

Hermeneutische Blätter  
1/2 · 2007

# UNSICHTBAR

Institut für Hermeneutik  
& Religionsphilosophie  
Theologische Fakultät  
Universität Zürich

## Thematisches

Editorial: Was sich <i>nicht</i> zeigt. Vom Sehen des Unsichtbaren <i>Philipp Stoellger</i>	4
Un-sichtbar. Den Nächsten sehen <i>Arne Grøn</i>	5
Un-sichtbar <i>Claudia Welz</i>	13
Creatura invisibilia. Zur Theologie der «Mächte und Gewalten» <i>Simon Peng-Keller</i>	24
Vom unsichtbaren Menschen <i>Rebekka Klein</i>	33
Gott kann sich sehen lassen. Einige Einblicke in Bewältigungen des Unsichtbarkeitsproblems <i>Stephan Schaede</i>	47
Von gnädiger Unsichtbarkeit. Zwischen der Sichtbarkeit des Menschen und der Unsichtbarkeit Gottes <i>Philipp Stoellger</i>	70
Religion im Jugendalter. Ein unsichtbares Phänomen mit offensichtlichen Herausforderungen <i>Thomas Schlag</i>	84
«Kein Aug hat je gespürt». Eine liturgiehermeneutische Skizze zum <i>Hymnus angelicus</i> <i>Thomas Klie</i>	99
Vom Sichtbarmachen des Unsichtbarwerdens – vom Unsichtbarmachen des Sichtbarwerdens <i>Pierre Bühler</i>	106
Unsichtbar Meditation zum Lukasevangelium 19,1-10 <i>Kirsten Busch Nielsen</i>	113

«... und ist doch rund und schön» Eine Mondbetrachtung <i>Ralph Kunz</i>	117
Das Geheimnis der Kirche: verborgen im Sichtbaren. Überlegungen zur interkonfessionellen Verständigung über das evangelische, orthodoxe und römisch-katholische Verständnis der Kirche <i>Hans-Peter Großhans</i>	121
Sehen, was man hören will? Ein Plädoyer gegen den Visualisierungswahn <i>Andrea Anker</i>	139
Sichtbarkeit des Kunstwerks und unsichtbarer Künstler. Überlegungen zum Zusammenhang von Moral, Ästhetik und der Bewertung von Kunst <i>Hartmut von Sass</i>	148
ich sehe was <i>Ute Sengebusch</i>	164
Mikroskopische Unschärfe. Emailwechsel über Unsichtbarkeit und Gedicht <i>Derek Bochmann / Andreas Mauz</i>	166
Invisibilia, an et quomodo sint intellecta <i>Paul Michel</i>	176
Die Wahrhaftigkeit sichtbarer Unsichtbarkeit <i>Kornelia Imesch</i>	182
Unsichtbar? <i>Jürg Albrecht</i>	195
Die Unsichtbarkeit des Bildes, oder Ein Gemälde ist kein Bild <i>Ralf Simon</i>	212
Unsichtbarkeiten im Bild. Zu einer «Kritik der Ikonizität» <i>Dieter Mersch</i>	219
Das Unsichtbare erzählen. Gedankenspiele während einer Bildbetrachtung <i>Adelheid Pohl</i>	234

«Das Wesentliche ist für die Augen unsichtbar». Literarische Sehhilfen in Antoine de Saint-Exupérys <i>Petit Prince</i> <i>Franzisca Pilgram-Frühauf</i>	243
«Das Hotel von Edward und Florence [...] gibt es nicht.» Von den Möglichkeiten der Literatur, unsichtbare Schauplätze zu schaffen <i>Barbara Piatti</i>	250
Unsichtbare Städte <i>Felix Keller</i>	261
«War es gestern, oder war's im vierten Stock?» Plädoyer für ein Wahrnehmen von Unsichtbarem in der Stadt <i>Anne Brandl</i>	273
Der T-Effekt <i>Wolfgang Marx</i>	280
Und nicht führen, wohin du willst? Über die «unsichtbare Hand», eine utilitaristische Lesart und das Ziel der Verteilungsgerechtigkeit <i>Stefan Grotefeld</i>	286
Schluss: Es git e Bueb mit Name Fritz	295
Impressum	

## Was sich *nicht* zeigt

### Vom Sehen des Unsichtbaren

Luther notierte lakonisch: «homo est manifestus, deus autem invisibilis» (WA 3, 302). Beides ist so gängig, das man es trivial nennen könnte – wenn es nicht untriviale Voraussetzungen und Konsequenzen hätte. Die Unsichtbarkeit Gottes ist biblisch selbstverständlich. Selbst Moses auf dem Sinai konnte Gott nicht sehen, sonst wäre er vergangen. Daher kann der johanneische Christus erklären «Keiner hat ihn je gesehen» – ausser mir.

Gott ist wesentlich unsichtbar. Daraus entsteht der «Offenbarungsbedarf. Denn erst in ihr *zeigt er sich*, wie auch immer. Würde er sich nicht zeigen, wäre er nur supra nos, nihil ad nos – nur verborgen und dann nicht der Rede wert. Unsichtbar zeigt er sich. Unproblematisch wäre, wenn er etwas *von sich* zeigt, oder wenn er *etwas* zeigt, etwa seinen Willen im Gesetz. Aber dass er *sich selbst zeigt* – das kann nur paradox werden. Wenn er *sich* zeigt in der Person Christi, gilt plötzlich und unerwartet: jeder hat ihn nun gesehen, in ihm. Lakonisch lateinisch: deus est manifestus und daher wesentlich sichtbar.

«Der Mensch ist sichtbar», so lautet der bemerkenswert triviale Grundsatz von Hans Blumenbergs Anthropologie. «Gott ist sichtbar wäre der untriviale Grundsatz christlicher Theologie. Ecce homo wird zum ecce Deus. Wenn Gott unsichtbar gewesen wäre, ist er es nicht geblieben. – Wenn es denn so einfach wäre. Paulus jedenfalls sprach von «uns, die wir nicht sehen auf das Sichtbare, sondern auf das Unsichtbare [μη σκοπούντων ἡμῶν τὰ βλεπόμενα ἀλλὰ τὰ μὴ βλεπόμενα]. Denn was sichtbar ist, das ist zeitlich; was aber unsichtbar ist, das ist ewig» (2 Kor 4,18).

Wie aber sieht man auf das Unsichtbare?

Etwa so wie der Engel Rafael, der von sich sagte: «ich genieße eine unsichtbare Speise und einen Trank, den kein Mensch sehen kann» (Tob 12,19)? Wer könnte davon satt werden, ausser Engeln. Kaum hatte er das gesagt, «verschwand er vor ihren Augen, und sie konnten ihn nicht mehr sehen» (Tob 12,21). Das Unsichtbare scheint unheimliche Risiken und Nebenwirkungen zu haben. Denen etwas auf die Spur zu kommen, mögen die folgenden Hermeneutischen Blätter helfen. Auf dass ihre Leser und Schreiber sichtbar bleiben. Ecce homo est manifestus.

*Philipp Stoellger*

## Un-sichtbar

### Den Nächsten sehen

Arne Grøn

### Sehen – und doch nicht sehen

Eine Kultur der Sichtbarkeit hat ihre eigene Blindheit. Wir leben in einer Kultur, die so auf Sichtbarkeit aus ist, dass Sichtbarkeit in Sichtbarmachen aufgeht. Sichtbar machen heisst dann nicht länger, Übersehenes oder Vergessenes, sondern sich selbst sichtbar machen. Dies wird zu einer Bedingung der Kommunikation. Wenn man etwas sein will, wenn man mit dabei sein will, muss man sich sichtbar machen. Man ist, wie man sich darstellt oder präsentiert. Image ist dann nicht eine Frage der Identität, sondern Identität eine Frage von Image. Wenn man erfolgreich sein will, muss man sich selbst so in der Hand haben, dass man sich erzählen und das eigene Leben in Narrative verwandeln kann. Es ist gleichsam eine Diktatur des Sichtbarmachens, nur dass wir alle mitmachen – das Leben geht ja darum, sich sichtbar zu machen, und wer will nicht erfolgreich sein? Menschliches Leben wird damit auf gelungenes Leben, gelungenes Leben auf erfolgreiches Leben reduziert.

Wenn es darum geht, sich sichtbar zu machen, kann man sich leicht dafür blind machen, dass man selbst sieht. Man macht sich dafür blind, was man selbst tut, wenn man sieht. Eine Kultur, die darauf aus ist, dass man sich selbst sichtbar macht, schafft eine Blindheit, die eben das Sehen betrifft. Die Macht, die *im* Sehen steckt, wird nicht als ein Problem *des* Sehens verstanden.

Worin besteht die Macht des Sehens? Sie ist Macht, Aufmerksamkeit zu schenken – oder nicht zu schenken, Bedeutung beizumessen – oder abzuerkennen. Sie ist die Macht, Andere und sich selbst einzuschätzen und zu beurteilen. Diese Macht durchzieht die Kultur der Sichtbarkeit. Sie kommt darin zum Ausdruck, dass es im Leben darum geht, von Anderen gesehen zu werden. Dadurch, dass man gesehen wird, erhält man selbst Bedeutung. Dass man aber selbst schon damit angefangen hat, Andere zu sehen, wird dabei leicht übersehen. Wenn man sieht, kann man sich darin verlieren, man kann vergessen, dass man sieht.

So beschrieben scheint das Sehen eine einfache Sache zu sein: entweder sehen wir oder nicht. Sehen ist aber komplizierter, und so ist die Macht des Sehens. Die kann darin bestehen, dass wir sehen und doch nicht sehen.<sup>1</sup> Es gibt Weisen zu sehen, die darin bestehen, dass man das, was man sieht, eben nicht sieht. Wenn man jemanden ignoriert oder übersieht, hat man ihn gesehen. Öfter als vielleicht gut ist, hat man den Menschen genau gesehen, den man nicht sieht. Man kann ihm sogar zeigen, dass man ihn nicht gesehen hat. Den Weg, den wir gehen, gehen wir auch mit den Augen. So im Vorbeigehen in der Stadt. Und so in der Erzählung (Lk 10,30-37), die Jesus als Antwort auf die Frage gibt: Wer ist denn mein Nächster?

Sichtbares wird oft und ohne Bedenken so verstanden, dass das, was sichtbar ist, vor den Augen liegt. Sichtbares liegt vor. Es liegt uns vor. Die Macht des Sehens kann dann so verstanden werden, dass Sehen ein Beherrschen ist, welches das, was gesehen wird, identifiziert und zum Selben reduziert. Wenn wir aber die Macht des Sehens so bestimmen, verstehen wir nicht, was es heisst zu sehen. Die Macht des Sehens kann umgekehrt verstanden werden: Wenn Sichtbares eben zu sehen ist, stellt sich die Frage, ob wir das sehen, was zu sehen ist. Die doppelte Möglichkeit, die im Sehen liegt – sehen und doch nicht sehen – bedeutet, dass Unsichtbares nicht einfach Nicht-Gesehenes ist. Unsichtbares ist umgekehrt eine Frage des Sehens. Es stellt uns in Frage, und zwar in die Frage: was sehen wir, wenn wir sehen? Unsichtbares als etwas, das einfach ausserhalb des Sehens fällt, lässt demgegenüber Sichtbares zurück als Immanenz des Sehens. Wir befinden uns im Sehen. Dass wir etwas tun, wenn wir sehen, dass wir so mit Sichtbarem umgehen können, dass es unsichtbar wird, verlieren wir damit aus dem Blick. Verstehen wir dann, was es heisst, dass etwas sichtbar ist? Dass Sichtbares auf denjenigen verweist, der sehen kann, lässt die Frage offen, ob Sichtbares auch Gesehenes ist. Die Macht des Sehens kann sogar auch darin bestehen, einen Anderen unsichtbar zu machen. Er ist da, wird aber so gesehen, dass man mit ihm nicht rechnet. Was nicht ausschliesst, dass man ihm eben dies zu verstehen gibt: dass er für einen nicht da ist.<sup>2</sup>

Mit der Möglichkeit zu sehen und doch nicht zu sehen wird genau dies zu einer Aufgabe: den Anderen zu sehen, den man sieht.

<sup>1</sup> Zu diesem Ausdruck vgl. S. Kierkegaard, *Der Liebe Tun*. Gesammelte Werke, hg. von E. Hirsch/H. Gerdes, Gütersloh 1998, 7. – Zu einer Ethik des Sehens im Anschluss an Kierkegaard vgl. A. Grøn, *Kierkegaards «zweite» Ethik*, in: N.J. Cappelørn/H. Deuser (Hg.), *Kierkegaard Studies Yearbook 1998*, Berlin/New York, 358-368, und ders., *Ethics of Vision*, in: I.U. Dalferth (Hg.), *Ethik der Liebe*. Studien zu Kierkegaards «Taten der Liebe», Tübingen 2002, 111-122.

<sup>2</sup> Vgl. als Beispiel Kierkegaard, *Der Liebe Tun*, s. Anm. 1, 84.

Sehen erhält damit eine emphatische Bedeutung: wirklich zu sehen. Was heisst das aber? Die emphatische Bedeutung muss über negative Möglichkeiten des Sehens weiter geklärt werden.

## Den Nächsten sehen

Was nicht nur vorliegt, sondern einem am nächsten ist, ist besonders sichtbar. So sollte man meinen. Das nächste zu sehen scheint leicht, ist aber schwierig. Etwas kann einem so nahe sein, dass man es übersieht. Was ist aber am nächsten? Dass es *einem* am nächsten ist, lässt – so scheint es – die Macht des Sehens noch deutlicher hervortreten. Was einem am nächsten ist, das ist eine Frage der Bedeutung, die man dem beimisst, was einen umgibt. Am nächsten ist, was einem am meisten bedeutet. Und was am meisten bedeutet, hängt von der Gewichtung ab. Die Kultur der Sichtbarkeit ist eine Kultur der Prioritäten-Setzung. Dass es einem darauf ankommt, von anderen gesehen zu werden, lässt das eigene Sehen zurück als Aufmerksamkeit schenken. Man gibt, um zu empfangen, man sieht, um selbst gesehen zu werden. Sehen wird damit zu einer Art von Selbstspiegelung.

*Der Nächste* ist einem aber in diesem Sinne nicht am nächsten. Der Nächste ist einem zwar am nächsten, aber nicht im Sinne der Vorliebe. In welchem Sinn dann? Der Nächste ist einem am nächsten derart, dass er einem ausgeliefert ist. Die Situation des Nächsten hängt davon ab, was man selbst tut. Was bedeutet es dann, den Nächsten zu sehen? In seiner Ethik der Liebe insistiert Kierkegaard darauf, die Frage Jesu genau zu verstehen, welche die erste Frage – «Wer ist denn mein Nächster?» – in einer zweiten umkehrt: «Welcher dünkt dich, der unter diesen dreien der Nächste sei gewesen dem, der unter die Mörder gefallen war?» (Lk 10, 36). Den Nächsten sehen heisst, *sich* als der Nächste des Nächsten zu erweisen. Das kann im Anschluss an Kierkegaards «zweite» Ethik (als Ethik der Liebe) hervorgehoben werden: das Selbst ist der Nächste des Nächsten.

Was heisst das? Den Nächsten sehen fordert eine Umkehrung des eigenen Blickes. Man soll *selbst* anders sehen, um den *Anderen* als Nächsten zu sehen. Es geht hier nicht um einen Perspektivenwechsel oder eine Perspektivenübernahme, sondern genau um *Umkehrung* der (eigenen) Perspektive. Man kann die Perspektive des Anderen nicht übernehmen. Wenn man sie übernimmt, macht man sie zur eigenen. Was man aber tun soll, ist dies: *selbst* anders sehen. Es kann gezeigt werden, dass Kierkegaards Ethik der Liebe (Der Liebe Tun)



mit einem Perspektivenwechsel anfängt, der diese Ethik bestimmt. Die Frage ist nicht, ob und wie man Liebe in der Welt finden oder sehen kann, sondern ob man selbst die Welt mit Liebe sieht. Die Frage ist schon eine Frage der Liebe.

Ob man den Anderen sieht, hängt davon ab, ob man selbst dazu kommt, anders zu sehen. Man bekommt anderes zu sehen, die Frage ist aber, ob man selbst anders sieht. Anders sehen heisst nicht: anders priorisieren oder anders beurteilen, sondern die Grenze des eigenen Sehens zu sehen. Dies ist eine Frage von Un-sichtbarkeit.

## Un-sichtbar

Den Nächsten zu sehen erfordert eine Umkehrung der eigenen Perspektive. Man soll selbst anders sehen: um den Anderen zu sehen. Dass die Blickrichtung umgekehrt wird – die Frage ist nicht, wer mein Nächster ist, sondern ob ich mich als der Nächste des Nächsten zeige – bedeutet, dass es darum geht zu sehen, dass der Andere ein Anderer ist. Wie aber ist er ein Anderer? Man kann den Anderen nicht einfach als Anderen sehen. Er ist ein Anderer als der Andere, den man sieht. Den Anderen sehen muss insofern paradox bestimmt werden: Man soll sehen, dass der Andere anders und mehr ist als das, was man in ihm sieht. Wir sollen den Anderen, einander, als un-sichtbar sehen.

Damit wird Identität in Frage gestellt. Wenn wir die Macht des Sehens als die Macht verstehen, Bedeutung beizumessen – oder abzuerkennen, scheint Sehen Identitätsgebung zu sein. Identität hängt davon ab, dass man von den Anderen gesehen wird, die für einen selbst bedeutungsvoll sind. Wenn das alles ist, sind wir in der sozialen Welt, die wir mit und gegen einander bauen, einander ausgeliefert. Wir sind in der Tat einander ausgeliefert. Deshalb stellt sich die Frage, was es heisst, den Nächsten zu sehen. Den Nächsten sehen wir jedoch nicht, wenn wir den Anderen nur als uns ausgeliefert sehen, sondern den Anderen sehen wir nur, wenn wir sehen, dass der Andere eine andere Identität hat: als ein Anderer. Die Identität des Anderen ist aber nicht einfach hinter dem Sichtbaren versteckt, sondern steckt darin. Der Andere als der Nächste ist sichtbar: er ist zu sehen. Dies bedeutet aber nicht, dass er ist, wie man ihn sieht. Dass er auch unsichtbar ist, hat eben damit zu tun, dass man ihn sieht. Den-Anderen-Sehen heisst nicht Sichtbarmachen, nicht Enthüllen, sondern Sich-zum-Anderen-Verhalten. Man kommt selbst dazwi-

schen. Sehen heisst weder nur feststellen, noch Identität verleihen. Wir sollen den Anderen als un-sichtbar sehen. Wie genau?

## Identität

Die Identität des Anderen ist nicht festzulegen, deshalb können wir es versuchen. Wäre die Identität des Anderen die Bedeutung, die wir ihm beimessen, wäre er uns nicht nur ausgeliefert, sondern wir gäben ihm seine Identität. Sehen wäre damit Beherrschen.

Etwas aber stimmt nicht damit. Denn wie würden wir einen Anderen beherrschen? Vor allem dadurch, dass wir ihm zu erkennen geben, wer er ist. Damit ist er aber schon derjenige, dem wir dies mitteilen. Dies gilt auch, wenn Mitteilen hier Urteilen ist. Wenn wir einen Anderen als Person verurteilen, legen wir seine Identität fest. Wir tun dies dadurch, dass wir zu uns und zu ihm sagen, wer er ist: er ist derjenige, als der er sich gezeigt hat. Damit sagen wir, dass wir keine Zeit mehr brauchen, um zu sehen, wer er ist. Sehen als Be- und Verurteilen impliziert aber, dass Sehen dem Anderen nicht einfach Bedeutung gibt. Man urteilt ja darüber, was der Andere *selbst* gezeigt hat: er ist so, wie er sich gezeigt hat. Der Andere hat damit schon Bedeutung, er ist schon derjenige, den wir im Blick haben, wenn wir ur- und mitteilen wollen. Was man tut, wenn man sieht, kann man jedoch selbst so verstehen, dass man nur feststellt. Das heisst: man tut nichts. Man stellt nur fest, was der Andere ist, das heisst: wozu er sich gemacht hat. Dass man so zwischen Sehen als Bedeutungs-Geben und Sehen als Feststellen oder Beobachten pendeln kann, deutet an, dass man übersieht, was man dem Anderen damit antut, wenn man ihn so sieht, wie man ihn sieht. Man ändert die Situation des Anderen – das heisst aber: die Situation, die der Andere zu tragen hat. Was man tut, kann nicht einfach darauf zurückgeführt werden, dass man dem Anderen Bedeutung beimisst. Genauer, die Frage beginnt erst damit: Was bedeutet es, dass man ihm Bedeutung zumisst (oder nicht)? Wie sieht man ihn? Wie zeigt sich der Andere?

Der Andere zeigt sich als «mehr»: er ist schon der Andere, dessen Identität man festlegen will, vielleicht um ihn zu beherrschen. Er hat schon eine andere Identität, sonst würde der Versuch, seine Identität festzulegen, keinen Sinn haben. Das heisst aber auch, dass man nicht ausschliessen kann, dass er sich dieser Identifikation widersetzt, die ihm auferlegt wird. Er kann sich als ein Anderer zeigen. Identität kommt nicht einfach durch Identifikation, sondern kann auch Widerstand gegen Identifikation leisten.

## Person

Dass der Nächste ein Anderer ist, heisst nicht nur, dass er uns ausgeliefert ist. Er ist uns auch entzogen. Als Person ist der Nächste beides in einem: ausgeliefert und entzogen. Er ist ausgeliefert: ein Mensch kann einen anderen dazu bringen, den Mut zu verlieren. Wenn man darüber nachdenkt, kommt einem das merkwürdig vor. Denn den Mut verlieren kann nur derjenige, der selbst seinen Mut verliert. Jedoch kann ein anderer Mensch ihn dazu bringen. Dies zeigt, dass ein Mensch – in bezug auf sich selbst – anderen ausgesetzt ist.

Wie ist er ausgesetzt? Er ist dem Sehen anderer ausgesetzt. Er kann von Anderen beurteilt werden – Anderen, die ihm vielleicht bedeutungsvoll sind. Dies gibt aber auch eine Grenze an, eine Grenze des Sehens (in doppelter Bedeutung): Ein Mensch ist nicht nur derjenige, der von anderen gesehen wird. Er ist auch und schon derjenige, der die anderen sieht. Er sieht die anderen, die ihn sehen. Schon dadurch ist er ihnen entzogen. Sehend ist man selbst den anderen entzogen.

Eine Person ist beides, in einem: ausgesetzt und entzogen. Heisst ausgesetzt dann sichtbar, und entzogen unsichtbar? Ich kann aber sehen, dass der Andere mir entzogen ist. Er kann mir z.B. den Rücken zuwenden. Sichtbar ist er mir entzogen. Er ist un-sichtbar.

## Vertrauen, Verbergen, Vergeben

Den Nächsten sieht man nur, wenn man sieht, dass er anders und mehr ist, als man sieht. Dieses «mehr als gesehen» soll bestimmen, wie man ihn sieht. Es ist eine Frage des Sehens. Dies kann kurz durch Vertrauen, Verbergen und Vergeben beleuchtet werden.<sup>3</sup>

Wenn man einen Anderen mit Vertrauen sieht, ist Vertrauen keine Hinzufügung («mit Vertrauen», «vertrauensvoll»), sondern eine Sichtweise. Kierkegaard insistiert zwar darauf, dass Vertrauen und Misstrauen dasselbe wissen können: Sie sind Entscheidungen. Man sieht aber den Anderen anders, wenn man ihn mit Misstrauen sieht. Was man weiss, weiss man anders. Vertrauen weiss auf die Weise, dass es dem Anderen Raum und Zeit offen hält. Dass der Andere sichtbar ist, heisst nicht, dass man damit fertig ist, ihn zu sehen (ihn gesehen *hat*), sondern die Zukunft steht noch aus. Im Vertrauen ist der Andere, den man sieht, auch sichtbar in dem Sinne: noch zu sehen, noch nicht gesehen, un-sichtbar.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu Kierkegaard, *Der Liebe Tun*, s. Anm. 1, zweite Folge, Rede II (Vertrauen) und V (Verbergen und Vergeben).

Liebe heisst nicht nur (sich) Zeigen, sondern auch (den Anderen) Verbergen. In der Liebe geht es nicht nur darum, den Anderen so zu sehen, dass man ihn zu sehen bekommt. Liebe kann auch den Anderen verbergen – und zwar gegen andere, wohl aber auch gegen sich selbst. Das, was der Andere vielleicht falsch gemacht hat, verbirgt man derart, dass man es nicht weiter sichtbar macht, sondern verschweigt. Oder wenn das nicht möglich ist, hält man die Möglichkeit offen, das, was zu sehen ist, anders zu verstehen. Man kann aber nicht immer alles anders verstehen. Wenn weder Schweigen noch anders Erklären möglich ist, kann die Liebe das, was nicht zu verschweigen oder anders zu erklären ist, sondern zu sehen ist, vergeben. Vergeben sieht das, was es vergibt, sieht es aber so, dass es «weggesehen» oder unsichtbar gemacht wird. Das ist ein schwer gelingendes Kunststück. Wie ist es möglich, den Anderen durch Vergeben zu sehen? Noch intensiver als Vertrauen hält Vergeben dem Anderen die Zukunft offen. Vergeben gibt dem Anderen Zeit dazu, sich anders zu zeigen.

## Den Nächsten sehen – Zeit geben

Den Nächsten sehen wir nur, wenn wir ihn als un-sichtbar sehen. Er ist zu sehen, ja, es geht darum, ihn wirklich zu sehen, denn es ist möglich, ihn so zu sehen, dass man ihn übersieht – und also doch nicht sieht. Ihn wirklich zu sehen heisst aber nicht, dass man alles zu sehen bekommt, was zu sehen ist. Man muss auf den Anderen warten, dass er sich zeigt. Den Nächsten zu sehen, als un-sichtbar, hat mit Zeit zu tun.

Als Person, ausgesetzt und entzogen, ist der Andere mehr als das, als was er sich gezeigt hat. Er verhält sich dazu. Das hat damit zu tun, *wie* er sich zeigt. Darin steckt ein Mehr. Der Andere kann sich noch anders zeigen, wird es auch, wenn wir darauf warten. Er trägt in sich eine Zukunft. Die Zeit ist eine Frage des Noch-nicht-Gesehenen und Noch-zu-Sehens. Der Andere ist aber auch ein Anderer in dem Sinne, dass wir ihn nur als Person sehen, wenn wir anerkennen, dass es etwas gibt, das wir nicht zu sehen bekommen und vielleicht eben nicht sehen sollen. Was das ist, wissen wir vielleicht nicht. Der Andere als Person kann sich nicht nur sehend unserem Blick entziehen, sondern ist uns schon entzogen. Sonst könnten wir ihn nicht als Anderen sehen.

Was heisst das für die Macht des Sehens? Wie sollen wir dann die Macht des Sehens verstehen?

Arne Grøn

## «À voir»: Eine Frage des Sehens

Eine Kultur der Sichtbarkeit, die darauf aus ist, dass man sich selbst sichtbar macht, schafft eine eigene Blindheit des Sehens. Sie kann aus dem Sehen eine einfache Sache machen: etwas, das wir im Sehen beherrschen; im Sehen verfügen wir über das Sehen. Wir können dann die Meinung bekommen, dass wir über uns selbst verfügen.

Die Macht des Sehens besteht nicht ohne weiteres darin, die Identität dessen, was man sieht, dadurch festzulegen, dass man ihm Bedeutung beimisst oder nicht. Sehen heisst nicht ohne weiteres Beherrschen. Dass der Nächste uns un-sichtbar ausgeliefert und entzogen ist, dies gilt es zu sehen. Damit wird Sehen Anerkennen.

Sehen ist eine Frage des Sehens: wie wir faktisch sehen. Es ist die Frage, ob wir das sehen, was wir sehen. Wir sind nicht ohne weiteres in unserem Sehen verschlossen, können uns aber darin verschliessen. Die Frage ist, wie wir uns sehend verhalten. *Wie* wir faktisch sehen, muss sich erst zeigen. Es ist *à voir*. Auch in diesem Sinne ist Sehen eine Frage der Zeit.

— Dr. Arne Grøn ist Professor am Center for Subjectivity Research Kopenhagen.

# Un-sichtbar

*Claudia Welz*

Wovon ist die Rede, wenn vom Unsichtbaren gesprochen wird? Unsichtbares bildet einen Kontrast zum Sichtbaren, soviel verrät das Wort. Wie aber ist das Sichtbare zu bestimmen? Ist das Sichtbare lediglich das, was «vor Augen liegt»? Selbst wenn dies der Fall sein sollte, fragt es sich sofort, ob es nur unsere Augen sind, die «sehen» können. Antoine de Saint-Exupéry's kleiner Prinz zieht dies in Zweifel: Man sieht nur mit dem Herzen gut, meint er, denn das Wesentliche sei für die Augen unsichtbar. Wird zugestanden, dass wir über Seh-(Organe) verfügen, deren Optik eine andere ist als die der sehenden Augen, befinden wir uns bereits in metaphorischen Räumen, in denen «sehen» in eins fällt mit «fühlen» und «erkennen». Sichtbar ist dort nicht nur das, was vor Augen, sondern auch das, was uns am Herzen liegt. Das Sichtbare ist das Erfahrbare im weitesten Sinne, des Näheren das Bedeutungsvolle. Zwar sehen unsere Augen auch das, was keine Bedeutung zu haben scheint, doch neigen wir dazu, das für uns Bedeutungslose stracks zu übersehen. Das übersehene Sichtbare wird dann unsichtbar, bleibt unbeachtet, unbetrachtet.

## 1. Die Subjektivität des Sehens

Was für uns sichtbar ist oder unsichtbar wird, was unsichtbar ist oder sichtbar wird, hängt daher nicht nur ab von dem, was vor unseren Augen liegt, steht, geht und vorgeht, denn es mag wohl da sein und dennoch unserem Blick entgehen. Manchmal sehen wir und sehen doch nicht, sind offenen Auges erblindet. Andererseits sehen wir mitunter mehr als das, was unsere Augen sehen, sind sehend mit allen Sinnen und mit ganzer Seele. Die Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit innerer und äusserer Welten hängt auch und vor allem von unserer eigenen Weise des Sehens oder Übersehens, unserem Beachten oder Missachten dessen ab, was da zu sehen ist. Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit ist folglich nicht zuvörderst eine Eigenschaft oder ein Zustand bestimmter Objekte, sondern das Geschehen ihrer (Un)Sichtbarwerdung. Der Verlauf dieses Geschehens wird unweigerlich von dem, der es betrachtet, mitbestimmt. Nichts ist sichtbar oder unsichtbar in sich selbst, sondern für jemanden, und zwar relativ zu seiner Sichtweise und seinem Blickwinkel. Seine Aufmerksamkeit

oder Unaufmerksamkeit, Position und Perspektive sind entscheidend dafür, was überhaupt für ihn sichtbar wird und dafür, wie es ihm erscheint. Sehereignisse sind subjektiv.

Ist es, so gesehen, korrekt zu sagen, dass das Wesentliche für die Augen unsichtbar ist? Das Sprichwort deutet auf ein Sichtbares ‹hinter› dem physisch Sichtbaren: auf etwas, das nur gesehen werden kann, wenn wir mit geschlossenen Augen ‹sehen›. Was wir mit geschlossenen Augen sehen, ist nicht das äussere Erscheinungsbild der Dinge oder eines Menschen, sondern das, was wir in diesem Menschen sehen und wie wir selbst uns jene Dinge vorstellen. Wir sehen zum Beispiel die Güte und Begabung eines Menschen oder den Sinn und Nutzen einer Sache. Doch stellt sich sofort die Frage, ob wir in der Lage wären, all dies allein mit unserem ‹inneren Auge› zu ‹sehen›, wenn wir jenem Menschen nie von Angesicht zu Angesicht begegnet wären und jene Sache nie in Augenschein genommen hätten. Manchen ist die Güte gleichsam ins Gesicht geschrieben, anderen die Bitterkeit. Eine Sache erweist sich als sinnvoll oder nutzlos genau dort, wo sie von jemandem erlebt und ‹gesichtet› wird. Sie kann allerdings durchaus ambivalent erlebt werden, und die Gesichtszüge eines Menschen sind so oder anders zu deuten und werden immer vieldeutig bleiben. Wir sehen – und versehen uns.

## 2. Das unansehnliche Wesen des Offensichtlichen

Wie überhaupt ist unter solchen Umständen das Wesentliche zu sehen? Im Unterschied zum Plural sinnlicher Erscheinungen steht ‹das› Wesentliche im Singular. Bedeutet dies, dass es eins ist für alle? Sehen alle dasselbe, wenn sie mit dem Herzen sehen, egal wo sie stehen? Wenn wir wirklich mit dem Herzen besser, eindeutiger und klarer sehen könnten als mit unseren Augen, dann wäre zu erwarten, dass das Wesentliche allen klar und deutlich ‹vor Herzen› läge. Dann wäre unstrittig, was wesentlich und was unwesentlich ist, denn das Wesentliche wäre offensichtlich. Doch das Gegenteil ist der Fall. Was für den einen wesentlich ist, mag einem anderen völlig belanglos erscheinen; was in den Augen des einen das Wesen der Sache und der Nerv des Geschehens ist, geht einem anderen höchstens auf die Nerven. Es ist nicht offensichtlich, was wesentlich ist, genauso wenig wie das vermeintlich Offensichtliche für alle gleichermassen offensichtlich ist. Da das Wesen des Wesentlichen wie des Offensichtlichen unansehnlich ist und weder vor Augen noch auf der Hand, sondern allenfalls am Herzen liegt, bleibt es Ansichtssache, was als wesentlich

zu gelten hat. Das Unansehnliche gewinnt sein Ansehen nur durch sein Ersichtlichwerden für jemanden. Ersichtlich wird es jedoch von vielen Seiten, und ob es den einen, einzig richtigen Standpunkt gibt bzw. wo dieser zu lokalisieren wäre, bleibt ebenso fraglich wie die Bestimmung jenes Wesentlichen, das für die Augen unsichtbar ist und nichtsdestotrotz auf gewisse Weise für seinen Betrachter in Sicht kommt und innerlich vor ihm steht – ungeachtet dessen, ob und inwieweit es mit dem, was er ausser sich sieht, koinzidiert oder nicht.

### 3. Das Wahre im Schein

Das Wesen eines Menschen oder einer Sache zeigt sich durch das, was wir sehen oder verbirgt sich unseren Sehversuchen zum Trotz. Können wir jemals wissen, ob wir wirklich das Wesentliche sehen oder etwas Unwesentliches für das Wesentliche halten? Wenn der Unterschied zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem ohne Weiteres sichtbar wäre, wäre auch das Wesentliche manifest und evident, sei es für die Augen oder Herzen. Wenn dies jedoch nicht der Fall ist, wenn wir in unserer Wahrnehmung getäuscht werden und uns von verkehrten Intuitionen leiten lassen können, können wir nicht sicher sein, ob es wesentlich oder unwesentlich ist, was sichtbar wird. Dann kann uns der Schein trügen, und dann kann uns die ureigenste Erfahrung in die Irre führen. Dann sieht auch das Herz zuweilen schlecht, ohne dass wir hinter die Phänomene zurück zur Sache gehen könnten. Das, was als Wesen der Sache erscheint, kann dennoch an ihr vorbeigehen. Solange wir eines Kriteriums zur Unterscheidung zwischen wesentlicher und unwesentlicher Wirklichkeit bzw. zwischen wahren Wesen und trügerischer Erscheinung entbehren, können wir nur mittels der Phänomene (zu den Sachen selbst) gelangen.

Wie können wir dann herausfinden, ob die Phänomenalität jener Sachen ihrer Wahrheit entspricht? Letztere muss sich erst bewähren. Sie ist Wahrheit im Werden, und ihr Werdegang führt uns durch unsere Irrtümer hindurch. Woran aber kann sich die werdende Wahrheit bewähren, wenn nicht wiederum an den Phänomenen? Um als Wahrheit oder als Irrtum identifiziert werden zu können, müssen sich beide phänomenalisieren und in ihrer Gegebenheitsweise voneinander abheben können. Das, was erscheint, wird somit zum Testfall dessen, was nicht selbst erscheint. Ein erscheinungsloses Wesen wäre wie ein Gedanke ohne Inhalt: es wäre leer, und eine wesenslose Erscheinung wäre wie eine Anschauung ohne Begriff:



sie wäre blind.<sup>1</sup> Demnach ist das unsichtbare Wesentliche nirgendwo anders als mitten im Sichtbaren zu suchen.

#### 4. Das Unsichtbare im Sichtbaren

Wie muss das Unsichtbare beschaffen sein, damit es als solches sichtbar werden kann und sich nicht selbst ins Sichtbare verwandelt und dadurch in ihm untergeht? Um als Unsichtbares sichtbar werden zu können, muss es im Sichtbaren erscheinen und sich dort zugleich entziehen. Seine Erscheinung kann entweder als Paradox oder als Prozess verstanden werden. Ersteres impliziert, dass das Unsichtbare sichtbar wird in genau derselben Hinsicht wie es unsichtbar bleibt. Nehmen wir ein Beispiel zu Hilfe. «Niemand hat Gott je gesehen», heisst es in Joh 1,18. Gott gilt als der Unsichtbare par excellence. Deshalb, so die Schlussfolgerung des Evangeliums, musste Gott selbst sich in Jesus Christus sichtbar machen, damit seine Herrlichkeit gesehen werden konnte. «Sehen» bedeutet hier zunächst ganz wörtlich das Sehen mit den Augen. Der menschengewordene Gott konnte wahrgenommen werden wie andere Menschen auch. Gleichwohl war und ist es nicht offensichtlich, dass Gott sich in diesem Menschen, seinem Leben, Sterben und Auferstehen zu sehen gab und dass Gottes Herrlichkeit sich in die Niedrigkeit des Todes am Kreuz hineinbegab. Thomas glaubte es erst, nachdem er den Auferstandenen gesehen und seine Wunden berührt hatte – und bekam zu hören: «Selig sind, die nicht sehen und doch glauben!» (Joh 20,29) Worauf kann sich der Glaube derer stützen, die Gottes Wirken in jenem Menschen nicht mit eigenen Augen sehen können? Das Johannesevangelium verweist auf das Wort der ersten Zeugen und den Geist, der es den Späteren vermittelt. Wenn uns der unsichtbare Gott sichtbar vor Augen steht, sehen wir ihn anders als die Augenzeugen damals. Wir können den, der unsere Vorstellungskraft übersteigt, nur in Bildern sehen, die wir uns vorstellen, und durch Worte, die andere uns sagen, wobei ohne hermeneutische Hilfe, komme sie von Gott oder Menschen, nicht allzu viel verstehbar wird.

Folglich ist Gott nicht in derselben Hinsicht sichtbar wie er gleichwohl unsichtbar bleibt. Denn seine Sichtbarwerdung involviert menschliches Sehen und Deuten des Sichtbaren, während seine Unsichtbarkeit genau auf das verweist, was wir weder sehen noch deuten können. Doch können wir nirgendwo anders als in

---

<sup>1</sup> Vgl. I. Kant, KrV A 52/B 76 (Einleitung zur transzendentalen Logik I.) mit Edmund Husserls Eidetik.

unseren Seh- und Deuteversuchen dessen gewahr werden, was in sie eingeht, ohne in ihnen auf- und unterzugehen. Im Prozess seiner Sichtbarwerdung geschieht es, dass das Unsichtbare in seinem Kontrast zum Sichtbaren erscheint. Erscheint Gott, erscheint er nicht in der Weise, dass wir auf etwas Sichtbares deuten und sagen könnten: ‹Das ist der unsichtbare Gott!› Was sichtbar wird, ist allenfalls sein Erscheinen in der Welt, nicht sein Identischwerden mit der Welt. Gottes Kommen zur Welt ist nicht sein Werden zur Welt. Sein Für-uns-Gegebensein ist zwar an unsere Erfahrung mit ihm gebunden, doch bleibt es ungewiss, ob der in unserer fehlbaren Erfahrung gegebene Gott mit Gott selbst übereinstimmt. Gleichwohl verweist das von ihm Sichtbare auf das Unsichtbare, das im Sichtbaren über es hinausgeht. Gottes Erscheinen ist paradox weniger in dem zugespitzten Sinne, dass in ihm das Unsichtbare auf selbstwidersprüchliche Weise zugleich sichtbar wäre, als vielmehr in dem schwächeren Sinne, dass das sichtbar werdende Unsichtbare im Prozess seiner Sichtbarwerdung zugleich auch wieder unsichtbar wird. Der erscheinende Gott offenbart sich und verbirgt sich in dem, was erscheint.

## 5. Das Unsichtbare selbst und das unsichtbare Selbst

Sobald wir das Unsichtbare sehen, sehen wir es im Rahmen des Sichtbaren – als das, was diesen Rahmen sprengt. In Absehung von seinem kontrastiven Bezug zum Sichtbaren bleibt das Unsichtbare, wie es ist: unsichtbar. Ist es da für uns und wird sichtbar als das Unsichtbare, ist sein Dasein prekär: entweder es partizipiert am Sichtbaren oder es wird zunichte. Woran liegt das? Müsste es nicht umgekehrt sein, zumindest dann, wenn wir von Gott als dem Unsichtbaren reden? Müsste dann nicht eher die Rede davon sein, dass die sichtbare Welt ihr Dasein dem Unsichtbaren verdankt und nur da ist, sofern sie an ihm Anteil hat? Wird so von Gott geredet, wird der Unsichtbare sichtbar als der, der das Sichtbare und Unsichtbare umfasst und erhält. Seine Unsichtbarkeit wird dann bestimmbar nicht als Grenze, sondern Horizont des Sichtbaren. Als Horizont aller Horizonte bleibt seine Unsichtbarkeit ungreifbar und kann nicht näher bestimmt werden, kann aber als das Ungreifbare und Unbestimmbare begriffen werden. Das begriffene Unsichtbare erscheint relativ zu denen, die es begreifen und ist deshalb nicht mehr absolut unsichtbar. Wie aber ist das absolut Unsichtbare, das

Unsichtbare selbst zu denken? Wenn es sich jeglicher Erfahrung entzieht, entzieht es sich auch dem Denken und muss so unsichtbar bleiben wie es undenkbar bleibt.

Wollen wir überhaupt vom Unsichtbaren sprechen, müssen wir uns an das relativ Unsichtbare halten. Das Unsichtbare kann nur so in Sicht kommen, dass es sich abhebt von allen anderen Gegenständen unserer Erfahrungen – etwa dadurch, dass es unsere Sichtweise auf sie verändert. Wird unser Sehen verändert, werden wir selbst verändert. Wer nicht sieht, dass im Sehen und ihm zum Trotz Unsichtbares bleibt, sieht nicht, dass seine eigene Sicht begrenzt ist. Der «blinde Fleck» ist nicht nur ein Punkt auf der Netzhaut, sondern das Sehen des Sehenden selbst. Ein Spiegel genügt nicht, um sich sehen zu sehen, es sei denn, er könnte auch spiegeln, wie jemand sich sieht, erlebt und versteht. Das Spieglein an der Wand hängt fest und zeigt allenfalls den rastlosen, fragenden Blick in die eigenen Augen oder eine selbstzufriedene Miene, nicht jedoch den Grund der Selbstzufriedenheit oder Selbstinfragestellung. Die Identität des Sehenden drückt sich zwar aus in seinem Gesicht, doch dem, der sie hinterfragt, hilft sein Gesichtsausdruck nicht weiter, denn die entscheidende Frage ist nicht, wie der Spiegel das Sichtbare spiegelt, sondern wie der Sehende selbst sich darin sieht und wie sich in seinem für andere mehr oder weniger sichtbaren Sehen und Sagen, Denken und Fühlen sein unsichtbares, zu sich selbst erst werdendes Selbst zum Ausdruck bringt. Ein Spiegel macht das Wirkliche sichtbar, doch über das Mögliche hat er keine Gewalt.

## 6. Innen wie aussen, aussen wie innen?

An den noch unverwirklichten Möglichkeiten seiner selbst, die ein Mensch sieht oder nicht sieht, entscheidet sich, wo die Grenzen seiner Sicht verlaufen. Deren Entgrenzung käme einer Horizonterweiterung gleich, die von keinem allein geleistet werden kann. Die Problematik so genannter Horizonterweiterungen wird von Hans Blumenberg unter der Überschrift «Innen wie außen, außen wie innen» mit Verweis auf Platons Höhlengleichnis behandelt. Kann ein immerwährender Höhlenbewohner begreifen, was eine Höhle ist und dass er in einer lebt? Nur wenn dies der Fall wäre, könnte er zur Frage kommen, ob es andere Höhlen als diejenige gebe, in der er selbst lebt.

«Über Troglodyten spricht immer einer, der es nicht ist. Die Höhle ist in gewissem Sinn von innen wie von außen unsichtbar. Diesseits von Platos Endgültigkeit der Ideen, die seinem «ontologischen Komparativ» ein Ende setzt, wird die Differenz von Außen und Innen unentscheidbar: Wer sich im Außen dünkt, muß an ein anderes Innen denken, das ihm so wenig wahrnehmbar und beschreibbar sein könnte wie jenen Gefesselten ihre Höhle, von der sie «vor lauter Schatten» nichts wußten. Wer die Höhle beschreibt, tut das mit Kategorien, die er in ihr nicht gewonnen haben kann»<sup>2</sup>.

Während der erste Satz des Zitats noch einen Unterschied zwischen Innen- und Aussensicht zu implizieren scheint, spricht Blumenberg später von seiner Unentscheidbarkeit. Aber wissen wir wirklich nicht, ob wir innen oder aussen stehen? Nehmen wir einmal an, die Höhle wäre der Leib einer Person, der das Sehen ihrer selbst zugleich ermöglicht und begrenzt. Die Höhle wäre nur dann von beiden Seiten gleichermassen unsichtbar, wenn auch die Differenz zwischen Erster- und Dritter-Person-Perspektive verschwunden wäre. Dass der Troglodyt selbst seine Höhle nicht sehen kann, leuchtet ein und ebenso, dass er vom Höhleninneren des Bewohners einer anderen Höhle nichts wissen kann, solange jener nicht davon spricht. Doch darf ich daraus, dass Innen und Aussen für mich selbst verwoben sind, sofern mein leibgebundenes bewusstes Dasein sich immer zugleich «innen» und «draussen» abspielt, auch schliessen, dass die Differenz von Aussen und Innen überhaupt ununterscheidbar wird? Was ich selbst «von innen» nicht sehen kann, sieht möglicherweise ein anderer «von aussen» und auf Abstand besser als ich. Je näher ich mir bin, desto undurchsichtiger wird mir mein Innenleben – umso mehr, wenn die Zauberalaterne der eigenen Imagination die Höhle bemalt und zum Panorama gestaltet, den Schatten Farben verleiht und so die Illusion einer rundum offenen Aussensicht verschafft. Die grösste Selbsttäuschung ist die Illusion der Grenzenlosigkeit. Wird man jedoch der eigenen Grenzen bewusst, ist innen nicht wie aussen und aussen nicht wie innen. Dementsprechend bemerkt Blumenberg ganz richtig, dass die Kategorien zur Beschreibung der Höhle nicht in ihr gewonnen werden können. Was von innen her unsichtbar bleibt, kann von aussen her durchaus sichtbar werden, und deshalb bleibt die Perspektivendifferenz auch im Blick auf das Unsichtbare von Belang. Bezeichnend dafür sind die folgenden, von Blumenberg selbst ins Buch gebrachten Worte:

<sup>2</sup> H. Blumenberg, Höhlenausgänge, Frankfurt am Main <sup>2</sup>1996, 668.

«Wenn jemand innerhalb eines Kreises steht, so liegt dessen konvexe Seite für ihn ganz verborgen unter der konkaven Decke; wenn er außerhalb steht, umgekehrt die konkave Seite unter der konvexen Decke»<sup>3</sup>.

Im Zitat werden die beiden Seiten auf die geistige und leibliche Seite des Menschen hin gedeutet, die sich angeblich vergleichsweise auch als innere und äussere Seite fassen lassen. Bedenkt man, dass der Leib die Schwelle sowohl zur Innen- wie zur Aussenwelt bildet und dass der Geist zwar dem Leib zugehört, sich aber dennoch auf etwas richten kann, was ausser ihm ist, klingt diese Deutung nicht besonders plausibel. Das Bild der Differenz zwischen der Kreisinnen- und Kreisaussenseite, die beide jeweils füreinander verborgen bleiben, lässt sich jedoch mit Gewinn auf die Differenz zwischen der Selbstsicht «von innen» und einer Fremdsicht «von aussen» übertragen. Der Kreis bildet eine höhlenartige Sichtbegrenzung, und in diesem Kontext kann mit Recht gesagt werden, dass die «Höhle» von beiden Seiten unsichtbar ist – unter der Voraussetzung, dass nur ein einziger Betrachter da ist, der sich entweder introspektiv nach innen oder extrovertiert nach aussen wenden kann, was aber beides auf dasselbe hinausläuft. Steht er innen und blickt in sich hinein, sieht er die Höhle nicht von aussen; steht er aussen und blickt sich um, sieht er sie nicht von innen. Das Resultat seiner Sehbemühungen besteht darin, dass dem einsamen Kreisgänger innen wie aussen, aussen wie innen verborgen bleibt, dass er um sich kreist, ohne dass das Ein- oder Ausgekreiste jemals für ihn sichtbar würde.

## 7. Über das Unsichtbare im Bilde

So entgeht sich der Seher selbst in seinem Sehen, auch und gerade wenn seine Kreise nicht gestört werden. Wie bekommt er sich endlich zu sehen, sich in seinen Grenzen? Seine sichtbaren Grenzen liegen innerhalb des Horizontes, seine unsichtbaren Grenzen machen ihn aus. Wo er auch hinschaut, was immer er sieht verliert sich in der Weite – oder, noch brisanter, in der Nähe:

«Kommt man dem Spiegel zu nah, trübt er sich»<sup>4</sup>

Gefangen im eigenen Gesichtskreis, sich selbst der Nächste bleibt der Seher sich dennoch unnahbar und unsichtbar. Zwar spiegelt es

<sup>3</sup> Blumenberg, Höhlenausgänge, s. Anm. 2, 700 (Eingangszitat von G.Th. Fechner).

<sup>4</sup> E. Benyoëtz, Die Eselin Bileams und Kohenets Hund, München 2007, 44.

sich in seinen Worten und Taten, wie er sich sieht, doch das Bild, das diese auf ihn werfen, sieht er nie neutral. Er sieht das Bild seiner selbst je schon durch seine Bildung und Einbildung hindurch, in Spiegeln und Zerrspiegeln. Er sieht sich zu gut und genau darum zu schlecht – gut in dem Sinne, dass er ein Bild von sich hat, schlecht in dem Sinne, dass es nur ein Bild ist, das er von sich macht. Er trägt es mit sich herum und präsentiert es gewollt und ungewollt. So bleibt er über sich im Bilde, meist im besten Bilde seiner Wünsche, manchmal im dunklen Bilde seiner Sorgen, genarrt durch die eigenen Erinnerungen und Erwartungen. Werden die Bilder vom wahren, vom wahrhaft menschlichen Menschen vielleicht gerade deshalb hochgehalten, weil von ihm jenseits seiner eigenen Wachträume nichts, nicht sehr viel oder bestenfalls noch nicht alles zu sehen ist?

«Man macht aus sich, was man kann, klug aus sich wird niemand»<sup>5</sup>

Wie aber können wir unsere Trugbilder als solche erkennen und korrigieren? Könnte hier nicht ein Aussenstehender helfen, der uns einen prüfenden Blick entgegen zu werfen vermag? Doch bleibt es nicht beim Blick. Sind wir im Blick, sind wir im Gespräch.

«Je weniger wir von uns wissen, desto mehr geben wir zu verstehen»<sup>6</sup>

Was immer wir zu verstehen geben, ist eine diskutabile Gabe. Es gibt Dinge, die wir selbst nicht über uns wissen. Und es gibt Dinge, von denen wir nichts wissen wollen und die keiner in uns sehen soll, und sieht er sie doch, versuchen wir dagegen zu sprechen, sei es redend oder schweigend. Was aber ist es, was gesehen wird? Ist es nur das Gesicht «nach aussen hin», das wir wahren oder verlieren können?

«Das Ansehen eines Menschen – seine Maske»<sup>7</sup>

Mit dem dargebotenen Gesicht, das wohlwollend oder herablassend gesehen, angelächelt oder ausgelacht, gestreichelt oder bespuckt wird, mit ihm steht das Ansehen des ganzen Menschen auf dem Spiel. Mehr noch als das eigene Sehen bleibt dem Menschen sein Ansehen entzogen, hängt es doch auf Gedeih und Verderb davon ab, wie andere ihn sehen und wie sie's nehmen, was er zu verstehen gibt.

<sup>5</sup> Ebd., 141.

<sup>6</sup> Ebd., 144.

<sup>7</sup> E. Benyoëtz, Vielleicht-Vielschwer. Aphorismen, München/Wien 1981, 51.

Sehen sie sein wahres Gesicht oder nur eine Maske? Der Aphorismus unterläuft diese Alternative, indem er vorschlägt, das Ansehen, d.h. das Angesehenwerden selbst, als eine Maske zu verstehen – eine Maske, die weder nur vom einen noch nur von den anderen geschaffen werden kann. Wie auch immer ein Mensch sich sieht und wie auch immer er gesehen wird, zu sehen ist nur das, was so oder anders erscheint: sein Bild. Auch beim Bilden eines Menschenbildes bleiben wir in unseren Bildern und Gegenbildern befangen.

## 8. Der gesprengte Rahmen – über die Gegenwart hinaus

Unsichtbar bleibt das, was wir nicht in den Blick bekommen, selbst wenn wir unsere eigenen Standpunkte verlassen und andere Sichtweisen einüben würden. Das Kinderspiel «Ich sehe was, was du nicht siehst» basiert auf perspektivischen und kinästhetischen Differenzen dieser Art. In ihrer gemeinsamen Erschliessung der sichtbaren Welt stossen die Spieler jedoch an Grenzen, die nicht mehr spielend leicht zu überwinden sind. Wohlgemerkt sind die Grenzen, an die sie stossen, nicht die Grenzen zwischen ihnen, denn dort kann es zu Konversationen über diese Grenzen kommen, und geschieht dies, so führen die Grenzgänge über die Grenzen hinweg. Die Grenze zwischen mir und dir, zwischen innen und aussen wird dabei durchsichtig – durch Blicke und Berührungen, in denen wir so in uns sind, dass wir zugleich ausser uns sind. Durch Begegnungen in jener Nähe, in der wir einander zu Nächsten werden.

Doch mitten im Sichtbaren bleibt unsichtbar und unvorhersehbar, wie sich das, was wir sehen, verändern wird, sei es auf lange Sicht oder in einem einzigen Augenblick, sei es vor unseren Augen oder unbesehen. Im Anblick der Erde wie im Antlitz eines Menschen sehen wir das, was ist und können allenfalls mehr oder weniger hell-sichtige Prognosen anstellen über das, was sein wird. Wer wünscht sich nicht, dass einst der Schmerz des Missverständnisses beendet ist, dass entdeckt und hervorgeliebt wird, was in uns im Werden ist, bis wir einander wirklich als diejenigen sehen, die wir sein wollen und sein sollen? Dies erfordert ein Sehen des Gegenwärtigen und Künftigen, des Faktischen und Futurischen, ein Sehen im Indikativ und Potentialis zugleich, ein Sehen sogar dessen, was ein Mensch selbst nicht in sich zu sehen vermag. Was werden wir von einander zu sehen bekommen, wenn sich die Grenzen der Gegenwart geöffnet haben?

Womöglich werden wir nicht mehr über uns im Bilde bleiben. Das Bild, das wir von uns haben, ist vorläufig und verlustgezeichnet. Ein unabgeschlossenes Fragment, das über sich hinaus weist. Das Ganzsein und Heilsein, das wir suchen, sprengt den Rahmen dieses Bildes. Das unsichtbare Selbst ist ein gebürtiges, geboren zu einer Gegenwart, die auf einen Weg weist, auf dem es verwandelt wird, auf einen Weg, der heimführt, indem er in die Fremde führt. Auf diesem Weg gibt es keine *stabilitas loci* des Subjekts, denn seine Identität steht nicht fest und kann nicht in ihm selbst verortet werden. Sie entsteht nur im Bewegtwerden durch andere und auf das Andere hin, das uns aus unseren Bildern herausbewegt. Diese Bewegung ist jedoch keine ikonoklastische, da wir die Bilder brauchen, solange wir unser Ziel noch suchen. Die Bilder lassen es erahnen, indem sie es vorzeichnen oder kritisch verzeichnen, indem sie nicht nur das Ideal, sondern auch seine Verfehlung vor Augen malen. Sie zeigen z.B. den Menschen, der seinen Gott, zu dessen Bilde er geformt ist, übersieht, wenn er ihm nicht gleicht und der sich dabei selbst verliert – den sich suchenden Menschen, dessen Porträt noch nicht vollendet ist, weder als seine eigene, mehr oder weniger gelungene Kreation, noch als gottgeschaffene Kreatur.

«Wir sind's noch nicht, wir werden's aber. Es ist noch nicht getan und geschehen, es ist aber im Gang und Schwang. Es ist noch nicht das Ende, es ist aber der Weg, es glüht und glitzt noch nicht alles, es läutert sich aber alles»<sup>8</sup>.

So lange wir auf dem Wege sind, hin zu uns selbst und zu einander, so lange wandelt sich das Bild des Menschen, der da geht und der da wird, un-sichtbar in seinen (Ver)Wandlungen.

— Dr. Claudia Welz ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Center for Subjectivity Research Kopenhagen.

<sup>8</sup> M. Luther, WA 7, 337, 33–35 (Grund und Ursach aller Artikel, 1521).



## Creatura invisibilia

Zur Theologie der «Mächte und Gewalten»

*Simon Peng-Keller*

Im Glaubensbekenntnis, das im Jahre 325 auf dem Konzil von Nizäa feierlich verabschiedet wurde, fällt der erste Glaubensartikel ebenso kurz aus wie im Apostolischen Glaubensbekenntnis, unterscheidet sich jedoch von diesem in einem auf den ersten Blick unerheblich scheinenden Punkt: Wird in letzterem die exklusive und alles umfassende Schöpfermacht Gottes dadurch herausgestellt, dass er als Schöpfer von Himmel und Erde bekannt wird, so ist im Nizänum stattdessen vom «Schöpfer alles Sichtbaren und Unsichtbaren» die Rede. Beide Formulierungen finden sich mit einigen Präzisierungen, mit denen ich mich noch beschäftigen werde, im Hymnus des Kolosserbriefs. Der Unterschied scheint deshalb unerheblich, weil hier wie dort offenkundig mit einer biblischen Metonymie die Allaussage von Kol 1,16a – «in ihm [Christus] wurde alles erschaffen» – veranschaulicht wird bzw. doppelt unterstrichen werden soll, dass ausnahmslos alles von allem Anfang in Christus sein Sein hat. Entgegen dem ersten Eindruck decken sich die Glieder der beiden polaren Aussagen nur annäherungsweise. So ist etwa das Unsichtbare nicht nur wie der Himmel dem menschlichen Zugriff, sondern auch seinem Erkenntnisstreben entzogen. Zudem klingt der ontologische Dual «Sichtbares–Unsichtbares» trotz biblischer Vorlage nach einem platonischen Wirklichkeitsverständnis (vgl. Phaidros 79a und Timaios 29b.92c) und wird von den Theologen der nachnizäischen Zeit zum Teil auch so interpretiert, nämlich als Differenz zwischen der sinnlichen und der geistigen Schöpfung. Die Stärke der nizäischen Formel gegenüber solchen theologischen Fortschreibungen liegt in ihrer Unbestimmtheit, die den Interpreten auf ihre biblische Fundstelle zurückverweist. Liest man sie von Kol 1,16 her, so gewinnt der fragliche und etwas blasse Ausdruck ein unerwartetes soteriologisches und dämonologisches Profil. Der Kolosserhymnus preist den erhöhten Christus nämlich als denjenigen, in dem und auf den hin alles erschaffen worden sei «im Himmel und auf Erden, das Sichtbare und das Unsichtbare, ob Throne oder Herrschaften, ob Mächte oder Gewalten.» Die meisten neueren Kommentare verstehen im Blick auf Röm 8,38f., 1 Kor 15,24, Eph 1,21 die letzten beiden Wortpaare als Näherbestimmung des «Unsichtbaren». Was mit

dem Sichtbaren kontrastiert wird, ist also nicht eine höherstehende Ideenwelt oder ein neutraler Bereich der Schöpfung, der sich dem menschlichen Erkennen entzieht. Vielmehr handelt es sich um kosmische Potenzen, unsichtbare Kräfte und Schicksalsmächte, die nach dem Kolosserbrief nicht nur zur Schöpfung gehören, sondern auf Christus hin geschaffen wurden und von ihm beherrscht werden. Sie sind Verwandte des Leviathans, den zwar schon viele imaginiert (Offb 13), den aber noch niemand gesehen hat und den Gott nach einem kühnen Preisgebet dazu geschaffen hat, um mit ihm zu spielen (Ps 104,26).

Der heiklen Aufgabe einer Theologie der Mächte und Gewalten, vor die der Kolosserbrief und das Glaubensbekenntnis von Nizäa ihre systematisch interessierten Ausleger stellen, sind die folgenden Gedanken gewidmet. Um den vorgegebenen Rahmen nicht zu überschreiten, konzentriere ich mich auf den dämonologischen Aspekt und klammere die Frage nach den «guten Mächten» aus. Ich verweile zunächst bei einigen in jüngerer Zeit erkundeten Wegen, sich dem «Unsichtbaren» theologisch und phänomenologisch anzunähern (1.), entwickle anschliessend einige eigenen Überlegungen zum Thema (2.) und frage schliesslich nach möglichen Orientierungshilfen im Umgang mit dem «Unsichtbaren» (3.). Um zu betonen, dass ich den Leitbegriff des «Unsichtbaren» in der spezifisch biblisch-nizäischen Bedeutung gebrauche, setzte ich ihn jeweils in Anführungs- und Schlussstriche.

## 1. Theologische Annäherungen an das «Unsichtbare»

Im deutschsprachigen Raum erschienen in den letzten Jahren gleich drei umfangreichere und im Ansatz teilweise verwandte theologische Studien, die sich als systematische Neuerschliessung des vernachlässigten theologischen Lehrstücks verstehen, das sich mit den «Mächten und Gewalten» zu befassen hat. In der im Jahre 1999 veröffentlichten Dissertation «Zwischen-Räume – Theologie der Mächte und Gewalten», die sich zur Hauptsache mit den Arbeiten von William Stringfellow und Walter Wink beschäftigt und sie miteinander zu vermitteln sucht, postuliert Thomas Zeilinger «die Notwendigkeit und die Unmöglichkeit der Wahrnehmung der Mächte» (359). Die Theologie und die Verkündigung sind nach Zeilinger vor die schwierige Aufgabe gestellt, die Wahrnehmung der «unsichtbaren Mächte» durch christlich-mythologische Rede und

kreative Imagination zu ermöglichen, ohne sie mythisch zu substantialisieren. Haben sie doch keinen eigenständigen ontologischen Status, sondern sind «Zwischenmächte» zwischen Gott und Mensch, die ihre wirksame Pseudo-Wirklichkeit der Verkehrung der guten Schöpfung verdanken. Zeiliger plädiert im Anschluss an Stringfellow dafür, die Mächte einerseits liturgisch-exorzistisch «zurechtzuweisen» und ihnen andererseits durch sozialpolitisches Engagement die Stirn zu bieten.

Ähnlich kämpferisch gibt sich Thomas Rusters 2005 erschienene «Himmelslehre» mit dem eingängigen Titel «Von Menschen, Mächten und Gewalten». Nach Ruster haben das neuzeitliche Denken und die postmoderne Himmelsfrömmigkeit die beiden theologisch wichtigen Unterscheidungen zwischen Gott und Himmel bzw. Himmel und Erde verwischt und sich dadurch die Möglichkeit verbaut, die «Mächte und Gewalten» erkennen und bekämpfen zu können. Wer den Himmel als den unzugänglichen und unverfügbaren Bereich der Welt verleugne oder mit Gottes Transzendenz verwechsle, verkenne die Mächte, die ihr Wesen im Verborgenen viel besser treiben können, ebenso wie das Wirken Gottes, das sich diesem Treiben entgegenstellt. Im Gegensatz zu Zeilinger, der auf die Beteiligtenperspektive des (Un-)Glaubens und die Unbeobachtbarkeit der Mächte abhebt, bezieht Ruster die Rede von den Mächten und Gewalten auf «Phänomene, die in der Reichweite heute zugänglicher theoretischer Anschauungen» liegen (17). Die verschleierte Rede von «höherer Gewalt», die analysierbare Zusammenhänge und kontingente Gegebenheiten in einen unverfügbaren Bereich entrücke, sei um Gottes und des Menschen willen zu entmystifizieren und durch wissenschaftliche Beschreibungen zu ersetzen. (Was Ruster allerdings nicht daran hindert, abschnittsweise selber ins mythologische Sprachspiel zu wechseln, und beispielsweise zu beschreiben, mit welchen Gefühlen die «Mächte» einer Eucharistiefeier beiwohnen, die sie schliesslich «wie geprügelte Hunde» verlassen müssen). Als Inbegriff von entfesselten Mächten, die Ruster im Anschluss an Niklas Luhmann als selbstzerstörerische Eigendynamik autonomisierter Funktionssysteme begrifflich zu fassen versucht, erscheint hier die globalisierte «freie» Marktwirtschaft, die die Menschheit und die Ökosysteme der Erde auf den totalen Kollaps zusteuere. Wie Zeilinger setzt auch Ruster im Kampf gegen die «unsichtbaren Mächte» auf die exorzistische Kraft der Liturgie und – mehr noch – auf den sozialpolitischen Widerstand, den er als gerechtes Handeln nach der Tora profiliert.

Deutlich zurückhaltender mit Anweisungen zu christlichem Leben und liturgischem Tun ist Martin Hailers ein Jahr später erschienene Habilitationsschrift «Gott und die Götzen. Über Gottes Macht angesichts der lebensbestimmenden Mächte». Sie fragt nach den theologischen Konsequenzen des Bekenntnisses, dass die unsichtbaren Mächte Gott unterworfen sind und durch ihn überwunden werden. Im Anschluss an Karl Barth beschreibt Hailer die fraglichen Kräfte als «herrenlose Gewalten, die als Exponenten des Nichtigen eine eigentümliche Zwischenexistenz zwischen Gott und Schöpfung einnehmen» (252). Als Trugbilder des Unglaubens suggerieren sie ihre Absolutheit und Unausweichlichkeit und verdunkeln das Welt- und Gottesverständnis des Menschen. Ihrer Unsichtbarkeit als der Verschleierung, die sie umgibt und die sie bewirken, kommen deshalb auch theoretisch-analytische Versuche der Sichtbarmachung nicht bei. Ihr nichtiges und gottwidriges Wesen offenbart sich nur dem gläubigen Blick, der nach Karl Barth nur kurz und unwirsch auf ihnen ruhen soll. Im Kampf gegen die Mächte setzt Hailer deshalb auf die desuggestive Kraft des Glaubens und die exorzistische Gegenmacht seiner Bilderwelt und Narrationen: «Was im theologisch präzisen Sinne entmythologisiert, ist nicht nur die Entlarvung lügenhafter Gespinste. Tatsächlich entmythologisierend wirkt das Heimischwerden in einer anderen Geschichte, als sie von den Mächten aufgedrängt wird, das Bewohnen anderer Bildwelten als diejenigen, die sie vorgaukeln. Der eschatologische Realismus als Beschreibung des Widerlagers gegen die Mächte ist nicht bildlos, er lädt vielmehr zum Bewohnen der Geschichts- und Bildwelt des Evangeliums ein» (392).

Im Anschluss an die Studien von Zeilinger, Ruster und Hailer wende ich mich in den nächsten beiden Abschnitten zwei Fragen zu, die von ihnen unterschiedlich beantwortet werden: Inwiefern sind die «Mächte und Gewalten» als unsichtbar zu qualifizieren (2.) und wie lässt sich mit ihrer Präsenz leben, ohne von ihnen beherrscht zu werden (3.)?

## 2. Unsichtbarkeit und Phänomenalität der «Mächte und Gewalten»

Die zurückhaltende Formulierung des Nizänums erlaubt es heutiger Theologie, guten Gewissens auf eine ausgefaltete Angelologie und Dämonologie zu verzichten. Will sie jedoch den Topos nicht gänzlich anderen überlassen, so bietet es sich an, von der metaphorischen

Prägnanz auszugehen, die der Rede von unsichtbaren «Mächten und Gewalten» offenkundig zu eigen ist. Die betreffenden Mythologeme, die weitgehend dem «semantischen Feld der politischen Herrschaft» entnommen sind (M. Wolter), zeichnen sich dadurch aus, dass sie etwas indizieren, was sich der Menschen kollektiv bemächtigt, ohne sich ihnen zu entschleiern. Sie stehen darin in einem deutlichen Kontrast zur Rede vom Heiligen Geist, die diesem zwar ebenfalls Unsichtbarkeit und Wirksamkeit zuschreibt, diese jedoch anders qualifiziert. Die ontologische Differenz zwischen Gottes Geist und den «Mächten» könnte kaum grösser sein, sind doch letztere in einem theologisch präzisen Sinn nichtig. Als «Mächte» existieren sie nur kraft der durch sie übermächtigten Menschen. Als solche sind sie so wirksam wie unsichtbar. Denn sie leben davon, nicht als gottwidrige Mächte erkannt zu werden. Soweit sie im Glauben erkannt werden, depotenzieren sie sich zu mehr oder weniger menschlich beeinflussbaren und insofern nicht mehr völlig unsichtbaren Wirkzusammenhängen.

Das zweite Jesajabuch beschreibt die Unsichtbarkeit der «Mächte» und ihre entdämonisierende Sichtbarwerdung auf eindingliche Weise. Einerseits gelte: «Wer sich zu seinen Göttern bekennt, sieht nichts, ihm fehlt es an Einsicht» (44,9). Er sieht nicht, was dem Propheten und seinen Adressaten offenkundig ist und verfällt gerade dadurch der Faszination seiner Imaginationen und Fabrikationen. Auch in der Perspektive, die der prophetische Text eröffnet, treten keine mythischen Unwesen auf. Vielmehr sieht man nichts anderes als einen in seiner Selbstbezüglichkeit gefangenen Menschen: «Der Zimmermann hat die Richtschnur ausgespannt, unermüdlich hat er mit dem Griffel vorgezeichnet, es mit den Schnitzmessern ausgeführt (...). Er ist gegangen, um sich Zedern zu fällen, und hat eine Steineiche genommen oder eine Eiche, und unter den Bäumen des Waldes hat er ihn kräftig werden lassen für sich. Er hat Lorbeer gepflanzt, und der Regen hat ihn gross gemacht, und dann hat er einem Menschen als Brennholz gedient. Und dieser hat davon genommen und hat sich damit gewärmt. Er zündet es an und backt Brot! Er macht einen Gott daraus! Und schliesslich hat er sich niedergeworfen, hat es zum Bild gemacht und sich vor ihm verbeugt» (44,13-15). Die prophetische Götzenkritik arbeitet mit Spott und einer deskriptiven Genauigkeit, die spätere philosophisch-wissenschaftliche Entzauberungsmethoden vorwegnimmt. Sie unterscheidet sich von diesen darin, dass sie, wie der Hymnus des Kolosserbriefs, die Unsichtbarkeit der «Mächte» auf die Unsichtbarkeit Gottes bezieht und so das Tun des Götzenbilderfabrikanten nicht nur als

Aberglauben und Magie diagnostiziert, sondern als Unglauben entlarvt, der sich an die trügerische Evidenz des Sichtbaren hält. Anders als etwa das letzte Buch der Bibel, das eine dramatische imaginative Sichtbarmachung der unsichtbaren Mächte inszeniert, wählt das zweite Jesajabuch die Strategie der desuggestiven Distanznahme, in der sich die Faszinationskraft, die das merkwürdige und zugleich banale Tun motiviert, in Nichts auflöst.

Bei aller theologisch herauszuarbeitenden Nichtigkeit der Mächte ist ihre Verführungskraft ernst zu nehmen, was u.a. bedeuten kann, sich um ein genaueres Verständnis der hier wirksamen Mechanismen zu bemühen. Der jesajanische Spott und der deuteropaulinische Hymnus haben diesbezüglich wenig beizutragen, lassen sie es doch im Dunkeln, auf welchen Wegen die «unsichtbaren Mächte» die sichtbare Welt durchformen. Versucht man dieses Dunkel etwas aufzuhellen, so lassen sich die Verführungsmechanismen, die hier im Spiel sind, dreifach spezifizieren.

Der Autor von Jes 44 scheint die kollektive Einbindung des von ihm porträtierten Götzendieners bewusst auszublenden, um die Absurdität der beschriebenen Tätigkeit herauszustellen. Will man jedoch verstehen, was die Macht der «unsichtbaren Mächte» ausmacht, genügt es nicht, einem einzelnen Bildschnitzer oder einem Voodoo-Priester bei der Arbeit zuzuschauen. Die «Mächte und Gewalten» herrschen über ganze Menschengruppen und werden biblisch nicht einzelnen Besessenen zugeordnet. Man kann sich fragen, inwiefern die «Mächte» und «Gewalten» der Höhe und der Tiefe, von denen Paulus in Röm 8,28f. spricht, eine metaphorische Variation des Sprechens von der «herrschenden», «täuschenden» und «tötenden» Sünde darstellt, von der die vorausgehenden Kapitel des Briefes handeln. Die Verbindung zwischen den beiden Aussagereihen bleibt merkwürdig lose. Offenkundig ist es metaphorologisch bedeutsam, wenn im Gegensatz zum Singular der «herrschenden Sünde» von den «Gewalten» im Plural gesprochen wird. Als Konkretisierungsformen der Sünde treten sie in der Mehrzahl auf. Ihre Angewiesenheit auf ein bestimmtes Kollektiv begrenzt zugleich eine beliebige Pluralisierung. Nach Karl Barth finden sich die «herrenlosen Mächte» v.a. in vier Gestalten: in politischen Absolutismen, in der Faszination von Besitz und Geld, in geistigen Wirkzusammenhängen wie Ideologien, Weltanschauungen, nicht-musealen Mythen u.s.w. und schliesslich in der negativen Eigendynamik von Technik und kulturellen Strömungen, die Barth den «chthonischen Mächten» zuordnet.

Das zweite Merkmal, durch das sich die Verführungskraft der Mächte charakterisieren lässt, unterläuft Barths Unterscheidung

zwischen geistigen und chthonischen Mächten. Auch die kollektiven Kräfte, die in Ideologien und Weltbildern wirksam sind, suchen bekanntlich ihre aufmerksamkeitslenkenden und einprägsamen Symbole, Rituale und Ausdrucksformen. Sie greifen dazu auf bestehende Sprachspiele und Symbolsysteme zurück und führen manchmal zur Bildung von Subkulturen, die für den Aussenstehenden ebenso merkwürdig wirken wie das von Jesaja beschriebene Tun des Statuenschnitzers. Fiktionen sind die «Mächte und Gewalten» jedoch nicht erst in Gestalt solcher Materialisierungen und Ausgestaltungen, sondern schon dadurch, dass sie «Protuberanzen des dem Menschen als Gottes Geschöpf verliehenen Vermögens» darstellen (K. Barth). In ihrer passiven Genesis aus den verschiedenartigen menschlichen Vermögen sehe ich ihr drittes Merkmal. Im Bild gesprochen leben die «Mächte und Gewalten» auf ungleich innigere Weise, als es parasitäre Pflanzen und Tiere im Verhältnis zu ihren Wirten tun, aus dem Vorrat menschlicher Kräfte und Möglichkeiten. Als vom Menschen abkünftige «herrenlose Mächte» nutzen sie seine Imaginations-, Überzeugungs- und Gestaltungskraft, kultivieren seine Wünsche und beuten seine Sehnsucht aus. Sie gehören, so gottähnlich sie sich auch gegenüber ihm gebärden mögen, zum Menschen, dem sie entlaufen sind.

### 3. Vom Umgang mit flüchtigen Drachen

Die Metapher der entlaufenen und nun herrenlosen Gewalten beinhaltet in der traditionellen christlichen Dämonologie im Gegensatz zur eben vertretenen These meist die Vorannahme, es handle sich hier um geistige Wesenheiten, die nicht dem Menschen, sondern Gott entlaufen sind und seiner Herrschaft trotzen. Der Epheserbrief sieht es aber bekanntlich anders, zumindest was das Herrschaftsverhältnis betrifft, wenn er den erhöhten Christus als denjenigen verkündet, dem alle «Fürsten und Gewalten, Mächte und Herrschaften» unterworfen sind (1,21f.). Wer den Glauben an das noch unsichtbare aber schon gegenwärtige Reich Gottes teilt, kann nach Evagrius Pontikos die unheimlichen Wesenheiten getrost mit Nichtbeachtung strafen: «Was aber jenen «flüchtigen Drachen» betrifft, der euch bedrängt, so denkt nicht an ihn und haltet ihn nicht für etwas und fürchtet euch nicht vor ihm. Er ist nämlich ein flüchtiger Sklave, der schlecht gelebt hat und seinem Herrn entlaufen ist. Gebt ihm keinen Raum bis zum Tode! (...) Ist nicht er es, der von unserem Herrn die Schweineherde erbat und der sich zuvor

die Güter des Hiob ausbat? Wenn er nicht die Macht hat, sich den Schweinen und Eseln zu nähern ohne die Zustimmung des Gebers, wie sollte er dann Macht haben über das Ebenbild Gottes? Wir selbst unterwerfen uns den Dämonen durch unseren Unglauben! (...) Der Drache weiß nur zu drohen. (...) Darum überlasst ihm nicht eure Behausung, denn ihr seid diese Niederlage nicht wert» (Brief 28). Der byzantinische Theologe Evagrius betreibt im bildungsfeindlichen Milieu des koptischen Mönchtums, in dem er seine letzten Lebensjahre verbringt, eine asketisch-mystisch geprägte Form christlicher Entmythisierung. Er weist darauf hin, dass man den «Mächten» nicht nur durch Unaufmerksamkeit, sondern auch durch ein Zuviel an Aufmerksamkeit erliegen kann. Wer ihnen Beachtung schenkt, steht bereits in ihrem Wirkfeld. Nicht an die herrenlosen Gewalten zu denken und sie nicht für etwas halten, bedeutet für ihn allerdings nicht, dem keine Aufmerksamkeit zu schenken, was sie im und zwischen den Menschen bewirken. Evagrius ermuntert vielmehr zu einer genauen Selbstbeobachtung und ordnet selber die negativen Gedanken in ein nachhaltig wirksames heuristisches Raster. Die dämonischen Mächte, so sein Grundgedanke, haben nämlich im Unterschied zu Gottes Geist keinen unmittelbaren Zugang zum menschlichen Herz, sondern wirken mittels Gedanken (*logismoi*), die sie im Geist des Menschen zur Ausbildung bringen. Es gilt diese Phantasien des Unglaubens frühzeitig wahrzunehmen und zu identifizieren, um sie dadurch um ihre Wirkmacht zu bringen. Es ist allerdings einzuräumen, dass Evagrius' individualpsychologischer Zugang blind ist für die transpersonale Eigendynamik der «herrenlosen Mächte», die Zeilinger, Hailer und Ruster in der globalen Aufrüstung oder den Finanzmärkten am Werke sehen. Die «Mächte» haben seit dem 4. Jahrhundert ihre Überredungskünste und Überzeugungstechniken verfeinert und Schritt gehalten mit der medialen und ökonomischen Globalisierung, so wie auch ihren christlichen Verächtern heute schärfere diagnostische Instrumente zur Verfügung stehen als die stoische Psychologie, auf die Evagrius zurückgriff. Aus dessen Anweisungen für das Leben inmitten von «flüchtigen Drachen» dürfte sich jedoch diejenige bleibend bewähren, ihre durch Glanz und Schatten aufmerksamkeitsheischende Präsenz mit achtsamer Nichtbeachtung zu strafen und ihre achtungsgebietende und ehrfurchtserregende Selbstpräsentation als Einbildung des Unglaubens zu durchschauen. Die *creatura invisibilia*, die ins Sichtbare hineindrängt und sich hinter ihm verbirgt, ist glaubend von der *invisibilia Dei* (Röm 1,20) zu unterscheiden, die in seiner Schöpfung widerglänzt als Vorschein einer Wirklichkeit, die im Werden ist. Das



Simon Peng-Keller

berechtigt die Bekenntnisse von Nizäa und Konstantinopel, nur am Rand und leicht überhörbar von den «unsichtbaren Mächten» zu reden und sie als zunehmend Entmächtigte der kommenden Präsenz des Erhöhten unterzuordnen.

— Dr. Simon Peng-Keller ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Fundamentaltheologie und Ökumene an der Universität Fribourg.

## Vom unsichtbaren Menschen

*Rebekka Klein*

Menschen können übersehen werden. Sie können sich verbergen und sie können sich verstecken. Sie können sich unseren Blicken entziehen, indem sie ihr Antlitz verhüllen und ihr Gesicht maskieren. Sie können sich auf Grund sozialer Diffamierung und Missachtung für unsichtbar halten. Aber sie können sich nicht vor unseren Augen unsichtbar machen. Das zumindest gilt, wenn wir uns an die natürliche Wahrnehmbarkeit des Menschen halten. Aus den fiktionalen Welten von Literatur, Film und Fernsehen, aus den wissenschaftlichen Weltverbesserungsutopien, aber auch aus rechts- und linkspolitischen Sozialutopien ist bekannt, dass die Festlegung auf das visuelle Sichtbarsein für den Menschen nicht unter allen Umständen gelten muss.

### 1. Sehen ohne Gesehen zu werden: Utopie, Fiktion und Faktum

In der literarischen Fiktion und in der wissenschaftlichen Utopie gibt es eine ganze Reihe von so genannten Unsichtbaren-Figuren und Gestalten, die mit der Möglichkeit des Unsichtbarseins vor dem Hintergrund einer sichtbaren Ordnung der Welt spielerisch experimentieren und damit die Bedeutsamkeit des Sichtbarseins für die menschliche Existenz aufzeigen.

In der englischen Fernsehserie «Unsichtbar» («Out of Sight», 1996-1998) wird der zwölfjährige Joe Lucas zu einem unsichtbaren Abenteuerer auf Zeit. Er entdeckt in dem versteckten Tagebuch eines Chemieprofessors die geheime Formel für eine chemische Substanz, mit der er die Oberflächenstruktur der menschlichen Haut so verändern kann, dass sie nicht mehr visuell sichtbar ist. Inspiriert durch den utopischen Roman «The Invisible Man»<sup>1</sup> von Herbert G. Wells, den er gerade gelesen hat, stellt der kleine Joe ein grellgrünes Spray, genannt «Inviz», mit seinem Chemiebaukasten

<sup>1</sup> H.G. Wells, *The Invisible Man*, New York 1897. In dem Roman von Wells gelingt es einem Wissenschaftler sich unsichtbar zu machen. Allerdings kann er das Ergebnis seines Selbstversuchs nicht mehr rückgängig machen und entwickelt sich zu einem psychisch gestörten Aussenseiter, der die Gesellschaft tyrannisiert. Es gibt eine auf dem Roman basierende BBC Television Serie aus dem Jahre 1984.

her. Joe entdeckt nun im Selbstversuch ganz neue Möglichkeiten, seinen Schulalltag zu meistern. Er wird in unzählige aufregende Abenteuergeschichten verwickelt, die vor allem deshalb spannend und gefährlich sind, weil seine Eltern, sein Bruder und seine Schulkollegen von seinem Unsichtbarkeitsgeheimnis nichts wissen dürfen. Der Zuschauer allerdings darf Joe, den Unsichtbaren, im Gegensatz zu seinen Angehörigen bei all seinen Ausflügen begleiten, ohne auf die angedeuteten Wahrnehmungsschwierigkeiten zu stoßen. Denn der Junge ist für ihn lediglich in einen marsmännchenähnlichen grünen Leuchtschimmer gehüllt. Der unsichtbare Joe verlässt die sichtbare Welt nicht, sondern er erhält in ihr durch das «Inviz» eine verborgene Gestalt, die es ihm ermöglicht, seine kindlichen Phantasien vom Unsichtbarsein auszuleben.

Sehr viel älter als diese wissenschaftsbegeisterte Fernsehstory für Kinder ist der Mythos von der Tarnkappe. Eine Tarnkappe ist ein Umhang oder Mantel, der es seinem Träger für eine gewisse Zeitspanne erlaubt, unsichtbar zu sein. Der griechische Held Perseus und verschiedene Helden der nordischen Mythologie bekommen eine solche Tarnkappe von magischen Wesen oder Gottheiten geschenkt. Perseus benutzt die Tarnkappe, die ihm von den Nymphen ausgehändigt wird, um unerkannt die Gorgone Medusa zu töten. Der Königssohn Siegfried hilft in der «Nibelungensage» seinem Schwager in spe die schöne Brunhild zu besiegen und zur Frau zu gewinnen, indem er sich unter einer Tarnkappe verbirgt, die er dem Zwergenkönig Alberich entwendet hat. Im wallisischen Epos «Mabinogion» tötet der britische Heerführer Caswallon unter dem Schutz einer Tarnkappe feindliche Feldherren und erringt durch diese Morde den britischen Thron.

Der Mythos von der Tarnkappe zeigt die Rationalität eines Täters an, der um die Sichtbarkeit seiner Taten weiss und diese deshalb vor den Augen seines Opfers und vor den Augen möglicher Zeugen verbirgt. Mit der Tarnkappe können die mythischen Helden das, was Menschen normalerweise nicht möglich ist: Sehen ohne gesehen zu werden. Auf diese Weise gelingt es ihnen, zumindest kurzfristig dem kriminalistischen Zirkel von Zeugenschaft, Anschuldigung und Bestrafung einer Tat zu entgehen.

Dass die Möglichkeit, sich unsichtbar zu machen, auch «guten» Zwecken dienen kann, zeigt sich in der siebenteiligen Romanreihe «Harry Potter». Dort gehört der Tarnumhang einem kleinen Zauberjungen, der ganz anders als seine mythologischen Vorbilder nichts Böses im Schilde führt, wenn er sich selbst und seine Freunde vor Lehrern und Zauberern mit dem Umhang in Sicherheit bringt.

Harry Potter nimmt mit dem Tarnumhang den Kampf für eine «Magie des Guten» auf. In diesem Kampf wird er am Ende bis an die Grenze von Leben und Tod geführt. Sein Tarnumhang hat aber nicht nur die Eigenschaft, ihn vor den Augen von magischen und nicht magischen Wesen zu verbergen, sondern er bewahrt seinen Träger letzten Endes sogar vor dem Zugriff des Todes. Dass ein Unsichtbarer Schutz vor dem Tod genießt, weist zugleich darauf hin, dass ein unauflöslicher Zusammenhang zwischen dem sichtbaren Leib und der Sterblichkeit des Menschen besteht. Diese Einsicht ist nicht nur für die Fiktion relevant. In anthropologischer Perspektive stellt die Sichtbarkeit des Menschen eine Grundbedingung seines endlichen und sterblichen Daseins dar und ihre Rekonstruktion hat somit weit reichende Implikationen für eine Thematisierung seines Selbstverständnisses. Das Unsichtbarsein des Menschen ist in dieser Perspektive das unverzichtbare Korrelat seines Sichtbarseins. Sie ist eine hinzukommende Möglichkeit zum Bewusstsein seiner visuellen Präsenz.

In fiktionalen Welten sind Unsichtbare in der sichtbaren Welt präsent, indem sie sich verkleiden, sich umhüllen oder sich indirekt durch ihre Taten zeigen. Aber sie sind nicht sichtbar im Sinne einer vollständigen raumzeitlichen Konsistenz ihrer Erscheinung mit der sichtbaren Welt. Ganz anders verhält es sich, wenn das Unsichtbarsein des Menschen in einer wissenschaftlichen Perspektive thematisiert wird. In der Perspektive der Physik ist der Zusammenhang zwischen dem Sichtbarsein, dem Altern und der Sterblichkeit des Menschen eine Naturgesetzlichkeit, die mit der elektromagnetischen Wellenlänge des Lichts und mit der Wechselwirkung von Licht und Materie erklärt werden kann. Kausalverhältnisse in der Natur gelten in der Physik als erklärt, wenn sie in Experimenten durch eine technisch beherrschbare Modellierung sichtbar gemacht werden können. Jedes Experiment stellt demnach in sich eine methodische Ordnung für die sichtbare Welt her. Dies gilt auch für die Optik, die das visuelle Sehen erklärt. In einem physikalischen Experiment können optische Wahrnehmungseffekte bei Ausschaltung aller anderen Einflussvariablen durch das gezielte Variieren der Wellenlänge des Lichts methodisch beobachtet werden. Physikalische Beobachtungen haben gezeigt, dass nur das so genannte «Lichtspektrum», d.h. der Wellenlängenbereich zwischen 380 und 750 nm für das menschliche Auge wahrnehmbar ist und die optische Sichtbarkeit von Objekten ermöglicht.

Die optischen Effekte der Lichteinstrahlung können im sichtbaren Spektrum des Lichts relativ zum Blickwinkel des Betrachters

und in Abhängigkeit von der Wechselwirkung zwischen Licht und Materie bestimmt werden. Besonders eindrücklich kann dies am Beispiel des optischen Effekts der Lichtbrechung demonstriert werden. Wird bspw. ein Stab in ein Wasserglas gehalten, so erscheint er von der Wasseroberfläche aus abwärts seltsam gekrümmt. Wird er aus dem Wasser herausgezogen, so verschwindet die Krümmung. Dies hat darin seine Ursache, dass das Wasser ein Element ist, das einen grösseren Lichtbrechungsfaktor hat als Luft. Beim Übergang zwischen den Elementen in einem Wasserglas werden die elektromagnetischen Wellen des Lichts deshalb abgelenkt. Es entsteht ein optischer Krümmungseffekt, der die Wechselwirkung zwischen Licht und Materie empirisch nachweist.

Was sich optisch zeigt, bleibt in der physikalischen Darstellungsordnung des Sichtbaren an die Mechanismen der Lichtreflexion durch die Materie gebunden. Dementsprechend gilt in physikalischer Perspektive das als unsichtbar, was im sichtbaren Bereich der elektromagnetischen Strahlung des Lichts vom menschlichen Auge nicht wahrgenommen werden kann. Von einem unsichtbaren Menschen ist in der Physik in der Regel nicht die Rede, denn die Oberflächenstruktur des Materials, aus dem ein Mensch ‚gemacht‘ ist, reflektiert die sichtbare Lichteinstrahlung sehr gut. Trotzdem konnte sich auch in der physikalischen Materialforschung eine Vorstellung vom Unsichtbarein durchsetzen. Was in fiktionalen Welten möglich und wirklich ist, darf auch in der Physik nicht unmöglich sein – dachten sich einige Wissenschaftler der Duke University in North Carolina und versuchten deshalb, so genannte Metamaterialien zu entwickeln, die einen negativen Lichtbrechungsfaktor haben. Dies ist ihnen vor kurzem zum Teil gelungen.<sup>2</sup> Sie konnten eine Tarnumhüllung aus Metamaterialien mit einer nanotechnisch veränderten Oberflächenstruktur herstellen, die Objekte zumindest bei Radarstrahlung optisch unsichtbar macht.

Metamaterialien stellen eine optische Sichtbarriere her, die Objekte dem physikalischen Zusammenhang des Sichtbaren entzieht. Ein Gegenstand oder Mensch, der unter einer solchen Tarnumhüllung aus Metamaterialien verborgen ist, wird in der Perspektive der Physik zu einer Leerstelle im Raum, weil er in seiner Optik von der Radarstrahlung umgangen wird. Er genießt jedoch nur teilweise die geschilderten Vorzüge des Unsichtbareins. Denn ein Mensch, der unter einem Tarnumhang aus Metamaterialien verborgen ist, kann seine Aussenwelt selbst nicht mehr wahrnehmen. Neben der

---

<sup>2</sup> D. Schurig et al., Metamaterial Electromagnetic Cloack at Microwave Frequencies, Science 314, 10 November 2006, 977-980.

passiven ist auch seine aktive Optik ausgeschaltet. Er kann weder sehen noch gesehen werden. Das heisst, zumindest dem Tarnkappen-Voyeurismus sind nach der Entwicklung von Metamaterialien noch Grenzen gesetzt. Und die Hoffnung, dass es ein Sehen ohne Gesehenwerden gibt, bleibt auf diese Weise auch innerhalb der Physik weiterhin Fiktion.

Die Vision, das sichtbare Antlitz des Menschen für eine Zeit lang vom Erdboden verschwinden zu lassen, wird die Physik wohl genauso wie die Fantasy Literatur auf absehbare Zeit nicht loslassen. Beide gehen allerdings von einer unterschiedlichen Darstellungsordnung des Sichtbaren aus. Wenn die Physik der Vision vom Unsichtbarsein nachgeht, so setzt sie die optische Präsenz eines Menschen, die als Effekt der Lichteinstrahlung zustande kommt, mit seiner Sichtbarkeit gleich. Das Unsichtbare hat demnach in der Perspektive der Physik keinen Platz innerhalb des Bereichs der für Menschen sichtbaren Welt, weil es nicht optisch gesehen und damit nicht eindeutig aufgewiesen werden kann. Um die menschliche Grundbedingung des Sichtbarseins zu verstehen, ist deshalb an das (Un-)Sichtbarkeitsverständnis von Utopie und Fiktion zu erinnern.

Das Sichtbare ist in der Fiktion an keine exakte wissenschaftliche Darstellungsordnung gebunden. Es weist eine Mehrsinnigkeit auf, durch die auch die Möglichkeit eines Unsichtbaren vorstellbar bleibt. Utopische und fiktionale Welten kennen das Unsichtbare als etwas, das im Rahmen des Sichtbaren nicht ausgeschlossen sein muss, weil es vor dem inneren Auge imaginiert oder durch indirekte Darstellung als hinzukommend zum Sichtbaren thematisiert werden kann. Das Unsichtbare präsentiert sich in der sichtbaren Welt deshalb als eine abwesende Möglichkeit, die nur gegenwärtig ausserhalb der Reichweite des Sichtbaren liegt. Alles Sichtbare wird innerhalb der fiktionalen Darstellungsordnung somit zugänglich und befragbar auf das, was in ihm unsichtbar bleibt.

## 2. Vom Sehenkönnen anderer: Ein unsichtbarer Adam?

Der erste Mensch, der erfahren musste, dass er sich nicht einfach unsichtbar machen kann, wenn er etwas Dummes angestellt hat, war wohl der nackte Adam im Paradiesgarten. So erzählt es zumindest die Bibel in Genesis 3. «Wo bist du?», wird Adam von Gott gerufen, nachdem er heimlich vom Baum in der Mitte des Gartens gegessen und sich anschliessend versteckt hat. Adam ist zunächst überrascht,

dass er beim Namen gerufen und angesprochen werden kann, auch wenn er sich nicht von selbst sehen lässt. Seine Überraschung zeigt, wie neu und ungewohnt die Erfahrung des Sichtbarseins für ihn ist.

Reumütig tritt Adam vor Gott und berichtet, dass er sich für die Nacktheit seines Körpers schämt und sich deshalb verborgen hält. Dies ist ein indirektes Eingeständnis seiner vorangegangenen Tat. War es ihm doch verboten worden, von den Früchten des Baumes in der Mitte des Paradiesgartens zu essen. Dass er jetzt darum weiss, wie exponiert ihn sein nackter Körper macht, ist eine Folge seiner verbotenen Tat. Denn die Einsicht, dass er sichtbar ist und gesehen werden kann, hat er in unmittelbarem Zusammenhang mit dem vorangegangenen Regelverstoss gefasst. Die Genesis berichtet, dass Adam und Eva nach dem Genuss der verbotenen Früchte vom Baum in der Mitte des Gartens voreinander «die Augen aufgehen» und sie im Bewusstsein der eigenen Nacktheit versuchen, ihre Scham mit einem Feigenblatt zu bedecken. Dass das Sichtbarsein im Falle des Menschen zugleich impliziert, dass ein Mensch sich seiner Sichtbarkeit bewusst ist und mit seinem Sichtbarsein vor anderen rechnen kann, wird Adam und Eva unmittelbar im Anschluss an die eigene Tat einsichtig. Der spätere Versuch, sich vor Gott zu verbergen, erweist Adam jedoch als einen, der im Bewusstsein der eigenen Sichtbarkeit noch unerfahren ist. Er glaubt, ähnlich wie ein Mensch, der in physikalischen Kausalzusammenhängen denkt, dass er sich nur aus dem unmittelbaren raumzeitlichen Zusammenhang mit dem aktuellen Geschehen herauszunehmen braucht, um die äusserlich sichtbare Spur seiner Tat zu verwischen und nicht mehr verantwortlich gemacht werden zu können. Das Wissen um seine eigene visuelle Präsenz ist im Falle Adams also noch nicht durch ein Wissen um die Folgen des Angesehenwerdens durch andere informiert.

Wer von anderen Menschen angesehen worden ist, kann identifiziert, gerufen und verantwortlich gemacht werden, auch wenn er nicht unmittelbar physisch präsent ist. Er hat nicht nur sichtbare und greifbare Spuren seiner Anwesenheit hinterlassen, sondern er bleibt auch als er selbst für andere bekannt. Seine Identität ist über die raumzeitliche Präsenz seiner sichtbaren Gestalt hinaus gegeben. Daran erinnert die Paradieserzählung, indem sie berichtet, wie Adam in seiner Abwesenheit von Gott gerufen und darin zur Anwesenheit gebracht wird. Bemerkenswert ist, dass der Gott, von dem die Paradiesgeschichte erzählt, ein Gott ist, der sich gleich einem Menschen in den Garten seiner Geschöpfe hinein begibt und dort ein Zeichen ihrer leiblichen Gegenwart fordert. Er will sich

nicht mit der gewussten Existenz des Menschen begnügen, sondern einen Kontakt zur sichtbaren Gestalt herstellen. Deshalb fragt er Adam: «Wo bist Du?» Der Gott der Paradiesgeschichte ist also ein Gott, der das Sichtbarsein seiner Geschöpfe sucht und damit in der Logik der Erzählung deutlich macht, dass das Sehenkönnen *anderer* stets Implikationen für die eigene Selbsterfahrung hat.

Das Sehenkönnen anderer unterscheidet sich von einem bloss äusserlich manifesten Sehen und Gesehenwerden, denn es etabliert einen intersubjektiven Bezug, der über den physischen Bezug unmittelbarer Anwesenheit weit hinausgeht. Die Möglichkeit, dass ein Mensch von einem anderen angesehen, im Gedächtnis behalten und daraufhin auch in seiner Abwesenheit gerufen werden kann, bringt für ihn eine neue Dimension der Identifizierbarkeit mit sich. Das Sichtbarsein vor einem anderen Menschen ermöglicht es, dass ein Mensch in seiner individuellen Existenz objektiviert wird. Die Objektivierung hat zur Folge, dass die Identität eines Menschen zwar nicht unabhängig von seiner konkreten Existenz, aber doch raumzeitlich variabel präsentiert werden kann. Sie ist nicht auf die wahrnehmbare und datierbare Sichtbarkeit der physischen Präsenz eines Menschen festgelegt, sondern kann durch den Bezug auf gemeinsame Erfahrungszusammenhänge und Erfahrungsmöglichkeiten vergegenwärtigt werden.

Ähnlich wie die Engführung des Sichtbarseins auf optische Präsenz in der Physik, greift Adams Verständnis des Sichtbarseins in der Geschichte vom Paradiesgarten im Hinblick auf die soziale Dimension des menschlichen Lebens zu kurz. Denn das Angesprochen- und Gerufenwerden durch andere überschreitet die raumzeitliche Identifizierbarkeit eines Menschen. Es begründet eine menschliche Identität, auf die sich auch jenseits physischer Bezugnahmen berufen werden kann. In der Paradiesgeschichte wird Adam durch den Ruf Gottes zur Anwesenheit gebracht, obwohl er sich gerade versteckt hält. Er muss hervortreten, Antwort geben und seine Schuld eingestehen. In der Konsequenz lernt er, mit der Möglichkeit des Sehenkönnens anderer umzugehen. Er verliert seine paradiesische Unschuld und lebt fortan als ein Mensch, der auch in Zeiten seiner Abwesenheit angesprochen und identifiziert werden kann. Das Sehenkönnen anderer geht damit als objektivierte Identität in seine eigene Selbsterfahrung ein und macht es ihm unmöglich, als Unsichtbarer aus der gemeinsamen Welt einfach zu verschwinden.

Einige Elemente der hier kurz vorgestellten Interpretation der biblischen Paradieserzählung nimmt der Philosoph Hans Blumenberg



in seinen «Variationen der Visibilität»<sup>3</sup> zum Anlass, um darüber zu rasonieren, was es für den Menschen heisst, gesehen werden zu können. Er präsentiert die Paradieserzählung in seinen Überlegungen zu verschiedenen Aspekten der menschlichen Visibilität als frühes Zeugnis einer noch ganz unselbstverständlichen phänomenologischen Selbsterfahrung des Menschen. Adam ist im Mythos vom Paradiesgarten für Blumenberg ein *erster* Mensch, weil er eine paradigmatische Erfahrung mit der erweiterten Dimension des Gesehenwerdens als eines Sehenkönnens anderer macht. Er ist ausserdem ein erster, weil er durch seinen unerfahrenen und ungeschickten Umgang mit der eigenen Sichtbarkeit die vermeintliche Selbstverständlichkeit des Sichtbarseins von Menschen mit Bedeutsamkeit auflädt. Das nur scheinbar Selbstverständliche kann deshalb durch eine Vergegenwärtigung seiner Geschichte unterbrochen und im Kontrast zum Unselbstverständlichen reflektiert werden.

Die Paradieserzählung ist in Blumenbergs Augen ein Mythos vom *ersten* Sehen und Gesehenwerden und von der *ersten* Einsicht in das Sehenkönnen anderer. Sie berichtet in phänomenologischer Perspektive von einem aktiven Heraustreten des Menschen in die Sichtbarkeit. Diesem Heraustreten folgt ein Sichverstecken und Sichverbergen nach, welches das Trauma der Entdeckung einer optischen Ausgesetztheit an das Sehenkönnen anderer wieder aufheben soll. Der Versuch misslingt. Die Aufhebung von Adams Versteckspiel durch die intersubjektive Bezugnahme, die auch seiner optischen Unsichtbarkeit gilt, ist in sozialer Perspektive vorhersehbar und sie verhindert, dass sich ein Mensch wie Adam der Objektivierung seiner Existenz in einem Tatzusammenhang durch raumzeitliche Abwesenheit entziehen kann.

Blumenbergs phänomenologische Überlegungen zur Visibilität des Menschen sind in anthropologischer Perspektive weiter führend, weil sie die visuelle Wahrnehmbarkeit des Menschen nicht als eine physikalische Naturgesetzlichkeit, sondern als eine anthropologische Kategorie der reflexiven Selbstdistanz beschreiben. Die Bewusstwerdung der eigenen Sichtbarkeit, die für den Menschen möglich und wirklich ist, unterscheidet sich von einer blossen

<sup>3</sup> H. Blumenberg, Variationen der Visibilität, in: ders., Beschreibung des Menschen, hg. v. M. Sommer, Frankfurt a.M. 2006, 777-895; ders., Sichtbarkeit, in: H. Blumenberg/C. Schmitt, Briefwechsel 1971-1978, hg. v. A. Schmitz/M. Leppner, Frankfurt a.M. 2007, 218-221. Eine anders akzentuierte Deutung der Paradiesgeschichte findet sich auch in Blumenbergs Zeitungsartikel «Die erste Frage an den Menschen. All der biologische Reichtum des Lebens verlangt eine Ökonomie seiner Erklärung», FAZ, 2.6.2001, Nr. 127, SI-II.

Wahrnehmung seiner Visualität. In seinen Überlegungen zeigt Blumenberg, dass vor allem der Körper des Menschen unzureichend wahrgenommen ist, wenn er lediglich in seiner optischen Präsenz betrachtet wird. Der Körper als ein physisches Objekt, das je nach Standort und Materialzusammensetzung die Lichteinstrahlung reflektiert, unterscheidet sich vom Körper als einem sichtbaren Menschenleib, dessen visuelle Präsenz noch andere Dimensionen als die der optisch eindeutigen Wahrnehmbarkeit kennt. Der sichtbare Leib des Menschen ist derjenige Ort, an dem ein Mensch sich sowohl *für* andere sehen lassen kann als auch *von* anderen in seiner Anwesenheit wie in seiner Abwesenheit angesprochen und verantwortlich gemacht werden kann. Die phänomenologische Beschreibung des Menschen impliziert für Blumenberg deshalb in erster Linie, dass die Verschränkung zwischen passiblem Gesehenwerden und selbstdarstellerischem Sichsehenlassen am Ort des menschlichen Leibes deutlich gemacht wird.

### 3. Sich selbst sehen: Leiblichkeit als reflexive Selbstdistanz

Zur Charakterisierung der reflexiven Visibilität des Menschenleibes lassen sich drei verschiedene Unterscheidungen einführen, die in der visuellen Selbstwahrnehmung des Menschen ineinander greifen. Zum ersten ist der sichtbare Leib des Menschen kein Gegenstand einer unmittelbaren, sondern ein Gegenstand der äusserlich vermittelten Selbsterfahrung (i). Zum zweiten ist der Leib nur beschränkt ein Gegenstand der eigenen und dafür umso mehr ein Gegenstand der fremden Selbsterfahrung (ii). Und zum dritten ist er in seiner visuellen Präsenz bevorzugt ein Gegenstand der Fernwahrnehmung, da seine Erfahrbarkeit im Nahbereich massiv eingeschränkt ist (iii).

(i) Die Bedeutung der Leiblichkeit menschlicher Existenz liegt darin, dass Form und Gestalt des eigenen Leibes in der äusserlich vermittelten Wahrnehmung der Körperpartien durch Tasten und Spüren, Sehen und Berühren allererst angeeignet werden müssen, um für einen Menschen präsent zu sein. Die Selbstgegenwart des Leibes ist nicht von innerlicher und unmittelbarer Art, so als wären Vorhandensein und Gestalt seines Leibes für einen Menschen selbst-evident. Der Eigenleib ist vielmehr wie jeder andere Gegenstand primär durch seine äusserliche Erscheinung gegeben und unterliegt damit den Bedingungen einer stets von Aussen vollzogenen

Wahrnehmbarkeit. Im Falle der leiblichen Selbsterfahrung ist also von einer prinzipiellen Äusserlichkeit in der Erfahrung auszugehen.

(ii) Der menschliche Körper lädt durch seine aufrechte Gestalt und durch seine exponierte und dem Betrachter offen zugewandte Vorderseite in besonderer Weise zu seiner visuellen Wahrnehmung ein. Deshalb ist die kalkulierte Inszenierung der visuellen Präsenz des Eigenleibes ein wichtiger Bestandteil der sozialen Selbsterfahrung des Menschen. Mit der Präsentierbarkeit des Leibes in einer mit anderen Menschen gemeinsam erfahrenen Welt eröffnen sich dem Menschen mannigfaltige Möglichkeiten zur medialen Selbstdarstellung sowie zur optischen Maskierung und Verkleidung des eigenen Körpers. In diesen spielerischen Möglichkeiten, in denen auch die kulturelle Symbolisierung der eigenen Äusserlichkeit eine grosse Rolle spielt, nimmt der Mensch ein distanzierteres Verhältnis zur Gegebenheitsweise seines Leibes ein und bezieht sich auf ihn primär von Aussen über Fremdinstanzen.

(iii) Der distanzierte und äusserlich vermittelte Umgang mit dem eigenen Leib kann als entscheidender Vorteil und Zugewinn im Hinblick darauf gelten, dass der menschliche Körper als Eigenleib nur unzureichend wahrnehmbar ist. Ein vollständiges Bild von ihm ergibt sich überhaupt erst in der Fernwahrnehmung und diese kann für den Eigenleib niemals unmittelbar geleistet werden. Andere und anderes kann der Mensch in der Ferne distanzieren, aber sich selbst ist er vorrangig im Nahbereich der Wahrnehmung bekannt. In diesem Nahbereich hat er es vor allem mit den toten Sichtwinkeln und verdeckten Rückseiten seines Körpers zu tun. Seine visuelle Präsenz ist ihm demnach vor allem in verkürzten Ausschnitten gegeben. Die leibliche Selbstgegenwart des Menschen ist deshalb auf den Blick von Aussen, auf die Betrachtung der leiblichen Gestalt durch die optische Perspektive anderer und durch Verfahren der externen Spiegelung angewiesen.

Der offenkundige Mangel an unmittelbarer visueller Selbsterfahrung hat die Folge, dass er den einzelnen Menschen abhängig macht vom Resultat der Erfahrung anderer, die sich auf ihn beziehen. Die visuelle Wahrnehmung des Eigenleibes muss deshalb den Umweg über die Distanzschwelle der Aussenerfahrung nehmen. Wird diese entzogen, so ist ein Mensch im Schnittpunkt seines Kontakts mit der sichtbaren Welt beschränkt und auf den Nahbereich seiner Selbstwahrnehmung zurückgeworfen. Damit ist zugleich die Sichtbarkeit und Öffentlichkeit seiner Handlungen vor anderen beschnitten.

#### 4. Sich nicht sehen lassen können: Die Körperausschaltung des anderen als soziale Utopie und Realität

Mit dem Bewusstsein der Sichtbarkeit geht für den Menschen vor allem die Möglichkeit einher, die eigene Identität in der intersubjektiven Beziehung mit anderen Menschen zu entdecken und zu gestalten. Das Sichtbarsein des Menschen begründet aber neben den Strategien der Selbstdarstellung auch Strategien der Selbstverhüllung, in denen der Mensch gelernt hat, für die Folgen der intersubjektiv gesteigerten Sichtbarkeit seines Leibes Sorge zu tragen. Insbesondere die soziale Dimension des Sichtbarseins kennt ihre Grenzen. Oft möchten Menschen, wenn sie sich für etwas schämen oder wenn ihnen etwas peinlich ist, im sprichwörtlichen Sinne im Erdboden versinken und für andere unsichtbar sein. Kinder halten beispielsweise beim Versteckspiel ihre Augen zu, wenn sie nicht gesehen werden wollen. Menschen blenden einander aus oder sie ignorieren und übersehen sich. Die Entdeckung der sozialen Präsenz des sichtbaren Menschenleibes hat also stets eine gegenüber dem sozialen Bezogensein auf andere abgewandte Kehrseite. Die leibliche Anwesenheit eines Menschen kann verdeckt, verhüllt oder bewusst unsichtbar gemacht werden. Die objektiv mögliche visuelle Sichtbarkeit eines Menschen korreliert dann keinem sozialen Identifiziert- und Gesehenwerden. Dies kann sogar so weit gehen, dass ein Mensch durch eine vollständige Körperumhüllung der leiblichen Gegenwart vor anderen Menschen als Ganzes entzogen wird. Lassen wir uns einen solchen Fall vor Augen führen:

Er, ein Bild von einem Mann mit schwarzer Sonnenbrille, modischem Hemd und auffallend grosser Armbanduhr am Handgelenk, der an einem heissen Sommertag in der Stadt das Flanieren über die Einkaufsstrasse geniesst. Viele bewundernde Blicke folgen der eleganten Erscheinung nach. Sie, wie ein dunkler Schatten neben ihm. Fast hätten wir sie übersehen. Kein einziger Teil ihres Körpers wird enthüllt durch das schwarze Gewand, das sie trägt. Nichts lässt darauf schliessen, dass es ein Mensch ist, der dort geht. Es gibt weder das Spiel der Bewegung im Schritt noch die Schwingungen der Arme und kein Blickwechsel ist möglich auf der Höhe der Augen in ihrem Gesicht. Ihr Gewand macht sie zu einer schwarzen Wand.

Die vollständige Verhüllung der menschlichen Gestalt in einer «Burka» zeigt, dass es zwar die Möglichkeit gibt, das Sichtbarsein

des Menschen demonstrativ zu negieren, aber diese Möglichkeit kann nur um den Preis des Verlust der sozialen Wahrnehmbarkeit eines Menschen realisiert werden. Um die eigene Sichtbarkeit eines Menschen auszuschalten, reicht es nicht aus, den menschlichen Körper lediglich optisch zu verbergen, sondern es muss auch der Leib als ein reflexiver Ort der eigenen und fremden Selbstwahrnehmung «beseitigt» werden. Denn der Leib als solcher verhindert sowohl in seiner nackten als auch in seiner bekleideten Gestalt noch, dass ein Mensch gleich einem Tarnkappenträger, der transparent und durchsichtig ist, übersehen wird.

Die soeben aus der Perspektive eines Beobachters am Strassenrand geschilderte Szene von der verhüllten Gestalt ist nicht etwa eine ferne Momentaufnahme aus Kabul oder Islamabad. Mitten an einem Spätsommertag in Europa lässt sich sehen, was es heisst, wenn ein Mensch in seiner leiblichen Gegenwart nicht wahrgenommen werden kann. Ohne die Möglichkeit, seine leibgebundenen Ausdrucksmittel zur Geltung zu bringen, gibt er eine Leerstelle in den visuellen Markierungen der sichtbaren Leiber auf der Strasse ab. Die Leerstelle eines fehlenden Menschen geht vor allem mit der Ausschaltung der Gesten und Handlungen seines Leibes einher.<sup>4</sup> Mit der Ausschaltung des leiblichen Ausdrucksverhaltens ist dem Betreffenden die Möglichkeit genommen, sich des Eigenleibes als eines Instruments für die Öffentlichkeit seiner Bezugnahmen auf die Welt zu bedienen. Dies ist, wenn es dauerhaft geschieht, gleichbedeutend mit einer Ausschaltung seiner sozialen Existenz. Denn mit seinem sichtbaren Leib wird jeder Mensch zu einer unverlierbaren Spur in der von Menschen wahrgenommenen, sichtbaren Welt. Der Kontakt mit der sozialen Mitwelt funktioniert über das selbstdarstellerische Spiel mit der eigenen Sichtbarkeit und der Leib ist in diesem Kontakt selten einfach naturgegeben nackt. In der sozialen Begegnung bleiben lediglich die Hände und das Gesicht regelmässig unverhüllt und sind in ihrer Ungeschütztheit dem Gegenüber ausgesetzt. Der Rest des Körpers wird zum Medium einer inszenierbaren und gestaltbaren Nähe zu den Mitmenschen. An ihm kann der Mensch sich für andere sehen lassen. Die soziale Präsenz des Leibes findet in einem komplexen Geflecht aus verschiedenen Verhaltensweisen ihren Ausdruck, die sich nicht im einzelnen, sondern nur als Ganzes unterbinden lassen. In gestischen und mimischen Ausdruckssignalen wie einer Zuwendung des Kopfes, einem offenen Lächeln oder einem Anteil nehmenden Blick wird

<sup>4</sup> Vgl. A. Honneth, *Unsichtbarkeit. Stationen einer Theorie der Intersubjektivität*, Frankfurt a.M. 2003.

die soziale Bezugnahme eines anderen Menschen stimuliert. Alle diese Ausdruckssignale sind leibgebunden und funktionieren im Wesentlichen über die visuelle Wahrnehmbarkeit. Angesichts dieser Einsichten lässt sich berechtigterweise die Frage stellen, wie ein Mensch, dessen visuelle Präsenz vollständig negiert und verdrängt wird, sozialen Respekt und Anerkennung durch seine Mitmenschen erfahren kann.

## 5. Konsequenzen

Auch einige Politiker in der Schweiz wünschen sich, dass ausländische Mitbürger für ihre Mitmenschen besser unsichtbar bleiben, damit sie als «schwarze Schafe» der Gesellschaft problemlos diffamiert und visuell «entsorgt» werden können. Solche Vorstellungen erinnern an Formen einer rechtspolitischen Sozialutopie mit rassistischem Hintergrund. Sie bestärken allerdings die phänomenologische Einsicht, dass menschliche Identität nicht über die Aktualität der physischen, sondern über die Kontinuität einer intersubjektiven Bezugnahme auf andere rekonstruiert werden muss. Diese kann auch durch das optische Verschwindenlassen von unerwünschten Menschen nicht ausgeschaltet werden. Eine Erinnerung an die Phänomenologie der Leiblichkeit des Menschen kann in diesem Zusammenhang deutlich machen, warum ein friedliches, menschliches Zusammenleben nicht durch das Unsichtbarmachen von Mitmenschen begründet werden kann.

Menschen träumen davon, zuweilen unsichtbar zu sein und die Grenzen der visuell sichtbaren, der optisch wahrnehmbaren und der intersubjektiv zugänglichen Welt zu überschreiten. Tragen sie als mythische Helden einen Tarnumhang, so können sie ungesehen und zugleich sehenden Auges die heimlichsten Taten begehen. Verbergen sie sich hinter einer optischen Sichtbarriere, so sind sie selbst zwar unsichtbar, können aber von ihrer sichtbaren Umgebung nichts mehr wahrnehmen. Halten sie sich in sozialen Beziehungen aus Angst vor Zurückweisung und Missachtung bedeckt, so besteht die Gefahr, dass sie in ihrer Abwesenheit von niemandem gerufen und erinnert werden.

Welche Grenzen Menschen in ihren Vorstellungen vom eigenen Unsichtbarsein gesetzt bekommen oder überschreiten, bestimmt sich nach der Darstellungsordnung der sichtbaren Welt, innerhalb derer sie ihr Sichtbarsein oder Unsichtbarsein inszenieren. Von einer Unsichtbarkeit des Menschen zu sprechen, heisst anzuerkennen,

Rebekka Klein

dass der Mensch beständig mit der Möglichkeit experimentiert, den sichtbaren Leib als das Instrument der Öffentlichkeit seiner Taten zu umgehen, ihn zu verbergen oder ihn bis zur Indifferenz zu verkennen. Der Seitenblick auf die Verdrängung und Negation der visuellen Präsenz von Mitmenschen zeigt, dass das Unsichtbarsein nicht nur etwas Wünschenswertes, sondern auch eine Last sein kann, vor allem wenn es um antisoziale Strategien des offensichtlichen Unsichtbarmachens anderer geht.

— Rebekka A. Klein ist Assistentin am Universitären Forschungsschwerpunkt «Grundlagen des menschlichen Sozialverhaltens: Altruismus und Egoismus» der Universität Zürich und Mitarbeiterin am Collegium Helveticum, einem Forschungsinstitut der Universität Zürich und der ETH Zürich.

## Gott kann sich sehen lassen

Einige Einblicke in Bewältigungen des Unsichtbarkeitsproblems

*Stephan Schaede*

Einfach nicht gesehen zu werden, obgleich man doch da ist, wirkt vernichtend. Ettore Scola hat das im Jahr 1987 in seinem Film «La famiglia» beklemmend ins Bild gesetzt. Während einer Szene kommt es zu einem bösen Spiel. Onkel Nicola besucht seine Familie. Ort des Geschehens ist eine jener Stadtprachtwohnungen in den Prati von Rom. Wie in Mittelitalien zu erwarten, hat sich die gesamte Grossfamilie versammelt, also der Padrone mit seiner Frau und den beiden Söhnen Giulio und Carlo, der Neffe Enrico, nicht zu vergessen – um damit nur die wichtigsten genannt zu haben – die drei unverheirateten Tanten. Im Salotto wird der Onkel mit Knuffen und Küssen begrüsst. Und eben da kommt es nun zu einem bösen Unsichtbarkeitsspiel. Von einem auf den anderen Moment tut der Onkel so, als ob der jüngste Neffe Giulio nicht zu sehen sei. «Wo ist Giulio?», stellt er als Frage in den Raum und schaut sich ratlos um. Alle spielen mit. «Hat jemand Giulio gesehen?» Giulio meldet sich. Er wird übersehen. Onkel Nicola schaut überall nach und stellt immer wieder die gleiche Frage. «Wo ist bloss Giulio?» Giulio zerzt am Onkel, den Eltern, seinem Bruder und den Tanten herum. Sie ignorieren ihn spielend. Es dauert keine zwei Minuten, da bricht Giulio in Heulkrämpfe aus, die nicht mehr so schnell aufhören. Diese Unsichtbarkeit entwickelt eine brutale negative Macht. Sie holt Giulio später noch einmal ein. Als alte Männer sitzen sich sein Bruder Carlo und er in der Stadtwohnung einander gegenüber. Carlo, inzwischen emeritierter Italienischprofessor, gibt zu, dass er ein Romanmanuskript, das ihm Giulio vor Jahren zur Prüfung gegeben hatte, nie gelesen habe. Vor kurzem habe er es zur Hand genommen. Es sei genial. Zu spät. Unsichtbarkeit tilgt Lebenszusammenhänge und Lebensgewinn.

Wenig offensichtlich, aber im Dienst von bestimmten Interessen werden nicht nur Individuen, sondern ganze «gesellschaftliche Bereiche» ausgeblendet. Menschen entrücken ins sozial Unsichtbare.



«Was» aber «nicht sichtbar ist, hat nicht Teil an der Gesellschaft; es wird marginalisiert und diskriminiert.»<sup>1</sup>

Dabei sind Menschen darauf angewiesen, sichtbar zu sein und also angeblickt zu werden. Nun gibt es allerlei Mittel und Wege, dieses natürliche Bedürfnis zu kultivieren, von der Kleidung über Schmuck und Schminke bis hin zu grosszügiger gewählten Ausschnitten oder ausgefallenen Bärten. «Gelegentlich entsteht eine Art epidemischer Manie, sich verzieren zu lassen», notierte Rudolf Virchow schon 1897, und meinte damit das Tätowieren, das nicht erst unserer Tage zumindest nördlich der Schweizer Grenze zu einer immerhin 15–20% eines Jahrgangs belagernden Mode geworden ist.<sup>2</sup> All die bekleidungstechnischen und bisweilen unter die Haut gehenden Formen der Betonung des Leibes dienen ursprünglich der Sorge, zu wenig oder nicht richtig ins Licht gerückt zu sein. Sie dürfen keineswegs als Einladung zum unverdrossenen Anschauen missverstanden werden. Denn Sichtbarkeit macht zugleich verletzlich und angreifbar. Der Diskriminierung durch Übersehen korrespondiert als existentielles Widerlager die Diskriminierung, in falscher Weise angeblickt zu werden. So gibt es Lebenssituationen, in denen Menschen geradezu notorisch nicht gesehen werden wollen oder andere prinzipiell nicht mehr sehen mögen. Solche Wünsche stellen sich ein, wo Schuld oder schwere Verletzungen im Raum stehen. «Ich will Dich nie mehr wiedersehen» singen die Missfits. Und Adam versteckt sich vor Gott aus Furcht und Scham.

Fremde Blicke können heikel sein. Und Scham stellt sich ein, wenn Blicktabus übertreten werden. Dann wird ein Mensch von einem anderen überrascht und gesehen, obgleich er das jetzt nicht will und obgleich er in keinem Fall so gesehen werden will. Scham ist derart intim in der eigenen Persönlichkeit verwurzelt, dass sie nicht wegrationalisiert werden kann. Am allerwenigsten die Person, die sich selbst schämt, kann sich ihre Schamgefühle ausreden. Sie stellen sich unverfügbar ein. Die Strafe des Prangers hat das ohne Pardon missbraucht. Menschen wurden gnadenlos den Blicken anderer ausgeliefert und durch Blickentwürdigungen bestraft. Einen Mitmenschen für längere Zeit beharrlich anzuschauen, verletzt dessen Intimität. Hier wird deutlich, welche Macht davon ausgeht, von anderen angesehen zu werden, eine Macht, die schwer verletzen kann.

<sup>1</sup> Vgl. Radikalität & das Imaginäre, in: Veranstaltungsprogramm: I imagine. Das Imaginäre als Provokation, Eine Projektreihe von Theaterhaus Gessnerallee u.a., Zürich 2007, 7.

<sup>2</sup> Vgl. Art. Aufstieg der Tätowierten Existenz, FAZ, 8. September 2007, Z. 2.

Allerdings ist ein Blick nicht gleich einem Blick. Blicke können schädigen. Sie können aber auch beleben, aufbauen, trösten und wohltuend erregen. Vertraute Blicke sind heilsam. Menschen, die sich innig lieben, erlauben einander, sich unverdrossen ins Angesicht zu schauen. Ihre Blicke suchen sich immer wieder. Sie können sich aneinander nicht satt sehen. Wird ihnen der Blickwechsel aus welchen Gründen auch immer untersagt, zerbrechen sie daran. Hier ist die Macht der Blicke in das Macht- und Lebensphänomen der Liebe eingebunden. Und es ist das merkwürdige Privileg einer Person, die andere porträtiert, diese natürliche Grenze der Scham und Intimität als Fremder zu überschreiten und Menschen unverrückt für unbestimmte Zeit ansehen zu dürfen. Allein die professionelle Distanz der zeichnenden Beobachtung lässt das überhaupt zu.

In ganz anderer Weise prekär wird die Dialektik von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, wenn Menschen von anderen gesehen werden, die als Beobachter selbst im Unsichtbaren verharren. Die unsichtbaren Beobachter gewinnen eine unheimliche Macht. Wissen die Beobachteten von diesem verdeckten Gesehenwerden, belastet es sie zusätzlich. Denn es wird die Ohnmacht realisiert, gegen eine die eigene Persönlichkeit empfindlich tangierende Grenzüberschreitung nichts ausrichten zu können. Debatten über flächendeckende Videoüberwachung in von Gewalt bedrohten Städten oder Plätzen dokumentieren das.

## I.

Wie aber steht es mit Gottes Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit? Kann er gesehen werden? Oder ist er immerzu unsichtbar und vermag sich nie zu zeigen? Und wenn er denn unsichtbar ist, worin hat das seinen Grund? Ist er, weil er der Ewige ist, der ewig Unsichtbare? Blüht jedoch einem absolut unsichtbaren Gott nicht, dass er vergessen wird? Warum sollte Gott, von dem doch biblische Texte behaupten, er sei allgegenwärtig (vgl. Ps. 139), unsichtbar sein? Ist er ein geheimer Beobachter? Ist er nur unter den Bedingungen dieser endlichen Welt mit den Augen der in ihr lebenden Lebewesen nicht zu sehen? Oder liegen die Dinge nochmals überraschend anders: Schämt sich Gott? Ist er verletzt? Verbirgt er sich? Die evangelische Theologie unserer Tage hält daran fest, dass Gott ein beziehungsreiches Wesen sei. Wieso will er dann nicht angesehen werden? Oder will er es ja, den Menschen jedoch fehlt es an optischem Feingefühl? Merkwürdigerweise fehlt ein dem Verb totsichweigen analoges

Verb, obgleich der Blickentzug nicht weniger vernichtend wirken dürfte. Ist die Menschheit bei aller religiöser Ambition dennoch immer wieder im Begriff, Gott die vernichtende Erfahrung durch notorisches Übersehen zuzumuten, ihn gleichsam tot zu übersehen? Diese Fragen sind keiner antropomorphen Glaubensnaivität geschuldet. Sie sind alles andere als harmlos.

Die Unsichtbarkeit als solche gibt nicht schon ein metaphysisches Adelsprädikat ab. Wie ambivalent sie ist, führt ein rascher Blick ins christlich-mythologische Repertoire vor Augen. Gerade auch den Teufel zeichnet aus, sich nicht zu zeigen, sich zu verbergen, chronisch unsichtbar zu bleiben.<sup>3</sup> Mit der Auskunft, dass Gott, wie andere weniger erhebliche Kräfte auch, unsichtbar sei – niemand hat Gott je gesehen, die Gravitationskraft aber auch nicht – ist es schwerlich getan. Gottes Unsichtbarkeit hat es in sich. Darüber klären die folgenden theologiegeschichtlichen Einblicke in nur ganz wenige Aspekte frühester und früher Reflexionen der Unsichtbarkeit Gottes auf.<sup>4</sup>

## II.

Merkwürdigerweise wird die Unsichtbarkeit Gottes erst in der christlichen Theologie zu einem Thema von terminologischem Gewicht. Das ist im Blick auf die alttestamentlichen Quellen insofern leicht zu erklären, als es dem Hebräischen an entsprechenden terminologischen Äquivalenten fehlte. Kommen neutestamentliche Texte<sup>5</sup> auf die Unsichtbarkeit Gottes zu sprechen, so nähren sie sich aus zwei Quellen; zum einen aus den alttestamentlichen Sachaussagen, die die Rede von der Unsichtbarkeit Gottes nahelegen, zum anderen aus der hellenistisch beeinflussten philosophischen Tradition. Für den Umstand, dass in der lateinischen paganen und Profanliteratur die Belege für die Rede vom unsichtbaren Gott erstaunlich rar sind, muss der genaue Grund von Kennern des Fachs wohl erst noch beigebracht werden. Er wird schwerlich darin liegen, dass der römische Götterhimmel auf ein plastisch sichtbares Treiben abgestellt war, so wahr es ist, dass eine Aphrodite, die niemand sieht, sich von selbst erledigen würde. Das muss andere Gründe haben. Schliesslich war der

<sup>3</sup> Vgl. etwa R. von Deutz, *Commentaria in Canticum canticorum*, III (4,1-6), CChr. CM 26, 76.

<sup>4</sup> Die üblichen bildtheoretischen Verdächtigen von Thomas von Aquin über Baumgarten zu den Romantikern werden ausgelassen.

<sup>5</sup> Vgl. Röm 1,20 mit 1.Tim 1,17; Hebr 11,27b; Act. 17.

Sache nach die Vorstellung von einem unsichtbaren Gott bekannt. Nicht von ungefähr kann in der Areopagrede in Act 17 Paulus auf einen dem «unsichtbaren Gott» geweihten Altar zurückgreifen. In der griechischen Literatur sieht die terminologische Situation nicht ganz so öde aus. Die beissende Spottkritik Platons über die erdichtete Göttervielfalt hat hier gewirkt. Jedoch wird nun eben in der überlieferten *lateinischen* Profanliteratur extrem selten und zudem erst spät einer Unsichtbarkeit Gottes mit dem Wort *invisibilis* Ausdruck verliehen. Apuleius referiert in einem dieser raren Texte, nämlich seiner Schrift *De deo Socratis*, denkbare Ordnungen des Götterhimmels, in welchem naiv sichtbare von unsichtbaren Göttern im höheren Chor unterschieden werden, wobei dann auch Platons Polytheismuskritik ins Spiel kommt.<sup>6</sup> Damit ist die Unterscheidung zwischen einer sichtbaren und einer unsichtbaren Welt der Ideen angesprochen, die bis in die Zeiten Kants hineinwirkte. Platon unterschied an klassischem Ort mit den Adjektiven *horatos* und *ahoratos* zwischen der sinnlichen Welt, die nur wahrgenommen, und der Welt der Ideen, die nur erkannt werden kann.<sup>7</sup> Indem nun aber die Ideen «geschaut» werden, wird Sehen zur zentralen verbalen Metapher für höchste Erkenntnis. Der menschliche Geist sieht. Er ist das Auge der Vernunft. «*Theoria*» heisst die entsprechende Aktivität. Und alle Wissenschaft zerrt das, was noch nicht entdeckt und gesehen wurde, aus dem Verborgenen ins Gesehene heraus. Es ist ein dem sinnlichen Wahrnehmungsvorgang analoger Prozess. Wie der zu denken sei, dazu hat Aristoteles in seiner Schrift *De anima* Schwieriges notiert, was die Rezeptionsgeschichte bis in die frühe Neuzeit in Atem halten sollte.<sup>8</sup> Aristoteles war es dann auch, der in seiner Schrift *De mundo* erklärt, Gott sei unsichtbar und werde als «unsterbliches Leben» über seine Werke, nämlich die Einheit einer organisierten Welt erfahren.<sup>9</sup> Dieser Gedanke sollte Schule machen. Seneca wird in seinen *Naturales Quaestiones* behaupten, Gott entfliehe den Augen, sei aber durch Denken zu sehen: *efficit oculos, cogitatione visendus est*.<sup>10</sup> Gott zeige sich dem Intellekt als innerem geistigen Auge, nicht jedoch dem Sinnesorgan Auge. Das ist eine geradezu klassische Figur. Sie sollte auch auf die christliche Theologie einwirken und zu einem ponderablen Thema der Gotteslehre erweitert werden.<sup>11</sup>

<sup>6</sup> Vgl. Apuleius, *De deo Socratis*, hg. von C. Moreschini, Stuttgart/Leipzig 1991, 9.

<sup>7</sup> Vgl. Platon, *Res Publica* VI 509d mit VII 524c.

<sup>8</sup> Vgl. vor allem Aristoteles, *De anima* III,5.

<sup>9</sup> Vgl. Aristoteles, *De mundo* 399a-c.

<sup>10</sup> Vgl. Seneca, *Naturales Quaestiones*, VII,30,3.

<sup>11</sup> Anmerkungsweise sei notiert, dass die Lehre von der Unsichtbarkeit Gottes in jener Tradition über die Jahrhunderte zu dogmatistisch sterilen Zuordnungen erstarrt.

### III.

Die christlich-theologische Rede von der Unsichtbarkeit Gottes hat zunächst einmal einen polemischen Sitz im Leben und paart sich mit einem antipaganen Affekt. Es sind eben intellektuell nicht ernst zu nehmende Gestalten, die sich im griechischen und römischen Götterhimmel herumtummeln, gegen die der eine unsichtbare Gott in Stellung gebracht wird. Für diesen Affekt berufen sich die christlichen Schriftsteller auf Röm 1,20–23. Cassiodor verweist auf diesen locus classicus, wenn er den Verehrern Jupiters vorwirft, sie würden «den unsichtbaren Gott in einem sichtbaren Abbild verehren»<sup>12</sup> und ihn deshalb gründlich verfehlen. Ihr Gewissen und eben die Struktur der Schöpfung (ex mundi factura) zeigten ihnen genug an. Im Namen des Apostels urteilt er scharf: *Stulti facti sunt*.

Es ist wichtig wahrzunehmen, dass im zitierten Passus des Römerbriefes selbst keiner puristischen Unsichtbarkeitsbestimmung Gottes das Wort geredet wird.

Paulus spricht in Röm 1,20 von Gottes «unsichtbarem Wesen». Das hat Philo von Alexandrien auch schon so formulieren können.<sup>13</sup> Zu dieser Formulierung sah er sich genötigt, um vor einem falschen theologischen Antropomorphismus zu warnen. Allerdings hat Philo dann von der unsterblichen menschlichen Seele behauptet, sie sei das Abbild Gottes (*eikon theou*), die wiederum selbst als ernstzunehmendes Abbild von Unsichtbarem nicht sichtbar sein dürfe.<sup>14</sup> Josephus hat in ähnlichem Zusammenhang behauptet, Seele und Gott blieben auch nach dem Tode für menschliche Augen unsichtbar.<sup>15</sup> Auf diese Weise hatte die Rede von der Unsichtbarkeit Gottes in das hellenistische Judentum Eingang gefunden. Paulus führt die Unsichtbarkeit Gottes

---

So notiert der Artikel «Unsichtbarkeit» eines einschlägigen katholischen Lexikons des 20. Jahrhunderts: «Die biblisch beschriebene Unsichtbarkeit Gottes ist immer Glaubenswahrheit der ordentlichen Lehrverkündigung gewesen; sie ist einschliessweise in der definierten Unbegreiflichkeit Gottes ... enthalten, da diese *wenigstens* die Unsichtbarkeit Gottes für das natürliche Auge aussagt ... Unsichtbarkeit Gottes bedeutet ..., dass Gott 1) absolut unsichtbar ist a) für das natürl[iche] körperl[iche] Auge, dass aber auch b) dieses niemals auf übernatürl[iche] Weise zur Gottesschau befähigt werden kann ... Gott [ist] auch ... für das natürliche geistige Auge jedes geschaffenen Geistes unsichtbar ...» Allerdings wird dann angefügt, Gott könne sich dem übernatürlichen geistigen Auge gegenüber sichtbar machen. Das ist der schulscholastische Versuch, die Schau Gottes mit der Unsichtbarkeit Gottes zu synthetisieren ...». Vgl. R. Schulte, Art. Unsichtbarkeit Gottes. Dogmatisch, LThK2, Bd. 10, Sp. 524f.

<sup>12</sup> Vgl. Cassiodor, *Expositio sancti Pauli Epistulae ad Romanos*, cap. 1, PL 68, Sp. 419c–d.

<sup>13</sup> Vgl. etwa Philo, *Legum allegoriae* III, 206.

<sup>14</sup> Vgl. Philo, *Quod deterius potiori insidiari soleat*, 87.

<sup>15</sup> Vgl. Josephus, *De bello Iudaico* 7, 346.

anders ein. Er behauptet, Gott sei in seinem Wesen zwar unsichtbar, könne aber durch seine Werke «ersehen» werden. Das entsprechende Verb ist von Paulus klug gewählt. Es geht nicht um sinnliches Sehen, sondern um ein Durchschauen Gottes, der sich als solcher nicht für alle offensichtlich zeigt. Die beiden Bestimmungen *noein* und *kathorao* sollten über das entsprechende Vokabular der Vulgata, die von *intellecta* und einem *conspicere* spricht, sprachbildend wirken. Gott wird also selbst in seinen Werken nicht in einem schlichten Sinne sichtbar. Geradezu undialektisch prägt das Paulus im 2. Brief an die Korinther ein, wenn er behauptet, das Sichtbare sei zeitlich, das Unsichtbare hingegen ewig (vgl. 2. Kor 4, 18). Wie ist das gemeint? Bleibt Gott in gewisser Weise nun doch prinzipiell unsichtbar? Diese Frage ist später aufzugreifen. Jedenfalls muss festgehalten werden, dass in diesen Texten des neuen Testaments keine paradoxen Sichtbarkeits-Unsichtbarkeitsrelationen aufgestellt werden.<sup>16</sup>

#### IV.

Das Unsichtbare ist entweder gar nichts oder aber eine Instanz, die mit ungewöhnlicher Macht ausgestattet ist. Das war die unheimliche Alternative, mit der sich die frühe christliche Theologie konfrontiert sah. Mit grosser Verve setzte sie sich dafür ein, mit der Unsichtbarkeit eine unvergleichlich grosse und starke Macht zu assoziieren.<sup>17</sup> «Wenn ich von der Allmacht Gottes rede, dann rede ich von seiner Unsichtbarkeit», predigt Origenes<sup>18</sup>. Und Augustinus nennt die Unsichtbarkeit mit der Unzerstörbarkeit Gottes in einem Atemzug. Was sichtbar ist, kann sich verändern und ist also insofern unvollkommen, als es im aktuellen Zustand nicht alle Dimensionen seiner Potentialität ausschöpft. Augustinus schliesst deshalb prinzipiell aus, dass Gott je sichtbar wird. Denn dann würde aus einem unzerstörbaren ein zerstörbarer Gott.<sup>19</sup> Würde sich die Unsichtbarkeit Gottes verändern, wäre zu befürchten, dass sich etwas an Gottes Unsterblichkeit ändere.<sup>20</sup> Das sind Folgen vulgärplatonischer Adaptionen, die sich stabil durch die abendländische Theologie durchhal-

<sup>16</sup> Vgl. hierzu E. Käsemann, *An die Römer*, Tübingen 1980, 37.

<sup>17</sup> Vgl. Arnobius Iunior, *Conflictus cum Serapione*, II,5, CChr.SL 25a, 92.

<sup>18</sup> Vgl. Origenes (Übersetzung des Rufin (?)), *Homilia in librum Regum*, 13, CB 33, 21: *Quando de omnipotentia Dei loquor, de invisibilitate ... eius ...*

<sup>19</sup> Vgl. Augustinus, *Epistula* 148, CSEL 44/3, 341.

<sup>20</sup> Vgl. Augustinus, *Sermones*, *Sermo* 277, PL 38, Sp. 1266: *Si mutatur invisibilitas, metuendum est ne mutetur immortalitas.*

ten und regelmässig mit den Leidensaussagen vor allem der neutestamentlichen Texte in Konflikt geraten sollten. Augustinus hat zwar an diesen platonisch-neuplatonischen Denkmustern festgehalten. Er hatte aber dennoch ein Gespür für deren Problematik. Das deutet sich an, wenn er einräumt, die Unsichtbarkeit Gottes müsse von der Theologie nur deshalb so sehr betont werden, weil normalerweise Sichtbarkeit und Körperlichkeit miteinander assoziiert werden. Sehr wohl zeige sich Gott den Herzen derjenigen, die ihn liebten. Hier komme es zu einer echten Betrachtung (*contemplatio*) Gottes.<sup>21</sup> Das war eine Mitteilung, die dann Beda venerabilis – auch er spürte ein Problem in der strikten Behauptung der Unsichtbarkeit Gottes – gerne aufgenommen hat.<sup>22</sup> Diese im Glauben verankerte Verunsicherung wurde durch die schlichte Tatsache forciert, dass die alttestamentlichen Texte von der *kabod*, also der sinnfälligen Wucht der Erscheinung Gottes sprechen.<sup>23</sup> Bei aller lebensgefährlichen Wucht der Gottesschau erzählen die alttestamentlichen Visionsszenen nicht zu knapp von Menschen, die Gott sahen. Ein Text wie die Vision des Jesaja (Jes 6,1–7) verunsicherte erheblich eine metaphysische Unsichtbarkeitskonzeption.

## V.

In Jes 6,1–7 sieht Jesaja «den Herrn sitzen auf einem hohen und erhabenen Thron, und sein Saum füllte den Tempel». Dieser Einblick in den himmlischen Thronrat droht für Jesaja beinahe tödlich auszugehen. Nur der Schuldtilgungsritus des Seraphim bewahrt ihn vor einem sicheren Ende (Jes 6,1–7). Dann aber kann er unbehelligt sehen und hören. Dieser Text wurde zu einer einzigen intellektuellen Provokation vor allem für eine sich in der Auslegungstradition des Dionysius Areopagita begreifenden negativen Theologie. Wenn sich im Alten Testament Gott in so unverschämt unmissverständlicher Weise sehen lässt, wie lässt sich dann die Behauptung halten, dass von ihm unmittelbar nichts ausgesagt werden dürfe? Für Dionysius war

<sup>21</sup> Vgl. Augustinus, Epistula 147, 20, CSEL 44, 323: quia ... corpora consuetudine loquendi uisibilia nominantur, propterea deus inuisibilis dicitur, ne corpus esse credatur, non quia corda munda suae substantiae contemplatione fraudabit, cum haec ... merces deum ... diligentibus promittatur ...

<sup>22</sup> Vgl. Beda venerabilis, In epistulas septem catholicas, IV,12, CChr.SL 121, 314f.

<sup>23</sup> Vgl. hierzu G. von Rad, Art. Kabod im AT, ThWNT 2, 240–245. – Sie haben in der neutestamentlichen Rede von der Herrlichkeit Gottes (*doxa theou*) eine Entsprechung. Die *doxa theou* ist ein Phänomen. Sie zeigt sich im strengen Sinne des Wortes, prächtig und mit sichtbarem Glanz.

Gott derart unfasslich, dass mit dessen Unsichtbarkeit zugleich dessen Irrationalität ausgesagt werden musste. Namen versagen.<sup>24</sup> Die Unsichtbarkeit führt zu einer qualifizierten Ignoranz, die schlichte Gottesvisionen aller Art durchweg ablehnt.<sup>25</sup> Entsprechend müht sich Johannes Scotus Eriugena ab, die Interpretation des Dionysius von Jes. 6 zu deuten. Deren Pointe sei folgende. Jesaja habe zwar selbst durch Visionen gesprochen. Das Göttliche erweise sich in ihnen jedoch als eine dem Sichtbaren und Unsichtbaren in unvergleichlicher Weise übergeordnete Kraft. Von Gott die Sichtbarkeit auszusagen, sei ebenso falsch wie von ihm die Unsichtbarkeit auszusagen. Solche Prädizierungen seien nur im Blick auf Geschaffenes legitim, nicht aber im Blick auf den Schöpfer. Die Unsichtbarkeit sei kein Prädikat des Wesens Gottes, weil sie in strenger Negativität nur anzeige, was er nicht sei.<sup>26</sup> Denn Gott sei *superessentialis*, übersteige jede Form von essentiellen Prädizierungen. Wenn also Jesaja Gott im himmlischen Thronrat sitzen «sehe», dann nur als der «von allem dem Intellekt entzogenen Allerentzogenster», über den nicht einmal mehr eine Ähnlichkeitsaussage gemacht werden dürfe.<sup>27</sup> Selbst die intellektuellen geistigen Augen können Gott also nicht sehen.<sup>28</sup>

Diese theologische Position ist nun allerdings eine Extremposition. In der Regel wurde die Unsichtbarkeit Gottes theologisch in unterschiedlichster Weise relativiert. Es wäre hier eine Geschichte halbherziger Bewältigungs- und Relativierungsformen zu schrei-

<sup>24</sup> Vgl. Dionysius Areopagita sec. Ioannem Scotum, *De diuinis nominibus*, in: Ph. Chevalier, *Dionysiaca*, Bd. 1, Paris-Solesmes 1937, S. 9, Sp. 3: ... *rationem superat ... et uerbum arcanum; Irrationabilitas et inuisibilitas et innominabilitas secundum nullum eorum quae sunt ens.*

<sup>25</sup> Vgl. Dionysius Areopagita sec. Robertum Grosseteste, *De mystica theologia*, in: Ph. Chevalier, *Dionysiaca*, Bd. 1, Paris-Solesmes 1937, S. 579, Sp. 4, ... *per inuisibilitatem et ignorantiam uidere et cognoscere quod super uisionem et cognitionem hoc non uidere neque cognoscere.*

<sup>26</sup> Vgl. Johannes Scotus Eriugena, *Expositiones in hierarchiam caelestem*, 2, CChr. CM 31, 33: *non ... inuisibilitas et infinitas et incomprehensibilitas essentia ipsius est, sed quid non est, ostendit.*

<sup>27</sup> Vgl. Johannes Scotus Eriugena, *Expositiones in hierarchiam caelestem*, cap. 13, CChr. CM 31, 177: *Didicit [scil. Dionysius Areopagita] Isaia uisionibus suis quia solus Deus superessentialis est et supereminens et incomparabiliter supercollocatus omni uisibili inuisibilique uirtute ... Quod ergo propheta uidet Dominum sedere super excelissimas essentias, remotam ab omnibus ipsius superessentialitatem, et quod universaliter omnium excelsissimorum et ab omni intellectu remotissimorum remotissimus sit ...*

<sup>28</sup> Um nicht in völliges Stillschweigen zu verfallen, räumt Johannes ein, verbo gratia könne von Gott sehr wohl Positives ausgesagt werden, nämlich Leben, Weisheit oder Wahrheit. Vgl. Johannes Scotus Eriugena, *Expositiones*, 2, s. Anm. 26, 33.



ben. Halbherzig sind sie zumeist, weil sie eben in einem stark von (neu)platonischen Zuordnungen geprägten Denkhorizont vollzogen wurden. Einige Relativierungsformen seien im folgenden vorgestellt. Entweder wurde Gottes Unsichtbarkeit in Berufung auf 1. Kor. 13,12 zeitlich eingegrenzt (VI.) oder sie wurde mit dem schon erwähnten Passus aus Röm 1,20 aufgrund der Gleichnisfähigkeit der Welt bewältigt (VII.). Seine entscheidende Modifikation hat der Gedanke der Unsichtbarkeit im Kontext der Christologie erfahren. Man las Kol 1,13–15 und begriff Jesus Christus als *imago Dei* (VIII).<sup>29</sup> Denkfiguren der christologischen Imagolehre etablierten sich analog in der anthropologischen Imagolehre (IX.). In ganz anderer Weise bewältigte die Unsichtbarkeit die Bestimmung des Wortes Gottes (X.). Wie die Reformation diese Bewältigungsform modifiziert hat, kann mit einigen Hinweisen auf Martin Luther umrissen werden (XI.).

## VI.

Ist Gottes Unsichtbarkeit in ihrer zeitlichen Erstreckung absehbar? Paulus hatte 1. Kor 13,12 mitgeteilt, wir sähen «jetzt durch einen Spiegel ein dunkles Bild; dann aber von Angesicht zu Angesicht». Das hat Tertullian ohne jede Einschränkung derart ernst genommen, dass er die Möglichkeit einräumte, Gott habe sich schon vor der Inkarnation durchaus sichtbar zeigen können.<sup>30</sup> Später wird Bernhard von Clairvaux ähnlich zuversichtlich im Blick auf die paulinische Auskunft, wir lebten jetzt im Glauben und nicht im Schauen (2. Kor 5,7), behaupten, wen die Kraft der Kontemplation vor den Richterstuhl Christi wegweise, der sehe dort Unsichtbares und höre Unbegreifliches.<sup>31</sup> Derart eindeutige zeitliche Eingrenzungen der Unsichtbarkeit Gottes sind jedoch höchst selten. Es etablierte sich ein Sprachgebrauch, der das von der Vulgata in Röm 1,20 geführte Verb *conspicere* mit der Interpretation von 1. Kor 13,12 verknüpfte. Die Pointe der paulinischen Rede vom Spiegel (*speculum*) wird dann präzise so verstanden, dass die Unsichtbarkeit Gottes unter den Bedingungen dieser Welt intellektuell partiell wie in einem

<sup>29</sup> Diese christologische Ebenbildlehre ist für die «Überwindung» der Unsichtbarkeit von erheblich größerem Belang als das Motiv der Ebenbildlichkeit des Menschen überhaupt.

<sup>30</sup> Vgl. Tertullian, *Adversus Praxean* 14, CChr.SL, 1177.

<sup>31</sup> Vgl. Bernhard von Clairvaux, *Sermones* 33,34, CChr.CM 2a, 274: *qui quadam ui contemplationis rapitur ad tribunal Christi, et tibi uidet inuisibilia et audit ineffabilia.*

Spiegel durchschaut (*conspicere*) werde.<sup>32</sup> Paschasius Radpertus führt im Anschluss an 2. Kor 5,7 aus, im Glauben und nicht im Schauen zu wandeln, das bedeute, dass die göttliche Kraft den Verstand der Glaubenden auf das Unsichtbare hinlenke als ob ihnen sichtbar gezeigt werde, was innerlich dem Heil diene.<sup>33</sup> Gedacht ist also an so etwas wie eine fingierte Fiktion des Unsichtbaren. Diese Zurückhaltung in Sachen einer eschatologischen Aufhebung der Unsichtbarkeit Gottes hat Augustinus forciert. Er liest 1. Kor 13,12 so, dass die Offenbarung von Angesicht zu Angesicht eine intellektuelle Schau in einem intellektuellen Himmel sei.<sup>34</sup> Gott werde dann allein mit dem Verstand wahrgenommen (*mente cerni*)<sup>35</sup>. Nur gelegentlich gibt der Kirchenvater seine Zurückhaltung auf und spricht mit Emphase von den Leibern des neuen Himmels, mit denen Menschen dann in klarster Weise alles durchschauend sehen werden<sup>36</sup>. Diese Emphase überträgt er jedoch, wie noch zu zeigen sein wird, nicht auf seine christologischen Überlegungen zur Unsichtbarkeit. Zuvor sei eine zweite Form einer Bewältigung der Unsichtbarkeit Gottes angesprochen.

## VII.

Die Welt ist gleichnisfähig. Mit dieser Überzeugung im Rücken werden Argumentationsmuster standardisiert. Gott sei bei aller Unsichtbarkeit nicht schlechthin verborgen. Er erschliesse sich in seiner Existenz über das Sichtbare. Dieses nämlich sei so überwältigend, dass es nichts Sichtbares selbst hervorgebracht haben könnte.<sup>37</sup> Das Werk manifestiere durch seine Sichtbarkeit den unsichtbaren

<sup>32</sup> Vgl. Iulian von Toledo, *Prognosticorum futuri saeculi* III,54, CChr.SL 115: ... clarissima perspicuitate videamus, non sicut nunc inuisibilia dei per ea, quae facta sunt, intellecta conspiciuntur per speculum in aenigmate ex parte ... Vgl. mit Johannes de Forda, *Super extremam partem cantici canticorum sermones*, Sermo 23,10, CChr. CM 17, 199.

<sup>33</sup> Vgl. Paschasius Radpertus, *De corpore et sanguine Domini* 3, CChr.CM 16, 24.

<sup>34</sup> Vgl. Augustinus, *Confessiones* XII,13,16, hg. von K. v. Raumer, Gütersloh 1876, 326.

<sup>35</sup> Vgl. Augustinus, *Epistula* 148, CSEL 44/2, 338.

<sup>36</sup> Vgl. Augustinus, *De civitate Dei* XXII,29, CChr.SL 48, 861.

<sup>37</sup> Vgl. Ambrosiaster, *Commentarius in Pauli epistolam ad Romanos*, I, versus 19, CSEL 81/1, 39: ... ut enim deus, qui natura invisibilis est, etiam a visibilibus possit sciri, opus factum ab eo est, quod opificem visibilitate sua manifestaret, ut per certum incertum posset sciri et ille esse deus omnium crederetur, qui hoc opus fecit, quod omnibus impossibile est.

Werkmeister, so wie Ungewisses über Gewisses gewusst werden könne.<sup>38</sup> Überhaupt könne der Mensch Gott erkennen, weil er über einen vernünftigen Verstand verfüge. Mit ihm dringe er vom Kleinen zum Grossen, von den sichtbaren zu den unsichtbaren Dingen vor.<sup>39</sup>

Inwiefern Wunder als Steigerungsform der Erkennbarkeit des unsichtbaren Gottes im Sichtbaren gelten können, wird zu einem eigenen Diskurs entwickelt, der hier eben nur angesprochen sei.<sup>40</sup>

## VIII.

Die zentrale theologische Relativierungsform der Unsichtbarkeit Gottes ist die christologische. Sie hat ihren biblischen Bezugspunkt in Kol 1,15f. Dort wird Christus als «Ebenbild des unsichtbaren Gottes» eingeführt, in welchem «das Sichtbare und Unsichtbare» geschaffen sei. Allerdings ist der Gedanke, Christus sei Ebenbild Gottes nicht zwingend an den der Unsichtbarkeit Gottes selbst geknüpft. Wie ein Blick in 2. Kor 4,4 zeigt, ist die Pointe dieser Ebenbildlichkeit nicht, die Unsichtbarkeit Gottes zu relativieren oder aufzulösen. Jedoch wird nach neutestamentlicher Auffassung ein Mensch, der Christus als Bild Gottes begreift, über Gott selbst ins Bild gesetzt, sieht ein, wer er ist. «Wer mich sieht, er sieht den, der mich gesandt hat», heisst es entsprechend in Joh 12,45.

Diese neutestamentliche Mitteilung hat die Mehrzahl der abendländischen Theologen zunächst einmal mit der prinzipialisierten Behauptung der Unsichtbarkeit Gottes überformt. Zumindest betonen sie Gottes Unsichtbarkeit wuchtiger als das Neue Testament selbst. Das liegt nicht nur an philosophischen Adaptionen. Die Interpretation entsprechender Bibeltexte wurde auch kontrovers-theologisch provoziert. Denn die Arianer behaupteten vom Sohn Gottes, er sei im Unterschied zum unsichtbaren Vater sichtbar. Die Sichtbarkeit des Sohnes kam dessen theologischer Unterordnung gleich. Entsprechend wird noch Augustinus in einem hitzig geschriebenen Brief den Entgegnungen des alexandrinischen Bischofs Athanasius beipflichten und einhämmern, der Sohn Gottes sei in seiner Göttlichkeit gänzlich ein unsichtbarer Gott. Der Vater, der

<sup>38</sup> Vgl. Sedulius Scotus, *Collectaneum in Apostolum*, Bd. 2, In *Epistolam ad Romanos*, Kap1, Versus 19, hg. von H. J. Frede/H. Stanjek, Freiburg 1997, 40.

<sup>39</sup> Vgl. Origenes (sec. Trans. Rufini), *De principiis*, IV,4,10, CB 22, 363. – Vgl. mit Augustinus, *De spiritu et littera* XII,19, CSEL 60, 172.

<sup>40</sup> Vgl. hierzu etwa Pseudoaugustinus, *Contra philosophos*, *Disputatio* 4, CChr.SL 58a, 246.

Sohn und der Heilige Geist könnten deshalb nur mit dem Verstand und dem Geist erkannt werden.<sup>41</sup>

Es wäre eine eigene Untersuchung wert, wann in Interpretation von Kol 1,15 aus dem Ebenbild des unsichtbaren Gottes ein unsichtbares Ebenbild Gottes geworden ist. Schon in der frühen Interpretation des Gregor von Elvira schillert der Sprachgebrauch ein wenig.<sup>42</sup> Jedoch bei Novatian, Ambrosius, Augustinus und Hieronymus dürfte das zumindest explizit nicht der Fall sein. Sie zitieren lediglich den Bibelvers.<sup>43</sup> Hilarius von Poitiers scheint in seiner Trinitätslehre zunächst den Kolosserbrief bloss zu zitieren,<sup>44</sup> stellt dann aber ausdrücklich die Frage, ob es ein sichtbares Bild eines unsichtbaren Gottes geben könne. Dieses Problem verschärft sich für ihn, weil das Bild der Form nach dem Abgebildeten entsprechen muss. Interessanterweise verwirft Hilarius eine Problemlösung, die urteilt, Christus sei wesentlich Geist (*spiritus*), der den Geist Gottes abbilde. Demgegenüber lautet seine Lösung: Christus ist Ebenbild Gottes durch die Werke, die er tut, durch sein schöpferisches Handeln.<sup>45</sup> Die Ebenbildlichkeit liege also nicht in einer sichtbaren Qualität (*visibilis qualitas*). Vielmehr werde die Natur Gottes im Ebenbild Jesus Christus durch die Natur seiner Kraft (*virtus*) eingesehen. Die entscheidende Pointe ist dabei, dass für Hilarius im Grunde die Frage nicht richtig gestellt ist, wenn man fragt, ob das

<sup>41</sup> Vgl. Augustinus, *Epistula* 148, CSEL 44/2, 340: *beatissimus ... athanasius, ... cum ageret aduersus arianos, qui tantum modo deum patre invisibilem dicunt, filium et spiritum sanctum uisibiles putant, aequalem trinitatis inuisibilitatem ... adseruit instantissime suadens deum non esse uisum nisi adsumptione creaturae, secundum deitatis autem suae proprietatem omnino deum esse inuisibilem, id est patrem et filium et spiritum sanctum, nisi quantum mente ac spiritu nosci potest.*

<sup>42</sup> Vgl. Gregor von Elvira, *De fide orthodoxa contra Arianos*, CChr.SL 69, 234f. Gregor assoziiert dann die Ebenbildlichkeit mit der Unsichtbarkeit, bezieht sie aber auf Adam, während er Christus eine das Ebenbild übersteigende *similitudo* zuschreibt. Vgl. Gregor von Elvira, *Tractatus Origenis de libris Sanctarum Scripturarum*, *Tractatus* 1, CChr.SL 69, 10.

<sup>43</sup> Vgl. Novatian, *De trinitate* 21, CChr.SL 4, 53 mit Ambrosius, *Epistula* 1,22, CSEL 82/1, S. 14, Augustinus, *Retractationes*, I,26, CChr.SL 57, 86 und Hieronymus, *Commentarii in Ezechielem*, IV,16, CChr. SL 75, 183; ders., *Commentarii in Ezechielem*, I,1, aaO., 23. –Vgl. später Rupert von Deutz, *De gloria et honore filii hominis super Matheum*, III, CChr.CM 29, 82.

<sup>44</sup> Vgl. Hilarius von Poitiers, *De trinitate* III,7, CChr.SL 62, 78: *... ipse inuisibilis Dei imago omnes in se creauerit ... ipse deinceps homo natus sit, mortem uicerit, portas inferi fregerit ...*

<sup>45</sup> Zu diesem Urteil kommt Hilarius, indem er Joh 10,37 mit Kol 1,15–20 verknüpft.

Ebenbild des unsichtbaren Gottes sichtbar sei.<sup>46</sup> Denn es zeigt sich. Das sichtbare Ebenbild Jesus Christus verfügt über eine unsichtbare Ebenbildlichkeit. Es ist Isidor von Sevilla, der auf der Linie des nicht weiter begründeten Grundsatzes, Gleichartiges könne nur durch Gleichartiges abgebildet werden, ausdrücklich behaupten wird, dass ein «unsichtbarer Gott» auch ein «unsichtbares Ebenbild» fordere. Christus sei deshalb Ebenbild Gottes nur, insofern er Gott sei und also unsichtbar.<sup>47</sup> Diese Behauptung ist nun eben im Horizont einer Trinitätslehre formuliert, auf deren Linie später Fulgentius von Ruspe urteilen wird, aus einem unsichtbaren Gott könne nichts ausser einem unsichtbaren Gott geboren werden.<sup>48</sup> Es lohnte, die kulturgeschichtlichen Linien genauer nachzuzeichnen, mit denen hier ein durchaus problematischer von der aristotelischen Biologie forcierter «Gleichheitsgrundsatz» in die Theologie hineingespielt hat. Wer im Horizont dieses Grundsatzes dennoch systematisch zum Ausdruck bringen möchte, dass Gott sich in Jesus Christus zeigt, kommt zu wenig überzeugenden Aufstellungen. So meinte Origenes, die unsichtbare Natur des Sohnes Gottes habe im Menschen einen sichtbaren habitus angenommen.<sup>49</sup> Die Sorge der Theologen war eben gross, dass sich Gottsein und Menschsein Jesu Christi unsachgemäss vermischen, wenn von Gott selbst die Sichtbarkeit ausgesagt wird.<sup>50</sup> Arnobius bringt entsprechend in Christus die Unsichtbarkeit Gottes mit seiner Unfassbarkeit und Leidenslosigkeit gegen die Sichtbarkeit des Menschen mit dessen Leidensfähigkeit und Fassbarkeit in Stellung.<sup>51</sup> Thomas von Aquin wird dann als späte problematische Frucht dieser Zuordnungen in der *Catena Aurea* die einigermassen abenteuerliche Auskunft geben, Christus

<sup>46</sup> Vgl. Hilarius, *De trinitate* VIII,48f., s. Anm. 44, 360-362.

<sup>47</sup> Vgl. Isidor von Sevilla, *Etymologiarum sive Originum Libri XX*, VII,2,6: *Homouision, similis substantiae, quia qualis Deus, talis est et imago eius. Inuisibilis Deus et imago inuisibilis.*

<sup>48</sup> Vgl. Fulgentius von Ruspe, *Contra Fabianum fragmenta*, Fragmentum 36,16, CChr.SL 91a, 860.

<sup>49</sup> Vgl. Origenes sec. Translationem Rufini, In *Genesim homiliae*, Homilia 4, pars 5.

<sup>50</sup> Vgl. Arnobius Iunior, *Conflictus cum Serapione* I,18, CChr.SL 25a, 85: ... sicut uerus filius dei deus, sic uerus filius hominis homo non ita mixtus, ut utriusque rei permutatio facta sit, sed in ueritate deitatis et omnipotentia sua permanens inuisibilis filius dei societatem suam eum homine habens et uerum deum dei filium nostrae liberationi exhibuisse credatur. – Vgl. mit Arnobius, *Conflictus*, II,10, aaO., 106.

<sup>51</sup> Vgl. Arnobius Iunior, *Conflictus*, II,26, aaO., 154: ... natus autem uerus deus inuisibilis cum uero homine uisibili, uerus deus incomprehensibilis cum uero homine comprehensibili, uerus deus impassibilis cum uero homine passibili ...

sei für uns gerade nicht gestorben, insofern er Ebenbild Gottes sei.<sup>52</sup> Das ist im Blick auf die Heilslehre so fatal wie es für eine sinnige Bestimmung des Ebenbildes Gottes in den Bereich des Absurden geht. Konsequenterweise liest sich da wenigstens Raimundus Lullus, wenn er schreibt, der unsichtbare Gott sei nicht durch ein Ebenbild abbildbar.<sup>53</sup> Entsprechend könne der menschliche Intellekt als solcher in Sachen Gotteserkenntnis nichts ausrichten. Deshalb bedürfe es des Lichts des Glaubens. Das führt wenigstens die Problematik einer von der strikten Unsichtbarkeit Gottes ausgehenden christlichen Gotteslehre vor Augen. Die Frage bleibt auch hier, in welches Licht denn das Licht des Glaubens den unsichtbaren Gott setze.

Die Theologie mag sich von der einmal entdeckten strapaziösen Bestimmung des «unsichtbaren Ebenbildes» nicht verabschieden. Das führt zu erstaunlich widersinnigen Formulierungen. Martinus de Braga teilt mit, in Christus verberge sich Gott innerlich, während nach aussen sichtbar der Mensch zutage trete.<sup>54</sup> War Gott nach Auskunft des Apostels Paulus nicht in Christus, um sich in ihm als der zu offenbaren, der die Menschheit mit sich selbst versöhnt? Wenn sich das Wort Gottes in seiner Herrlichkeit nicht zeigen kann, dann muss zumindest eingeräumt werden, dass das Wort Gottes sichtbares Fleisch wurde, um seine unsichtbare Gottheit deutlich unter Beweis zu stellen, erklärt Chromatius von Aquileia.<sup>55</sup> Und auch Fulgentius von Ruspe versucht sich den Umstand, dass der Sohn Gottes unsichtbar bleibe, aber sich doch in Sichtbarem zeige (*visibiliter appa-*

<sup>52</sup> Vgl. Thomas von Aquin, *Catena aurea in Iohannem*, cap. 11, lect. 8: ...inquantum est homo moratur pro populo; non enim inquantum est imago invisibilis Dei, est susceptibilis mortis. – Für Thomas bleibt angesichts der Menschwerdung Gottes in Jesus Christus dennoch prinzipiell nicht nur der Vater, sondern auch der Sohn aufgrund der Unsichtbarkeit seiner Natur verborgen. Vgl. Thomas von Aquin, *Summa contra gentiles* IV, cap. 8, peric. 8: ... non quod Pater velamine carnis assumptae sit occultus, sed suae invisibilitatae naturae, quo etiam modo Filius est occultus secundum divinam naturam.

<sup>53</sup> Vgl. Raimundus Lullus, *De septem donis spiritus sancti* (op. 206), sermo 3, CChr. CM 76, 462: sicut homo uidere non posset sine aere illuminatio, ita humanus intellectus non posset intelligere Deum nec opus, quod in se ipso habet, sine lumine fidei; cum ita sit, quod Deus inuisibilis sit et inimaginabilis.

<sup>54</sup> Vgl. Martinus de Braga, *De correctione rusticorum* 13, hg. von C.W. Barlow, New Haven 1950: Natus ergo in humanam carnem filium dei, intus latens invisibilis deus, foris autem visibilis homo.

<sup>55</sup> Vgl. Chromatius von Aquileia, *Tractatus in Mathaeum*, Tract. 2,1, CChr.SL 9a, 202: Sed quia in diuinitatis suae gloria uerbum deus uideri non poterat, assumpsit carnem uisibilem ut diuinitatem inuisibilem demonstraret.

rere) wie folgt zu erklären. Gott zeigt sich sichtbar niemals in seiner eigenen Substanz, sondern nur in der zugrundeliegenden Kreatur.<sup>56</sup>

Immerhin werden sehr früh schon erheblich prägnantere Formulierungen gewagt. Sie beschreiben die Menschwerdung Gottes in Jesus Christus als einen Prozess, in dem Unsichtbares sichtbar wird. So schreibt Irenäus von Lyon, der Unsichtbare sei sichtbar geworden. Genau das hat Augustinus zu behaupten sich geweigert.<sup>57</sup> Wie diese Sichtbarwerdung zu denken sei, darüber schweigt sich Irenäus allerdings aus. Und auch Leo der Grosse, der das Sichtbare vom Unsichtbaren ebensowenig wie das Körperliche vom Unkörperlichen trennen möchte,<sup>58</sup> macht das kaum durchsichtig, wenn er differenziert und sagt, der Sohn Gottes sei unter den Bedingungen seiner Existenz unsichtbar, aber unter den Bedingungen «unserer» Existenz sichtbar geworden.<sup>59</sup> Es ist dies weniger eine Lösung, als vielmehr eine Denkaufgabe, mit der er in seinem berühmten dogmatischen Brief den Konzilsvätern des christologisch bedeutsamen Konzils von Chalcedon zu denken gab.<sup>60</sup> Cassiodor nimmt das auf<sup>61</sup> und führt poetisch fort: *Ingressus est inuisibilis, egressus est uisibilis*. Und er erläutert: *Ingressus est deus verbum, egressus est idem et homo*.<sup>62</sup> Nicht etwa der Mensch ist sichtbar, sondern Gott und Mensch! Rupert von Deutz deutet anders und urteilt, ein sichtbarer Mensch wurde, der ein unsichtbarer Gott war.<sup>63</sup> In dieser vorsichtigen Unsichtbarkeits-Sichtbarkeitsdialektik bleibt offen, ob sich Gott selbst im sichtbaren Menschen zeigt. Ein theologischer Durchbruch zeichnet sich bei Gregor dem Grossen ab. Er formuliert pointiert kühn. Das Geheimnis der Inkarnation bestehe in folgendem: Der unsichtbare Gott selbst habe die Menschheit Christi angenommen und lasse sich durch unser Sehvermögens anblicken; und zwar so, dass der Urheber des Menschen sich durch seine eigene Menschlichkeit

<sup>56</sup> Vgl. Fulgentius von Ruspe, *Ad Trasamundum libri III*, III,11,1: CChr.SL 91, 155.

<sup>57</sup> Vgl. Augustinus, *Sermo 277*, PL 38, Sp. 1266 : ... non modo inuisibilis, et postea uisibilis ; quia non modo incorruptibilis, et postea incorruptibilis ...

<sup>58</sup> Vgl. Leo der Grosse, *Tractatus septem et nonaginta*, tract. 30, CChr.SL 138, 158.

<sup>59</sup> Vgl. Leo der Grosse, *Tractatus septem et nonaginta*, tract. 22, recensio alpha, CChr. SL 138, 91f.: *Nouo ordine, quia inuisibilis in suis uisibilis est factus in nostris, incomprehensibilis uoluit comprehendi ...*

<sup>60</sup> Vgl. *Concilia oecumenica et generalia Ecclesiae catholicae – Consilium Chalcedonense, Epistula papae Leonis*, hg. von J. Alberigo u.a., Freiburg, Rom 1962, S. 79, col. 1: ... quia inuisibilis in suis visibilis est factus in nostris ...

<sup>61</sup> Vgl. Cassiodor, *Expositio psalmodum*, Psalmus 65,3, CChr.SL 97, 572f.

<sup>62</sup> Vgl. Cassiodor, *Expositio psalmodum*, Psalmus 76,9, CChr.SL 98, 702.

<sup>63</sup> Vgl. Rupert von Deutz, *Commentaria in euangelium sancti Ioannis*, XII, CChr. CM 9, 670: *factus homo uisibilis qui inuisibilis deus erat.*

den Menschen präzise zeige. Hier fällt die entscheidende Wendung, dass Gott die Anblicke erleide. Das deckt Entscheidendes auf. Der sichtbare Gott wird verletzlich und angreifbar. Die «metaphysische» Denktradition hatte Gott in vollkommener Sterilität davor bewahren wollen. Sie hatte ihn in prinzipieller Unsichtbarkeit immunisiert und damit die entscheidende Auskunft der neutestamentlichen Evangelien verstellt.<sup>64</sup> Gottes Leben stellt sich der Verletzlichkeit. Gregor der Grosse hat das gesehen.

Iohannes Scotus Eriugena muss hier in Auslegung von Dionysius Areopagita wieder anders optieren und behaupten, Christus sei in der Einheit der menschlichen und göttlichen Substanz jenseits allem Körperlichen, das gefühlt werden könne, und übersteige alles, was mit der Kraft der Intelligenz gespürt werden könne. Das führt dann zu der überaus merkwürdigen Behauptung, Gott sei in beiden seiner Naturen unsichtbar.<sup>65</sup> Hier zeichnet sich einmal mehr die theologische Sackgasse ab, in die eine ernst genommene negative Theologie hineinführt. Zu beschreiben, wie sich Gott in Jesus Christus sehen lässt, bleibt schwierig. Und die Antwort, die Raimundus Lullus in seinem *Arbor scientiae* auf die Frage hin gibt, wie die Unsichtbarkeit in die Sichtbarkeit übergeht, ist bezeichnend. Lullus verweist auf einen anderen Paragraphen seines Werkes, von dem aus nachforschend der Leser sich dann durch weitere Verweise heillos kabbalistisch verstrickt.<sup>66</sup>

## IX.

Der Theologie ist lange nicht auszutreiben, dass das Sichtbare das gegenüber dem Unsichtbaren Minderwertige sei. Das führt auch im Blick auf die Lehre von der Ebenbildlichkeit des Menschen zu einer strapaziösen Bildtheorie. Geradezu ein Klassiker ist die Behauptung des Origenes, dass das, was im Menschen von Gott zum Ebenbild geschaffen worden sei, unser unzerstörbarer innerer Mensch sei. Und

<sup>64</sup> Vgl. Gregor der Grosse, *Moralia in Iob* XIX,28, CChr.SL 143a, 997f.: ... deus inuisibilis per assumptionem humanitatis suae patuit aspectibus uisionis nostrae. Creator quippe qui in diuinitate uideri non poterat, assumpsit a nobis unde uideretur a nobis. ... auctor humani generis per humanitatem suam hominibus demonstratur. «Demonstrari» meint in diesem Falle, dass sich etwas bzw. jemand präzise zeigt.

<sup>65</sup> Vgl. Iohannes Scotus Eriugena, *Expositiones in hierarchiam caelestem*, 1, CChr. CM 31, 17.

<sup>66</sup> Vgl. Raimundus Lullus, *Arbor scientiae*, XVI, 6, CChr. CM 180c, 1292: Quaestio: Inuisibilitas, quomodo exit in uisibilitate? Solutio: Vade ad quantum paragraphum rubricae antedictae.



der sei eben unsichtbar.<sup>67</sup> Der Mensch soll vor und aus seiner defizitären Sichtbarkeit in das schöne Reich des Unsichtbaren hinein gerettet werden. Hier wirken abermals Platon und der Neuplatonismus ein. Originär christlicher Impetus verknüpft sich damit schwerlich. Der ist eher schon in der Mitteilung des Petrus Chrysologus zu entdecken, der in einer Predigt von einer Blickannäherung Gottes spricht. Der Mensch könne nicht zum Angesicht Gottes vordringen. Deshalb sei Gott, der unsichtbar war (!), um der Erlösung des Menschen willen für den Menschen sichtbar geworden. Hier verknüpft sich die Behauptung, dass es ein Angesicht Gottes gebe, mit der anderen, dass dieses Angesicht eigentlich unsichtbar sei. Gott ist nicht prinzipiell unsichtbar. Er ist es nur für Menschen.

Dieser bei Origenes exponierte anthropologische Sichtbarkeits-Unsichtbarkeitsdualismus wird immer wieder in modifizierter Form aufgegriffen und auf den Leib-Seele-Dualismus projiziert. Für Augustinus bleibt der Mensch in sich selbst ein Wanderer zwischen zwei Welten, weil er im Blick auf den Körper sichtbar, im Blick auf die Seele aber unsichtbar geschaffen sei und über einen unsichtbaren, aber dennoch geschöpflichen Geist verfüge.<sup>68</sup>

Bernhard von Clairvaux sagt deshalb in einer seiner Predigten: Weil die menschliche Seele unsichtbar sei, sei sie auch mit der Zielbestimmung geschaffen worden, Ebenbild Gottes zu sein. Der Körper des Menschen habe als äusserlicher Mensch mit seinem Eigenleben und seinem Sinn die Funktion, auf die Seele zu verweisen, damit Menschen diesen inneren und unsichtbaren Menschen erkennen könnten.<sup>69</sup> Nun lag eine ganz andere Bewältigung der Unsichtbarkeit Gottes in der Bestimmung des Wortes Gottes.

<sup>67</sup> Vgl. Origenes (Übersetzung des Rufin), In Genesim homiliae: Homilia 1, Pars 13, CB 29, 15.

<sup>68</sup> Vgl. Augustinus, De Genesi ad litteram VI,11, CSEL 28/1, 184: ... creatus [scil. homo] in tempore suo uisibiliter in corpore, inuisibiliter in anima ... Vgl. mit ders., De Genesi, IV, aaO., 470.

<sup>69</sup> Vgl. Bernhard von Clairvaux, Sermones de diversis, Sermo 116, Opera, Bd. 6,1, hg. von J. Leclercq/H. M. Rochais, Rom 1970, 393: Sed quia anima invisibilis est ad imaginem Dei creata, – unde dicit Scriptura: Fecit deus hominem ad imaginem ..., rectum quidem, unde et exterior homo, id est corpus, habens vitam et sensum, ut per nunc exteriorem et visibilem, illum interiorem et invisibilem intelligeremus ... – Vgl. Sedulius Scotus, Collectaneum miscellaneum, Divisio 68,4, CChr.CM 67, 271: Homo noster interior vi modis ad similitudinem Dei factus est: ... incorporeus, inuisibilis ... Aufregenderweise ist der innere Mensch nun aber zugleich auch mobilis, citus und subtilis (vgl. ebd.).

## X.

Menschen schreiben Briefe, schreiben Mails, telefonieren, um zu überwinden und zu überbrücken, dass sie sich nicht sehen. In der abendländischen Theologie bestand durchaus ein Sensus dafür, dass ein in purer Unsichtbarkeit verharrender Gott keineswegs nur ein in jeder Beziehung überlegener metaphysisch glorioser Gott wäre. Dem schlechthin Unsichtbaren drohen empfindliche Kommunikationsdefizite. Er bleibt in reiner Unsichtbarkeit unklar. Überwindung dieser Unklarheit muss deshalb von einem vorerst unsichtbaren Gott ausgesagt werden können.

Isidor von Spanien dokumentiert das in seinen Etymologien. Gott habe zu den Menschen als unsichtbare Substanz geredet, und zwar durch körperliche Kreaturen, durch denen er den Menschen erscheinen wollte.<sup>70</sup> Und Prosper von Aquitanien nimmt die von der Vulgata in Röm 1,20 eingeführte Rede vom *conspicere* auf und sagt, die Unsichtbarkeit würde durch die sichtbaren Elemente der Buchstaben für den Intellekt durchschaubar.<sup>71</sup> Wird diese ja nur sehr behutsam daherkommende Überwindung der Unsichtbarkeit Gottes durch das Wort von der die Exklusivpartikel *solo verbo* propagierenden Reformation aufgegriffen? Wie wird sie modifiziert?

## XI.

Luther scheint auf den ersten Blick an der Unsichtbarkeit Gottes in geradezu metaphysischer Penetranz festgehalten zu haben.<sup>72</sup> Im strengen Sinne unsichtbar sei das, was Gott zugeordnet sei, kann er immer wieder behaupten. Was sichtbar sei, könne nicht mit Gott identifiziert werden.<sup>73</sup> Geradezu klassisch identifiziert Luther das Unsichtbare mit dem Ewigen.<sup>74</sup> Bisweilen lässt er Gott nur allzusehr

<sup>70</sup> Vgl. Isidor von Sevilla, *Etymologiarum sive Originum libri XX*, IX,1,12: *Loquitur autem Deus hominibus non per substantiam invisibilem, sed per creaturam corporalem, quam etiam et hominibus apparere uoluit, quando locutus est.*

<sup>71</sup> Vgl. Prosper von Aquitanien, *Expositio psalmodum C-CL*, Psalmus 103,2, CChr.SL 68a, 17.

<sup>72</sup> Vgl. klassisch WA 57/III, 144, wo vom *invisibilis, altissimus, incomprehensibilis deus* die Rede ist. Vgl. mit WA 3, 567.

<sup>73</sup> Vgl. WA 1, 36: *Invisibilia ... dico solum ea quae sunt in Deo, visibilia autem quaecunque non sunt Deus ipse ...*

<sup>74</sup> Vgl. WA 1, 26 mit WA 4, 388. Vgl. mit WA 40/II, 256, wo die *nativitas aeterna* selbstverständlich als eine *nativitas invisibilis* begriffen wird.

in einer Art heiligem *Séparée* unsichtbar sein und bleiben.<sup>75</sup> Um überhaupt Zugang zu Gott zu finden, kann Luther in monastisch-augustinischer Manier empfehlen, sich im Glauben mit den Affekten und dem Intellekt von den sichtbaren Dingen ab- und dafür den unsichtbaren Dingen zuzuwenden.<sup>76</sup> Christologisch wird von Luther nicht weniger klassisch mitgeteilt, dass in der Person Christi der unsichtbare Gott das sichtbare Fleisch angenommen habe.<sup>77</sup> Auch anthropologisch gibt es die Dichotomie von sichtbarem sterblichem Fleisch und unsichtbarem unsterblichem Geist. Allerdings brechen die klassischen Zuordnungen im Kontext der Anthropologie auf. Denn die Bestimmungen Fleisch und Geist werden einander so zugeordnet, dass der Glaubende im Blick auf sich selbst Fleisch, im Blick auf Christus Geist sei. Dieser Geist steht nicht entleiblicht dem Leib gegenüber. Vielmehr ist Christus jetzt schon mit seinem Leib geistlich und unsichtbar gegenwärtig.<sup>78</sup> Entscheidend ist vor allem folgendes: Luther vollzieht die genannten Zuordnungen vor dem Hintergrund, dass einen Menschen nicht schon zum Theologen mache, wenn er mit seinem Intellekt aus den sichtbaren geschaffenen Dinge die *invisibilia Dei* generiere. Vielmehr müsse die Theologie die *visibilia Dei* im Leiden und im Kreuz Christi entdecken.<sup>79</sup> Im gekreuzigten Christus sei die wahre Theologie und Erkenntnis Gottes zu finden. Luther spricht in diesem Zusammenhang von einer verborgenen Weisheit,<sup>80</sup> die nur an dem, was sich zeige, zur Geltung kommen könne. Es bedarf eines geistlichen Sehens, wohl-gemerkt also keines geistigen Sehens. Entdeckt werden muss eine unter den Bedingungen des endlichen Lebens unsichtbare Macht.<sup>81</sup>

<sup>75</sup> Vgl. WA 5, 581: ... *auxilium expectare non nisi invisibile et ab invisibili deo, qui in sancto separatissimo habitat.*

<sup>76</sup> Vgl. WA 4, 107. Vgl. mit WA 40/II, wo von einem *rapi in invisibilia et deserere visibilia* die Rede ist.

<sup>77</sup> Vgl. WA 4, 167: *in quolibet Christiano ... duo sunt consideranda: ... quod est ex seipso secundum carnem visibilis, mortalis etc., alterum, quod est ex Christo, i.e. scil. Fidelis Christianus, sanctus secundum spiritum, et sic est invisibilis, immortalis spiritus ... Sicut ... in persona Christi caro assumpta visibilis, Deus assumens invisibilis: ita quilibet eius secundum hominem visibilem assumptus, sed secundum hominem assumptus, sed secundum hominem interiorem invisibilem assumens.*

<sup>78</sup> Vgl. WA 20, 759: *Christus nobiscum est cum corpore ... spiritualiter et invisibiliter.*

<sup>79</sup> Vgl. WA 1, 354: *Non ille digne Theologus dicitur, qui invisibilia Dei per ea, quae facta sunt, intellecta conspicit ... Sed qui visibilia et posteriora Dei per passiones et crucem conspecta intelligit.*

<sup>80</sup> Vgl. WA 1, 362.

<sup>81</sup> Vgl. WA 4, 105: ... *Sed hanc ... potestatem non oculis carnis, sed spiritualibus videre oportet. Quia est invisibilis potestas.*

Konsequent auf der Linie reformatorischer Überzeugungen ist es dann das Wort Christi, das von den sichtbaren zu den unsichtbaren Dingen hinüberleitet.<sup>82</sup> Es kommt nun alles darauf an, dass diese theologische Dialektik von Sichtbarem und Unsichtbarem, innerhalb derer das Wort vermittelt, nicht einfach eine «metaphysische» Dialektik ist. Noch deutlicher, als Luther selbst, ist darauf zu bestehen, dass unter dem Unsichtbaren das zu begreifen ist, was noch nicht sichtbar geworden ist, unsichtbar also ist, weil es nur im Modus der Verheissung zur Stelle ist.<sup>83</sup> Es wird erhofft<sup>84</sup> – und zwar so, dass es sich einmal für alle Augen unübersehbar zeigen wird. Weniger darf der christliche Glaube, dem Luther in Auslegung von Hebr 11,1 die Kraft zuspricht, eine Schau des nicht Offensichtlichen zu sein, nicht behaupten.<sup>85</sup> Lediglich noch nicht offensichtlich ist es. Unsichtbar also ist es, weil und insofern es noch erwartet wird und noch nicht erfüllt ist.<sup>86</sup> Weniger darf auf keinen Fall gesagt werden, weil es ja nach Luther – mancher lutheranischen Verborgenhaltungsattitüde zum Trotz – schon jetzt eine «magna caecitas» wäre, wenn sich das christliche Leben nicht von den anderen Lebensformen unterscheiden liesse, obgleich es zunächst noch im Verborgenen einen vorerst nur unsichtbaren Christus annehmen könne.<sup>87</sup> Der «promissor», also derjenige, der verheisst, ist noch nicht zu sehen. Nur sein Wort hat man gehört.<sup>88</sup> Aber darin zeigt sich das, was noch eine «unsichtbare Sache» ist.<sup>89</sup> Jetzt schon kann und soll sich angesichts eines Christus, der sich noch nicht vor aller Augen sehen lässt, etwas abzeichnen. Luther kann emphatisch behaupten, er sehe im Dunkeln, wo nichts sei. Das Wort Gottes, das er höre, nötige ihn zur Schau (*speculatio*). Grammatikalisch ebenso hart wie prägnant folgen drei irreversible Bewegungen: *ex invisibilibus visibilia, ex nihilo omnia, ex morte vitam*.<sup>90</sup> Für die Erwartungshaltung des Glaubens muss gelten, was

<sup>82</sup> Vgl. WA 4, 62.

<sup>83</sup> Vgl. WA 10/III, 83: ... sunt invisibilia bona, que verbo tantum comprehenduntur promissionis ...

<sup>84</sup> Vgl. WA 3, 450.

<sup>85</sup> Vgl. WA 57/III, 228: Fides ... visio est ... non apparentium.

<sup>86</sup> Vgl. WA 40/III, 50, wo von der fides rerum invisibilium et expectandarum die Rede ist.

<sup>87</sup> Vgl. WA 37,15: Das ist magna caecitas, das mans nicht kan unterscheiden ein Christlich leben ab alia, ... das man sol invisibilem Christum annehmen et credere, quod ipse etc....

<sup>88</sup> Vgl. WA 5,163, wo Luther vom promissor invisibilis spricht, quem verbo solo audivit ...

<sup>89</sup> Vgl. WA 27, 234: ... fides ostendit invisibilem rem.

<sup>90</sup> Vgl. WA 40/III, 152f.

Luther archetypisch von Abraham predigt: «Abraham wird so regirt per verbum, Sara, ut ex invisibili Isaac fiat visibilis.»<sup>91</sup> Von der Schöpfung also gilt: «So ist nu Christus der Man, qui ex invisibilibus facit visibilia, das ist: der aus dem, so unsichtbar ist, etwas Sichtbares mache»<sup>92</sup>. Was von der Schöpfung gilt, muss von der Neuschöpfung erst recht gelten. Jene unsichtbaren Güter aber (invisibilia bona), die erhofft werden, und von denen Luther behauptet, dass sie unfassbar und so gut wie vollständig verborgen seien,<sup>93</sup> sollen einmal in einem alles zur Zeit Sichtbare weit übertrumpfenden Licht erscheinen. Es wäre doch gelacht, wenn das Wort, von dem Luther in Anschluss an Hebr 11,3 behauptet, es sei das Wort, durch das die ganze Welt gemacht sei, damit aus Unsichtbarem Sichtbares werde, nicht auch jene neue Welt so vollendet, dass aus ihr eine Welt wird, die sich vor allen Augen zeigt.<sup>94</sup> Die quälende Frage, ob Menschen denn auch noch im Himmel mit einem ihnen entzogenen deus absconditus rechnen müssen, sei an dieser Stelle getrost den Lutheranern überlassen. Was Paulus in 1. Kor 13,12 angekündigt hat, verlangt geradezu danach, zu sagen: Nur jetzt können wir Gott nicht anders als im Wort der Verheissung haben, in Wortbildern und Wortspiegelungen. Dann aber wird er seiner Schöpfung nicht nachstehen und sich zeigen.

Dass sich jetzt schon im Leben etwas zeigt und Gott sich einmal selbst «von Angesicht zu Angesicht» zeigen wird, darf allerdings nicht dazu verführen, das Glaubensleben aus der ihm eigenen Unanschaulichkeit in eine falsche Anschaulichkeit hineinzuzerren. Karl Barth hatte seinerzeit davor vielleicht reichlich nachdrücklich gewarnt und alle Veranschaulichungsversuche als Indiz verhängnisvoller Religiosität diagnostiziert.<sup>95</sup> Die Gefahr einer spirituellen Verwechslung der Zeiten, in der fromme Gemüter in allerlei spirituellen Übungen Gott mit seinem Angesicht vor das Angesicht des sich in Exerzitien ergehenden Mitmenschen zitieren wollen, besteht auch heute. Dieser geistliche Überernst und Übereifer droht gerade in seiner Ernsthaftigkeit nicht aushalten zu wollen, dass sich Gott allzu direkten Blicken vorerst entzieht.

<sup>91</sup> Vgl. WA 27, 399.

<sup>92</sup> Vgl. WA 46, 560.

<sup>93</sup> Vgl. WA 57/III, 214: ... bona divina cum sint invisibilia, incomprehensibilia et penitus abscondita, ideo natura non potest attingere aud diligere, nisi per gratiam Dei elevetur.

<sup>94</sup> Vgl. WA 36, 414: ... der glaube leret uns das, quod totus mundus factus sit per verbum ut ex invisibili fieret visibile.

<sup>95</sup> Vgl. K. Barth, Der Römerbrief, Achter Abdruck der neuen Bearbeitung, Zürich 1947, dort vor allem die Interpretation von Röm 1,20–23 sowie Röm 5 und Röm 7.

## XII.

Es lässt sich nicht durch menschliche Kunst herstellen, Dinge wirklich gleich zu sehen wie ein anderer Mensch. Wenn es sich einstellt, kommt es zu einem erstaunlichen Blickwechsel. Geteilte Aussichten, der gemeinsame Blick für Details und Situationen und die Gewissheit, dass das Gegenüber es genauso wahrnimmt, empfindet und genauso davon berührt ist, bestärkt, erzeugt Geborgenheit und eine Wonne ganz eigener Art. Blickwechsel in dieser Weise miteinander lassen das eigene Leben neu und vertieft wahrnehmen. Wie rar und kostbar das ist, wird schmerzhaft deutlich, wenn der vertraute Mensch auf einmal nicht mehr da ist, mit dem das möglich war. Das fehlt so sehr, dass Tod mitten ins Leben einzieht und nicht mehr verschwinden will. Es ist eine Trostlosigkeit, die schlimmer nicht sein könnte. Hier kommt in anderer Weise jene elende Vernichtungserfahrung zur Geltung, die Giulio im Film von Ettore Scola machen muss. Das zeigt nicht nur für das Zusammenleben von Menschen Entscheidendes an. Das besagt auch theologisch Entscheidendes. Eine Theologie, die die prinzipielle Unsichtbarkeit Gottes behauptet, ist eine schrecklich trostlose Theologie. Würde Gott in Ewigkeit unsichtbar bleiben, so wäre seine Liebe zur Welt eine verzweifelte Liebe. Gott kann sich sehen lassen. Und er wird sich auch sehen lassen. Jeder wird dann gesehen und so gesehen, wie er ist. Das ist das Ende von Scham und dem Blicken unsichtbarer Dritter. Mit Gott gemeinsam das eigene Leben dann so zu sehen, wie Gott es sieht, wird einen aus dem Staunen nicht mehr herauskommen lassen. Wonne ohne Ende.

— Dr. Stephan Schaede ist Arbeitsbereichsleiter Religion & Kultur an der Forschungsstätte der Evangelischen Studiengemeinschaft e.V.

## Von gnädiger Unsichtbarkeit

Zwischen der Sichtbarkeit des Menschen und der  
Unsichtbarkeit Gottes

*Philipp Stoellger*

«Denn die wahre Religiosität ist,  
gleichwie Gottes Allgegenwart an der Unsichtbarkeit kenntlich ist,  
eben an der Unsichtbarkeit kenntlich, d.h. sie ist nicht zu sehen.»  
Kierkegaard<sup>1</sup>

### Unsichtbare Religiosität?

Die unsichtbare Religiosität als die wahre? Wohl kaum.

Religiosität «an der Unsichtbarkeit kenntlich» meint hier schwerlich die vielgequälte «invisible religion», frei flottierende Religiosität, die frei von allen Bindungen und möglichst auch von Traditionen, Riten und Verpflichtungen tun und lassen mag, was ihr gefällt. Auch wenn dies manche für die Steigerungsform der Religion halten, für die neue Phase der Religionsgeschichte, in der sich endlich Kulte, Dogmen, Institutionen und Riten auflösen im Zeichen von spät-moderner Globalisierung. Das mag es geben – aber diese Form der Verflüchtigung ist eine Unsichtbarkeit, eine Invisibilisierung, die sich um die «Wahrheit» dieser Religiosität wenig kümmert.

«Gottes Allgegenwart» mag man zwar für eine Lizenz halten, ihn allüberall zu suchen und, wenn man denn unbedingt will, auch zu finden. Solch ein Wille zu Gottes Gegenwart wird schon finden, was er will. Aber ob es ein bestimmter Gott ist, ob der schweigt oder redet, ob er heilsam wirkt oder strafend, oder ob das ein indifferentes Numinosum bleibt, all das bliebe offen. Zu offen und daher so indifferent wie gleichgültig. Wer damit leben kann, mag das tun. Ob man damit sterben kann, gar getrost, mag man bezweifeln.

### Sichtbarkeit der Religion?

Religion, selbst die protestantische, müsse *sichtbar* sein. Das ist das Credo von Kirchenführern, -fürsten und -managern in Zeiten der

---

<sup>1</sup> S. Kierkegaard, Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken, Gütersloh 1982, II, 183.

neuen Medien. So müsse auch die ökumenische Einheit der Christen *sichtbare* Einheit sein und werden. Der akute Bedarf nach Identität als Identifizierbarkeit der Religion zielt auf *sichtbare* Zeichen, seien es römische Kleiderordnungen und ihre kirchlichen «fashion victims» oder ähnlich inspirierte Rituale und Gesten.

Das ist offensichtlich der «mainstream», nicht nur in Sachen Religion. Was ist, ist sichtbar, sonst ist es nicht. Und was *noch* nicht sichtbar ist, muss es werden, sonst bleibt es irrelevant, als wäre es nicht. Sichtbarkeit wird zum Kriterium des Seins. Nur was man *zeigen* kann, vorweisen, und *worauf* man zeigen kann, das ist unwidersprechlich, evident und «Tatsache». Und was nicht sichtbar ist, wird sichtbar gemacht.

Dahinter steht die durchaus plausible Auffassung, was unwidersprechlich sei, müsse evident sein. Evidenz ist das Offenbarsein des Wirklichen, vielleicht auch des Wahren. Aber offene Sichtbarkeit als ultimatives Kriterium – das führt nur zu leicht auf Abwege. In universitären Kontexten führt das bekanntlich dazu, dass nur die Wissenschaften, die mit Sichtbarem zu tun haben, als echte Wissenschaften gelten. Die Reduktion von Sichtbarkeit auf Empirie, auf experimentelles Vorweisenkönnen des Sichtbaren, dominiert die Wahrnehmung – auch in der Öffentlichkeit. Dass diese Reduktion auf *empirische* Sichtbarkeit nur eine Schwundform der Fülle des Sichtbaren ist, versteht sich. Dass in den Wissenschaften diese Sichtbarkeit massgeblich ist, leider auch.

## I Vorspiel

### Eskalationen der Sichtbarkeit: Wissenschaft als Visibilisierung?

Das Fernrohr wurde zum Symbol der Astronomen für die Entdeckung neuer Sterne und ferner Welten, seit Galileo (1609; 1608 H. Lipperhey) und Kepler (1611). Das *Mikroskop* wurde zum Symbol der Naturforscher (1665 R. Hooke), die Zellen und Bakterien, die kleinen Welten im Verborgenen und ihre Bewohner entdecken liessen (1680 A. v. Leeuwenhoek). Die von Columbus vorgemachte Entdeckung neuer Welten mit den eigenen Augen wurde zur Urimpression des Naturwissenschaftlers – wenn nicht als kleiner Weltenschöpfer, so doch als grosser Weltentdecker. In dieser Tradition sehen sich auch manche Neurophysiologen. Das



brain imaging als neue Optik, die endlich die Welten im Kopf zu erschliessen verspricht.<sup>2</sup>

Wenn man in diesem Sinne Wissenschaft (hoch normativ!) bestimmt (und entsprechend fördert), ist klar, dass «bildgebende Verfahren» der für alle massgebende Ausweis werden. Die (hoch fiktiven und fingierbaren) «Bilder» dieser Verfahren zeigen unheimlich klar, wie erfolgreich und massgeblich solch ein Setzen auf Visibilisierung ist. Die Visibilisierungstechniken – und die entsprechenden Wissenschaftler als Visibilisierungstechniker – versprechen viel: sichtbar zu machen, was unsichtbar war. Wo Dunkel war, werde Licht. Und so wird mit Farbenspiel sichtbar gemacht, was man meint sehen zu können im Hirn. Licht ins Dunkel der Gedanken zu bringen, ist ein alter Aufklärungsgestus. Es ist auch ein Offenbarungsgestus: endlich geht ein Licht auf, das die nebulösen Gedanken klärt und erleuchtet.

Und in diesem Zeichen Theologie zu betreiben? Das nennt sich dann «Neurotheologie»: meditierende Mönche im Hirnscanner, um zu sehen, wo es flackert, wenn die ihre vermeintliche *unio mystica* erleben. Es wäre nicht ohne Reiz zu schauen, ob bei den entsprechenden Neurotheologen noch Gedanken, gar Nachdenklichkeit, sichtbar zu machen wäre. Oder wie es der Neuropsychologe Lutz Jäncke einmal schrieb: «Im Grunde müsste man unsere Kollegen mahnen, nicht bloss die Hirne anderer unter den Scanner zu legen, sondern auch «den eigenen Kopf zu benutzen»<sup>3</sup>.

Denn trotzdem Flackern auf dem Schirm der Neurowissenschaftler bleibt prinzipiell unsichtbar, *was* dort gedacht wird, wenn denn gedacht wird. Als wäre die Auflösung der Bilder höher als die der Semantik. Als könnte mit (semantisch indistinkten) Bildern gezeigt werden, was doch selbst der (syntaktisch und semantisch distinkten) Sprache nur mit Mühe gelingt. Das Versprechen der bildgebenden Verfahren ist schon ungeheuer – und wird entsprechende Enttäuschungen nach sich ziehen, oder aber entsprechend ungeheure Reduktionen. Was unsichtbar bleibt, ist nicht; nur was sichtbar wird, ist. Dabei würde viel auf der Strecke bleiben.

Die sensationslüstern suggestive Frage der selbsternannten «Neurotheologen» «Sitzt Gott im rechten Schläfenlappen?» (so A. Newberg u.a.) verkennt nicht nur die Allgegenwart Gottes, sondern auch, dass er gerade an seiner Unsichtbarkeit kenntlich ist, wie Kierkegaard notierte. Hier hat sein theologisches Insistieren auf der Unsichtbarkeit eine Pointe. Und die lässt sich christologisch wieder-

<sup>2</sup> M.I. Posner/M.E. Raichle, *Images of Mind*, New York 1994.

<sup>3</sup> L. Jäncke, *Wie unser Gehirn liest und wie wir das Gehirn lesen*, in: Ph. Stoellger (Hg.), *Genese und Grenzen der Lesbarkeit*, Würzburg 2007, 35–40, 39.

holen: dass dieser Mensch Gott ist, dass sich in ihm Gott zeigt, ist nie und nimmer «sichtbar». Was man wohl gesehen hätte, hätte man Christus in den Hirnscanner legen können? Vermutlich weniger als bei den meditierenden Mönchen.

Als könnten die «Neurotheologen» endlich offenbaren, was Gott uns bisher verborgen habe: wo genau er zu wohnen beliebe. Solch einen unbedingten Willen zur Visibilisierung kann man leicht als Eskalation der Empirie kritisieren. Endlich könne man dem Denken beim Denken zusehen, aus der ersten Reihe und durch das Fenster, das uns endlich die Segnungen der Neurowissenschaften geöffnet haben sollen. Im Überschwang der bunten Bilder vom Inneren des Hirns scheint man zu meinen, man hätte auch nur irgend etwas verstanden, wenn man schaut, wo es flackert. Das falsche Versprechen könnte aber mehr sein als überschwengliche Empirie. Es könnte auch eine akute Enthüllungsmanie sein, die die Visibilisierung als Offenbarung versteht, mit der evident sichtbar werde, was das Geheimnis der Welt und des Lebens sei.

## II Zwischenspiel

### Sichtbarkeitssucht?

Diese Karikaturen des ungeheuren Drangs zur Sichtbarkeit zeigen nur verzerrt, was sich anscheinend mittlerweile von selbst versteht: das Wahre muss sichtbar sein, sonst kann es nichts Wahres sein. Vermutlich reicht die Intuition noch weiter: was ist, muss sichtbar sein, sonst ist es nicht. Die (nicht nur) triviale Konsequenz dessen ist der spätneuzeitliche Cartesianismus: Ich bin im Fernsehen, also bin ich. Und bin ich nicht im Fernsehen, bin ich nicht. Nicht das Sehen, sondern das *Gesehenwerden* wird zur Seinsvergewisserung.

Neigt der Mensch zu einer Sucht nach Sichtbarkeit? Zumindest der spätmoderne Mensch, der sich nicht mehr allgegenwärtig unter den Augen Gottes geborgen weiss? Der Mensch lebt nolens volens *zwischen* Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Je mehr Sichtbarkeit, desto mehr Sein, ist die eine Intuition. Aber wem die Sichtbarkeit unbehaglich wird, der wird die Unsichtbarkeit als menschlichen Rückzugsraum wahrnehmen. Die Höhlen des Daseins sind so behaglich, weil man nicht ständig dem Blick der Anderen exponiert ist.

## Sichtbarkeit des Menschen

«Wenn man einander von Angesicht zu Angesicht sieht, so ist man Sehender und Gesehener in einem. Insofern hat dabei das Moment der Passivität den Vorrang, als in diesem Falle das Sehen vom Gesehenwerden oder aber auch vom Nichtgesehenwerden bestimmt ist. Das Hinüberspielen von der Aktivität der Handlung in die Passivität des Widerfahrnisses wird auch an dem Ineinander von Aussehen und Ansehen deutlich»<sup>4</sup>, bemerkte Gerhard Ebeling. Diese Passivität des *Gesehenwerdens* – ist ambivalent. Vor den Augen Gottes ist gesehen zu werden im Zweifel tröstlich. Im Auge des Gesetzes kann das schon anders sein. Und vor den Augen aller Welt?

Der Mensch ist sichtbar. So lautet der Hauptsatz von Hans Blumenbergs Anthropologie, der ‚Beschreibung des Menschen‘. Denn die Sichtbarkeit des Menschen ist die Bedingung für seine Beschreibbarkeit. Weil er sichtbar ist, kann er wahrgenommen werden. Und er kann wahrnehmen, dass er wahrgenommen wird. Das ganze Spiel der Kultur, die Interferenzen von Selbst- und Fremdwahrnehmung gäbe es nicht für unsichtbare Menschen.

– Was offensichtlich nicht stimmt. Denn der Mensch ist auch riechbar, hörbar, tastbar und manchmal sogar zu schmecken. Insofern ist seine Sichtbarkeit eine Metonymie für seine Wahrnehmbarkeit. Bleibt man aber einmal bei diesem Teil des Ganzen seiner Wahrnehmbarkeit, ist das folgenreich genug.

Die Sichtbarkeit des Menschen bedeutet auch seine *Exposition*. Wie ein ausgestellt Bild ist er vor aller Augen, potentiell zumindest. Und das ist eine ambivalente Situation. Denn sie ist unkomfortabel, gelegentlich unbehaglich und manchmal auch gefährlich. Bilder kennen Attentate, Menschen auch. Sichtbarkeit heisst Verletzbarkeit. Und dennoch: seltsamerweise sucht manch einer die Sichtbarkeit bis in die Sucht der Selbstdarstellung hinein. Andere meiden sie. Und das ist verständlich. Denn derart exponiert zu sein, ist heikel, wenn nicht sogar gefährlich.

Wie gefährlich zeigt der Personenschutz. Nur hilft der nie und nimmer gegen die Sinnenfälligkeit des Leibkörpers der Person. Der Papst mag noch so gesichert gezeigt werden im Papamobil – er bleibt doch sichtbar. Das ist ja der Sinn der Sache. Vor aller Augen ist er dem Blick der Anderen exponiert. Er zeigt damit, was er ist und hat. Er repräsentiert angeblich die Einheit der Christen. Und das ist nicht gut so. Denn es verspricht und suggeriert, diese Einheit sei sichtbar, gar in einer Amtsperson.

---

<sup>4</sup> G. Ebeling, *Dogmatik des christlichen Glaubens*, Tübingen <sup>3</sup>1987, I, 350.

## Undurchsichtigkeit des Menschen

Der Mensch mag sichtbar sein und das auch noch steigern wollen, televisionär, medizinisch, neurotechnologisch oder genetisch bis in die moderne «Sicherheitstechnik» der allgegenwärtigen Überwachung. Aber der Mensch ist glücklicherweise nie und nimmer *durchsichtig* – wie ein Glas, klares Wasser oder die Luft oder luftige Geister. Und die Wahrung dieser Undurchsichtigkeit hat etwas mit seiner Würde zu tun.

Das Opake des Menschen ist seine Leibhaftigkeit, die als unantastbar geschützt ist. Aber sie macht ihn auch sichtbar. Und das verträgt sich schlecht mit dem Begehren nach «Transparenz» und «Durchsichtigkeit». Die unsichtbare Reflexion des Denkens mag auf Transparenz zielen. Die Reflexion der Humanwissenschaften, vor allem von Humanmedizin und -biologie, mögen auf möglichst vollständige Transparenz des Körpers zielen. Die Überwachungstechniken im Namen der Sicherheit mögen auf möglichst vollständige Transparenz der Lebensführung möglichst aller zielen.

Aber all diese Sichtbarkeitstechniken ergeben maximal eine Transparenz des Körpers, seiner Biologie und seiner Bewegungen im öffentlichen Raum. Es ist nicht die Durchsichtigkeit des Leibkörpers, in dem wir leben. Der bleibt opak, so durchsichtig auch seine Funktionen für den medizinischen Blick sein mögen.

Und das ist gut so. Denn wäre der Leibkörper nicht mehr opak – er wäre von engelsgleicher oder dämonischer Luftigkeit. Das Opake daran ist auch ein Schutz gegen allzu weit gehende Durchsichtigkeit. Gleiches gilt für das Dunkel im Kopf. Wäre darin alles aufgeklärt, wäre am Ende gar mit Hirnscannern alles jederzeit sichtbar zu machen – könnte man nicht mehr Singen «Die Gedanken sind frei». Es gibt auch eine Gnade der Unsichtbarkeit – gegenüber dem Gesetz der Sichtbarkeit und der bedrängenden Sichtbarkeitssucht.

Daher ist das Bedürfnis nach dem Opaken auch grösser, als dass es durch den undurchsichtigen Leib befriedigt werden könnte. Die Haut allein verdeckt nicht genug. Denn nackt wären wir erheblich exponierter und verletzlicher, als uns lieb sein kann. Das Begehren nach gesteigerter Unsichtbarkeit schafft die lebensweltlichen Schutzwälle des Daseins von «Heim und Herd» bis in die sozialen Maskenspiele, die soziale Rollen als Masken. Aber am offensichtlichsten und nächstliegenden ist es die Kleidung, die den Anderen die gnädige Unsichtbarkeit des Darunter gewährt – und einem selbst entsprechendes vor den Augen der Anderen.

Unsichtbare Kleider sind nur selten der königliche Gipfel der Mode, sondern meist einigermaßen untragbar. Auch wenn manche

Kleider im Grenzwert zu dieser Unsichtbarkeit neigen, werden sie dadurch nicht tragbarer, zumindest nicht vor Augen der meisten. Auch wenn das Begehren immer Enthüllung will, Entkleidung in diesem Falle, gilt das doch nur für die Fälle derer, die sich sehen lassen wollen und manchmal auch können. Die Ausnahme bestätigt die Regel der erfreulichen Unsichtbarkeit des Leibkörpers.

Es gibt nicht nur eine Sichtbarkeitssucht und die Eskalationen der Sichtbarkeit, es gibt auch die entsprechende Unsichtbarkeitslust und deren Steigerung. Von Mode bis zu Immobilien, von Avataren bis zum Inkognito: all diese Masken und Gehäuse bieten Schutz vor der unangenehmen Sichtbarkeit. Gesehenwerden mag manchen eine Lust sein, wenn man meint, sich entsprechend präsentieren zu können. In der Regel aber ist die Exposition vor aller Augen unheimlich. Wer wollte schon, dass einem jedermann ins Fenster schauen kann oder bei der Arbeit über den Rücken, gar beim Denken ins Hirn?

### Unsichtbarkeit des Menschen

Der Mensch ist glücklicherweise auch unsichtbar. Denn seine ›Oberfläche‹, sein Leibkörper, ist einerseits die Bedingung seiner Sichtbarkeit, andererseits eine Bedingung seiner Unsichtbarkeit. So sehr sich der Mensch zeigt in seinem Körper, so bleibt unter dieser Oberfläche doch vieles unsichtbar. Das wissen Internisten ebenso wie Neurowissenschaftler. Aber nicht nur die.

Was unsichtbar ist am Menschen ist alles am Körper, was nicht ›oberflächlich‹ ist. Sein Innen im Unterschied zum Aussen. Und das ist nicht das Geringste. Die Befindlichkeiten spielen dort wie die Emotionen und Gedanken. Nicht nur dort, aber ohne ein Innen hätte der Mensch kein Aussen. Wenn er sein Innerstes nach aussen kehrt – ist das eben eine Metapher für die Darstellung dessen, was er ist, sein will oder zu sein begehrt. Das Aussen des Menschen kann ihm zur Darstellung dienen.

Weder sein Innen noch sein Innerstes hingegen werden dabei zur Oberfläche. Das zeigt nicht zuletzt die Vergeblichkeit einer ›Physiognomik‹. Als könnte man an Mimik und Gestik eines Menschen seinen Charakter erkennen. Man sieht viel daran, wie sich der Mensch gibt und befinden mag. Zwischen Unsichtbarkeit der ›Seele‹ und der Sichtbarkeit der ›Affekte‹ spielt das Leben des Menschen. Denn die Affekte sind nolens oder volens Ausdruck der Gestimmtheit und Befindlichkeit. Aber die Metapher, man könnte ins Innerste schauen, wenn man ihm ins Gesicht und in die Augen schaut – ist hyperbolisch.

Das gilt nicht nur für die Fremdwahrnehmung. Auch in der privilegierten Selbstwahrnehmung ist dem Menschen vieles unsichtbar. Wer hätte je seinen eigenen Rücken gesehen. Selbst im Spiegel sieht man ja nicht sich selbst, sondern nur sein Spiegelbild. Das ›Appräsente‹, die unsichtbare Kehrseite, ist dem Blick entzogen. Daher ist der Rücken auch besonders ungesichert. Fällt einem etwas in den Rücken – trifft es einen am wehr- und schutzlosesten Ort. Das macht es so unbehaglich, wenn einem eine Reihe anderer im Rücken sitzen. Sie sehen mehr als man selber, und sie sitzen einem irgendwie ›im Nacken‹. Sitzordnungen sind auch Sichtbarkeitsordnungen.

Kultur lebt davon, dass einiges unsichtbar ist und bleibt. Andernfalls lebten wir wie die Laborratten unter ständiger Beobachtung. An der Universität ist das so leicht nachvollziehbar wie im Pfarrhaus: wer ständig auf das zeigen muss, was er tut, oder wer ständig unter Beobachtung stünde, der lebte unter beunruhigend ungnädigen Bedingungen. Zuviel Sichtbarkeit ist inhuman.

Dafür spricht auch – *die Unsichtbarkeit der Seele*. Denn sie ist der Inbegriff der Unsichtbarkeit des Menschen. Daher ist es auch so vergeblich, sie ›sehen‹ zu wollen – und so tragikomisch, wenn man meint, sei sie nicht, weil sie nicht zu sehen sei. In dieser Entzogenheit der Sichtbarkeitsgelüste gegenüber ist und bleibt sie das Refugium der Menschlichkeit des Menschen.

Und wenn von der ›Freiheit eines Christenmenschen‹ gilt, sie gälte für den *inneren* Menschen, nicht zuletzt für seine Seele, sein Gottesverhältnis also, dann kann die derzeit viel gepriesene ›Kirche der Freiheit‹ nicht vor allem auf Sichtbarkeit aus sein. Wenn der Protestantismus sein Heil in der Visibilisierung sucht – könnte das prekär werden. ›Ich bin in den Medien, also bin ich‹, das gilt weder für die Seele noch für eine Religion, die an der Unsichtbarkeit kenntlich ist.

### III Nachspiel

#### Religion als Sichtbarkeit?

Medienreligion wäre im Grenzwert diejenige Religion, die sich restlos in die audiovisuellen Medien überführen liesse; oder die Religion, die in den Medien ›in ihrem Element‹ wäre. Das wären der Fernsehprediger, der Missionskanal, ›Megachurches‹ oder die ewige Gottesdienstberieselung. ›McChurch‹, polemisch gesagt.

Dergleichen gibt es zwar, und es rechnet sich anscheinend auch. Nicht wenigen scheint es sogar zu gefallen. Aber es zieht wohl oder übel den Verdacht auf sich, vor allem *Simulation* von Religion zu sein. Vor allem Schein, wenig Sein. Oder zumindest allzu ostentativ: eine Religion mit erhobenem Zeigefinger, der den anderen mahnt, und auf sich und «den Bildschirm» als Heilsmedium verweist.

Eine nicht nur geschmacklose Art der Religion, auch eine Religion, die von ihrer Sichtbarkeit verschlungen zu werden Gefahr läuft. So ernst und ehrlich die Antriebe darin sein mögen, so grotesk wirken sie, wenn sie zur Religion als audiovisuelles Medienereignis werden. Wem's gefällt – der sollte sich von Kierkegaard fragen lassen, ob denn diese Religion an Erschöpfung leiden könnte. Daran, sich in Sichtbarkeit zu erschöpfen. Sie könnte im Grenzwert die Erfüllung der Zeichenforderung werden – und wäre doch in dieser Vollendung nur die Erfüllung der Zeichenforderung. Tragisches Ende.

Und darum ist bei allen Quotenerfolgen und Eindrucksqualitäten solch eine Visibilisierung zwecks Vermarktung von Religion unerträglich. Sie setzt auf Sichtbarkeit, als wäre Religion vor allem, was sichtbar ist (um zu sein oder wenigstens, um verkäuflich zu sein). In Politik, Ökonomie, Wissenschaft oder auch Kunst ist dergleichen natürlich genauso üblich. Was sichtbar ist, ist. Was nicht sichtbar ist, ist nicht – ist nicht wahrnehmbar und daher ohne Belang. Dann alle Energien auf die Sichtbarmachung, auf Visibilisierung, zu setzen – das ist so verständlich wie abwegig. Denn es verwechselt «was sich zeigt» mit dem «worauf man zeigen kann». Es verwechselt das diskrete Sichzeigen von Religion mit dem unbedingten Willen zur Sichtbarkeit.

Dem zu widerstehen – fällt überaus schwer, wenn man am Sichtbaren gemessen wird. Wenn Auflage und Quoten die Seinsgrundregeln bilden gilt: was etwas ist, zeigt sich an seinem sichtbaren Erfolg. Sichtbarkeit als Daseinsgrund, als Sinn und Zweck des Daseins. Dann sind selbst die Medienstrategien von Attentätern leider nur zu verständlich. Nicht der Anschlag selber ist entscheidend, sondern dessen mediale Präsenz. Der Anschlag könnte auch fingiert sein, eine Medieninszenierung – und hätte damit seinen Erfolg. Wichtiger ist die Sichtbarkeit als das Geschehen «selber». Wichtiger ist das Gesehenwerden – als das genaue Hinsehen und Zögern und Nachdenken.

Religion *als* Sichtbarkeit hätte den diskreten und gelegentlich auch subversiven Sinn der christlichen Religion verkannt. Nicht in äusserem Stand oder Wohlstand, auch nicht an «Medienpräsenz» zeigt sich, wie es Gott mit einem zu halten beliebt. Das ist trotz

aller Missverständnisse vom Protestantismus und seiner vermeintlichen «Arbeitsethik» zum Glück reformatorisch geklärt. Die Kritik der Werke gewährt eine gnädige Unsichtbarkeit des Glaubens. Und das ist gut so. Denn andernfalls könnte man auf die Idee kommen, wahre Religiosität wäre die, die sich an Gemeindeaufbau und dessen architektonischen Höchstleistungen zeige.

### Religion – ohne Sichtbarkeit?

Aber – so wird der Einwand lauten – muss sich das Wahre an der Religiosität nicht wenigstens daran zeigen, dass die Religiösen die Wahren sind, die Guten und Gerechten? Wenn sich gar nichts zeigen würde, wäre der Verdacht naheliegend, da sei auch gar nichts. Eine Religion ohne Sichtbarkeit, das wäre noch nicht einmal Schein, sondern unsichtbares Sein – das vom Nichtsein nicht zu unterscheiden wäre.

Wahre Religion braucht keine Äusserlichkeiten. Aber heisst das, nur die Dessous sind wichtig? Keine Äusserlichkeiten, nur Innerlichkeit, inwendig im Herzen, nirgends sonst? Selbst ein Kierkegaard konnte der Sichtbarkeit nicht widerstehen, und sei sie sublimiert als Lesbarkeit. Der Schriftsteller wäre ja nicht, der er ist, wenn er nichts publizierte. Die öffentliche Lesbarkeit ist sicher eine Sichtbarkeit, und zwar eine durchaus ambivalente. Dann könnte der Satz von der «wahren Religiosität» auch selbstkritisch klingen. Denn Lesbarkeit ist immerhin eine sehr kenntliche Sichtbarkeit.

Ist die religiöse Schriftstellerei, das «viel Bücher machen», die eigentliche Kenntlichkeit der wahren, unsichtbaren Religiosität? Lesbarkeit als die Sublimierung der Sichtbarkeit? Im Horizont von Bilderverbot und sola scriptura könnte man das vermuten. Aber sollte dann gelten: soviel Bücher, soviel Sichtbarkeit? Soviel Lesbarkeit, soviel Phänomenalität? Das wäre *zu wenig* Kenntlichkeit des Unsichtbaren. Und es wäre lediglich Lesbarkeit desselben. Der unsichtbare Gott wie die unsichtbare Religiosität sind hoffentlich nicht nur kenntlich, indem sie lesbar werden.

Wäre eine Religion gänzlich unsichtbar – so wie ein verborgener Gott –, wäre sie eine verborgene Religion, eine Religion im Verborgenen. Das gibt es natürlich, und das mag jedem selbst überlassen bleiben. Aber so im Verborgenen seine private Religiosität zu pflegen, und sei es auch in der noch so frommen Kierkegaardlektüre des Einzelnen, ist doch etwas einsam und trostlos. Es wäre auch sozial. Sollte es das sein, worauf wir hoffen dürften? Sollte das denn alles sein? Wenn freudig vom Reich Gottes die Rede ist oder die



Schreibe, ist jedenfalls nicht solch eine einsame Lektürefrömmigkeit gemeint. Die *Weltlichkeit* der Religion lebt auch davon, dass sie sich zeigt. Nicht dass sie immer auf sich zeigt, sondern dass sie es wagt, sichtbar zu sein.

### Religion *zwischen* Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit

«Der Glaube ist in seinem eigenen Sinne als das Dasein umgestaltend nicht wahrnehmbar, er ist als das Ergreifen Gottes und *als rechtfertigender Glaube kein Phänomen des Daseins*. Die Glaubensgerechtigkeit ist im Dasein nicht aufweisbar»<sup>5</sup>, meinte Rudolf Bultmann. Das klingt auf andere Weise prekär. Wenn der Glaube kein Phänomen ist – was ist er dann? Glaube *als Erfahrung* oder Glaube *als Verstehen*, das wären Phänomene, gegeben und durchaus aufweisbar. Dass er das nicht sei – weckt verschärft die Zweifel am Sein eines Unsichtbaren, eines vermeintlichen Nicht-Phänomens.

Nicht darauf zeigen zu können, ist das eine. Dass sich nichts zeigt, das andere. *Zwischen* dem, was sich gar nicht zeigt und dem, worauf man zeigen kann – gibt es einen Zwischenraum, in dem alles spielt, was zwischen dem Willen zur Sichtbarkeit und dem zur Unsichtbarkeit liegt. Denn die «wahre Religiosität» ist keineswegs das, was sich nicht zeigen kann.

Die Unsichtbarkeit, die in Kierkegaards Bemerkung anklingt, ist qualifizierter und bestimmter. Es ist – eine Religiosität, *auf die man nicht zeigen kann*. Man kann sich mit der Religion, in der man lebt und die man lebt, nicht brüsten, gar auf «Erfolge in Sachen Religion» verweisen. Quoten für den Gottesdienstbesuch, Taufquoten gar, je mehr, desto besser, oder Missionserfolge und ähnliche Quantifizierungen in Sachen Religion – das wäre ein Greuel in den Augen Kierkegaards, und nicht nur in seinen. Darin kann man ihm gerne zustimmen, auch wenn jüngste Kirchenkrisentherapieversuche auf eben solche Steigerungen der Sichtbarkeit setzen.

Worauf man nicht zeigen kann, ist aber mitnichten etwas, was sich nicht zeigen kann. In doppeltem Sinne: die so angedeutete Religiosität kann sich durchaus zeigen, und warum sollte sie sich nicht auch sehen lassen können?

Das wird sofort prekär und schief, wenn Religiosität hofiert und kokettiert. Als würde sie sich der Sichtbarkeit entziehen, um nur noch sichtbarer zu sein. So mag die Logik der Sichtbarkeit in Sachen Dessous funktionieren. Solche Spiele gibt es offensichtlich auch in

<sup>5</sup> R. Bultmann, Das Problem der «Natürlichen Theologie», in: ders., GuV I, Tübingen 1980, 294–312, 311.

Sachen Religion. Steigerung der Sichtbarkeit durch Verkleinerung ihrer Anzeichen und Symbole, bis zum römischen Priesterkragen, den man in Talkshows aufblitzen lässt, um kirchliche Präsenz zu markieren. Minimierung der Sichtbarkeit als ihre Steigerung.

Religion, wenn sie an Unsichtbarkeit kenntlich ist, zeigt sich nicht ostentativ, nicht gewollt und absichtlich. Sie zeigt sich beiläufig und selbstverständlich. Etwa in der Selbstverständlichkeit im Umgang mit anderen. Sie muss sich nicht erklären, auch nicht begründen und verteidigen. Sie blühet, weil sie blühet. Wenn sie denn blüht, zwischen Trockenblumen und Sumpflüthen.

In einer diskreten Selbstverständlichkeit kann sie sich auch sehen lassen, will sagen, sie braucht sich nicht zu verstecken. Denn sie braucht die Sichtbarkeit auch nicht zu scheuen. Als könnte nur wahr sein, was verborgen bleibt. Sie ist nicht lichtscheu. Denn im Licht der Öffentlichkeit vergeht ihre Wahrheit nicht. Wenn diese Wahrheit aber vor allem beansprucht wird, zur Geltung gebracht und möglichst unwidersprechlich präsentiert – dann ist der diskrete und subversive Sinn wahrer Religiosität schon verspielt.

### Kenntliche Religiosität

Nicht die «unsichtbare Religiosität» als die wahre, heisst es bei Kierkegaard, sondern «wahre Religiosität» als «nicht zu sehen», als unsichtbar also. Was mag das heissen, «an der Unsichtbarkeit kenntlich»? Es weckt jedenfalls Zweifel und Rückfragen. Das kann doch wohl nicht wahr sein, dass das Wahre immer unsichtbar bliebe. Dann würde es sich nie und nimmer zeigen, bliebe verborgen – bis sich Zweifel regten, ob es dergleichen denn überhaupt gebe. Was schlechthin unsichtbar wäre und immer bliebe, wäre kaum der Rede wert.

Es widerspräche wohl auch dem Credo, dass Gott Mensch wurde, auf dass wir seine Herrlichkeit sehen. Dass Christus einen Leib hat, sichtbar wird in dieser Welt – ist doch kaum an der Unsichtbarkeit kenntlich. Kurz gesagt: ist dieses Plädoyer für die Unsichtbarkeit der wahren Religiosität nicht doketismusanfällig? Als wäre das Sichtbare nur schlechter Schein und das wahre Sein auf ewig unsichtbar, der Phänomenalität dieser Welt entzogen? Wäre es dann noch «in dieser Welt»?

Was «an der Unsichtbarkeit *kenntlich*» ist, das kann nicht bloss unsichtbar sein. Wie es «gute» und «schlechte» Unendlichkeit gibt, könnte es auch «gute» und «schlechte» Unsichtbarkeit geben. Die schlechte wäre bloss Negation der Sichtbarkeit. Was kein Auge je gesehen hat und sehen wird. Das ist unendlich viel. Alles, was sich

nicht dem Auge zeigt. Gute Unsichtbarkeit hingegen wäre die, die vielleicht *sich* nicht zeigt, aber sich vielleicht doch an Spuren zeigt.

Wenn Kierkegaard von der Kenntlichkeit des Unsichtbaren spricht, lässt er erwarten, dass es sich «*erkenntlich*» zeigt. Es ist irgendwie erkennbar, sei es an Spuren und Anzeichen, sei es daran, sich wie indirekt auch immer zu zeigen. «Indirekte Sichtbarkeit» wäre eine mögliche Kenntlichkeit des Unsichtbaren. Die «*posteriora Dei*», sein Abglanz etwa im Angesicht Moses, als er vom Berg stieg, wären solch eine indirekte Sichtbarkeit. Dort zeigt er sich, an seinen Spuren.

### Ecce imago

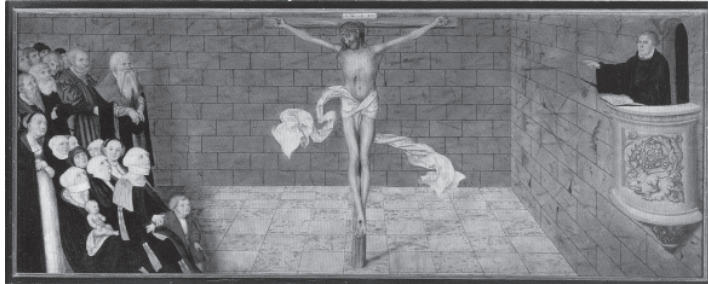
Der Mensch ist imago Dei – *zwischen* Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Als imago ist er nicht einfach durchsichtig auf den, dessen imago er ist. Nicht nur, dass seine imago verstellt oder verloren ist. Auch wenn man diejenigen bedenkt, die als *iusti* anzusprechen wären, trotz aller Sünde, sind sie doch nicht transparent auf den, dem sie ihre Gerechtigkeit verdanken. Nur die eine imago, die nach Kol 1,15 als wahre imago angesprochen wird (nicht die vera ikon des Turiner Grabtüchleins), gilt als schlechthin transparent auf den, dessen imago er ist. Die Sichtbarkeit Gottes in seinem Sohn – ist aber offensichtlich keineswegs eine Durchsichtigkeit. Sonst wäre die Leiblichkeit Christi gespenstisch. Dass er sichtbar ist und nicht unsichtbar, dass er in seiner Leiblichkeit auch opak ist, undurchsichtig, das erst lässt den Unsichtbaren in ihm kenntlich werden. An dieser Sichtbarkeit und Undurchsichtigkeit wird auch die wahre Religion kenntlich.

«Der Gott, auf den man hinzeigen kann, ist ein Götze, und die Religiosität, auf die man hinzeigen kann, ist eine unvollkommene Art von Religiosität»<sup>6</sup>, meinte Kierkegaard im Anschluss an das oben notierte Zitat. So recht das klingt in Tradition der Bild- und Götzenkritik von Judentum wie Christentum – es könnte doch die Pointe der Christologie übersehen. Ecce imago:

---

<sup>6</sup> Kierkegaard, Nachschrift II, 183.

Von gnädiger Unsichtbarkeit



Predella des Cranach-Altars, Stadtkirche Wittenberg,  
Lucas Cranach d.J. zugeschrieben

— Dr. Philipp Stoellger ist Professor für Systematische Theologie und Religions-  
philosophie an der Universität Rostock.

# Religion im Jugendalter

Ein unsichtbares Phänomen mit offensichtlichen  
Herausforderungen

*Thomas Schlag*

## 1. Jugendliche Unsichtbarkeits-Strategien

Zu den zeitunabhängigen Charakteristika des Jugendalters gehört es, die Beweislast dafür tragen zu «dürfen», dass die Zukunft berechtigterweise in hoffnungsvollem Licht erscheint. Der je zukünftigen Generation wird kompensatorisch aufgebürdet, was die erwachsene Gegenwartswelt aus Gründen eigener Fundamentalresignation, überraschungsresistenter Abgeklärtheit oder ritualisierter Alltagsroutine für sich längst ad acta gelegt hat. Aus der Behaglichkeit eigener Arrangements heraus setzt man visionär auf die Jugend, die es nicht nur besser als man selbst haben, sondern die es vor allem besser machen soll.

So verstören jugendliche Gegenreaktionen gegen solche Allmachtsphantasien die Erwachsenenwelt in rationalem und emotionalem Sinn: Wenn «schon in der Jugend» das Gegenteil des Erhofften sichtbar wird, scheint man vor nichts mehr sicher zu sein. So wird der eigentliche Schrecken von «Erfurt» oder «Virginia Tech» nur auf den ersten Blick in den Gewaltakten an Unschuldigen und als Beleg für das latente Gewaltpotential der Gesellschaft angesehen. Vielmehr werden solche Taten vor allem als persönliche finale Angriffe auf die eigenen Wünsche und Zukunftshoffnungen empfunden, die aufgrund der unklar-unsichtbaren Motivlage der Täter das Gefühl fundamentaler Bedrängnis erzeugen. Und so liefert das Bemühen, deviantes und delinquentes Verhalten zu verstehen und zu erklären, vor allem den Beleg für die existentiellen Verunsicherungen der Erwachsenen selbst.

So liegt den vielfältigen Versuchen, die «Generation Jugend» verstehen zu wollen, wesentlich das Motiv zu Grunde, der eigenen Zukunft wenigstens der Hoffnung nach noch einigermaßen zuversichtlich entgegenblicken zu können. Die Jugendforschung versucht entsprechend anhand regelmässiger Bulletins über den Stand der Jugend aufzuklären, indem sie schier unendliche Datenmengen über

deren Lebenslagen, Einstellungen und Zukunftsperspektiven ansammelt, kategorisiert und interpretiert. Und zwischen den Zeilen wird erkennbar, dass es häufig nicht primär um Information, sondern um Prävention, nicht um Verstehen, sondern um Besserungsstrategien, nicht um Erklären, sondern um das prophylaktische Erstellen von Notfallplänen geht. Dabei kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass die faktischen Befindlichkeiten der Zielgruppe dadurch nur selten auf den Punkt gebracht werden. Es ist davon auszugehen, dass für diese Schwierigkeit einer sachgemässen Annäherung die Befindlichkeiten und Entziehungsstrategien des Jugendalters selbst konstitutiv sind.

Jugendliche Denk- und Lebensvollzüge sind ebenso schwierig eindeutig zu erfassen wie in bestimmte Schemata zu pressen. Selbst den sich authentisch gebenden literarischen Äusserungen, denen man aktuelle Befindlichkeiten abzulesen trachtet, sind in der Regel nur Teilwahrheiten zu entnehmen. Indem sie nicht selten im Habitus stilisierter Betroffenheit oder im Gestus frühreifer Altersweisheit daherkommen, können faktische Lebenslagen eher verschleiert als entziffert werden – und dies im konkreten Fall nicht selten auf bewusste Art und Weise. Jugendliche reagieren in aller Regel hochsensibel auf den Versuch, die eigene Lebensgestaltung für Zukunftshoffnungen der Erwachsenenwelt funktionalisieren zu lassen und machen die eigenen Befindlichkeiten gegenüber den äusseren konventionellen Anforderungen gleichsam unsichtbar. Und dies hat gute Gründe, die in der Lebensentwicklung der Jugendlichen angelegt sind.

In der Phase der Adoleszenz ist prinzipiell von einer starken Ausweitung individueller Wahrnehmungs-, Orientierungs- und Reflexionsfähigkeiten auszugehen. Dies hat einen intensiven Anstieg des Wachsamkeits- und Aufmerksamkeitspotentials bezüglich äusserer Einflüsse und der die Jugendlichen umgebenden Personen zur Folge. Die Such- und Orientierungsdynamik sowie die entsprechend wachsenden kognitiven Kompetenzen führen dazu, dass Jugendliche mit hoher Sensibilität wahrnehmen, was an sie herangetragen wird. Dies kann von den Jugendlichen als innere und äussere Befreiung erlebt, zugleich aber auch mit deutlich steigenden Orientierungsunsicherheiten verbunden werden.

Hinsichtlich des Bindungsverhaltens sind grundlegende Wandlungsprozesse im Gange, insofern an die Stelle der Eltern andere Bezugsgruppen treten, von denen dieselbe Verlässlichkeit, bedingungslose Treue und unzerstörbare Beziehungen sowie prinzipielle Anerkennung erwartet wird. Falls diese jedoch ausbleibt und stattdessen Ablehnungs- und Verlusterfahrungen gemacht werden, ist mit

intensiven Gegenreaktionen der Jugendlichen sich selbst und der Umwelt gegenüber zu rechnen: Das Ausmass der Verzweiflung ist durchaus mit dem «Verlassenheitsgefühl eines Kindes vergleichbar, das sich von seinen Eltern verlassen fühlt»<sup>1</sup>.

Zugleich konstatiert die entwicklungspsychologisch ausgerichtete Jugendforschung, dass diese in der Pubertätsphase zu realitätsfernen Erwartungen, vorschnellen Urteilen und Selbstüberschätzung neigen: «Allmachtsvorstellungen schlagen, wenn sie auf die Realität treffen, in Sekundenschnelle in Ohnmachtsgefühle um»<sup>2</sup>. Dementsprechend stellen sich gerade in dieser Lebensorientierungsphase eigene Bindungsentscheidungen als in hohem Mass emotional konnotiert dar, die entsprechend im Gestus radikaler Eindeutigkeit – sei es als unbedingte Zuneigung, sei es als massive Distanzierung – ausfallen können<sup>3</sup>.

Deshalb werden in dieser Lebensphase Strategien entwickelt, die eigenen Orientierungsprozesse vor der interessierten und nach «Begleitung» strebenden Öffentlichkeit möglichst umfassend unsichtbar zu halten. Innere Suchbewegungen werden nur höchst selten in einer Weise zum Ausdruck gebracht, dass sie für den «erwachsenen Dialog» anschlussfähig sein können oder sein wollen. Vielmehr scheint es, als ob die individuellen Haltungen gegenüber Erwachsenen gerade nicht versprachlicht werden, sondern aus tiefliegenden Gründen unsichtbar bleiben. So ist etwa für eine konkrete Bindungsentscheidung zwar ein Bündel individueller Kriterien relevant, gleichwohl werden diese Kriterien keineswegs automatisch explizit kommuniziert. Demzufolge ist von einem kommunikativen Moratorium und von der Unsichtbarkeit der eigentlichen Beweggründe für Präferenzen und Ablehnungen zu sprechen – mindestens gegenüber den bisherigen primären Bezugspersonen. Dies hat seinen vornehmlichen Grund weil die jugendliche Orientierung gleichsam «under construction» ist. Der Versuch der Einflussnahme von aussen auf diese «Bauentwicklung» kann als massive Fundamentalstörung empfunden werden. Die faktischen Lebenslagen, Gefühls- und Gedankendynamiken der Jugendlichen gegenüber denen, die nicht zur unmittelbaren Bezugsgruppe gehören, werden somit aus programmatischen Gründen des Selbstschutzes

<sup>1</sup> R. Largo, Kinderjahre. Die Individualität des Kindes als erzieherische Herausforderung, München 132007, 147.

<sup>2</sup> Ebd., 144.

<sup>3</sup> Vgl. E. Hauschildt, Gewalt als religiöses Gruppenphänomen. Religionssoziologie, Praktische Theologie und die Einsichten aus der Gruppensoziologie, in: F. Schweitzer (Hg.), Religion, Politik und Gewalt. Kongressband des XII. Europäischen Kongresses für Theologie 18-22. September 2005 in Berlin, Gütersloh 2006, 759-775.

unsichtbar gemacht – und dies im intuitiven Wissen, dass man in dieser Lebensphase besonders angreifbar und gerade deshalb schutz- und rückzugsbedürftig ist.

Was Jugendliche fühlen, machen und wofür sie sich jeweils entscheiden, wird in der Regel in diesem Lebensalter vornehmlich mit denjenigen Personen kommuniziert, denen man sich jetzt verbunden fühlt und denen man gegenwärtig vertraut: «In der Gleichaltrigengruppe ist ein Austausch von Sichtweisen und Gefühlen unter Personen gleichen Rangs und mit vergleichbarem Erfahrungshorizont möglich, weil keine überlegene Person in kulturell festgelegtes Wissen und Können einführt»<sup>4</sup>. Es trifft folglich keineswegs zu, dass sich Jugendliche prinzipiell der Kommunikation selbst über wesentliche Erfahrungen, Gefühle und Gedanken verschliessen. Vielmehr zeigen erste Analysen des Welt-Umgangs in Chatrooms, virtuellen Welten, aber auch des Handygebrauchs und interaktiver Computerspiele ein erhebliches Mitteilungsbedürfnis und sehr spezifische Kommunikationskompetenzen<sup>5</sup> – auch wenn einstweilen unklar ist, ob hinter diesen Formen der Kommunikation vornehmlich die ichbezogene Intention steht, Informationen «über sich selbst» weiterzugeben oder ob es tatsächlich um echten kommunikativen Austausch und Erkenntnisgewinn geht.

Diese Unsichtbarkeitsstrategie lässt sich nun auch für den Bereich religiöser Haltungen und Einstellungen im Jugendalter feststellen, denen man sich – nicht selten aus denselben oben genannten Hoffnungs- und Präventionsgründen – durch unterschiedliche Forschungsansätze und Messverfahren anzunähern versucht. Je nach Ausrichtung des konkreten Forschungsdesigns wird dabei prinzipiell von bestimmten Hypothesen im Blick auf Religion selbst und ihre Manifestationsformen ausgegangen. Dies kann sich in der Rede vom Ultimaten darstellen, auf ein funktionales Verständnis von Religion bezogen sein oder in der Profilierung von Religion als einer mit

<sup>4</sup> K. Hurrelmann, Einführung in die Sozialisationstheorie, Weinheim/Basel 2002, 241.

<sup>5</sup> H. Theunert, Medien als Orte informellen Lernens im Prozess des Heranwachsenden, in: Sachverständigenkommission Zwölfter Kinder- und Jugendbericht (Hg.), Kompetenzerwerb von Kindern und Jugendlichen im Schulalter, München 2005, 175-300; A. Barsch/J. Zinnecker, Jugend, Jugendszenen und Medien. Merkmale heutiger Jugendkulturen, in: H.-D. Kübler/E. Elling (Hg.), Wissensgesellschaft. Neue Medien und ihre Konsequenzen, Bonn 2004, 553-576; B. Herzig/S. Grafe, Digitale Medien in der Schule. Standortbestimmung und Handlungsempfehlungen für die Zukunft. Studie zur Nutzung digitaler Medien in allgemein bildenden Schulen in Deutschland, Bonn 2006.



biographischen Sinnfragen verbundenen anthropologisch nahe liegenden Orientierungsbewegung bestehen.

Einschlägige Untersuchungen lassen sich so deuten, dass die «Religiosität» von Jugendlichen nach wie vor ein prinzipiell weit verbreitetes und intensiv gelebtes Phänomen darstellt<sup>6</sup>. Dies wird nicht nur an der hohen Prozentzahl von Jugendlichen deutlich, die für sich selbst an Gott oder eine höhere, transzendente Macht glauben, von einer göttlichen Schöpfung und Bewahrung der Welt und ihres eigenen Lebens ausgehen, sondern auch an deren religiösen Vollzügen wie etwa dem Gebet und selbst der Teilnahme an kirchlicher Praxis. Auch die Zugehörigkeit zu der konfessionellen Gemeinschaft, der sie aufgrund ihrer Taufe angehören, wird von ihnen weitaus weniger in Frage gestellt als dies landläufig angenommen wird. Entsprechende Einzelergebnisse neuerer Studien weisen zudem darauf hin, dass bei Jugendlichen im Blick auf ihre individuelle Weltsicht und Handlungsorientierung religiöse Deutungsangebote und Orientierungen präsent sind, die sie im Lauf ihrer Sozialisation erfahren und erlebt haben. Prägekräfte können hier die eigene Familie, vorschulische Erfahrungen mit Religion in Kindertagesstätte und Kindergarten, schulischer und kirchlicher Religionsunterricht, die Teilnahme an Angeboten kirchlicher Jugendarbeit<sup>7</sup> oder auch Medieninformationen sein, denen sie in ihrer Alltagswelt begegnen.

Allerdings besteht bei einer Fokussierung auf diese traditionellen Bezugspunkte von Religion die Gefahr, konkrete religiöse Phänomene bei Jugendlichen sogleich auf bestimmte dogmatische Standards oder deren institutionellen Bezug hin zu erfragen bzw. zu «lesen». Dies führt dies nicht selten entweder zu problematischen Stufenmodellen hinsichtlich angeblicher religiöser Entwicklungsfortschritte oder zu vergleichsweise groben Ergebnissen hinsichtlich des faktischen Vorhandenseins oder Nichtvorhandenseins von Religion in der entsprechenden Altersgruppe. So kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass die tatsächliche religiöse Gedankenwelt Jugendlicher im Gegenüber zu den klassischen Glaubensstandards in solchen Statistiken und Trends seltsam blass bleibt. Wenn sich Jugendliche andererseits dann doch intensiv über «meinen Glauben» äussern, erfolgt dies nicht selten in dogmatischen Chiffren einer entsprechenden fun-

<sup>6</sup> Vgl. 15. Shell-Studie Jugend 2006. Frankfurt a.M.; für den schweizerischen Zusammenhang auch R.J. Campiche, Die zwei Gesichter der Religion. Faszination und Entzauberung, Zürich 2004.

<sup>7</sup> K. Fauser/R. Münchmeier/A. Fischer, Jugendliche als Akteure im Verband. Ergebnisse einer empirischen Untersuchung der Evangelischen Jugend, Opladen 2006.

damentalistischen Bezugsgruppe, die allerdings keineswegs automatisch mit den innersten individuellen Beweggründen kongruent sein müssen. Zudem ist die Frage, ob hinter einer Reihe von Umfragen nicht vor allem das Motiv steht, klären zu wollen, wie es um den Glauben der Zukunft und die Kirche der Freiheit wohl bestellt sein wird, wenn die jetzige Jugendgeneration ins zahlungspflichtige Alter kommt. Damit droht dann aber aus kirchlich-strategischen Gründen die Abblendung eines weiten Bereichs jugendlicher Religiosität.

Nimmt man hingegen die Perspektive «gelebter Religion»<sup>8</sup> ernst, so erscheint eine Annäherung an vorhandene Phänomene über den Begriff *individueller Religiosität* weiterführend, da sich damit individuelle Wahrnehmungen und Vollzüge von Religion besser in ihrer je individuellen Eigengestalt und den entsprechenden Ausdrucksformen in den Blick nehmen lassen als durch deduktiv vorausgesetzte Typologisierungen.

Die religionspädagogische Grundfrage lautet, wie sich Annäherungen an jugendliche Religiosität so denken lassen, dass die beschriebenen Lebenslagen der Jugendlichen in ihrem meist unsichtbaren Eigen-Sinn und Eigen-Recht anerkannt werden und gleichwohl Orientierungsmöglichkeiten im Modus persönlichkeitsorientierter religiöser Bildung eröffnet werden. Für einen konstruktiven Umgang mit aktuellen Distanzierungs- und Entfremdungstendenzen Jugendlicher im Blick auf Kirche, traditionelle Dogmen und die entsprechenden ethischen Normvorstellungen sei im Folgenden an die von Luckmann unter dem Signum der «unsichtbaren Religion» vorgenommene religionssoziologische Deutung von Religion und Religiosität im Kontext der Moderne erinnert.

## 2. «Unsichtbare Religion» heute

Luckmanns Grundthese von der Ersetzung der institutionell spezialisierten Religion durch eine grundsätzlich neue Sozialform von Religion ist als Deutungsperspektive des gegenwärtigen Verhältnisses von Jugend und Religion nach wie vor ausgesprochen hilfreich. Auch wenn sich der Terminus «unsichtbar» in der einschlägigen Schrift bis auf den Titel und einer Nebenbemerkung zur sichtbaren und unsichtbaren Kirche<sup>9</sup> nicht findet, ist doch der gesamte Essay von dort her konzipiert. Im Anschluss an Durkheims

<sup>8</sup> A. Grözinger (Hg.), «Gelebte Religion» als Programmbegriff systematischer und praktischer Theologie, Zürich 2002.

<sup>9</sup> Vgl. Th. Luckmann, Die unsichtbare Religion, Frankfurt a.M. 1991, 57.

und Webers Perspektiven auf das Schicksal des Menschen in der modernen Gesellschaft wird Religion in einem funktionalen Sinn als entscheidender Schlüssel zum Verständnis gesellschaftlicher und individueller Entwicklungsprozesse angesehen und das Problem individueller Daseinsführung in der modernen Gesellschaft als eine primär «religiöse» Frage signiert.

Im Unterschied zur gängigen Säkularisierungsthese geht Luckmann für die moderne westliche Gesellschaft nicht vom Auszug, sondern von Transformationsprozessen der Religion hin zu individueller Religiosität und damit von einer entsprechenden Pluriformität religiös konnotierter Handlungspraxen aus. Damit wird der schon Anfang der 60er Jahre behauptete Auszug von Religion aus der Gesellschaft von Luckmann negiert und die These einer umfassenden Säkularisierung individueller und gemeinschaftlicher Lebenszusammenhänge in grundsätzlichem Sinn relativiert. Die Grundfrage Luckmanns lautet dementsprechend, «ob in der modernen Gesellschaft andere sozial objektivierte Sinnstrukturen als die der traditionellen institutionalisierten religiösen Dogmen die Funktion der Integration alltäglicher Routinen und der Legitimation ihrer Krisen erfüllen»<sup>10</sup>.

Wenn also die explizite Zustimmung zu traditionellen Glaubensinhalten und die sichtbare Identifizierung mit Christentum und Kirche unverkennbar massiv geschwunden sind, so bahnt sich Religion Luckmann zufolge gleichwohl in der ausdifferenzierten Gesellschaft ihre eigenen Wege, indem sich Individuen aus eigenem Antrieb passende Weltansichten und einen subjektiv relevanten «heiligen Kosmos» erschaffen. Luckmann macht somit die Unterscheidung zwischen der Behauptung eines prinzipiellen *Nichtmehrvorhandenseins* von Religion und ihrem *nicht (mehr) im bisherigen Sinn sichtbaren Vorhandensein* stark.

Unsichtbar ist Religion in dem Sinn geworden, dass sich die individuellen Suchbewegungen transzendente Anhaltspunkte gesucht haben und suchen, die nicht mehr in den bisherigen dogmatischen Kategorien artikuliert werden, mithin nicht mehr den bisherigen Ausdrucksgestalten traditioneller monopolhafter Religion entsprechen und folglich auch nicht mehr in der gewohnten Weise für die Deutung biographischer Sinnzusammenhänge zu Rate gezogen werden: «So kann der Verlust der Sichtbarkeit der Religion – als gesellschaftlicher Struktur, wie als kultureller Inhalt – dazu führen, dass die persönliche Identität zur letzten Instanz

---

<sup>10</sup> Ebd., 61.

der Organisation des Religiösen wird»<sup>11</sup>. Individuelle Religiosität lebt von subjektiven Reflexionsvorgängen, privaten Deutungen und Wahlentscheidungen, die weitgehend unabhängig von den offiziellen Modellen der Sinndeutung getroffen werden. Die neue Sozialform der Religion ist folglich dadurch charakterisiert, «dass potentielle Konsumenten einen direkten Zugang zum Sortiment der religiösen Repräsentationen haben»<sup>12</sup> und sich aus dem Warenlager des Heiligen Kosmos eigenhändig ein klar umschriebenes privates System von letzten Bedeutungen zusammenbauen. Indem die traditionellen Institutionen ihre sozialisatorische Kraft mehr und mehr verloren haben und damit die hergebrachten Formen und Inhalte religiöser Kommunikation deutlich zurückgetreten sind, zieht sich Religion in das Refugium privater Symbolwelten zurück, wo sie sich nun in einer von aussen her kaum dechiffrierbaren geradezu unsichtbaren Weise manifestiert.

Dass Religion per se und trotz nachlassender Bindungskräfte nach wie vor ein höchst lebhaftes Phänomen ist, hat Luckmann zufolge seine Ursache in der anthropologischen Verfasstheit des Menschen selbst, der existentiell und jenseits aller historisch-kulturellen Entwicklungen auf Religiosität hin angelegt ist. Im Sinn von Religion als kommunikativem Konstrukt entsteht durch Face-to-Face-Kommunikation und soziale Interaktion ein Bewusstsein für die Angewiesenheit auf andere. Indem über kleine, mittlere und grosse Transzendenzen im Modus von Sprache, rituellen Akten und Symbolen die biologische Natur transzendiert wird und sich ein heiliger Sinnbereich sowie die entsprechende «Weltansicht» herauskristallisiert, zeigen sich individuelle Transzendierungsvorgänge per se in ihrem religiösen Charakter: «Im Prozess der Sozialisation wird eine historische Weltansicht verinnerlicht. Das objektive Sinnsystem wird in eine subjektive Wirklichkeit umgewandelt»<sup>13</sup>. Die analytische Pointe besteht darin, dass Luckmann zufolge gerade die Entwicklung zu kirchlichem Expertentum und institutionalisierten religiösen Normen dazu geführt hat, dass sich das System subjektiver Präferenzen von den normativen Grundlagen mehr und mehr ablöst: «Anliegen von letzter Bedeutung, wie sie im «offiziellen» Modell festgelegt sind, können im Prinzip in gewohnheitsmässige und unzusammenhängende Erfüllungen oder Teilerfüllungen oder

<sup>11</sup> H. Knoblauch, Die Verflüchtigung der Religion ins Religiöse. Thomas Luckmanns Unsichtbare Religion, in: Luckmann, Unsichtbare Religion, s. Anm. 9, 32f.

<sup>12</sup> Luckmann, Unsichtbare Religion, s. Anm. 9, 146.

<sup>13</sup> Ebd., 109.

Verweigerungen spezifisch religiöser Pflichten umgewandelt werden, deren «heilige» Qualität nurmehr nominell gilt»<sup>14</sup>.

Was Luckmann im historischen Zusammenhang des gesellschaftlich bedingten Strukturwandels von der sichtbaren zur unsichtbaren Religion formuliert hat, lässt sich in aktueller Hinsicht als hilfreiche Beschreibung des religiös konnotierten Institutionen- und Generationenproblems ansehen und seine weitgreifende historische Analyse kann mikroskopisch auf das Verhältnis der jungen zur erwachsenen Generation angewandt werden: «Die alltäglichen Sorgen der Väter sind nicht mehr die der Söhne, und viele Sorgen der Söhne sind ihren Vätern unbekannt»<sup>15</sup>. Auf die gegenwärtige Debatte über Religion übertragen bedeutet dies, dass die These von der Wiederkehr von Religion schon deshalb problematisch ist, weil damit suggeriert wird, dass diese zwischenzeitlich tatsächlich einmal verschwunden gewesen sein soll und nun in gleicher Gestalt wie zuvor erneut auf die Bühne trete bzw. treten könne.

Vielmehr ist Luckmanns Analyse zuzustimmen, dass sich mindestens für den Bereich westlicher Gesellschaften ein fundamentaler und geradezu unumkehrbarer Veränderungsprozess der bisherigen Manifestation von Religion ereignet hat, der seinerseits selbst durch pädagogische Massnahmen<sup>16</sup> kaum aufzuhalten sein dürfte. Die neue Sozialform von Religion, so Luckmann in einem späteren Nachtrag zu seinen Ausführungen, zeichnet sich weniger durch das aus, was sie ist, als vielmehr durch das, was sie nicht ist: «durch das Fehlen allgemein glaubwürdiger und verbindlicher gesellschaftlicher Modelle für dauerhafte, allgemein menschliche Erfahrungen der Transzendenz»<sup>17</sup>.

Hiesse dies aber dann nicht auch, dass die neue Sozialform von Religion eben nicht nur ein Moratorium darstellt, mit dessen gutem Ende irgendwann wieder zu rechnen ist, sondern die zukünftige alternativenlose neue Form von Religion schlechthin als «eine «logische» Folge ... des hohen Grades der funktionalen Differenzierung der Sozialstruktur»<sup>18</sup>, so dass jede Form der Intervention von vorneherein zum Scheitern verurteilt wäre? Ist dies im Blick auf «Jugend und Religion» somit der status quo, hinter den es kein Zurück gibt?

<sup>14</sup> Luckmann, Unsichtbare Religion, s. Anm. 9, 115.

<sup>15</sup> Ebd., 123.

<sup>16</sup> Ebd., 116.

<sup>17</sup> Ebd., 182.

<sup>18</sup> Ebd., 179.

Wäre es also in Abwandlung eines Marquardschen Diktums das Beste, die Jugend nicht verändern zu wollen, sondern sie einfach zu verschonen und die individuelle und gesellschaftliche Entwicklung als Normativität des Faktischen in ihrer Eigendynamik vorbehaltlos anzuerkennen? Oder ist gerade aufgrund der jugendlichen hochsensiblen Wahrnehmungskompetenz erst recht missionarische Aktivität und religiöse Gruppenbildung angesagt – immerhin leben die entsprechenden Angebote von genau dieser Einsicht und Strategie. Auf dem Hintergrund der Luckmannschen Analyse sind jedenfalls alle kirchlichen Versuche, die Bindungswirkungen der eigenen Institution durch möglichst attraktive Angebote zu erhöhen und Jugendliche dafür zu begeistern, kritisch wahrzunehmen und einzuschätzen.

Gleichwohl lässt sich an die Luckmannschen Beschreibungen durchaus positiv anknüpfen, indem im Anschluss an ihn von folgender Annahme ausgegangen wird: Die immer wieder konstatierten Verflüchtigungstendenzen sichtbarer Religion samt der entsprechenden Kommunikationsresistenz spiegeln gerade die Ernsthaftigkeit individuellen jugendlichen Bemühens um Freiheit und Autonomie auch im Bereich religiöser Orientierung wider. Vermögen Jugendliche ihren Suchbewegungen keinen explizit kirchlich gebundenen Sinn zu verleihen, so ist dies nicht als absichtsvolle Renitenz zu interpretieren, sondern als Ausdruck für einen eigenständigen hochdynamischen Suchprozess, der in dieser Phase eigener Entscheidungsfindung eben aus tief liegenden Gründen kaum Konzessionen gegenüber der «älteren Generation» und den von ihnen repräsentierten Institutionen samt entsprechender Botschaften erlaubt. Dass man sich notwendigerweise eigene Wege suchen muss, hängt aber auch damit zusammen, dass von den erwachsenen «Bildungsagenten» immer seltener religiöse Deutungsangebote überliefert werden – in Luckmanns Diktion: dass die notwendige Face-to-Face-Kommunikation in Fragen der Religion schlichtweg verweigert wird. So gilt etwa: «Die Sehnsucht nach einer christlichen Erziehung der eigenen Kinder ist oft genug die Kehrseite der religiösen Ungewissheit der Eltern. Diese wünschen sich für ihren Nachwuchs eine Klarheit und Unbedingtheit, die ihnen selbst abgeht»<sup>19</sup>.

Die Zusammenstellung eines höchst privaten religiösen Gemisches samt der entsprechenden Ritualisierungen im Gegenüber zu den vorgegebenen Orientierungen liegt demzufolge in einer Flucht-

<sup>19</sup> J.H. Claussen, Zurück zur Religion. Warum wir vom Christentum nicht loskommen, München 2006, 252.

bzw. Suchlinie, die einerseits mit den entwicklungspsychologischen Prozessen des Jugendalters, andererseits unmittelbar mit den ausfallenden religiösen Sozialisationsprozessen zusammenhängt. Dies ist im Übrigen auch der Grund dafür, dass sich die Fragen einer «Kindertheologie» gegenwärtig wesentlich intensiver behandelt werden als etwa Aspekte einer «Jugendtheologie».

Zudem lässt sich von Luckmann her das Phänomen deuten, warum Jugendliche auch in dieser Frage am ehesten mit Gleichgesinnten ihrer eigenen Gruppe über ihre eigenen religiösen Fragen kommunizieren: denn auch in religiösen Suchbewegungen sind nicht die Vertreter des Althergebrachten die entscheidenden Orientierungspersonen, sondern diejenigen in der gleichen Lebenslage, mit denen man sich aufgrund der gemeinsamen Befindlichkeit solidarisch fühlt. Die Privatheit ist folglich nicht als solipsistische, sondern in der Regel eher als eine durch Reziprozität gewährleistete, stabilisierte und geschützte Privatheit zu lesen. Wenn nun aber von einer solchen jugendlichen Dynamik auszugehen ist, stellt sich unweigerlich die Frage danach, wie damit sinnvollerweise umgegangen werden bzw. was dies für Kommunikationsprozesse im Rahmen religiöser Bildungsangebote bedeuten kann.

### 3. Offensichtliche Herausforderungen

Die entscheidende Aufgabe im Umgang mit der unsichtbaren Religion im Jugendalter kann nicht darin bestehen, Strategien zum Einbruch in die individuelle Moratoriumsphase zu entwickeln, sondern sich einerseits für den Fall der neuerlichen Kontaktaufnahme von den Jugendlichen aus bereit zu halten, andererseits diese Bereitschaft zur Kontaktaufnahme durch entsprechende Kommunikations- und Partizipationsanreize in angemessener Weise zu initiieren.

Sensible Zeitgenossen profilieren entsprechend die Aufgabe des Erwachsenen in Bildungszusammenhängen als die eines Begleiters, der seine Aufmerksamkeit und prinzipielle Verfügbarkeit für den Fall signalisiert, in dem der Jugendliche selbst zur Kontaktaufnahme bereit ist. Die pädagogische Kunst besteht darin, bei der dem Jugendlichen entsprechenden Gelegenheit schlichtweg präsent und ansprechbar zu sein. Dazu gehört es, durch konkrete Gesprächsangebote zu signalisieren, dass sich diese Kontaktaufnahme lohnen könnte. Konkret ist etwa im Fall der professionellen Beziehung zwischen Lehrer und Schüler offen zu kommunizieren, worin die Aufgabe des Lehrers aufgrund seiner eigenen Rolle besteht und in welchem Sinn

diese Rollenzuschreibung notwendigerweise mit bestimmten Orientierungsverpflichtungen verbunden ist. Dies mag für den Jugendlichen sperrig wirken, aber gerade eine offene Benennung der faktischen Rollenaufgabe eröffnet am ehesten die Chance auf jugendliche Akzeptanz und hält die Option jugendlicher Bindungsbereitschaft offen. Eine Selbstaufgabe oder Unkenntlichmachung der eigenen Rolle samt entsprechender Anbiederungssignale dürfte hingegen auf Seiten des Jugendlichen «on the long run» die grössten Irritationen und Distanzierungsbewegungen auslösen.

Innerhalb der Rollenausübung jedoch ist es zugleich notwendig, diejenigen Dimensionen aufzuzeigen, die der Rolle und Person des Lehrenden eine inhaltlich gestützte Legitimation verschaffen. Insofern lebt beispielsweise die zugeschriebene Rolle des Fremdenführers davon, dass dieser tatsächlich die Kompetenz hat, die Ausweitung jugendlicher Perspektiven auf «fremdes» Gebiet als attraktiv erscheinen zu lassen. Schliesslich wird die Rolle des empathisch-solidarischen Begleiters dann als legitim eingeschätzt, wenn sie anhand stimmiger Kommunikations- und Verhaltensmuster plausibilisiert wird.

Das vornehmste Ziel der Beschäftigung mit jugendlicher Religion besteht jedoch in der verstärkten Wahrnehmung der Suchbewegungen und Irritationspotentiale<sup>20</sup>. Kirchliches Bildungshandeln bekommt überhaupt erst seine Adressaten und deren Lebenswirklichkeiten angemessen in den Blick, wenn sie von vorne herein kirchlich gebundenen christlichen Glauben einerseits und individuelle Religiosität andererseits in ihrer faktischen und historisch begründeten Unterschiedenheit in den Blick zu nehmen versteht.

Notwendig ist folglich eine erhöhte Sensibilität für Erscheinungsformen von Religiosität im Jugendalter jenseits der klassischen Manifestationsformen. Ein solches Plädoyer für die verstärkte Aufmerksamkeit auf die unsichtbare Seite individueller privater Religiosität mag paradox erscheinen, da sich doch das Unsichtbare per definitionem nicht von selbst erschliesst, sondern gerade verschlossen bleibt.

Nun können sich gerade Nebenbemerkungen en passant, die unterschiedlichen Ritualpraxen und Symbolisierungen als Manifestation von Sinnsuche, Bindungsbereitschaft und Distanznahme am Ort des Individuums und seiner Gruppe zeigen. Diese weisen in ihrer sozialen Ausdrucksgestalt darauf hin, dass nicht alles an der un-

<sup>20</sup> Vgl. U. Schwab, Verhältnis der Generationen, in: R. Lachmann/G. Adam/M. Rothgangel (Hg.), Ethische Schlüsselprobleme. Lebensweltlich – theologisch – didaktisch, Göttingen 2006, 267–285.



sichtbaren Religion unsichtbar und nicht alles Private der äusseren Wahrnehmung verschlossen bleiben muss.

Solche Versuche der Wahrnehmung jugendlicher Ausdrucksformen von Religiosität können im positiven Fall sogar zu der Rückkoppelung führen, dass Jugendliche sich gerade dann in ihrer je individuellen und gruppenorientierten Wirklichkeitskonstruktion als wahrgenommen und anerkannt empfinden können. So besteht die pädagogische Kunst darin, Jugendliche gerade in den entindividualisierenden kulturellen Kontexten ihrer Lebenswelten Aufmerksamkeit zu signalisieren und darauf zu hoffen, dass sie darauf – bei Gelegenheit – zurückkommen werden. Insofern ist schon dieser Versuch geschärfter und aufmerksamer Wahrnehmung keinesfalls zu unterschätzen – auch wenn dessen mögliche positive Konsequenzen einstweilen scheinbar ohne sofortige sichtbare Folgen bleiben.

Von hier aus stellt sich allerdings die weitere inhaltsbezogene Frage, ob sich in dieser angebotenen Face-to-Face-Kommunikation das «traditionelle Universum religiöser Ideen»<sup>21</sup> so plausibilisieren lässt, dass es als bedeutsame Grösse für die Entwicklung individueller Weltansicht wahrgenommen wird bzw. dass eine «entfaltete und reflektierte Religiosität»<sup>22</sup> von den Jugendlichen selbst als bedeutsamer Aspekt in entsprechenden Orientierungsprozessen erkennbar und erlebbar wird. Ist also doch eine «Umkehrung» der Abwendung von klassischen Institutionen und deren Sinnangeboten denkbar?

Folgt man Luckmanns Analyse, dann nur dann, wenn sich diese klassischen Manifestationen selbst in neuer Weise als attraktive sinnstiftende Angebote zeigen und die Erwachsenen selber zum partnerschaftlichen Umgang zwischen den Generationen und der «Anerkennung von Jugendlichen als Subjekten in Kirche und Gesellschaft»<sup>23</sup> beitragen. Dies setzt zuallererst voraus, dass die «erwachsenen» Sozialisationsagenten für sich selbst religiöse Sprachfähigkeit entwickeln und für sich durchbuchstabieren, welche existentiellen Bezüge sie zwischen Religion, christlicher Überlieferung und der Institution Kirche herzustellen vermögen und dies entsprechend transparent machen. Unterbleibt dies, ist hingegen mit Folgendem zu rechnen: «Was die Väter predigen, aber nicht vorexerzieren, wird von den Söhnen eher als ein rhetorisches System denn als ein System letzter Bedeutung verinnerlicht. Im

<sup>21</sup> Luckmann, Unsichtbare Religion, s. Anm. 9, 71.

<sup>22</sup> J. Kunstmann, Religiosität und Bildung. Pädagogisch-bildungstheoretische Perspektiven, in: H.-F. Angel u.a. (Hg.), Religiosität. Anthropologische, theologische und sozialwissenschaftliche Klärungen, Stuttgart 2006, 162.

<sup>23</sup> F. Schweitzer, Religionspädagogik. Gütersloh 2006, 231.

äussersten Fall – unter der Annahme, dass das «offizielle» Modell nicht angepasst wird – kann dies zu einer Situation führen, in der ein jeder in ein «offizielles» Modell hinein sozialisiert wird, das von niemandem mehr ernst genommen wird»<sup>24</sup>.

Konkret bedeutet dies etwa, dass das Medium und die Inhalte der Bibel nicht einfach in alltagssprachliche Unkenntlichkeit transferiert werden, sondern gerade in ihrer Widerständigkeit in gebildete Kommunikation einzubringen sind. Texterschliessung nimmt folglich eine Art Leitplanken-Charakter an, insofern durch diese einerseits ein bestimmter gedanklicher Korridor eröffnet wird, andererseits der Spielraum aber auch begrenzt wird, um sowohl desorientierende Komplexitätsreduktion wie radikale Offenheitszumutung zu vermeiden.<sup>25</sup>

Aber auch Prozesse der ästhetischen Bildung sind hierbei in dem Horizont mitzudenken, dass das ästhetische Moment von Lehre, Lernen und Vermittlung in der Entfaltung differenter Wahrnehmungen besteht: «Gemeinschaft ist die Gemeinschaft der durch differente Wahrnehmung Verschiedenen»<sup>26</sup> – wobei gilt, dass sich erst anhand der Inhalte und unter Berücksichtigung der Rahmungen und Bedingungen vor Ort Formen für ästhetisch reflektierte Vermittlungsprozesse entwickeln lassen<sup>27</sup>.

Grundsätzlich ist in jedem Fall vorauszusetzen, dass für ein solches kognitives Verstehen wie ästhetisch ausgerichtetes Annähern im Modus gemeinsamer Konstruktionsprozesse die Motivation zum gemeinsamen Durchdenken des Eigen-Sinns biblischer Überlieferung ihrerseits in wortwörtlich an-sprechender Weise zu geschehen hat. Problematisch wäre es hingegen, würde man mit Hilfe der eigenen Angebots- und Kommunikationsstruktur lediglich den Fokussierungstendenzen auf individuelle Befindlichkeiten zu entsprechen suchen. Vielmehr ist Religion über ihre individuelle Seite hinaus auch in ihren Potentialen ethischer Weltbewältigung zu *zeigen*.

Insofern ist für die Bestimmung der Bildungsaufgabe von Religion etwa die nachordnende Unterscheidung zwischen einer ethisch ausgerichteten Orientierung an Schlüsselproblemen einer-

<sup>24</sup> Luckmann, Unsichtbare Religion, s. Anm. 9, 130.

<sup>25</sup> Vgl. G. Brenner, Bildung und Lernen. Anmerkungen zur Ambivalenz der Subjektorientierung, in: B. Hafener, Subjektdiagnosen. Subjekt, Modernisierung und Bildung, Schwalbach/Ts. 2005, 231.

<sup>26</sup> P. Maset, Ästhetische Bildung der Differenz. Kunst und Pädagogik im technischen Zeitalter, Stuttgart 1995, 110.

<sup>27</sup> Vgl. etwa A. Besand, Angst vor der Oberfläche. Zum Verhältnis ästhetischen und politischen Lernens im Zeitalter Neuer Medien, Schwalbach/Ts. 2004, 282.

Thomas Schlag

seits und der Fokussierung auf die «vorwiegend ästhetisch konturierten Bereiche des Zweck-losen, nicht Funktionalisierbaren, aber persönlich Bedeutsamen»<sup>28</sup> andererseits ebenso wenig sinnvoll wie die Priorisierung erfahrbarer Religion gegenüber der normativen Bedeutung traditioneller christlicher Gehalte. Vielmehr ist als Ziel religiöser Bildung der Erwerb einer religiösen Kompetenz anzusehen, die sich durch eine «Balance der verschiedenen kognitiven, emotionalen, kommunikativen und spirituellen Dimensionen von Religiosität»<sup>29</sup> auszeichnet.

Dass dieser Versuch der inhaltsorientierten Versprachlichung und erst recht der ethischen Orientierung dazu führen kann, dass Jugendliche dies als sperrig empfinden und sich solchen Deutungsangeboten in aller Vehemenz widersetzen, ist aus dem guten Grund zu riskieren, der im riskanten unsichtbar-sichtbaren Inhalt der christlichen Botschaft selbst besteht.<sup>30</sup>

— Dr. Thomas Schlag ist Assistenzprofessor für Praktische Theologie mit den Schwerpunkten Religionspädagogik und Kybernetik an der Universität Zürich.

<sup>28</sup> So Kunstmann, *Religiosität und Bildung*, s. Anm. 22, 169.

<sup>29</sup> U. Hemel, *Religionsphilosophie und Philosophie der Religiosität. Ein Zugang über die Typologie religiöser Lebensstile*, in: Angel u.a., *Religiosität*, s. Anm. 22, 112.

<sup>30</sup> Zur produktiven Bedeutung riskanter Kommunikation im kirchlichen Kontext vgl. J. Hermelink, *Die Vielfalt der Mitgliedschaftsverhältnisse und die prekären Chancen der kirchlichen Organisation*, in: W. Huber/J. Friedrich/P. Steinacker, *Kirche in der Vielfalt der Lebensbezüge. Die vierte EKD-Erhebung über Kirchenmitgliedschaft*, Gütersloh 2006, 419f.

## «Kein Aug hat je gespürt»

Eine liturgiehermeneutische Skizze zum *Hymnus angelicus*

Thomas Klie

### Engelwort

An wohl keiner anderen biblischen Erzählfigur kommt die Dialektik von *sichtbar* und *unsichtbar*, von Transparenz und Blickdichte sinnenfälliger zum Ausdruck als bei Engeln. Ihre Schauplätze in den erzählten Welten der Hl. Schrift sind bestimmt von ihrem unverhofften Erscheinen bzw. Entschwinden und dem, was sich dazwischen ereignet: dem leibhaften und doch transparenten Verlauten einer göttlichen Botschaft. Ihr Woher und Wohin ist die himmlische Herrlichkeit. Und diese zeigt sich nur ganz bestimmten Menschen unter ganz bestimmten Umständen. Ansonsten bleibt sie latente Verheissung. Engel leben also in ihrer zeichenhaften Repräsentanz von der Bewegung und der Begegnung. Gesandt aus dem Off göttlicher Unnahbarkeit machen sie den ewigen Gott für die Irdischen zeitweise durchschaubar. Ihr Sicht- und Hörbarwerden ist theologisch motiviert durch das kategoriale Gefälle zwischen Gott und Mensch. Engel verhindern gewissermassen den religiösen Kurzschluss.

Der Raum, in dem sie erscheinen, ist ein zeitweiliger Raum. Engelercheinungen konstituieren Kommunikationseröffnungen auf Zeit. Sie finden sich ein, ohne sesshaft zu werden. Und wenn sie sich der Wahrnehmung der in dieser Weise Heimgesuchten entwinden, dann kehren sie heim in ihr Ureigenes. Eine dauerhafte leibliche Existenz von Engeln auf Erden kann biblisch nicht festgestellt werden; Engel, die es «gibt», gibt es nicht. Ihnen kommt keine Existenzweise ausserhalb der ihrer zugeeigneten Botenfunktion zu. Nur in dieser Funktion sind sie biblischer Rede wert, und nur in dieser Funktion wird ihr Vorkommen innerbiblisch gedeutet und tradiert.

Die Begegnung bedingt das Überwinden von Distanz. Und die will zu allererst einmal realisiert werden. Vision und Audition von Gottwirklichkeit sind immer eingebettet in Verstehenszusammenhänge. An Bileam und Tobit ist abzulesen, dass die Kinder Adams eben immer nur sehen können, was ihnen aktuell vor Augen ist und sich der religiöse Mehrwert des Erkennens sich nur dann

einstellt, wenn einem die Augen geöffnet werden. Die engelvermittelte Umcodierung menschlich begrenzter Einsicht erzeugt Spannungsmomente und Irritationen, die dramaturgisch auf eine Entladung hin streben. Die durch den von Gott her betriebenen Szenenwechsel entstandene, atmosphärische Spannung entlädt sich durch den riskanten Vollzug der Engel-Botschaft am Ort des Adressaten. Im Moment der sinnlichen Begegnung wird die konventionelle Sicht der Dinge sistiert; der gerade noch verschonte Raum implodiert. Solche Entladungen sind immer Prozesse von hoher energetischer Dichte. Denn das Gotteswort ist ein Machtwort, ein dynamisches, Schicksal wirkendes Ereignis. Oft erschöpft sich die Botschaft darum auch nicht im Verlauten von Wortmeldungen. Sie kann auch in Gestalt machtvoller Taten ergehen – zum Wohl, nicht aber selten aber auch zum Gericht der Adressaten.

In theologischer Perspektive kommt die Selbstkundgabe des unsichtbaren Gottes im Medium der Engelvision einer fundamentalen Selbstzurücknahme gleich. Denn die Bindung des Wortes an die *conditio humana*, an (Leib-)Raum und (Lebens-)Zeit ist keineswegs zwingend. Der biblische Gott kann auch anders. Immer wenn sich Gott über Engelszungen in den Resonanzraum seiner Schöpfung begibt, entstehen für beide Seiten prekäre Kontaktflächen (vgl. Gen 32, 22ff.).

Auf Dauer gestellt wird der leibhafte Kulturkontakt Gottes an Heiligabend. Und so verdichten sich in der Weihnachtsdoxologie des Lukasevangeliums zwangsläufig die Grundformen englischer Erscheinung. Der Engel des Herrn tritt auf dem Felde vor Hirten auf und verbreitet um sich herum allererst einen Raum glanzvoller Gottespräsenz. Augenblicklich hebt das Leuchten des Wortes die Logik der Nacht auf – *theologia gloriae* in höchster Potenz. Das biblische Komplementärphänomen zur Epiphanie ist das Entsetzen. Seit jeher sind Erscheinungen angstbesetzt. Wenn die Brennweite des menschlichen Auges im Nu auf unendlich gestellt wird, dann wirkt dies furchterregend. Die *doxa kyriou* ist schrecklich, hat sie doch ihren eigentlichen Ort nicht auf Erden, sondern rund um den Himmelsthron. Und so drängt das lukanische Crescendo folgerichtig auf die Weitung der Perspektive. Die Menge der himmlischen Heerscharen kommt zum Vorschein, stimmt lobend-redend ihr Lied an auf die den Menschen des Wohlgefallens geltende Gloria – und entschwindet. In der Form eines liturgischen Kommentars situiert der englische Lobgesang (Lk 2,14) die angekündigte Geburt des Krippenkindes in der universalen Erwählungsgeschichte des Höchsten. «Ehre sei Gott in der Höhe, und Friede auf Erden unter

den Menschen seines Wohlgefallens.» Für die impliziten Leser, die Hirten, macht sich der Anfang der neuen Weltzeit ebenso licht- wie lautstark vernehmbar. Eine Ahnung von eben diesem theologischen Ort des *Gloria in excelsis* hat sich im gottesdienstlichen Gebrauch der frühen Ostkirche bewahrt; hier wurde es im Stundengebet bezeichnenderweise als ein Morgenhymnus gesungen.

Das grosse Gloria ist nicht der einzige Hymnus angelicus, den die christliche Liturgie reinszeniert. So erklingt im *Sanctus* nach der Abendmahlspräfatation das erderschütternde Rufen der sechsflügeligen Seraphe aus der Berufungsvision des Jesaja. «Heilig, heilig, heilig ist Gott, der Herr Zebaoth! Alle Lande sind seiner Ehre voll. Hosianna in der Höhe.» Markiert die archaische Vorstellung vom himmlischen Hofstaat in Jes 6 die Schnittstelle zwischen Engelvermitteltem und Prophetenvermitteltem Wort, so performiert das Trishagion in der Dramaturgie des Gottesdienstes die Symphonie zwischen irdischer Gemeinde und sphärischer Engelversammlung, die den Herrn der Heerscharen umgibt. «Dem König der Ewigkeit, dem unvergänglichen, unsichtbaren, alleinigen Gott sei Ehre und Ruhm in alle Ewigkeit!» (1.Tim 1,17). Der liturgisch entfaltete Raum entgrenzt sich himmelwärts und bereitet die Anwesenden darauf vor, dass sich der Dreieinige in der folgenden Kommunion real präsent macht.

## Überlieferung

Wie alle klassischen liturgischen Texturen so ist auch das Gloria nicht für Messe geschaffen. Seine Inszenierung im Gottesdienst macht zwar durchaus Sinn, aber sein liturgischer Ort und seine Aufführungsbedingungen sind durchaus konventionell. Von Anfang an hat sich die Liturgie weit gehend selbst ihre biblischen Referenzen gesucht; dies geschah durchaus stilsicher und im Bewusstsein der hermeneutischen Reichweite der religiösen Dramaturgien.

Die ältesten Belege für das Vorkommen des Engellobes stammen aus dem 4. Jahrhundert, obschon hier sicher eine längere Zeit andauernder gottesdienstlicher Gebrauch vorausgesetzt werden kann. Wie die östliche, so bietet auch die westliche Liturgietradition eine relativ kontextkonforme Aufführungspraxis, insofern sie das Gloria in der Mitternachtsmesse an Weihnachten platziert. Es wurde hier wie eine Lesung behandelt und vom magister scholarum solistisch vorgetragen. Die in den lutherischen Agenden heute noch übliche Intonation durch den Liturgen lässt Anklänge an diese altkirchliche

Lesart erkennen. Erst das frühmittelalterliche Missale Romanum kanonisiert dann das Gloria als liturgische Rubrik im Ordinarium. Ein Vulgärkleriker durfte das *laus angelorum* allerdings nicht in den Mund nehmen – die Engelworte auszusprechen blieb allein dem Papst vorbehalten. Erst viel später durfte dies dann auch der Bischof. Und es dauerte noch weitere Jahrhunderte, bis sich dann endlich im 12. Jh. der Gloria-Gebrauch dahingehend demokratisierte, dass nun auch dem einfachen Priester der erlösende Lobgesang gestattet wurde. Die Besonderheit der biblischen Verlautbarungssituation wurde nun aber dadurch gewahrt, dass dies ausschliesslich im liturgischen Bannkreis des Osterfestes geschehen durfte, und die Besonderheit des liturgischen Rollentextes kam zum Ausdruck, indem dies ausserdem nur noch in der Primiz am Tag der Priesterweihe gestattet war.

Die Reformation zeigte sich ganz analog zu den meisten agendarischen Traditionen auch beim Gloria erstaunlich liberal. Das Belieben des Liturgen, seine Sicht auf den religiösen Stand der Dinge vor Ort wurde zum Selektionskriterium – so jedenfalls schlägt es Luther in der *formula missae* von 1523 vor. In der Deutschen Messe von 1526 ist es noch nicht einmal erwähnt. Der Grund hierfür könnte die enklitische Einheit sein, die das Gloria in excelsis mit dem traditionell vorausgehenden Kyrie eleison bildete.

Schon früh fanden sich evangelische Nachdichtungen und Fortschreibungen des biblischen Textes. Nikolaus Decius verfasst 1525 auf die Melodie des gregorianischen Glorias aus einer Ostermesse aus dem 10. Jh. das bekannte «Allein Gott in der Höh' sei Ehr». Dieser Gemeindegang schliesst sich direkt an das «et in terra pax» an. Im selben Jahr fügt der Rostocker Reformator Joachim Slüter eine vierte Strophe hinzu, die das ursprüngliche Weihnachtsmotiv trinitarisch weitet. «Oh Heilger Geist, du höchstes Gut, du allerheilsamst' Tröster: vor Teufels G'walt fortan behüt, die Jesus Christ erlöset durch grosse Mart'r und bitterm Tod; abwend all unsern Jamm'r und Not! Darauf wir uns verlassen».

Das Gloria galt selbstverständlich auch in den evangelischen Kirchen immer als ein prominentes Stück Liturgie. Es trotzte – anders als z.B. das Kyrie – dem Rationalismus des 18. Jahrhunderts und wurde vielerorts lange Zeit noch ehrfurchtsvoll vom Pfarrer auf lateinisch gesungen. Das Fremdsprachliche der Engelworte ragt eben auch in der Kirche der religiös Gleichen in den Kompetenzbereich des Liturgen bzw. des Chores hinein. Und analog zur römischen Sitte können auch im lutherischen Kultus die Engel nicht zu jeder Zeit herbeizitiert werden – das Gloria entfällt in der Advents- und

Passionszeit und an Tagen der Trauer und Busse. Ehre, wann Ehre gebührt.

## Psychologie

Im christlichen Gottesdienst ergibt sich der Sinn liturgischer Rubriken nicht allein über die Semantik der einzelnen Worte und Wortfolgen. Liturgietypisch ist eine eher syntaktische Lektürestراتيجية, bei der erst die sinnvolle Abfolge vorgesehener und vorhersehbarer Handlungen Signifikate generiert. Wie in einem Roman ist jeder Textpassus mitbestimmt durch seinen Kontext. Und so werden auch liturgische Rubriken immer über die Interpunktion einer Sequenz und die enzyklopädischen Verweisungszusammenhänge signifikant. Auf unser Stück Doxologie bezogen markiert die historisch gewachsene Kohäsion mit dem Kyrie eleison den wohl stärksten intertextuellen Einfluss. Kann die klangliche Reinszenierung der Engelworte – immerhin der ätherische Lobpreis Gottes für seine zu Bethlehem niedergekommene Gnade – unmittelbar folgen auf den tiefsten liturgisch denkbaren Not- und Bussruf? Prallen hier nicht mit dem Zu-Tode-betrübt und dem Himmelhoch-jauchzend zwei Gemütsregungen aufeinander, deren nahtloser Übergang allenfalls pathologisch lebbar ist?

Die traditionelle lutherische Liturgik sah die Schroffheit dieser Bruchzone hinreichend gedeutet durch das Simul von justus und peccator. Nach diesem Verständnis spiegeln die beiden erratischen Blöcke aus Mt 17,15 und Lk 2,14, aus Klage und Choral, Litanei und Lob, in ihrem spannungsvollen Nebeneinander das Geheimnis der Rechtfertigung. In ihnen komme gleichsam synekdochisch der liturgisch kaum anders rationalisierbare Gnadenerweis Gottes zum Ausdruck. Dagegen ist mit Recht eingewandt worden, dass dieses theologisch bedeutsame Zusammenspiel in der Advents- und Passionszeit mit dem Wegfall des Gloria eine empfindliche Unwucht erlitte. Zudem käme ein vermittelndes Gnaden- oder Trostwort nicht nur der Psychologie des Gottesdienstbesuchers entgegen, nicht zuletzt entspräche ein Dreischritt auch der Entfaltungslogik in den neutestamentlichen Heilungsgeschichten: ein Kranker wendet sich an den Herrn (Kyrie!), tritt zu ihm in Dialog bzw. wird geheilt (Zuwendung) und stimmt dann abschliessend das Gotteslob an (Gloria!).

Diese beiden konkurrierenden Lesarten werden in der liturgischen Inszenierung unterschiedlich bebildert: Kann im Sinnhorizont des



«Bruchkanten-Modells» die Kyrie-Gloria-Einheit als Anbetungs-gesang ad altarem, möglicherweise in Orante-Haltung zelebriert werden, so legt das «Dreischritt-Modell» eine Abfolge von ad altarem (Kyrie und Zuwendung) und versus populum (gemeinsam gesungenes Gloria) nahe. Beide Varianten haben natürlich historische Vorbilder. Wendete sich der Liturg in der Alten Kirche bei der Intonation des Gloria zur Gemeinde, so wurde ab dem 9. Jahrhundert die Ostung des Gesangs üblich. Beide Varianten haben aber auch Auswirkungen auf die Semiotizität der liturgischen Sequenz. Singen sich Gemeinde und Liturg gemeinsam und gleichgerichtet in eine Konsonanz mit den himmlischen Seraphen, repräsentiert also der gemeinsame, engelanalogue Gesang das himmlische Szenario oder kommt im Gloria die lukanische Verlautbarungssituation zur Darstellung, bei der die Engel den Hirten gegenüberreten? Oder zugespitzt: Spielt sich das Gloria im Modus liturgischer Präsentation eher «auf dem Felde bei den Hürden» ab oder im englisch bevölkerten Himmelsdom?

## Präsentation

An diesem, im liturgischen Ernstfall wohl nur von wenigen Gottesdienstbesuchern realisierten Deutungsspiel wird deutlich, dass in liturgicis die Möglichkeit eines scheinbar neutralen, auf wort-sprachliche Botschaften fixierten Verstehens nicht wirklich gegeben ist. Zwischen Glockenläuten und Orgelnachspiel dominiert der performative Imperativ. Liturgie will und muss inszeniert werden. Man spielt sie sich zu – handelnd und damit vergegenwärtigend. Dieses Zuspiel umfasst das ganze Spektrum theatraler Zeichen: akustische und kinesische Zeichen, Raum-Zeichen und Zeichen der Erscheinung. In ihnen kommt das Evangelium leiblich-expressiv zur Darstellung; jede Verkörperung wird in der Liturgie unweigerlich zum Zeichen.

Dies gilt umso mehr, als das Gloria im Gottesdienst nicht einfach nur verlesen wird – dramaturgisch betrachtet gilt selbst dies schon als eine Form der Wortaufführung – es äussert sich als ein Responsorium zwischen Chor bzw. Liturg und Gemeinde. Der Hymnus angelicus ist also nicht nur Musik *im* Kirchenraum, sondern seine musikalische Darbietung synthetisiert auch einen ganz eigenen Raum zwischen Protagonisten und Publikum. Lk 2,14 wird über das Spiel von Resonanz und akustischer Wahrnehmung inszenatorisch komplettiert: «Ehre sei Gott in der Höhe...» (Liturg/Chor) – «... und auf Erden Fried, den Menschen ein Wohlgefallen»

(Gemeinde). Über Wort und Antwort ergibt sich ein semantisch gehaltvoller Klangraum. Der von Klang und Rhythmus erfüllte Kirchenraum wird zum gemeinsam erlebten Raum. Das Singen des Gloria ist in performativer Perspektive gewissermassen Musik *als* Kirche, ein religiöses Klangphänomen mit Raumcharakter. Es stimmt die Gottesdienstgemeinde in einen Sinnzusammenhang ein, der durch den Namen Jesus Christus angezeigt ist. Der Friede Gottes, der seine Ehre begleitet und sich aus ihr in alle Welt hinein ergiesst, konstituiert sich in der Gemeinde wie er ehemals auf die Hirten abgestrahlt hat. Er ist motiviert durch die Geburt des Messias und die Kundgabe des Gotteswortes «*allem Volke*». Das Glorialied von Nikolaus Decius bringt es auf den Punkt: «*gross Fried ohn Unterlass*» ist «*nun*», «*all Fehd hat ein Ende*», ebenfalls «*nun*». Und ein drittes «*nun*» betont, dass den jetzt Singenden («*uns*») «*kein Schade*» rühren kann. Der garstige Graben zwischen dem «*es begab sich aber zu der Zeit*» und dem Futur des verheissenen Friedensreiches fallen dabei nicht einfach auseinander, vielmehr zentrieren sie sich um das von den Singenden gefühlte Präsens. Die Gegenwartsfuge selbst ist nicht von aussen feststellbar, und doch hat sie Gestalt, hier: eine melodisch-rhythmische Wortgestalt. Indem hier Wortlaute der heiligen Schrift liedförmig zum Ausdruck gebracht werden, bekommt der weihnachtliche Sinnzusammenhang allererst einen identifizierbaren Ort. Die singende Gemeinde macht sich gewissermassen konsonant mit der Gnade Gottes.

— Dr. Thomas Klie ist Professor für Praktische Theologie an der Universität Rostock.

## Vom Sichtbarmachen des Unsichtbarwerdens – vom Unsichtbarmachen des Sichtbarwerdens

Pierre Bühler

Dass Geschichten, in denen von den *Erscheinungen* des Auferstandenen erzählt wird, mit *visuellen* Aspekten arbeiten, mag auf der Hand liegen. Überraschendes Sichtbar- und Unsichtbarwerden gehört wohl wesenhaft dazu. Trotzdem fällt in dieser Hinsicht eine Erscheinungsgeschichte ganz besonders auf, nämlich die Erzählung von der Erscheinung des auferstandenen Christus auf dem Weg nach Emmaus in Lukas 24.

### Die visuelle Spannung von Sichtbar- und Unsichtbarwerden in Lukas 24

Jesus gesellt sich zu zwei Jüngern, die auf dem Weg von Jerusalem zu einem Dorf namens Emmaus sind. Kaum hat die Begegnung stattgefunden, fällt auch der erste visuelle Kommentar des Erzählers: «Doch ihre Augen waren gehalten, so dass sie ihn nicht erkannten.» (V. 16)<sup>1</sup> Die gehaltenen Augen sehen ihn also, aber erkennen ihn nicht, oder anders gesagt: Er erscheint den Jüngern sichtbar, aber seine eigentliche Identität bleibt ihnen verborgen, unsichtbar. Im Markusevangelium hatte Jesus diese Spannung auch bereits thematisiert, in Anlehnung an Jesaja 6, 9–10: Denen, die draussen sind, hiess es dort, werde alles in Gleichnissen erzählt, «damit sie sehend sehen und nicht erkennen».

Aufgrund dieses Nichterkennens nimmt nun die Geschichte für den Leser, der ja weiss, wer sich da zu den zwei Jüngern gesellte, eine ironische Wendung. Auf die Frage, was sie denn für Worte miteinander wechselten, antwortet der eine der Jünger dem Auferstandenen: «Du bist wohl der Einzige, der sich in Jerusalem aufhält und nicht erfahren hat, was sich in diesen Tagen dort zugetragen hat.» (V. 18) Der Nichtsahnende vermutet, der Unbekannte habe von all dem, was sich zugetragen hat, nichts erahnt, und dabei war ja gerade dieser Unbekannte im Zentrum dieses Geschehens! Das Missverständnis

<sup>1</sup> Ich zitiere die Geschichte nach der in diesem Jahr erschienenen revidierten Fassung der Zürcher Bibel, Zürich, Genossenschaft Verlag der Zürcher Bibel beim TVZ, 2007.

wird nicht aufgehoben, und so kann es denn weiterhin die narrative Spannung steigern: Als ob er von allem nichts wüsste, lässt sich der auferweckte Jesus von den Jüngern die ganze Geschichte seiner Passion und Auferstehung nacherzählen! Interessanterweise schliesst dieser lange Bericht mit dem Hinweis: «ihn aber haben sie nicht gesehen». Auch dies enthält ironisches Potential für den Leser: Die, die ihn weiterhin nicht «sehen», nicht erkennen, erzählen ihm von anderen, die ihn nicht gesehen haben. Die Spannung von Sichtbar- und Unsichtbarwerden wird mit dieser Verschachtelung der Erzählung in der Erzählung narrativ redupliziert.

Um dann bei seinen Jüngern die Unverständigkeit und die Trägheit des Herzens zu bekämpfen, wird nun der Auferweckte zum Schriftausleger (διερωμευεὺς): Er liest und interpretiert ihnen Moses und alle Propheten (V. 27) in Hinsicht darauf, was hier über ihn selbst zu lesen ist. Auch Schriftauslegung ist visuelle Tätigkeit, was etwas später, rückblickend, als das «Aufschliessen» der Schriften zum Ausdruck kommt (V. 32). Hermeneutisch gesehen ist der Kontrast spannend: Währenddem die Augen immer noch verschlossen sind, werden die Schriften «aufgeschlossen», und zwar gerade durch den noch nicht erkannten Auferstandenen!

Der narrative Höhepunkt in der Spannung von sichtbar und unsichtbar geschieht schliesslich nach der Ankunft in Emmaus, und zwar auch hier eindeutig mit einer visuellen Konzentration: Was sich im Laufe des Unterwegsseins an «Öffnungsarbeit» bereits vollziehen konnte, findet in der elementaren Geste des Brotbrechens und -segnens seinen Abschluss, und zwar einen Abschluss in äusserster Paradoxie. In Verbindung mit dieser Geste heisst es: «Da wurden ihnen die Augen aufgetan, und sie erkannten ihn.» (V. 31) Waren in V. 16 die Augen noch *gehalten*, so dass keine Erkenntnis möglich wird, sind nun dieselben Augen *aufgetan* und können deshalb *erkennen*. Doch, und hier geschieht das Paradox: «Und schon war er nicht mehr zu sehen.» Das heisst: Aus einem langwierigen, komplexen Sichtbarwerden entsteht gleich wieder augenblicklich ein unmittelbares Unsichtbarwerden. Den sichtbar Gewordenen hat man nie im Griff, man kann ihn nicht einfangen, nicht über ihn verfügen. Kaum ist er im tiefsten Sinne sichtbar, erkannt, ist er auch schon wieder unsichtbar. Wer hier unversehens erkannt wurde, der wird nun zum Gegenstand einer Verkündigung (V. 33-35), nicht etwa eines kontemplativen Schauens. Seine Begleitung kann nun die eines Wortes werden, das es weiterzutragen gilt, und wohl auch des Sakraments, das sich mit dem Brotbrechen und -segnen verbinden wird, des

Abendmahls, in dem eine sichtbar-unsichtbare Realpräsenz Christi erfahren werden kann.

So bemüht sich dieser Text durch und durch, das Sichtbarwerden unsichtbar zu machen und das Unsichtbarwerden sichtbar zu machen, durch die narrative Umsetzung einer schöpferischen Hermeneutik des Missverständnisses. Könnte das, was hier erzählerisch geschieht, auch bildnerisch zum Vollzug kommen?

### Bilder des Unsichtbarwerdens?

«Die Kirche, die einmal die Bilder instrumentalisierte, müsste eigentlich heute, wenn ich einmal so utopisch reden darf, die Bildlosigkeit, die Transzendenz des Bildes, sie müsste die Unsichtbarkeit und die Undarstellbarkeit der grossen Themen des Menschen, der Religion schützen und propagieren. Sie müsste Bildaskese betreiben. Sie müsste wieder ins Bewusstsein bringen, dass ebenso wenig, wie sich die Welt in Informationen begreifen lässt, sich die Welt und die Dinge, die uns wirklich wichtig sind, darstellen lassen. Was uns wirklich wichtig ist, davon lässt sich kein Bild machen.»<sup>2</sup>

Die Instrumentalisierung, die Hans Belting der Kirche vorwirft, hat mit einem unmittelbaren Sichtbarmachen zu tun, in dem das Dargestellte greifbar, verfügbar, und deshalb auch religiös brauchbar, umsetzbar wird. Demgegenüber betont er seine (utopische) Bildaskese in einem radikalen Sinne: Verzicht darauf, das wirklich Wichtige im Bild darzustellen, oder die Bildlosigkeit, die Unsichtbarkeit und die Undarstellbarkeit in Hinsicht auf die grossen Themen des Menschen, der Religion zu propagieren.

Es muss hier kritisch gefragt werden: Besteht damit nicht die Gefahr, in eine falsche Alternative zu geraten? Von einer instrumentalisierenden, manipulierbaren Sichtbarkeit in eine strenge, eben asketische, sich isolierende Unsichtbarkeit, die dann auch eine Suspension der Darstellung überhaupt, eine Aufhebung der Visualität impliziert? Demgegenüber wäre hervorzuheben, dass Visualität in einem dynamischen Sinne vielmehr im Grenzbereich zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren angesiedelt ist und es stets mit den Übergängen vom einen in das andere zu tun hat. Instrumentalisierende Sichtbarkeit ist eine von der Unsichtbarkeit

<sup>2</sup> H. Belting, Skizzen zur Bilderfrage und zur Bilderpolitik heute, in: E. Nordhofen (Hg.), Bilderverbot. Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren, Paderborn, Schöningh, 2001, 36; zitiert nach: M. Krieg u. a. (Hg.), Das unsichtbare Bild. Die Ästhetik des Bilderverbotes, Zürich, TVZ, 2005, 83.

losgelöste Sichtbarkeit, und Undarstellbarkeit wäre der radikale Verzicht auf Sichtbarmachen, weil dieses erstarrend, einfangend, vereinnahmend wirkt.

Um diese Gegenüberstellung ein Stück weit zu überwinden, zu dynamisieren, könnte man sich überlegen, ob Bildaskese nicht gerade an dieser Grenze wacht, an den Grenzübergängen arbeitet, damit sie das unverfügbar Unsichtbare greifbar sichtbar werden lassen, um zugleich das greifbar Sichtbare erneut in unverfügbar Unsichtbares zu verwandeln. Also nicht: Sichtbarkeit vs. Unsichtbarkeit, sondern dynamische Visualität im Spannungsfeld von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Erst dann ist so etwas wie «die Transzendenz des Bildes» im Vollzug.

Das ist genau das Anliegen des erzählerischen Sichtbarmachens des Unsichtbaren sowie des Unsichtbarmachens des Sichtbaren in Lukas 24. Im christlichen Glauben gehört die frohe Botschaft, dass der Auferstandene mit den Gläubigen unterwegs ist, zum wirklich Wichtigen, zu den grossen Themen des Menschen, der Religion, im Sinne von Belting. Dieses «Unterwegssein mit ...» muss zugleich greifbar sichtbar und unverfügbar unsichtbar sein. Nur so wird man diesem «wirklich Wichtigen» gerecht.

Liesse sich das auch im Bild vollziehen?

### «Christus in Emmaus» bei Rembrandt

Um an der formulierten Frage zu arbeiten, möchte ich zwei Bilder von Rembrandt heranziehen, die meiner Ansicht nach bildnerisch genau an dieser Spannung arbeiten. Beide tragen den Titel «Christus in Emmaus», und nicht von ungefähr setzen beide auch an der Situation an, die wir als narrativen Höhepunkt von Lukas 24 bezeichnen haben, nämlich am Tisch im Haus, beim Brotbrechen und -segnen.

Im ersten Bild, von 1629, fällt zunächst einmal auf, dass nur noch einer der zwei Jünger mit Jesus am Tisch sitzt, währenddessen der andere im dunklen Vordergrund des Bildes vom Stuhl gefallen ist, sehr wahrscheinlich vor Entsetzen. Auf jeden Fall lässt sich am stauenden, ja sogar entsetzten Blick des noch sitzenden Jüngers ablesen, dass ein Erkennungsvorgang stattfindet, der für den anderen Jünger wortwörtlich umwerfend gewirkt hat<sup>3</sup>. Diesen Jüngern wurden

<sup>3</sup> Der Vordergrund des Bildes ist so dunkel, dass man bei einer schlechten Qualität der Reproduktion den am Boden kriechenden (oder bereits kniend anbetenden?) Jünger nicht sieht. Man könnte dann versucht sein, ihn mit der Gestalt im Hinter-

Pierre Bühler



Rembrandt van Rijn, Christus in Emmaus, 1629, Öl auf Papier, auf Holz aufgezogen, Musée Jacquemart-André, Paris.

die Augen aufgetan. Doch heisst das, dass nun der brotbrechende Auferstandene gleich verschwinden wird, wie wir aus der Erzählung wissen. Bildnerisch wird dieses Unsichtbarwerden dadurch sichtbar gemacht, dass der Auferstandene im scharfen Licht-Schatten-Kontrast bereits zu einer sehr schemenhaften Profilfigur geworden ist. Schon fast sieht man von ihm nur noch einen ungreifbaren Schatten, während er selbst bereits weg ist! Und doch ist interessanterweise das Licht-Schatten-Verhältnis so gestaltet, dass diese schemenhafte, dunkle Figur anscheinend zugleich die Lichtquelle ist. Auf jeden Fall wird der noch sitzende Jünger genau aus dieser Richtung beleuchtet (erleuchtet?). Das Bild ist an der Grenze des Sichtbaren und des Unsichtbaren: Noch sieht der Jünger seinen Gast, noch sieht der Zuschauer die Hände, die soeben das Brot gebrochen haben, und doch wirkt der Auferstandene wie bereits schwindend, nur noch als ein Schatten im Licht wahrnehmbar. «Da wurden ihnen die Augen

---

grund zu identifizieren; diese ist jedoch eher als eine Dienerin zu interpretieren, die in der Küche arbeitet.





Rembrandt van Rijn, Christus in Emmaus, 1648, Öl auf Holz, Musée du Louvre, Paris.

aufgetan, und sie erkannten ihn. Und schon war er nicht mehr zu sehen.»

Im zweiten Bild, von 1648<sup>4</sup>, stehen wir an derselben Grenze, nun aber bildnerisch anders inszeniert. Hier sitzen beide Jünger am Tisch, und zusätzlich steht auf der rechten Seite ein Diener, der die Tischgenossen bedient. Hier sehen wir den auferweckten Jesus nicht im Profil, sondern von vorne. Die hellste Stelle im Bild ist das Tischtuch, ganz in der Nähe der brotbrechenden Hände, während zugleich eine leichte Lichtaura den Kopf des Auferstandenen um-

<sup>4</sup> Zu diesem Bild, vgl. auch: J. Stückelberger, Das unsichtbare Bild. Prolegomena zu einer reformierten Ästhetik, in: Krieg (Hg.), Das unsichtbare Bild, s. Anm. 2, 11-19, vor allem 17f.



gibt. Jesus in Frontalansicht ist hier greifbar nahe, und die Jünger scheinen auch (noch) nicht zu erschrecken. Demgegenüber fällt auf, dass in der oberen Bildhälfte (und es macht wirklich eine ganze Hälfte des Gemäldes aus!) ein grosser Leerraum dargestellt wird, allein aus nackten Mauern bestehend, mit einer grossen dunklen Nische. Der nach oben gerichtete Blick des brotbrechenden und -segnenden Christus verweist den Zuschauer auf diesen hohen leeren Raum. In diesen hinein wird der Auferstandene wohl gleich entschwinden, währenddessen die Augen der sitzenden Jünger geöffnet werden, aber dann auch schon wieder nichts mehr sehen! Die dunkle obere Hälfte des Bildes macht das augenblicklich bevorstehende Unsichtbarwerden Jesu sichtbar: Der Auferstandene kann nur als unverfügbar Unsichtbarer mit seinen Jüngern greifbar unterwegs sein, das Brot brechen.

Und so könnte der Zuschauer im nachhinein in die Frage der Jünger einstimmen: «Brannte nicht unser Herz, als er unterwegs mit uns redete, als er uns die Schriften aufschloss?» (V. 32) Ein Stück weit tragen Rembrandts Bilder für den Zuschauer seiner Bilder, hermeneutisch gesehen, zu diesem Aufschliessen der Schriften bei: Das bildnerische Ringen mit dem Sichtbarmachen des Unsichtbarwerdens und dem Unsichtbarmachen des Sichtbarwerdens weist auf dasselbe Ringen in der biblischen Erzählung. Und vielleicht weist es zugleich auf ein anderes, ähnliches Ringen, das sich im Leben des Zuschauers und Lesers redupliziert. Denn wir sind ja auch unterwegs, und allzu oft mit gehaltenen Augen.

## Unsichtbar

### Meditation zum Lukasevangelium 19,1-10

*Kirsten Busch Nielsen*

«Adam, wo bist du?», ruft Gott, als Adam und Eva sich vor Gott unter den Bäumen im Garten verstecken (Gen 3,8-10). Sie haben entdeckt, dass sie nackt sind, und wollen nicht von Gott gesehen werden. Sie wollen unsichtbar sein. Aber Gott ruft Adam hervor aus seinem Versteck unter den Bäumen.

«Zachäus, steig eilend herunter!», ruft Jesus, als Zachäus auf einen Maulbeerbaum gestiegen ist, um Jesus zu sehen (Lk 19,4). Zachäus ist klein von Gestalt und sieht wegen der Menge nichts. Dass Jesus sichtbar wird, so dass Zachäus ihn von seinem Platz im Baum tatsächlich zu sehen bekommt, ist aber nicht die Pointe, die Lukas später in der Erzählung hervorhebt. Was für Lukas wichtig sein wird, ist stattdessen, dass Zachäus selbst sichtbar wird. Jesus sieht ihn und ruft ihn vom Baum herunter. Jesus sieht ihn. Die Menge sieht ihn.

Im biblischen Mythos vom Sündenfall geht es um die Scham. Adam und Eva schämen sich, als sie sich selbst erblicken und erkennen, dass sie nackt sind. Schamvoll verbergen sie sich vor einander und verstecken sich vor Gott unten den Bäumen. So gehört zur Erzählung des Anfangs das Thema der Scham. Die Scham ist für den Menschen in seiner Beziehung zu anderen Menschen und zu Gott etwas Grundlegendes. Wer sich schämt, muss sich verhüllen, muss unsichtbar werden – so der Sündenfall-Mythos. Adam ist ausser sich, als Gott ihn aus dem Versteck hervorruft. Als er mit seiner Eva aus dem Garten zum harten Leben auf dem verfluchten Acker verwiesen wird, verschwindet die Scham aber nicht. Adam und Eva bleiben am Leben, und die Scham gehört dazu. Sie bleibt als eine Lebensbedingung. Dass sie sich schämen müssen und können und sich verhüllen müssen und können, gehört zum Leben ausserhalb des Garten Edens. In der gefallenen Welt ist, so die These Dietrich Bonhoeffers, «die Bewahrung der Scham ... die einzige – wenn auch höchst widerspruchsvolle – Möglichkeit des Hinweises auf [das Ursprüngliche]»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> D. Bonhoeffer, Schöpfung und Fall. Theologische Auslegung von Genesis 1-3, 1933 [= Dietrich Bonhoeffer Werke 3, hg. von M. Rüter/I. Tödt. München 1989], 117; vgl. ders., Ethik 1940-1943 [= Dietrich Bonhoeffer Werke 6, hrsg. von I. Tödt/H.E. Tödt/E. Feil/C. Green. München 1992], 304-307.

Dass der Oberzöllner Zachäus Anlass hat, sich wegen etwas zu schämen, wird von Lukas zwar nicht behauptet. Lukas sagt nicht, dass Zachäus unsichtbar sein möchte, oder dass er auf den Baum steigt, um Jesus sehen zu können *und* um sich selbst vor der Menge zu verbergen. Jedoch ist er wegen seiner sozialen Position als reicher Kollaborateur eine verachtete Person. Es tut ihm gut, dass er sich im Baum verstecken kann, ausser Sicht, unsichtbar. Die Scham ist auch *seine* Lebensbedingung. Nur indem Zachäus unsichtbar wird und den Blicken der anderen entgeht, kann er die Situation aushalten. Deshalb entzündet sich die Scham in dem Moment, als Jesus ihn erblickt und ihn vom Baum ins Offene herunterruft, wo alle ihn sehen können. Er ist ertappt und als Voyeur enthüllt, auf der Lauer nach Jesus, zu dem er sonst eigentlich keinen Zutritt hätte.

Der dänische Maler Niels Larsen Stevns (1864-1941) hat 1913 Jesus und Zachäus dargestellt.<sup>2</sup> Das Gemälde zeigt den Augenblick, als Jesus Zachäus erblickt und ihn vom Baum herunterruft. Von oben strömt das Sonnenlicht durch das Grüne. Um Jesus und Zachäus herum entsteht ein Raum, der beide umfasst. Da oben im Baum sitzt Zachäus. Er ist in starkem Rot gekleidet. Es brennt ihn vor Scham.

Die Erzählung vom neugierigen Zachäus, der sehen möchte, wer Jesus ist, und im Baum von Jesus entdeckt und heruntergerufen wird und sich Jesu als Gast erfreut, ist Kern dieses Abschnittes des Lukasevangeliums.<sup>3</sup> Aber um diesen Kern herum und in ihn verwoben berichtet die Perikope (19,1-10) – lukanisches Sondergut und gegen Ende der Reise Jesu von Galiläa nach Jerusalem erzählt – auch über die entrüsteten Proteste derer, die zuerst Zachäus den Blick sperren und dann als Zuschauer die Begegnung von Jesus und Zachäus erleben (V. 3; 7-8). Erwähnt wird auch, dass in der Gemeinde Platz ist für reiche Leute wie Zachäus (V. 9). Er schwört zwar, er werde die Armen unterstützen und denen, die er erpresst hat, zurückzahlen. Lukas meint jedoch zynisch, seine Güte sei nicht übermässig (V. 8). Als Rahmen finden wir jedoch als redaktionelle Perspektivierung (V. 1 und 10) die Worte über Jesus, der als Menschensohn das Verlorene aufsuchen und erlösen werde. In der Perikope geht es um Umkehr zum Glauben, um den Streit des Glaubens mit der Welt, um die Gemeinde (oder das Reich Gottes) und um die Vergebung.

<sup>2</sup> «Kristus og Zakæus», Randers Kunstmuseum, Dänemark; vgl. M. Wivel, Lysets toven. Niels Larsen Stevns og de store fortællinger, Kopenhagen 1994; ders., Lysets veje. Studier i Niels Larsen Stevns' erkendelse, Kopenhagen 1998.

<sup>3</sup> Vgl. F. Bovon, Das Evangelium nach Lukas. 3. Teilband 15,1-19,27. Evangelisch-Katholischer Kommentar III/2, Zürich/Düsseldorf 1996.

Diese Motive werden raffiniert ineinander gespielt. So entstehen Spannungen. Wie verhält sich z.B. die Aussage, dass Zachäus begehrt, *ezétei*, Jesus zu sehen (V. 3), zum Schlusswort vom Menschensohn, der gekommen ist, das Verlorene zu suchen, *zetésai* (V. 10, also das gleiche Verbum)? Wer kommt eigentlich zu wem? Warum findet die Begegnung zwischen Zachäus und Jesus vor der Menge statt, und warum werden die Leute als Zeugen einbezogen? Warum lässt Lukas nicht Zachäus in radikalerer Art jene soziale Ordnung kritisieren, die ihm zugleich Reichtum und Verachtung einbringt?

Ein Thema steckt hinter den anderen, nämlich die Vergebung, die Lukas dadurch zu Worte bringt, dass der Menschensohn gekommen ist, das Verlorene zu suchen und selig zu machen, ein Thema, das sich als Roter Faden durch die ganze Reihe von Gleichnissen und Beispielerzählungen ab Kapitel 15 zieht. Es wird in dieser Perikope in einen Satz gefasst, nämlich den Satzsatz: Es geht alles um das Heil des Verlorenen.

Wenn man diesen Satz als eine Art Summa des Evangeliums liest, lässt er sich auch weiter zurück in die biblische Geschichte verfolgen. So betrifft der Satzsatz in Lk 19,10 auch den gefallenen Adam im Urmythos. Seine Sünde und seine Scham vor Eva und Gott sind Motive, die mitklingen, wenn über die Sünde und die Scham des Zachäus anderen Menschen und Gott gegenüber berichtet wird. Auch Zachäus muss ausserhalb des Garten Edens, auf dem verfluchten Acker, leben. So sitzt Adam unsichtbar mit Zachäus und mit uns zusammen im Baum, und so werden wir von Jesus gesehen und ins Offene gerufen. Jetzt nicht mehr unsichtbar; Adam und wir sind auch dabei im Hause von Zachäus. Dieses wird angedeutet durch das «heilsgeschichtliche» *deí* des Besuches Jesus bei Zachäus (V. 5). In diesem *deí* sind auch wir eingeschlossen.

In dem Gemälde von Niels Larsen Stevns ist nicht nur Zachäus rot gekleidet. Rot sind auch die Kleider von Jesus, während alle anderen in grau und violett gekleidet sind. Jesus und Zachäus scheinen einander ausgeliefert in diesem Moment, wo es um das Sichtbarwerden geht. Die Scham verschwindet nicht. Die Ursache der Scham auch nicht.

Zachäus selber verschwindet aber aus der Geschichte. Von ihm wird nichts mehr gehört. Es entstehen in seinem künftigen Leben aber noch Situationen, in denen er sich schämen und Bedürfnis haben wird, unsichtbar zu werden, und es als eine Gnade empfinden wird, sich verhüllen zu können.

Aber jetzt im Maulbeerbaum hat Jesus, wie Zachäus rot gekleidet, ihn gesehen. Jesus ist auf dem Wege nach Jerusalem. Bald begegnet

Kirsten Busch Nielsen

er seinem Tod, den er für Zachäus und Adam und alle Verlorenen erleidet. Zachäus verschwindet aus der Geschichte. Sein Schicksal wird in der roten Kleidung Jesu verschlungen. So nimmt Jesus Zachäus mit sich nach Jerusalem.

— Kirsten Busch Nielsen ist Associate Professor der Theologie an der Universität Kopenhagen.

## «... und ist doch rund und schön»

### Eine Mondbetrachtung

*Ralph Kunz*

Der Mond geht auf, goldne Sterne prangen am Himmel und aus den Wiesen steigt der weisse Nebel. Wunderbar! Auch dem «eitel armen Sünder» geht ein Licht auf im Gedicht von Matthias Claudius. Der Mensch soll nicht nach den Sternen greifen. Und das leuchtende Vorbild ist einmal nicht die Sonne, sondern nur der Trabant der Erde. Denn wie der Mond ist der Mensch meistens nur zum Teil beleuchtet und ganz selten ganz erleuchtet. Was auf den ersten Blick ein romantisches Naturbild zu scheitern, hat also auf den zweiten Blick eine vernunftkritische Pointe. Zwischen den Zeilen vernimmt man sogar einen aufklärungsskeptischen ironischen Ton. Das Gedicht entwirft nämlich ein Gegenbild zum hellen Verstand, der alle Dinge bei Tageslicht untersucht, erkennt und beurteilt.

Der Anlass für den Dichter, dem Mond ein Lied zu singen, war denn auch eine Debatte unter aufgeklärten Theologen. Es ging bei diesem Streit darum, ob man das Gerhardtlied «Nun ruhen alle Wälder» noch singen könne. Denn der aufgeklärte Mensch wisse doch, dass nicht alle Wälder ruhen und nicht die ganze Welt schlafe. Die «Gegenfüßler» in Australien wachten ja noch. Dass die Sonne untergehe, sei eine Sinnestäuschung. Was unsere Augen sähen, sei eben nicht die ganze Wahrheit. Darum, argumentierten die Neunmalklugen, solle man die Strophen umdichten in: «Nun ruhen viele Wälder» und «es schläft ein Teil der Welt».

Claudius beteiligte sich nicht am Streit. Er antwortete poetisch und schuf dies Gleichnis für die andere Seite der Ratio. Dass er der Abend- und nicht der Morgendämmerung eine Laudatio singt, steht ganz im Gegensatz zum Abendlied von Paul Gerhardt. Dort heisst es: «Wo bist du, Sonne, blieben?/ Die Nacht hat dich vertrieben,/ die Nacht, des Tages Feind./ Fahr hin; ein andre Sonne,/ mein Jesus, meine Wonne,/ gar in meinem Herze scheint.» Die Finsternis ist aktiv! Sie vertreibt das Tageslicht. Der Sänger singt gegen die Angst, damit die göttliche Sonne aufscheinen möge. Gerhardt wehrt der Macht – «fahr hin!» – und bittet Gott um Beistand: «Will Satan mich verschlingen, so lass die Englein singen.» In Claudius Abendlied hingegen ist kein Wort davon, dass Satan drohe oder die Seele schutzbedürftig sein könnte. Vielmehr kommt mit der Dunkelheit auch

eine heilsam heilige Ruhe. Die Welt wird traulich und hold. Sie wird zur stillen Kammer, «wo ihr des Tages Jammer/ verschlafen und vergessen sollt.»

In der «Dämm'ring Hülle» herrscht nicht Finsternis. Aber auch kein heller Sonnenschein! Es verschwimmen die Konturen. Verschiedenheiten, die bei Tageslicht klar erkennbar sind, verschmelzen nun zu einer dunklen Gleichtönigkeit. Der Wald steht schwarz und schweiget, aber am Himmel erscheint hell und klar der andere Lichtkörper. Das Eindunkeln hat nichts bedrohliches. Im Gegenteil! Es ist sehr gut. Jetzt beginnt der alltägliche «kleine Sabbat». Mit ihm stellt sich ein Wissen ein, das sich nicht am Tagwerk orientiert. Dieses alternative Wissen schöpft aus der Betrachtung der Dinge und bringt etwas von dem, was im hellen Licht ausgeblendet wurde, wieder zum Vorschein. «Seht ihr den Mond dort stehen?/ Er ist nur halb zu sehen/ und ist doch rund und schön./ So sind wohl manche Sachen, die wir getrost belachen/ weil unsere Augen sie nicht sehen.»

In der Mondbetrachtung werden grössere Zusammenhänge erkannt, die den Verstand übersteigen. Die Betrachtung des Unsichtbaren und Teilsichtbaren schafft Raum für neue Einsichten. Zum Beispiel, dass der Betrachter ein sterblicher Mensch ist, der nicht viel weiss, Luftgespinste spinnt, sich in Künsten versucht und dennoch vom Ziel abkommt. Er wird sich bewusst, dass sein Leben zu Ende geht. Der Tag wird zum Gleichnis und die Nacht verliert ihren Schrecken. Im Licht betrachtet, in dem die Nacht wie der Tag wird, hat die Zeit des Übergangs eine besondere Bedeutung. Wenn die «stille Kammer» ein heilsamer Ort ist und die Hülle der Dämmerung die Seligkeit offenbart, auf die Schlaf einen Vorgeschmack gibt, wird der Abend zur Zeit der Verheissung. So mündet die Betrachtung in ein Gebet der Ergebung. Die Augen, die den Mond gesehen haben, dürfen sich schliessen und wenden sich dem zu, der selbst die Dunkelheit traulich und hold erscheinen lässt: «Gott, lass uns dein Heil schauen,/ auf nichts Vergänglich's trauen,/ nicht Eitelkeit uns freu'n;/ lass uns einfältig werden/ und vor dir hier auf Erden/ wie Kinder fromm und fröhlich sein.»

Das Gedicht «Der Mond ist aufgegangen» ist religiös und populär, wenn auch kein typisches Kirchenlied. Vielleicht ist es so beliebt, weil die Mondlichtmetaphorik auch für religiöse Skeptiker oder skeptische Gläubige eine annehmbare Botschaft bereithält. Wer zugibt, dass manche Dinge – vielleicht auch die religiösen – nur halb zu sehen sind und wer um Einfalt betet, gibt sich als Zweifler zu erkennen. Die poetische Weisheit öffnet einen Raum für religiöse Gefühle, die man eine zweite Naivität nennen mag. Was unsre

Augen *nicht* sehen, ist *doch* rund und schön. Für viele Zeitgenossen wird die verhüllte Verheissung zur verheissungsvollen Verhüllung. Die Weisheit ist annehmbar, weil sie mit wenig Dogma auskommt, die Naturbilder universal und darum nicht historisch belastet sind. Was gedeutet wird, ist so elementar, dass es als Gleichnis für das Leben einleuchtet.

Das Besondere an den Tageszeiten – sie symbolisieren Anfang und Ende. Morgen und Abend begrenzen die Wachzeit und Schaffenszeit und erinnern dadurch an die Lebensgrenzen. Gott schenkt Nachtgesichte oder erscheint am helllichten Tag, gewiss. Doch der Übergang zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit eignet sich offensichtlich für Offenbarungen, Engelsbesuche oder stille Betrachtungen. Vielleicht beflügelt das Halbdunkel die religiöse Fantasie? Wenn das Sichtbare ins Unsichtbare rückt oder das Verborgene an den Tag kommt, werden auf jeden Fall Gefühle wach. Abend- und Morgendämmerung stimulieren den *homo religiosus*.

Einmal ist es die Erfahrung, dass das offensichtlich Sichtbare sich den Blicken entzieht und sich erst dadurch Einsichten einstellen. Unsichtbares rückt ins Bild. Und dann ist es die Hoffnung, dass Licht einbricht in die Dunkelheit und die Herrlichkeit der Kinder Gottes endlich zum Vorschein kommt. Im Morgenglanz der Ewigkeit bricht sich der neue Tag an, an dem alles rund und schön sein wird. So gesehen, wird dem Mondbetrachter der Tag zum Gleichnis für die Weltzeit. Was unsere Augen sehen, ist vergänglich. Der neue Tag ist noch fern. Aber die Zeit dahin ist nicht nur Finsternis. Gott erhebt sein Antlitz, segnet und behütet und lässt sein Heil schauen.

Was ist – in dieser Dämmerung betrachtet – letztlich Sichtbarkeit? Lösen sich am Ende, wenn der Schritt vom Glauben ins Schauen getan und alles offenbar wird, die Bilder auf? Stellen sich neue Bilder ein? Wird der neue Tag wie eine Nacht sein, wie eine stille Kammer, in der man den Jammer der alten Welt vergessen und verschlafen darf? Für den Religionskritiker sind solche Vorstellungen einer letzten Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit *Illusionen* vor der Götterdämmerung. Sie kommen aus dem Dunkel der Daseinsangst. Sie werfen Licht auf Dinge, die wir nicht sehen können. Religiöse Menschen stehen in Gefahr, die Augen vor dem zu schliessen, was jetzt der Fall ist: dem Leid, der Vergänglichkeit und der Misere. Der desillusionierte Mystiker weiss um diese Gefahr und hält ebenso wenig von religiösen Luftgespinnsten und Künsten wie der Kritiker. Aber der Blick, der die Welt im Licht des Evangeliums betrachtet, entwirft im Wissen um die Unwissenheit ein anderes Bild des Betrachters. Als Schauender dessen, was seine Augen nicht sehen,



Ralph Kunz

erkennt der Glaubende: Jetzt ist sein Erkennen Stückwerk. Als Schauender dessen, was seine Augen sehen, hofft er auf den, der ihn liebevoll durchschaut hat.

— Dr. Ralph Kunz ist Professor für Praktische Theologie mit den Schwerpunkten Homiletik, Liturgik und Poimenik an der Universität Zürich.

## Das Geheimnis der Kirche: verborgen im Sichtbaren

Überlegungen zur interkonfessionellen Verständigung über das evangelische, orthodoxe und römisch-katholische Verständnis der Kirche

Hans-Peter Großhans

Das gegenwärtige Wirken des dreieinigen Gottes in der Kirche und als Kirche in der Welt bestimmt das Geheimnis der Kirche; es macht das in ihrer sichtbaren Gestalt und Erscheinung verborgene Sein der Kirche aus. Allerdings wird im Neuen Testament die Kirche selbst nicht als Geheimnis, als Mysterium, bezeichnet. *Das* Mysterium ist dort vielmehr Jesus Christus. Insofern ist das Geheimnis der Kirche, das sie in sich birgt, das *mysterium paschale*. Im Blick auf unser Verständnis der Kirche stellt sich deshalb die Frage, was daraus folgt, dass die Kirche ein Geheimnis in sich birgt? Evangelische Theologie ist dieser Frage schon früh in der Reformationszeit nachgegangen und hat sie vor allem in der Unterscheidung von sichtbarer und unsichtbarer Kirche, bzw. in der Unterscheidung von sichtbarer und in ihrer Sichtbarkeit verborgener Kirche thematisiert.

Die Unterscheidung von sichtbarer und unsichtbarer Kirche gilt gemeinhin als ein Charakteristikum evangelischer Theologie. Immer noch stammt eine der besten Darstellungen der Geschichte dieser Unterscheidung von Albrecht Ritschl.<sup>1</sup> Nach Ritschl hat als erster der Zürcher Reformator Huldrych Zwingli *terminologisch* zwischen *sichtbarer* und *unsichtbarer* Kirche unterschieden, und zwar in seiner an Franz I. von Frankreich gerichteten *Expositio christianae fidei* von 1531, in der er im Abschnitt über die Kirche erklärt, dass die eine, heilige, allgemeine (katholische) Kirche, welche Gegenstand des Glaubens ist, entweder sichtbar oder unsichtbar sei. Unsichtbar ist die Kirche, insofern sie durch das Licht des Heiligen Geistes Gott erkennt. Zur unsichtbaren Kirche gehören folglich alle, die auf dieser Welt glauben. Zwingli stellt dabei klar, dass diese Kirche deshalb als unsichtbar zu bezeichnen ist, weil es dem menschlichen Auge nicht ersichtlich ist, wer glaubt. Die Glaubenden sind vielmehr nur Gott und sich selbst ersichtlich. Im Unterschied zu der heutzutage häu-

<sup>1</sup> Vgl. A. Ritschl, Ueber die Begriffe: sichtbare und unsichtbare Kirche [1859], in: ders., Gesammelte Aufsätze, 1893, 68-99.

figen Verwendung des Terminus werden nach Zwingli mit der Rede von der *sichtbaren* Kirche nun nicht die Amtsträger der kirchlichen Hierarchie und die ganze kirchliche Administration bezeichnet. Zwingli meint damit vielmehr alle diejenigen, die auf der ganzen Welt Christus Treue geschworen haben. Und dazu gehören auch solche, die zu Unrecht Christen genannt werden, weil sie trotz ihres geäußerten Bekenntnisses den inneren Glauben nicht haben. Wegen dieser nicht glaubenden Glieder der sichtbaren Kirche und zur Vermeidung einer von ihnen verursachten geistlichen Unordnung ist nach Zwinglis Urteil dann auch irgendeine Form von kirchlicher Obrigkeit erforderlich.<sup>2</sup>

Terminologisch ist Zwingli freilich nicht auf das eine Begriffspaar sichtbar-unsichtbar festgelegt. So unterscheidet er in seiner, Kaiser Karl V. auf dem Augsburger Reichstag 1530 vorgelegten, «Fidei ratio»<sup>3</sup> zwar auch mehrere Verwendungen des Begriffes «Kirche», doch redet er nicht von sichtbarer und unsichtbarer Kirche. Er unterscheidet dort – allerdings ganz parallel – zwischen der Kirche der Erwählten, die nach Gottes Willen zum ewigen Leben bestimmt sind und die folglich allein Gott bekannt sind (wobei die Glieder dieser Kirche ebenfalls um ihre Erwählung durch die vom Heiligen Geist gewirkte Gewissheit im Glauben wissen) und einer Kirche derer, die sich zu Christus *bekennen*, und zwar sichtbar durch das Bekenntnis oder die Teilnahme an den Sakramenten, wobei ein Teil dieser Bekennenden Christus jedoch im Herzen ablehnt oder ihn nicht kennt.

Zwingli hat seine Unterscheidung von sichtbarer und unsichtbarer Kirche an der Frage orientiert, wer denn zu der in ihrer weltlichen Sichtbarkeit verborgenen wahren Kirche gehöre. Dabei greift er die häufig vertretene Auffassung auf, dass in der sichtbaren Kirche Glaubende und Ungläubige, Erwählte und Verworfene wie Weizen und Spreu auf der Tenne zusammen sind. Innerhalb der sichtbaren Kirche bilde jedoch die Gemeinschaft der wahrhaft Glaubenden bzw. der Erwählten eine bis zum Eschaton unsichtbar bleibende Teilmenge. So verstanden wird dann mit der Unterscheidung von sichtbarer und unsichtbarer Kirche auf das Problem reagiert, dass man in dieser Welt nicht sehen kann, wer tatsächlich von Gott erwählt ist, bzw. wer wirklich glaubt und wer heuchelt. Auch heutzutage wird die Unterscheidung von verborgener und sichtbarer Kirche immer wieder gerne mit diesem Problem erklärt, so beispielsweise in der

<sup>2</sup> Vgl. H. Zwingli, *Fidei expositio*, in: Huldreich Zwinglis Sämtliche Werke, Bd. VI/5, 1991 (CR 93/5), 1-163, 108-111.

<sup>3</sup> In: Huldreich Zwinglis Sämtliche Werke, Bd. VI/2, 1968 (CR 93/II), 753-817.

Dogmatik von Wilfried Härle, nämlich «dass sich nicht feststellen lässt, wer zu dieser ›Gemeinschaft der Glaubenden‹, also zur Kirche gehört»<sup>4</sup>.

Die Frage nach den wahren und falschen Christen in der kirchlichen Gemeinschaft wird jedoch weitgehend irrelevant, wenn Gott in seinem ewigen Entschluss das Zusammensein mit seinen Geschöpfen als das Ziel all seines Handelns an der Welt bestimmt hat und folglich *alle* Menschen zum Heil *erwählt* sind. Dann rückt die Frage in den Mittelpunkt, *was die Kirche in Wahrheit ist*. Denn dann besteht das Grundproblem der Kirche vor allem darin, dass sie sich selbst falsch wahrnehmen und verstehen kann. Geht man von dieser Auffassung aus, so liegt der Sinn der Unterscheidung von sichtbarer und in ihrer Sichtbarkeit verborgener Kirche darin, dass derselbe Erkenntnisgegenstand (die Kirche) durch zwei verschiedene Betrachtungsweisen zu erkennen versucht wird, keinesfalls jedoch zwei verschiedene Erkenntnisgegenstände bezeichnet.

Genau dies, die irrtümliche Annahme, dass mit der Rede von der sichtbaren und der sogenannten unsichtbaren Kirche zwei verschiedene Erkenntnisgegenstände bezeichnet werden, droht, wenn die Unterscheidung von sichtbarer und unsichtbarer Kirche von der Frage nach den wahren und falschen Christen geleitet ist. Zwingli erklärt in der an Franz I. von Frankreich gerichteten *Expositio christiana fidei*, dass «die eine, heilige katholische, das heisst allumfassende Kirche ... sowohl sichtbar als auch unsichtbar ist»<sup>5</sup>. Zwingli erläutert diese Unterscheidung im Folgenden dadurch, dass die Kirche unsichtbar heisse, weil dem menschlichen Auge nicht ersichtlich sei, wer glaube; dies sehe nur Gott und der Glaubende selbst. Die sichtbare Kirche umfasse aber einen grösseren Kreis von Menschen, nämlich auch so genannte Christen, die den inneren Glauben aber nicht haben.

Nach dem Urteil Albrecht Ritschls wird diese Unterscheidung durch Zwinglis Erläuterung dieser Prädikate problematisch, bei der «er ... die Identität des vorausgesetzten logischen Subjects, der Einen allgemeinen Kirche» verliere. Dadurch ergebe sich bei der Deutung der einen allgemeinen Kirche «der Gedanke von zwei Kirchen als zwei concentrischen Kreisen»<sup>6</sup>. Beide Kirchen seien zwar

<sup>4</sup> W. Härle, Dogmatik, 1995, 572.

<sup>5</sup> H. Zwingli, *Expositio fidei*. 1531, in: ders., Schriften, Bd. 4, hg. von Th. Brunnschweiler u. s. Lutz, Zürich 1995, 324.

<sup>6</sup> A. Ritschl, Über die Begriffe: sichtbare und unsichtbare Kirche, 69. «Die Kirche, welche unsichtbar ist, soll als die Gesamtheit aller wirklich Glaubenden oder Erwählten gedacht werden, der das Prädicat der Unsichtbarkeit in dem Sinne zukommt, dass es nur dem göttlichen, nicht aber dem menschlichen Urtheile unterliegt, wer im

Glaubensgegenstände, das Problem entstehe aber auf Seiten der sog. unsichtbaren Kirche. Denn dieser fehle es an einem wesentlichen Merkmal der Kirche, nämlich an einer «bewusste[n] Verbindung ihrer einzelnen Glieder zu einem gemeinsamen Zwecke. Die Erwählten sind nur Gott bekannt, die Einzelnen unter denselben wissen zwar jeder um seine Erwählung, aber nie der Eine um die des Andern. Die Erwählten können also als solche nicht in ein Verhältnis gegenseitiger Dienstleistung und Gemeinschaft treten»<sup>7</sup>.

Die Vorstellung einer unsichtbaren Kirche wird dadurch praktisch unbrauchbar. Zudem könnte dann auch die schon früh geäußerte Kritik zutreffen, gegen die sich bereits Melanchthon in der *Apologie* zur CA gewehrt hat, dass es sich bei der unsichtbaren Kirche um eine «erdichtete» Kirche handeln könnte: «Und wir reden nicht von einer erdichten Kirchen, die nirgend zu finden sei, sondern wir sagen und wissen fürwahr, dass diese Kirche, darinne Heiligen leben, fürwahr auf Erden ist und bleibet»<sup>8</sup>.

Die Vorstellung, es würde inmitten der sichtbar in der Welt auftretenden Kirche eine unsichtbare Kirche als den eigentlichen Glaubensgegenstand geben, ist *sachlich* höchst unbefriedigend. Denn damit liesse sich der eigentliche Zweck der Kirche nicht realisieren: nämlich, versöhnte Gemeinschaft mit Gott und untereinander zu leben. Die Vorstellung einer unsichtbaren Kirche als einer Teilmenge der sichtbaren Kirche würde diese unsichtbare Kirche ihrer Eigenart als Kirche berauben, die darin besteht, Versammlung der mit Gott und deshalb auch untereinander versöhnten Menschen zu sein. Die unsichtbare Kirche als eine eigene Grösse reduziert den Glauben auf eine private, individuelle Gottesbeziehung; die zufällige Entdeckung (z.B. in Gesprächen etc.), dass auch andere denselben Glauben teilen, hat keine Relevanz für den Glauben selbst. Dieses Modell lässt sich schön an der vierten *Rede über die Religion* von Friedrich Schleiermacher studieren. Konsequenterweise heisst es dort, dass diejenigen, die Religion *haben* (und also nicht nur *suchen*), der Kirche stolz den Rücken kehren. Die Konsequenz aus diesen Überlegungen ist, dass von Kirche immer nur als sichtbarer die Rede sein kann, die

---

Einzelnen wirklich gläubig und erwählt ist. Die Kirche, welche sichtbar ist, besteht hingegen aus Allen, welche sich zu Christus bekennen, mögen dieselben den innern Glauben haben oder nicht. Da nun vorauszusetzen ist, dass alle wirklich Gläubigen auch ihren Glauben an Christus bekennen, so folgt, dass die Mitglieder der unsichtbaren Kirche als engerer Kreis in dem Umfang der sichtbaren Kirche zu denken sind» (ebd.).

<sup>7</sup> Ebd., 69f.

<sup>8</sup> *Apologie der Konfession*, Art. 7, in: *Bekennnisschriften der Evang.-luth. Kirche*, 1979, 238.

jedoch in ihrem Sein und Geheimnis nicht in dem allein erfassbar ist, was an ihr sichtbar ist.

Positiv ist aus diesen Überlegungen zum Verhältnis von sichtbarer und in ihrer Sichtbarkeit verborgener Kirche vor allem aufzunehmen, dass die Kirche die «Form der Verwirklichung der Erwählung auf der Erde»<sup>9</sup> ist. Ein christlicher Glaube, der nicht an solcher Verwirklichung der Erwählung auf Erden interessiert ist, verdient diesen Namen nicht. Deshalb ist in diesem Punkt – herkommend von der liberalen Theologie Albrecht Ritschls – ganz Joseph Kardinal Ratzinger zuzustimmen, der beklagte, dass man in der heutigen Theologie vielfach «die grosse Gottesidee Kirche ... überhaupt nicht mehr sehen will und kann; sie erscheint nun als theologische Schwärmerei, und übrig bleibt nur das empirische Gebilde der Kirchen in ihrem Mit- und Gegeneinander. Das heisst aber, dass Kirche als theologisches Thema überhaupt gestrichen wird»<sup>10</sup>.

In der evangelischen Theologie der letzten hundert Jahre war Karl Barth einer der wenigen, die den von Ritschl formulierten Gedanken produktiv aufgenommen haben, dass die Kirche die Form der Verwirklichung der Erwählung auf Erden ist, wobei Karl Barth allerdings davon ausgeht, dass *alle* Menschen in Jesus Christus erwählt sind. Insofern teilt er in einem grundsätzlichen Sinn die auch bei Zwingli zu findende Auffassung, dass die Kirche die Gesamtheit der Erwählten ist.

In gewisser Weise hatte diese Auffassung auch schon Jan Hus vertreten. Nach Albrecht Ritschl versuchte Hus, einen «Begriff von der Kirche aufzustellen, welcher aus dem *Glauben* gewonnen wird, oder die Kirche so zu definieren, wie sie als Glaubensartikel zu fassen ist. In diesem Sinne gilt ihm die Kirche als die Gesamtheit der Prädestinierten, der gegenwärtigen, vergangenen und zukünftigen. Die Einheit der Kirche beruht auf der Einheit der göttlichen Prädestination; für die Gegenwart aber beruht sie *auch* auf der Einheit des Glaubens, der Kräfte und auf der Einheit der Liebe. So gedacht, entspricht die Kirche dem Bilde des Leibes Christi»<sup>11</sup>.

Folgt man diesen Ansätzen, dann ist die sich auf Erden realisierende Kirche in den Gedanken der göttlichen Prädestination eingeschlossen. Die göttliche Gnadenwahl ist dann der eigentliche Ort, an dem sich entscheidet, was die Kirche ist. Und zugleich ist die Gemeinschaft der Prädestinierten als eine Wirklichkeit gedacht, die

<sup>9</sup> A. Ritschl, Über die Begriffe: sichtbare und unsichtbare Kirche, 69f.

<sup>10</sup> J. Ratzinger, Die große Gottesidee «Kirche» ist keine Schwärmerei, FAZ Nr. 298 vom 22.12.2000, 46

<sup>11</sup> A. Ritschl, Über die Begriffe: sichtbare und unsichtbare Kirche, 71.

in Raum und Zeit Gestalt gewinnen will. Die «Vorstellung von der Kirche als Gemeinschaft Erwählter und Nichterwählter» ist folglich «als weltliche, also *untheologische* Meinung»<sup>12</sup> auszuscheiden. In einem theologischen Begriff der Kirche ist dann das Doppelte enthalten, «welches wir als die ewige göttliche Idee von der Kirche als der Gesamtheit der Prädestinierten und als die jeweilig gegenwärtige Wirklichkeit der Kirche unterschieden»<sup>13</sup>.

Terminologisch anders und auch der Sache nach mit anderem Akzent hatte Martin Luther schon vor Zwingli eine zweifache sprachliche Verwendung von «Kirche» unterschieden: «Die erste, die natürlich, grundtlich, wesentlich unnd warhafftig ist, wollen wir heysen ein geystliche, ynnerliche Christenheit, die andere, die gemacht und eusserlich ist, wollen wir heysen ein leypliche, eusserlich Christenheit»<sup>14</sup>. Luther will mit dieser Unterscheidung das im zweifachen Sprachgebrauch von «Christenheit» Bezeichnete – Luther verwendet nicht den Begriff der Kirche, um deutlich zu machen, dass er nicht von der auf dem römischen Bischofsstuhl ruhenden, rechtlich verfassten römischen Weltkirche redet – allerdings nicht voneinander trennen. Vielmehr ist die Unterscheidung von geistlich innerlicher und leiblich äusserlicher Kirche bzw. Christenheit analog zur Unterscheidung eines Menschen in inneren und äusseren Menschen, wie Luther sie im selben Jahr 1520 in *Von der Freiheit eines Christenmenschen* verwendet, aufzufassen. Richtig verstanden handelt es sich bei der Unterscheidung von geistlicher und leiblicher (empirischer) Kirche um einen doppelten Sprachgebrauch von «Kirche», in dem die eine einzige Kirche jeweils in einer bestimmten *Hinsicht* zur Sprache kommt: Zum einen als Geschöpf des dreieinigen Gottes bzw. des Evangeliums und zum anderen als religiöse Institution bzw. als religiöse Gemeinschaft von Menschen im Zusammenhang der Welt.

Nach Luthers Auffassung hat sich dieser zweifache Sprachgebrauch aus der biblischen Rede von der Christenheit bzw. Kirche entwickelt. Nach der Heiligen Schrift ist die Christenheit «eyn vorsamlunge aller Christgleubigen auff erden», also all derer, «die in rechtem glauben, hoffnung und lieb leben». Daraus folgt, dass das Wesen der Christenheit nicht in einer leiblichen Versammlung besteht, sondern in einer «vorsamlung der hertzen in einem glauben». Die Christenheit ist eine «vorsamlung ym geist, die weil ein iglicher prediget, gleubt,

<sup>12</sup> AaO., 73.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> M. Luther, Von dem Papstum zu Rom wider den hochberühmten Romanisten zu Leipzig. 1520, WA 6, 296,39-297,3.

hoffet, liebet und lebet wie der ander»<sup>15</sup>. Diese geistliche Einigkeit des Glaubens, aufgrund der die Glaubenden «gemeine der heiligen» heissen, ist genug zur Einigkeit der Christenheit. Eine andere Einheit von Menschen, sei es aufgrund einer räumlichen, zeitlichen, natürlichen, tätigen oder rechtlichen Zusammengehörigkeit, bildet nicht die Christenheit. Auch kein irdisches Amt kann die Einigkeit der Kirche garantieren.

In einem zweiten, vom biblischen Sprachgebrauch abgeleiteten Sinn kann dann mit der Kirche bzw. der Christenheit auch die Versammlung in einem Haus, in einer Pfarrei, in einem Bistum oder auch in der vom Papsttum geleiteten Weltkirche gemeint sein. Diese Versammlung ist geprägt von äusserlichen Vollzügen, wie vom Singen, Lesen, Reden und Beten, kurz: vom kultischen Ritual und von anderen Ordnungselementen, zu denen auch der sogenannte geistliche Stand (Diakone, Priester, Pfarrer, Bischöfe ...) gehört.

Doch die Kirche ist nicht mit einer jeden beliebigen Versammlung von Menschen, die sich im Zusammenhang der Institution Kirche versammeln, gleichzusetzen. Denn dadurch würde die geistliche Einheit der Kirche mit dem körperlichen Zusammensein der Glaubenden in der Kirche zu Lasten des geistlichen Bestimmungsgrundes der in ihr versammelten Menschen identifiziert. In der Kirche kommt es aber darauf an, dass die darin Versammelten an Christus *glauben* und vom Heiligen Geist *geheiligt werden* – und so im Herzen eins sind. Die an Christus Glaubenden versammeln sich als christliche Gemeinde. Doch zu Glaubenden werden Menschen nicht, indem sie sich in der Institution Kirche versammeln, sondern allein durch ihren Glauben an Christus und durch das sie heiligende Werk des Heiligen Geistes, durch das sie zur Kirche zusammengefügt und in ihr erhalten werden.

Im Übrigen ist es verfehlt, Luthers Ekklesiologie im Sinne Zwinglis zu interpretieren (wie es gelegentlich geschieht), bzw. Luthers Unterscheidung von innerlicher und äusserlicher Christenheit auf die Unterscheidung von unsichtbarer und sichtbarer Kirche zu reduzieren. Es geht Luther vielmehr um «einen gläubigen Begriff von der Kirche»<sup>16</sup>. Die Pointe bei Luther besteht dann darin, dass er demnach nicht zwei Kirchen, sondern zwei verschiedene Wahrnehmungen der einen Kirche aus zwei Perspektiven voneinander unterscheidet: nämlich eine Wahrnehmung der Kirche im Glauben (aus der Partizipandenperspektive) und eine empirische unter Absehung vom Glauben (aus der Beobachterperspektive). Die Wahrnehmung

<sup>15</sup> Ebd., 292,37–293,7.

<sup>16</sup> A. Ritschl, Über die Begriffe: sichtbare und unsichtbare Kirche, 75.



der Kirche im Glauben ist dabei die *komplexere*, denn sie schliesst im besten Falle die empirische, nicht aus der Perspektive des Glaubens geschehende Wahrnehmung der Kirche mit ein. Gerade durch den Mitvollzug der dem Glauben externen, empirischen Wahrnehmung der Kirche kommt es dann in der Wahrnehmung der Kirche im Glauben auch zu einer angemessenen Verhältnisbestimmung der beiden Wahrnehmungen von Kirche: eine Reduktion auf eine der beiden Wahrnehmungen ist ebenso ausgeschlossen wie eine Identifikation beider Wahrnehmungen von Kirche. Vielmehr ergibt sich dann innerhalb der Wahrnehmung und des Verständnisses von Kirche eine Differenz, die dem gegenwärtigen Wirken des dreieinigen Gottes und der Wahrheit des Evangeliums Raum gibt und die einen kritischen Bezug der jeweils bestehenden Kirche auf sich selbst ermöglicht.

Vorausgesetzt ist dabei, dass nicht bloss der von Luther so genannten *äusserlichen Christenheit* das Prädikat der Sichtbarkeit zukommt, sondern auch der geistlichen und innerlichen Kirche. In einer soziologischen Perspektive bzw. im Blick auf einen politisch-juristischen Begriff der Kirche bleibt das Sein der Kirche verborgen und unsichtbar. Doch auch die in ihrer Sichtbarkeit verborgene Kirche hat empirisch sichtbare Vollzüge, die wesentlich zu ihr gehören: nämlich alle durch Zeichen (Sprache, Gesten, Rituale) geschehenden Mitteilungen der befreienden, versöhnenden und erneuernden Wirklichkeit des dreieinigen Gottes, durch welche die Glaubenden versammelt werden. «Denn das Evangelium und die Sacramente, an welchen man das Dasein der im theologisch-dogmatischen Sinne allein so zu nennenden Kirche wahrnimmt, sind die geordneten Organe der heiligenden Wirksamkeit Gottes auf die Menschen und die Mittel des Verkehrs unter den geheiligten Personen selbst. Sie verbinden nicht nur den einzelnen Gläubigen mit Christus und Gott, sondern auch ... die Gläubigen unter einander»<sup>17</sup>.

Die empirisch sichtbaren Vollzüge der in ihrer Sichtbarkeit verborgenen Kirche sind nach evangelischer Überzeugung die Predigt des Evangeliums und die evangeliumsgemässe Austeilung der Sakramente. In diesen Grundvollzügen der Kirche kommt das Geheimnis der Kirche empirisch wahrnehmbar zum Ausdruck und wird es «der Welt» mitgeteilt. Die *Confessio Augustana* von 1530, die ein ökumenisches Konsensdokument sein wollte, hat dies in aller Kürze in Art. 7 formuliert.

Die *Leuenberger Kirchengemeinschaft*, in der die lutherischen und die reformierten Kirchen Europas 1973 zusammengefunden haben, for-

---

<sup>17</sup> Ebd., 76.

muliert im Anschluss daran in einer Studie mit dem Titel «Die Kirche Jesu Christi»: «Darum haben die Reformatoren «notae» (Kennzeichen) oder, wie Luther sagt, «Wahrzeichen» (Erkennungszeichen) hervorgehoben, die es ermöglichen zu erkennen, ob eine konkrete erfahrbare Kirche als Glied der einen, heiligen, katholischen und apostolischen Kirche anzuerkennen ist. Das sind nach reformatorischer Überzeugung die reine Predigt des Evangeliums und die einsetzungsgemässe Feier der Sakramente. Damit haben die Reformatoren diejenigen elementaren Züge des sichtbaren Lebens der Kirche in Anspruch genommen, durch die sich der Ursprung der Kirche vergegenwärtigt und durch die eine Kirche sich an ihren Ursprung hält. Durch ihn ist sie wahre Kirche.»<sup>18</sup>

Die sogenannte unsichtbare bzw. verborgene Kirche lässt sich sehr wohl inmitten der Welt und inmitten unseres Lebens eindeutig und klar identifizieren. Das Problem besteht «nur» darin, sie in ihrem wahren Sein zu identifizieren und nicht als etwas, was sie in Wahrheit nicht ist und was ihrem Geheimnis nicht entspricht – nämlich in ihr z.B. *nur* eine Religionsgesellschaft zu sehen.

Für die evangelischen Kirchen ist im Blick auf die anderen Konfessionen die Rückgewinnung eines stimmigen Sinnes der Unterscheidung von sichtbarer und in ihrer Sichtbarkeit verborgener Kirche von grosser Bedeutung, um nicht permanent mit dem Missverständnis konfrontiert zu werden, nach evangelischer Auffassung sei die sichtbare Kirche weitgehend irrelevant und gebe es die eigentliche Kirche nur in unsichtbarer Form. Auch nach evangelischer Auffassung, von dem in der evangelischen Theologie natürlich auch verbreiteten Unsinn abgesehen, ist die Kirche eine einzige Realität. Es gibt an diesem Punkt keinen sinnvollen Unterschied zu den anderen grossen Konfessionen.

*Nach orthodoxer Auffassung* ist die Kirche ebenfalls eine einzige Realität, die irdisch und himmlisch, sichtbar und unsichtbar, menschlich und göttlich ist.<sup>19</sup> Es trägt Züge einer Abgrenzung zur evangelischen Theologie, wenn in der orthodoxen Theologie hervorgehoben wird, dass sie keinesfalls die unsichtbare von der sichtbaren Kirche trennen möchte. Solche Formulierungen sind natürlich polemisch, denn evangelische Theologie will nicht trennen, sondern «unterscheiden».

Allerdings zieht die orthodoxe Theologie aus der Untrennbarkeit von sichtbarer und unsichtbarer Kirche die ökumenische Konsequenz, dass sie nicht anerkennen möchte, die Kirche sei unsichtbar eins,

<sup>18</sup> Die Kirche Jesu Christi, aaO., 28.

<sup>19</sup> Vgl. T. Ware, *The Orthodox Church*, [1963] <sup>12</sup>1982, 249.

während sie sichtbar getrennt sei. Der bekannte orthodoxe Theologe Timothy Ware formuliert: «No: the church is one, in the sense that here on earth there is a single, visible community which alone can claim to be the one true Church. The «undivided Church» is not merely something that existed in the past, and which we hope will exist again in the future: it is something that exists here and now.»<sup>20</sup> Angesichts der selbständig, autokephal existierenden orthodoxen Kirchen ist klar, dass mit dieser sichtbaren Einzigkeit der wahren Kirche keine organisatorische, juristisch fassbare Einheit gemeint ist, sondern eine Einheit im Glaubensvollzug (Liturgie), im Bekenntnis und in einer übereinstimmenden hierarchischen Verfasstheit der einzelnen Kirchen.

Die orthodoxe Theologie will die Kirche ebensowenig wie die evangelische Theologie auf ihre Sichtbarkeit reduzieren. Allerdings herrscht in ihr die Auffassung vor, dass in der sichtbaren Erscheinung der Kirche dieselbe Einheit und Einzigkeit herrschen müsse wie in ihrem unsichtbaren Geheimnis, das ein einziges ist, weil Gott ein einziger ist.

Ähnlich ist im Übrigen die römisch-katholische Auffassung, wie sie in der dogmatischen Konstitution über die Kirche «Lumen gentium» im 2. Vatikanischen Konzil formuliert wurde.

Evangelische Theologie muss an dieser Stelle nicht widersprechen. Denn auch sie ist der Auffassung, dass die Kirche eine einzige ist: die Gemeinschaft der von Gott zum Zusammensein mit ihm Erwählten, bzw. die Gemeinschaft aller an den dreieinigen Gott Glaubenden. Die Kirche ist eine einzige auch im Blick auf ihre Sichtbarkeit und das darin verborgene Sein.

Differenzen entstehen erst bei der Frage, was denn in der immer sichtbaren Kirche die Übereinstimmung mit ihrem unsichtbaren Sein und Geheimnis gewährleistet und sicherstellt.

Nach evangelischer Auffassung ist eine Übereinstimmung gewährleistet, wenn der Ursprung und Grund der Kirche selbst in ihr präsent wird. Dies ist nach evangelischer Auffassung (vgl. z.B. CA 5) der Fall, wenn Gott sich – wie in der Heiligen Schrift bezeugt – in seinem Wort verbal und sakramental mitteilt.

Nach orthodoxer – und auch römisch-katholischer – Auffassung liegt eine Übereinstimmung vor, wenn die organisatorischen und liturgischen Einheitsgrundsätze in der historischen Dimension der Kirche in Übereinstimmung mit den geschichtlichen Anfängen der Kirche gewahrt bleiben. Dies ist der Fall, wenn die apostolische

---

<sup>20</sup> Ebd., 249.

Sukzession im Bischofsamt bewahrt und die auf das Opfer Jesu Christi konzentrierte Eucharistie liturgisch gefeiert wird.

Wenden wir nun jedoch unseren Blick wieder dem Geheimnis der Kirche zu. Dieses hängt wesentlich mit ihrem Zusammenhang mit dem dreieinigen Gott zusammen, so dass es bei der Erkenntnis des wahren Seins und des Geheimnisses der Kirche darauf ankommt, die Kirche im Zusammenhang des dreieinigen Gottes und der Geschichte Gottes mit dem Menschen wahrzunehmen.

In der schönen Einführung in die orthodoxe Kirche von Timothy Ware kann man lesen, dass jegliches orthodoxe Nachdenken über die Kirche mit der speziellen Beziehung beginnt, die zwischen der Kirche und Gott besteht. Diese Beziehung kann in dreifacher Hinsicht beschrieben werden: «the Church is (1) the Image of the Holy Trinity, (2) the Body of Christ, (3) a continued Pentecost. The Orthodox doctrine of the Church is Trinitarian, Christological, and pneumatological»<sup>21</sup>.

Die Kirche als ganze ist ein Bild der Trinität, weil sie auf Erden das Geheimnis der Einheit in Verschiedenheit («unity in diversity») reproduziert, das dem dreieinigen Gott eigen ist; die Formel «unity in diversity» – «Einheit in Verschiedenheit» ist im übrigen auch die Programmformel der Leuenberger Kirchengemeinschaft zwischen den reformierten und lutherischen Kirchen Europas (heute: Gemeinschaft evangelischer Kirchen in Europa – GEKE).

In der Trinität sind drei Personen ein Gott. Entsprechend sind in der Kirche eine Vielzahl von Personen zu einer Einheit vereint – unter Wahrung der personalen Besonderheit einer jeden Person. Und: die eine wahre Kirche vereint eine Mehrzahl von Kirchen.

Nun ist nach orthodoxer Auffassung der irdische Gottesdienst der Kirche ein Abbild des himmlischen. Dieselbe «Figur» finden wir auch im Verhältnis der Kirche zum dreieinigen Gott: die Kirche als Ganze ist ein Abbild der Trinität.

Auch im Zeitalter fotografischer Bildreproduktionen und der Copyshops stellt sich bei einer solchen Verhältnisbestimmung in der Kategorie des Bildes die Frage, *in welcher Hinsicht* die Kirche Abbild der heiligen Dreieinigkeit ist. Die Sache ist unklar! Man könnte versuchen, es folgendermassen zu verstehen: Die Kirche könnte Bild der heiligen Trinität sein im Sinne einer Ikone. Dann würde – wie im Bild das Abgebildete – in der Kirche die heilige Trinität selbst präsent sein, so dass es in der Kirche zu einem wirklichen Kontakt, zu einer Berührung mit dem dreieinigen Gott kommen

<sup>21</sup> T. Ware, *The Orthodox Church*, 244.

würde. Dann stellt sich die Frage, was denn eigentlich die heilige Trinität auszeichnet, denn genau dies müsste dann auch die Kirche als Bild der Trinität darstellen. Nach orthodoxer Auffassung besteht das Wesen der Trinität in der *Perichorese*: der wechselseitigen Teilgabe der drei göttlichen Personen. In dieser wechselseitigen Teilgabe von Gott Vater, Sohn und Heiligem Geist, in der sie sich einander immerwährend vollkommen mit-teilen, erweist sich das Sein Gottes als Liebe. Genau dies *ist* Liebe (vgl. 1 Joh 4,16). Wenn also die Kirche Bild der Trinität sein soll, dann muss sie die trinitarische Perichorese darstellen. Die Auskunft, dass die Kirche eine Vielzahl verschiedener Menschen vereint, sagt dann noch zu wenig. Denn die Kirche vereint die voneinander verschiedenen, individuellen Menschen zu einer perichoretischen Gemeinschaft, einer Gemeinschaft vollkommener Teil-gabe, einer Gemeinschaft vollkommener gegenseitiger Mit-teilung der beteiligten Personen. Die Kirche vereint – kurz gesagt – zur Gemeinschaft *der Liebe*: Indem die Kirche eine Gemeinschaft der Liebe im Sinne gegenseitiger Teilgabe und Hingabe der Glaubenden ist, ist sie ein Bild der heiligen Trinität.

Ein Problem mit einer solchen Formulierung ist, dass sie in westlichen Ohren *normativ* klingt, während sie in orthodoxen Ohren *eine Faktizität beschreibt*. Denn diese Kirche, die von Jesus Christus ausgegangen ist und von den Aposteln in der Welt eingerichtet wurde, diese Kirche ist ein Bild der heiligen Trinität und insofern notwendigerweise Gemeinschaft der Liebe. Die faktisch vorhandene Kirche – wenn sie in Übereinstimmung und in Kontinuität mit ihrem Anfang existiert – ist in gleicher Weise Bild der heiligen Trinität, wie jeder Mensch faktisch ein Ebenbild Gottes ist.

Verständlich wird diese Sicht der faktisch vorhandenen Kirche nur durch einen theologischen Zwischengedanken, nämlich dass die Kirche der Leib Christi ist. Denn als Leib Christi sind in der Kirche Gott und Mensch vereint, wie in Jesus Christus göttliche und menschliche Natur vereint sind. Auch in der Christologie wird in der orthodoxen Theologie wiederum die Denkfigur der *Perichorese* bemüht. In Christus geben sich die göttliche und die menschliche Natur gegenseitig vollkommen aneinander teil. Wenn die Kirche Leib Christi ist, dann geben sich in ihr Gott und Mensch ebenfalls vollkommen aneinander teil. Damit ist klar, dass schon rein definitiv die Kirche das Bild der heiligen Trinität ist.

Wir erhalten damit für die Kirche ein Bild gegenseitiger Teil-gabe und Mit-teilung, in dem der dreieinige Gott selbst ein ewiger Prozess der Selbstteilgabe und Selbstmitteilung ist, in dem Gott und Mensch sich aneinander teil-geben und sich gegenseitig mit-teilen, und in

dem schliesslich auch die Menschen, insofern sie Glaubende sind, sich aneinander gegenseitig teil-geben und sich einander gegenseitig mit-teilen.

Die *westliche* Theologie – evangelische und römisch-katholische – hat einen anderen Ansatz. Sie stellt stärker heraus, dass die Kirche ein *Werk* des dreieinigen Gottes ist, das insbesondere durch den Heiligen Geist gewirkt wird; vgl. *Lumen gentium*, Kap. 1 (DH 4104). Allerdings heisst es in diesem Abschnitt von *Lumen gentium* auch: «So erscheint die gesamte Kirche als ‹das von der Einheit des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes her geeinte Volk›» (DH 4104 – Zitat aus Cyprian, *De dominica oratione* 23, PL 4,553). Diese Auskunft *könnte* man auch im Sinne der orthodoxen Auffassung verstehen, wonach die Kirche die Trinität *abbildet*.

Wird der Charakter der Kirche als eines *Werkes* Gottes betont, dann lässt sich das Verhältnis von Gott und Kirche eher als in der orthodoxen Konzeption als ein Gegenüber beschreiben. Es wird nun eher denkbar, dass Gott der Kirche gegenübertritt.

Wie sich dieses Gegenübertreten Gottes dann in der Kirche selbst darstellt, das ist von ökumenischer Signifikanz. Nach römisch-katholischer Auffassung repräsentiert das Priester- bzw. Bischofsamt den der Gemeinde gegenüberstehenden Gott; nach evangelischer Auffassung repräsentiert die Heilige Schrift das Gegenüber zur Gesamtheit der Kirche, bzw. genauer: der in der Heiligen Schrift bezeugte Christus selbst ist das Gegenüber zur Kirche. Zum Ausdruck kommt dies in dem neutestamentlichen Glauben, dass Jesus Christus das *Haupt* der Kirche sei.

Mit diesem letzten Gesichtspunkt, dass die Kirche ein vom Heiligen Geist selbst gewirktes *Gegenüber* Gottes ist, wird ein Unterschied zur orthodoxen Auffassung markiert. Man kann sich die Differenz auch folgendermassen klarmachen: nach der einen Auffassung ist die Kirche, die im Himmel und auf Erden existiert, ein Abbild des dreieinigen Gottes; sie stellt auf ihre Weise den dreieinigen Gott selbst dar. Die Kirche *repräsentiert* den dreieinigen Gott. Diese Auffassung findet sich im übrigen nicht nur in der orthodoxen Theologie, sondern durchaus auch in der römisch-katholischen.

Nach der anderen Auffassung, in der das Gegenüber der Kirche zu Gott stärker betont wird, ist die Kirche nicht nur Repräsentant des dreieinigen Gottes, sondern auch oder vor allem Versammlung der Glaubenden, der Geheiligten, der Gesandten Gottes. Die Kirche stellt dann nicht den dreieinigen Gott dar, sondern die Heilsgemeinde Gottes – und das ist nichts anderes als die mit Gott und untereinander versöhnte Menschheit.

Der Begriff der *Darstellung* bzw. der *Repräsentation* (lat.: *repraesentatio*) wurde in der evangelischen Theologie lange Zeit und immer wieder mit Misstrauen betrachtet. Dieses Misstrauen ist eine polemische Reaktion gegenüber dem Anspruch der römisch-katholischen Kirche, wie er vor allem auf dem Tridentinischen Konzil im 16. Jh. vertreten wurde, selbst das Heilsgeschehen zu repräsentieren (darzustellen), insbesondere das Opfer Christi in der Eucharistiefeyer der Kirche.

In Zeiten der möglicherweise schon wieder im Verschwinden begriffenen Postmoderne ist man dem Begriff der Darstellung gegenüber wieder aufgeschlossener. Die *Performance* ist alles! Insbesondere sind die evangelischen Kirchen immer drängender mit dem Problem konfrontiert, *was* sie denn darstellen sollen. *Was ist* ihre Performance? Mit dem Verzicht auf die Darstellung des dreieinigen Gottes oder der Darstellung des vom dreieinigen Gottes gewirkten Heilsgeschehens oder der Darstellung Jesu Christi und seines Opfers, scheint eine inhaltliche Entleerung der evangelischen Kirchen einherzugehen. Dargestellt wird dann häufig ganz allgemein *das Humane*. Das ist zwar auch würdig und recht, doch ist damit der eigentliche Inhalt, das Ziel und der Zweck der Kirche in der evangelischen Kirche abhanden gekommen.

Soll die Kirche Kirche sein, so muss es ihr gelingen, in ihren Darstellungen einen Raum für Gottes Gegenwart zu bieten. In der Kirche geht es um Gottes konkrete Gegenwart inmitten unserer Welt. Es geht dann in der Kirche um den Vollzug des Heils; denn dieses ist das Leben in Gottes Gegenwart, das Leben mit Gott.

Was stellt die Kirche dabei dar, wenn sie der irdische Raum der Gegenwart Gottes ist? Stellt sie dabei den in ihr gegenwärtigen dreieinigen Gott dar? Und: Was wäre die Alternative dazu?

Wenn das Heil, das Gott will und das Gott entspricht, das versöhnte Zusammensein Gottes mit den Menschen ist, und wenn sich dieses Heil als Kirche auf Erden vollzieht, dann könnte die Kirche auch diejenigen repräsentieren und darstellen, mit denen Gott zusammen sein will und zusammen ist: die von Gott zum Zusammensein mit ihm erwählten Menschen. Dann würde die Kirche als die Versammlung der Glaubenden das Gegenüber zu Gott darstellen, im Sinne des Gegenübers in einer Begegnung.

In diesem Sinne wurde der Begriff der Darstellung bzw. Repräsentation in der evangelischen Theologie positiv von Karl Barth verwendet. Barth ist im übrigen – neben Friedrich Schleiermacher – einer der wenigen evangelischen Theologen, die den Darstellungsbegriff positiv aufgegriffen haben.

Nach Karl Barth ist die Kirche – Barth selbst redet zumeist nicht von *der Kirche*, sondern von *der Gemeinde* – «dazu erwählt, der Darstellung (der Selbstdarstellung!) Jesu Christi und der in ihm geschehenen Tat Gottes – der ganzen Welt zum Zeugnis und zum Aufruf! – zu dienen»<sup>22</sup>. Die Kirche dient der Darstellung Jesu Christi, indem sie Leib Jesu Christi ist. Barth geht es um die Identität von Kirche und Leib Jesu Christi. Die Kirche *ist* der Leib Jesu Christi. Innerhalb der Barthschen Theologie hat diese Verhältnisbestimmung ihren Grund in der Erwählungslehre. In der ewigen Erwählung Jesu Christi, in der Gott sich für ein eindeutiges Ja zu dieser Welt entschieden hat, hat sich Gott allen durch Jesus Christus repräsentierten Menschen zugewandt. Als von Gott erwählter Mensch repräsentiert Jesus Christus alle Menschen, denen dadurch das sie erwählende Ja Gottes gilt. Als Leib Christi tritt die irdisch-geschichtlich existierende Kirche in dasselbe Verhältnis zu den Menschen wie Jesus Christus als der von Gott erwählte Mensch: beide repräsentieren die allein durch Gottes Heilshandeln qualifizierten Menschen. Insofern setzt die Kirche das Werk Jesu Christi fort. Und insofern gilt, dass die Kirche zum einen die von Gott vorwegnehmend gerechtfertigten, geheiligten und berufenen Menschen darstellt und zum anderen darin auch der Darstellung Jesu Christi dient.

Der Begriff der Darstellung spielt also in Barths Ekklesiologie eine wichtige Rolle. Dargestellt wird von der Kirche jedoch nicht der dreieinige Gott oder das himmlische Politeuma, sondern die durch Gottes Heilshandeln qualifizierten Menschen. In den ekklesiologischen Paragraphen in der Versöhnungslehre der *Kirchlichen Dogmatik* (§§ 62, 67, 72) wird in den Leitsätzen jeweils der Darstellungsbegriff in diesem Sinn aufgenommen. Die konkret in Raum und Zeit existierende Kirche, die Versammlung der Menschen, die von Jesus Christus «jetzt schon zu einem Leben unter dem in seinem Tod vollzogenen und in seiner Auferweckung von den Toten offenbarten göttlichen Urteil willig und bereit gemacht sind», nimmt «allen Anderen zuvor»<sup>23</sup> etwas vorweg, was für alle Menschen gilt: ihre Rechtfertigung, ihre Heiligung und ihre Berufung. Die christliche Gemeinde ist «die vorläufige Darstellung der ganzen in ihm [Jesus Christus] gerechtfertigten Menschenwelt», sie ist die «vorläufige[...] Darstellung der in ihm geschehenen Heiligung der ganzen Menschenwelt», sie ist «die vorläufige Darstellung der

<sup>22</sup> K. Barth, KD II/2, 226.

<sup>23</sup> K. Barth, KD IV/1, 718.



in ihm ergangenen Berufung der ganzen Menschenwelt, ja aller Kreaturen»<sup>24</sup>.

Die Kirche repräsentiert die Menschenwelt, freilich allein die *eschatologisch* ganz und gar durch das Heilshandeln Jesu Christi bestimmte Menschenwelt. Die Kirche nimmt die eschatologische Stellung der Menschen vor Gott vorweg, stellt diese dar, repräsentiert sie. Gerade darin ist sie jedoch nicht nur Darstellung der eschatologisch bestimmten Menschenwelt, sondern rückt in ein unmittelbares Verhältnis zu Jesus Christus, ist sie der Leib dessen, in dem Gott alle Menschen zum Zusammensein mit ihm erwählt hat.

Wenn die Kirche vor allem als Darstellung und Abbild der heiligen Trinität oder als Repräsentanz Gottes auf Erden verstanden wird, dann will ein solches Verständnis nach evangelischer Auffassung *zu wenig*. Wenn die Kirche der Vollzug des Heils sein soll, dann kann sie nicht nur den dreieinigen Gott und das Heilsgeschehen darstellen, sondern muss auch die andere Seite der Heilsbegegnung, den eschatologisch bestimmten Menschen und seine Welt darstellen.

An dieser Stelle wäre es nötig, über die Phänomenologie der Gottesbegegnung und des Heilsvollzugs in der Kirche nachzudenken. In interkonfessioneller Hinsicht wäre dabei meines Erachtens vor allem auf die Differenz von Sehen und Hören einzugehen. Die Beschäftigung mit der orthodoxen Theologie Osteuropas macht deutlich, wie wichtig das Schauen – und damit der Sehsinn – für die orthodoxe Spiritualität sind; im übrigen verbunden mit dem Phänomen des *Berührens*. Es ist dort fast wie in der Heilungsgeschichte der blutflüssigen Frau, Mk 5, 28: «Denn sie sagte sich: Wenn ich nur seine Kleider berühren könnte, so würde ich gesund». Im Küssen der Ikone kommt es zum heilvollen Kontakt z.B. mit dem abgebildeten Christus. Im Schauen der heiligen Liturgie und der in ihr dargestellten Heilsgeschichte ist der Schauende selbst in die Heilsgeschichte involviert.

In der evangelischen Spiritualität dominiert dagegen der *Hörsinn*. In der Heilsbegegnung in der Kirche kommt es dabei darauf an, dass der dreieinige Gott selbst zu Wort kommt. Von diesem Anspruch her wird nochmals der Vorbehalt evangelischer Theologie gegenüber dem Darstellungsbegriff deutlich: eine bloße Darstellung Gottes wäre zu wenig. Es geht um eine Begegnung mit Gott selbst, indem Gott selbst zu Wort kommt und die als Gemeinde versammelten Menschen ihrerseits darauf antworten, indem sie sich selbst Gott zu Gehör bringen und indem sie Gottes Wort gemäss leben.

<sup>24</sup> Ebd.; KD IV/2, 695; KD IV/3, 780.

Theologisch lässt sich diese doppelte Stellung und Aufgabe der Kirche am besten denken, wenn die Kirche *als Werk* des Heiligen Geistes begriffen wird. Der heilige Geist ist die göttliche Kraft, die gleichursprünglich einerseits das Getrennte *vereint*, und zwar so intim wie möglich vereint, und doch andererseits das derart intim Vereinte so streng wie nötig unterscheidet. Wer das Angeld des Geistes empfangen hat, der ist mit Gott so intim vereinigt, dass er das Recht hat, ihn wie ein Kind als seinen Vater anzurufen:  $\alpha\beta\beta\alpha \acute{\omicron} \pi\alpha\tau\acute{\eta}\varsigma$  (Röm 8,15). Indem die Glaubenden Gott *als Vater* anrufen, sind sie als dessen *Kinder* so streng wie nötig von ihm unterschieden. Das ist das Werk des Geistes. Das ist es auch in ekklesiologischer Hinsicht. Der heilige Geist unterscheidet, *indem* er vereint. Denn er vereint das Unterschiedene, ohne es zu vermischen. Es ist der den Sünder heiligende Geist, der Menschen zur Kirche versammelt und eint. In der Kraft des Geistes ist die Kirche so eng wie möglich auf Jesus Christus bezogen. In der Kraft des Geistes ist die Kirche aber zugleich so streng wie nötig von Jesus Christus unterschieden.

In der Kraft des Geistes vollzieht die Kirche ihre eigene Existenz vor allem *als Gottesdienst*. Indem sie ihre Wirklichkeit im Gottesdienst hat, ist sie wiederum beides: so eng wie möglich auf den in Christus die Welt versöhnenden Gott bezogen und so streng wie nötig von ihm unterschieden. Im Gottesdienst *verkündigt* die Kirche ja das Wort Gottes (ist sie «ecclesia docens»). Aber im Gottesdienst *hört* die Kirche zugleich das Wort Gottes (ist sie «ecclesia audiens»). Im Gottesdienst erweist sich die Kirche folglich *hörend als Kreatur* des schöpferischen Wortes Gottes, das sie doch *verkündigend* zugleich bezeugt.

Noch ein weiteres müssen wir zum Verhältnis von «Gott und Kirche» bedenken, durch welches das eben skizzierte evangelische Kirchenverständnis an den Kerngedanken des orthodoxen Kirchenverständnisses zurückgebunden wird. Wie dort aus der Bestimmung der Kirche als Abbild der heiligen Trinität folgt, dass die Kirche eine Gemeinschaft der Liebe ist (weil in ihr wie in der heiligen Trinität die voneinander verschiedenen Personen vereint sind), so folgt aus dem Verständnis der Kirche als eines Werkes des Heiligen Geistes ebenso die Einsicht, dass die Kirche eine Gemeinschaft der Liebe ist.

Es ist Gottes Geist, der *in der Gegenwart – jetzt* – Menschen zur Gemeinde Jesu Christi versammelt. Er vereint jetzt, was von Natur und seinem geschichtlichen Status nach auseinander strebt oder gar gegeneinander steht: Juden und Heiden, Arme und Reiche, Herren und Knechte etc. Diese versammelnde und vereinende

Tätigkeit weist den Geist Gottes als Geist der Liebe aus. Denn die Liebe vereint ohne die Unterschiede aufzuheben. Dies gilt auch für das Zusammensein des Menschen mit Gott, das sich als Kirche in der Welt vollzieht. Denn Sein als *Zusammensein* ist nur möglich, wenn das Zusammensein nicht als Zusammenfallen der zusammen Seienden in eine unterschiedslose Einheit oder als Usurpieren des Einen durch den Anderen geschieht.<sup>25</sup> Echtes Zusammensein setzt das Unterschiedensein des zusammen Seienden voraus und immer wieder aus sich heraus.

Der heilige Geist ist wesentlich ein *Geist der Liebe*. Als solcher *heiligt* er die Gerechtfertigten. Als solcher konstituiert er die *Kirche*, indem er verbindet und vereint: so wie er ja auch als dritte trinitarische Person im Leben Gottes das *vinculum caritatis et pacis inter patrem et filium* ist.

Vereint wird als Kirche nun aber *das Heilige* mit den *Sündern*. Darin ist die Kirche – um eine Formulierung Eberhard Jüngels aufzunehmen – eine *Gemeinschaft gegenseitigen Andersseins*; ebenso wie dies auch der dreieinige Gott ist. In dieser Gemeinschaft von Gott und Mensch gibt der heilige Geist der Liebe *den Sündern* am *Heiligen* teil, so dass sie nun ihrerseits *geheiligt* werden. Die Kirche ist – vom Heiligen Geist als Geist der Liebe bewirkt – zugleich auch Gemeinschaft von Menschen untereinander. Sie ist es, weil man mit Jesus Christus nicht vereinigt werden kann, ohne auch mit anderen Menschen zu einer Gemeinschaft der Liebe vereinigt zu werden.

Interkonfessionell ergibt sich aus unseren Überlegungen die interessante Einsicht, dass bei unterschiedlichen theologischen Ansätzen zum Verständnis des Zusammenhangs von «Kirche und Gott» ein übereinstimmendes ekklesiologisches Resultat erzielt wird: dass die Kirche als eine Gemeinschaft der Liebe zu verstehen ist, die dem Sein des dreieinigen Gottes als Liebe entspricht.

— Dr. Hans-Peter Großhans ist Studiensekretär für Theologie und Kirche beim Lutherischen Weltbund in Genf.

<sup>25</sup> Denn «das Wesen der Wahrheit ... ist das ek-sistente, entbergende Seinlassen des Seienden» (M. Heidegger, *Vom Wesen der Wahrheit*, Gesamtausgabe Bd. 9, 1976, 177–202, 192).

## Sehen, was man hören soll?

### Ein Plädoyer gegen den Visualisierungswahn

Andrea Anker

Der heilige Antonius von Padua ist seit bald 800 Jahren tot. Aber seine Zunge, mit der er nicht nur den Albigensern und Katharern, sondern auch den Fischen gepredigt haben soll, ist deswegen noch lange nicht verstummt: «È uno strumento attraverso il quale sant'Antonio continua a parlare agli uomini di ogni tempo», meint Padre Alessandro Brentari in einem Interview für die Zeitschrift *Messaggero di Sant'Antonio*.<sup>1</sup> Tatsächlich: in der Basilica di San Antonio in Padua spricht sie Pilger und Touristen gleichermassen an. Aber was sagt sie denn bloss – hinter Glas, im reich verzierten goldenen Reliquar? Und was ist die Botschaft der unteren Kinnlade und der Kehlkopfknorpel, die zusammen mit der Zunge 1263 wieder ausgegraben wurden? Bei meinem letzten Besuch in Padua konnte ich leider weder die andächtigen Singhalesen noch die kulturbeflissenen Deutschen, die mit zusammen gekniffenen Augen die heiligen Reste zu identifizieren versuchten, um Auskunft bitten. Ich hatte die Basilica frühzeitig und fluchtartig verlassen müssen. Bei der Vorstellung, dass hier wirklich eine echte, auf wundersame Weise mumifizierte Zunge zur Schau gestellt war, war mir plötzlich übel geworden.

Seither reagiere ich allergisch, wenn jemand in der Diskussion darüber, wie der reformierte Gottesdienst «attraktiver» gestaltet werden könne, einwirft, man müsse einfach die Sinne mehr ansprechen. Denn die Sinne anzusprechen, also nicht nur das Ohr, sondern auch die Augen, den Tast-, den Geschmacks- und den Geruchssinn, ist keineswegs an sich schon etwas Gutes. Die wenigsten Sinneseindrücke sind auch Sinnenfreuden. Beim Anstehen an der Migros-Kasse oder abends im überfüllten Pendlerzug wäre ich oft froh, ich und meine Sinne würden weniger gereizt. *Wie* und *wodurch* die Sinne angesprochen werden: Darauf kommt es an!

Im Bestreben, sich die eigene Gottesdienstmüdigkeit zu erklären, bekunden viele Reformierte, sie hätten Mühe mit der als karg, langweilig und leblos empfundenen Atmosphäre ihrer Kirchenräume,

---

<sup>1</sup> Siehe unter [http://www.messaggerosantantonio.it/messaggero/pagina\\_articolo.asp?IDX=1323IDRX=128](http://www.messaggerosantantonio.it/messaggero/pagina_articolo.asp?IDX=1323IDRX=128) (5. Sept. 2007).

ihrer Liturgie, ihrem religiösen Leben überhaupt. Daraus nun aber abzuleiten, man müsse den reformierten Gottesdienst «ganzheitlicher» gestalten, mehr Stimmungen, Bewegung, Farben reinbringen und mit dramatischen Inszenierungen, prächtigen Gewändern und bunten Bildern auch den Augen etwas bieten, ist m.E. der verkehrte Weg. Die visuelle Kargheit<sup>2</sup> ist ja nicht einem staubtrockenen und fantasielosen Konservativismus geschuldet, auch wenn eine Reihe unglücklicher Liaisons dies nahe zu legen scheint. Sie ist vielmehr Ausdruck der Überzeugung, dass das Entscheidende – gerade auch im Raum der Kirche – unsichtbar bleibt; dass für die Darstellung des Unsichtbaren das Wort die geeignetere Ausdrucksgestalt ist; dass Bilder, weil sie nicht nur das äussere, sondern auch das innere Auge (ab)lenken, sorgfältig und zurückhaltend eingesetzt werden sollten; und schliesslich dass der Verzicht auf Sichtbarmachung im Gottesdienst der Sichtbarmachung an *anderer* Stelle *dienen* soll: im «vernünftigen Gottesdienst» des Alltags (Röm 12,1), der einem das Äusserste an Sichtbarmachung abverlangt. Weil ich in dieser Überzeugung eine *Stärke* des reformierten Tradition sehe, möchte ich dafür plädieren, den bewussten Verzicht auf Sichtbarmachung, die Schlichtheit, die Lücken und die Leere noch viel stärker, selbstbewusster und vor allem theologisch fundierter zu *kultivieren*.

Es ist klar: Der Trend geht in eine andere Richtung und der Druck von innen wie von aussen ist enorm. «Visualisierung» heisst das Zauberwort. Zeitgeistbewusste Freikirchen projizieren ihre Liedtexte schon längst unterlegt mit Bildern von erhabenen Berggipfeln und weiten Sandstränden an die Wand. Die Message der Predigt wird zu einigen Powerpoint-Thesen verdichtet. Andere hingegen schwören nach wie vor auf textile Erkennbarkeit: Wichtiger als die Visualisierung der Botschaft scheint die Visualisierung des Amtes bzw. der kirchlichen Amtsträger zu sein. Dazu zählen die römisch-katholischen und orthodoxen Amtsträger genauso wie jene anglikanischen High Church Priester, die ihren Collar höchstens zum Cricket ablegen.

---

<sup>2</sup> Es kann nicht genug betont werden, dass die visuelle Kargheit weder ein Verzicht auf Darstellung und entsprechende visuelle Eindrücke überhaupt ist (um dies zu erreichen, müssten die Gottesdienstbesucher die ganze Zeit mit geschlossenen Augen dazitzen – und selbst dann «sähen» sie noch etwas), noch in einer Abwertung des Gesichtssinns wurzelt. Es handelt sich einfach um eine spezifische Weise, den Gesichtssinn «anzusprechen». Die Kirche der Zisterzienser-Abtei Fontenay beispielsweise ist genauso auf optische Effekte aus wie die Kathedrale Notre-Dame in Paris, und in der Ruine der Tintern Abbey sieht man – wenn überhaupt – höchstens quantitativ weniger als in der wieder aufgebauten Dresdner Frauenkirche.

Bei ökumenischen Gottesdiensten ist der Druck zur Sichtbarmachung (wovon eigentlich genau?) besonders gross.<sup>3</sup> Erst recht, wenn die Feier vom Fernsehen übertragen wird. Dann ist es unabdingbar, dass auch die reformierten Pfarrer sich in volle Montur werfen, um neben ihren katholischen Kollegen nicht wie Konfirmanden da zu stehen. Man will sichtbar machen, erstens, dass hier nicht nur Katholiken (in Weiss), sondern auch Reformierte (in Schwarz) präsent sind, und zweitens, dass letztere theologisch mindestens genauso kompetente Amtsträger sind wie erstere. Dass dabei potentiell auch die anderen mit dem Priestergewand verbundenen Assoziationen auf den reformierten Pfarrer im Talar übertragen werden, nimmt man in Kauf.<sup>4</sup> Meiner Erfahrung nach wird der Talar in solchen Konstellationen wahrgenommen als ein Symbol für den besonderen, «heiligen» Status des Pfarrers: Nicht das Priestertum aller Gläubigen, sondern die Differenz zwischen Klerus und Laien wird kommuniziert. Ausserdem schwingen, oft eher diffus, Anklänge an einen zölibatären Lebensstil mit.

Sich von (unfreiwilligen) Anpassungen dieser Art deutlich abzugrenzen – z.B. durch einen mutigen, weil ökumenisch desaströsen Verzicht auf das Spiel mit Symbolen der Abgrenzung und Macht – wäre wichtig. Doch nun ist zu befürchten, dass der Visualisierungstrend auch in der neuen Kirchenordnung der evangelisch-reformierten Kirche des Kantons Zürich seine Spuren hinterlassen wird. Der *Entwurf für eine gesamtrevidierte Kirchenordnung*<sup>5</sup>, der am 30. Mai dieses Jahres vom Kirchenrat verabschiedet wurde und zur Zeit im Vernehmlassungsprozess von verschiedenen Kreisen diskutiert wird, enthält eine Reihe von Neuerungen, welche die durch den Wegfall staatlicher Regelungen entstandene Lücke ausnützen, um ein traditionalistisches und stark an Äusserlichkeiten orientiertes

---

<sup>3</sup> Problematisch ist insbesondere auch die im ökumenischen Gespräch immer wieder laut werdende Forderung nach «Sichtbarkeit der Einheit». Dass die Einheit der Kirche sichtbar gemacht werde u.a. in einem einheitlichen Amtsverständnis (Sukzession) und insbesondere im Primat des Papstes (dem «Dienst der Einheit»), ist die römisch-katholische Position. Dem ist von evangelischer Seite entgegenzuhalten, dass unter Berufung auf Christus, das unsichtbare Haupt der Kirche, auf ein sichtbares Zeichen der Einheit zu verzichten sei.

<sup>4</sup> Im Fall einer Pfarrerin sind der Übertragung engere Grenzen gesetzt; die Wahrscheinlichkeit, dass die Differenzen im Amtsverständnis wahrgenommen werden, ist grösser.

<sup>5</sup> Der Öffentlichkeit zugänglich z.B. unter: [http://zh.ref.ch/content/e3/e15664/e15843/index\\_ger.html](http://zh.ref.ch/content/e3/e15664/e15843/index_ger.html) (10. Sept. 2007).

Pfarrerbild zu repristinieren.<sup>6</sup> Dazu zählen sowohl Art. 124, der die Wohnsitzpflicht regelt<sup>7</sup>, wie auch Art. 36, der die Bedeutung des Talars herausstreicht.

In der letzten Kirchenordnung wurde der Talar nicht erwähnt; es war den Pfarrerinnen und Pfarrern freigestellt, ihn zu tragen oder auch nicht. Es ist anzunehmen, dass der bisherige Verzicht auf eine einheitliche und verbindliche Regelung der Talar-Frage nicht grundlos war. Er gab vielmehr der Überzeugung Ausdruck, dass der Talar zu den *Adiaphora* gehöre und dass es richtig sei, keine strikt einheitliche Lösung für alle Gemeinden zu propagieren, sondern es den Gemeinden zu überlassen, eine für sie stimmige Lösung zu finden. So mögen denn im Zürcher Oberland ab und zu erweckliche Predigten im Anzug gehalten worden sein, während im Grossmünster die Befehle geschlossen stramm standen. Was ist schlecht daran? Reformierte Identität steht und fällt nun wirklich nicht damit, dass man an diesem Punkt zu einer (neuen) Einheitlichkeit findet. Wenn überhaupt: dann steht und fällt sie damit, dass *hier* Freiheit gewährt wird, um dadurch deutlich zu machen, was *wirklich* wichtig ist.

Jetzt aber findet sich in Art. 36 des Entwurfs ein Absatz, der viele Theologinnen und Theologen streitlustig werden lässt: «3. Das Tragen des Talars weist hin auf die Bedeutung der Verkündigung des Wortes Gottes in der Predigt.» Zur Erläuterung steht in der Spalte rechts daneben: «Zeichen und Symbole haben heute eine grössere Bedeutung als zur Entstehungszeit der geltenden Kirchenordnung, die den Talar nicht erwähnt. Der Bezug zur Wortverkündigung zeichnet den Talar als reformiertes Symbol aus. Die visuelle Erkennbarkeit ist heute von grosser Bedeutung.»

Gewiss: Zeichen und Symbole spielen in unserem (alltäglichen) Leben eine entscheidende Rolle. Ob sie heute eine grössere Bedeutung

<sup>6</sup> Vgl. den Bericht zur Ausgangslage im Entwurf für eine gesamtrevidierte Kirchenordnung, 1f.: «Die erweiterte Organisationsautonomie sowie der geringere Regelungsgrad des neuen Kirchengesetzes in den Bereichen kirchliche Bezirke, Kirchensynode, Kirchenrat und vor allem bezüglich Pfarrerinnen und Pfarrer führen zu Regelungsbedarf auf Stufe der Kirchenordnung.» Dass neuerdings pfarramtliche Angelegenheiten fast ausschliesslich innerkirchlich geregelt werden müssen, heisst aber nicht, dass sie nun stärker geregelt werden müssen.

<sup>7</sup> Der Kommentar zu Abs. 1 und 2 lautet wie folgt: «An der geltenden Wohnsitzpflicht (vgl. § 52 KG und Art. 136 KO) wird festgehalten. Sie wird dahingehend präzisiert, dass sie sich nicht nur auf die Wohnsitznahme in der Kirchgemeinde, sondern auch auf das Bewohnen der Amtswohnung bezieht. Ziel dieser Regelung ist, den Stellenwert des Pfarrhauses zu betonen.» Dass der Pfarrer nicht etwa deshalb im Pfarrhaus wohnen soll, weil dies dem Gemeindeleben dienlich ist (was m.E. durchaus zutrifft), sondern um den Stellenwert des Pfarrhauses zu betonen, ist erschreckend – und demaskierend.

haben als früher, bezweifle ich. Wir haben aber sicher ganz andere technische Möglichkeiten zu ihrer Herstellung, Vervielfachung und (medialen) Verbreitung. So oder so: Entscheidend ist die Feststellung, dass Menschen, wo immer sie sind, auf visuelle Reize reagieren – also auch im Gottesdienst und im Kirchenraum. Und es ist grundlegend wichtig, wie gesagt, dass wir uns überlegen, *was* sichtbar werden soll und *wie* es sichtbar werden soll – und wann es angebracht ist, etwas unsichtbar zu lassen oder aber auch seine Unsichtbarkeit sichtbar zu machen. Aber es wäre völlig verkehrt, aus diesen Fragen eine Forderung zu machen, so wie das bei Präsentationsworkshops der Fall ist: «Regel Nr. 1: Visualisiere!»

Wenn wir mit der «visuellen Erkennbarkeit» wirklich ernst machen würden: Müsste die Pfarrerin dann nicht auch unter der Woche mit einem Collar ins Tram steigen und der Pfarrer mit einem Hugenottenkreuz im Knopfloch Spitalbesuche machen? Wieso kleben die Reformierten dann nicht wenigstens ein Fischchen aufs Auto – oder eine angebissene Wurst, wenn's konfessioneller sein soll? Wenn es stimmt, dass die «visuelle Erkennbarkeit», dass Zeichen und Symbole gerade auch im Zusammenhang der Wortverkündigung eine so grosse Bedeutung haben: Müsste man dann nicht endlich auch auf Powerpoint-Predigten umstellen und auf eine konsequente Visualisierung des Predigt-Inhalts hinarbeiten? Die Trinität: ein Dreieck; die Sünde: ein schwarzer Abgrund zwischen Mensch und Gott; das Kreuz: die Brücke, die da drüber führt. Oder typischer vielleicht: ein tanzender Engel, der seinen Impulsen gehorcht, eine mit allen solidarische Strahlefrau, die endlich ihren eigenen Weg geht, geheilt von Gott, der ins uns schlummert wie ein Kind.

Da die reformierte Kirche aber offensichtlich nicht gewillt ist, dem Bedürfnis nach «visueller Erkennbarkeit» in irgend einer weiter gehenden Form zu entsprechen, stellt sich umso dringlicher die Frage, wieso ausgerechnet der Pfarrer im Gottesdienst darauf angewiesen sein soll. Verschiedene Antworten sind möglich. Zunächst möchte ich mich mit derjenigen auseinandersetzen, die im Entwurf für die neue Kirchenordnung gegeben wird, nämlich: dass er diesem Bedürfnis um der «Bedeutung der Verkündigung des Wortes Gottes in der Predigt» willen entsprechen sollte.

Dass es bei der Predigt darauf ankommt, dass im menschlichen Wort, dem schwachen, vielleicht ungeschliffenen oder geschwätzigen, *Gott* den Menschen anspricht, ist absolut einleuchtend. Bloss: Wieso soll gerade der Talar, ein langer schwarzer Umhang, der den Gelehrtenstatus markiert(e) und warm gab beim langen Sitzen



in ungeheizten Stuben, wieso soll gerade dieses Gewand auf die Bedeutung des Wortes Gottes hinweisen?

Traut man den Gemeindegliedern nicht zu, zu *hören*, dass hier ein Verbi Divini Minister vorne steht? Befürchtet man, dass sie die Belehrungen, Ermahnungen und süffigen Anekdotchen für allzumenschlich halten und es ihnen entgangen sein könnte, dass hier nicht Onkel Fritz eine Rede anlässlich des 70. von Tante Margrith gehalten, sondern eben der Pfarrer kraft seines Amtes nicht bloss nur geschwätzt, nein *gepredigt* hat? Traut man dem Pfarrer nicht zu, so zu *reden*, dass die Gemeinde hört, dass es hier nicht um die Bedeutung des Pfarrers und seiner grossen oder auch mittelmässigen Redebegabung geht, sondern um die Bedeutung von Gottes Wort? Und vor allem: traut man dem Wort Gottes nicht zu, dass es *wirkt* und sich durchsetzt – ohne dafür auf einen schwarzen Mantel und die Überreste eines Kragens, der den langen Allongeperücken ausweichen musste, angewiesen zu sein?

Der Talar *ist* ohne Zweifel ein starkes Symbol und ein Bedeutungsträger. Aber zu behaupten, er stehe für die Bedeutung des Wortes Gottes in der Predigt, ist Unfug. Der Talar als liturgisches Gewand markiert in der Wahrnehmung der allermeisten Kirchgänger den besonderen Stand des Pfarrers: seine besondere Würde, seine besondere Rolle, deren priesterlicher Anteil mit der Vorstellung eines heiligen, vorbildlichen, ja stellvertretenden Lebens eng verknüpft ist. Die historische Tatsache, dass der Talar kein Priestergewand, sondern ein ausgesprochen weltliches Gewand ist, das den Gelehrtenstatus markiert(e), ändert nur wenig daran. In Zeiten, in denen der Anzug (durchaus auch für Frauen) das «weltliche» förmlich-feierliche Gewand ist, wird der Talar unweigerlich mit dem Priestertum, gar dem Mönchstum assoziiert – oder aber mit der Uniform der Richter und Richterinnen aus den Hollywood-Filmen, die gut beflaggt und wohl genährt mit einem mächtigen Hammer auf den Tisch schlagen. – Und selbst dann, wenn der Talar als Gelehrten- und Richterengewand richtig «gelesen» wird, stellt sich die Frage, ob das wünschenswert ist. Wie viele der in der Zürcher Kirche tätigen Pfarrpersonen können und wollen sich mit dem Gestus des Gelehrten identifizieren? Im Übrigen tragen die Universitätsprofessoren hinter dem Katheder ja auch keine schwarzen Talare mehr. Wieso soll dann die Pfarrerin hinter der Kanzel den belehrenden Sinn des Gottesdienstes mit einem Kleidungsstück zusätzlich unterstreichen?

In Zeiten von Bedeutungs- und Machtverlust ist es verlockend, die eigene reformierte Identität durch die Aufwertung «reformierter

Symbole» zu sichern.<sup>8</sup> Im Fall von Art. 36 könnte ein solches Bestreben im Hintergrund stehen. Es ginge dabei dann aber nicht so sehr um die Bedeutung des Wort Gottes als vielmehr um die Bedeutung des Pfarrerstandes und der Institution der reformierten Landeskirche des Kantons Zürich. Hier ehrlich und klar zu unterscheiden – und also die Talar-Frage nicht theologisch aufzuladen, gar eine besondere Affinität des Talars zum Wort Gottes zu postulieren – ist für die Glaubwürdigkeit der Institution Kirche zentral.

Bezeichnenderweise sind die sonst für das Tragen des Talars vorgebrachten Argumente eher pragmatischer Art. So wird z.B. oft gesagt, der Talar sei eine Art Schutzhülle (für den Pfarrer und die Gemeinde), der die Leute davon abhalte, sich statt auf die Predigt auf die Krawatte des Pfarrers oder den Halschmuck der Pfarrerin zu konzentrieren und ungebührlich lange über deren Rocklänge nachzusinnen. Die Pfarrperson, umgekehrt, müsse am Sonntagmorgen weniger Zeit vor dem Schrank und dem Spiegel verbringen. Aber auch dieses Argument vermag nicht zu überzeugen. Denn erstens kann man nicht verhindern, dass die Absatzschuhe, die neue Brille, die Frisur und vor allem die Stimme der Pfarrerin oder des Pfarrers Gesprächsstoff für ästhetisch sensible Gemeindeglieder abgeben. Zweitens wird dem Pfarrer spätestens beim Kirchenkaffee oder beim Apéro im Anschluss an die Trauung bewusst, dass es sich doch gelohnt hätte, die Krawatte bei Tageslicht farblich aufs Hemd abzustimmen. Drittens schliesslich tritt die Pfarrperson ja bei den allermeisten Anlässen – beim Altersheimbesuch, am Dorffest, im Konfirmandenunterricht und auch beim Hausbesuch – *nicht* im Talar in Erscheinung. Und die Leute hören *trotzdem* zu – und haben in der Regel sowieso ganz andere Sorgen. Auch die Situation einer Abdankung bzw. einer Beisetzung auf dem Friedhof bildet keine Ausnahme. Zwar kann es hilfreich sein, wenn der Pfarrer von Anfang an auch für Zugereiste als Pfarrer erkennbar ist, wofür sich der Talar gut eignet. Das einzig mögliche Erkennungszeichen für den Pfarrer oder die Pfarrerin ist er aber beileibe nicht. Eine Bibel in der Hand dürfte diese Funktion mindestens so gut erfüllen und den «Verbi Divini Minister» prägnanter illustrieren.

Dass der Talar die Feierlichkeit des Gottesdienstes besonders unterstreiche, wird eher selten als Argument ins Feld geführt: Dafür ist

<sup>8</sup> Wobei es ja nicht «der Bezug zur Wortverkündigung» ist, der den Talar als «reformiertes Symbol» auszeichnet: das zeichnet ihn – wenn schon – als «evangelisches Symbol» aus. Typisch reformiert sind seit 1817 die zusammengenähten Beffchen, die allerdings streng genommen nicht Teil des liturgischen Gewandes sind. Vgl. E. Hofhansl, Art. «Gewänder, Liturgische», TRE XIII, Berlin/New York 1984, 159-167, 165.

er einfach ein viel zu ernstes und düsteres Gewand. Manche Pfarrer und Pfarrerinnen der Zürcher Kirche haben sich deshalb für einen weissen oder hellen Talar, teilweise mit bunter Stola entschieden. Das ist in der Tat feierlicher – und priesterlicher (ob die Frage seiner Zulässigkeit von der neuen Zürcher Kirchenordnung – implizit – auch geregelt ist, ist mir nicht völlig klar; vermutlich ist mit dem Wort «Talar» mitgesagt, dass es etwas Schwarzes sein muss, aber sicher ist das nicht). Für eine Kirche, die «ihr Denken, Handeln und Leben immer wieder an dem in der Heiligen Schrift bezeugten Wort Gottes [prüft und erneuert]», müsste in diesem Zusammenhang die Tatsache interessant sein, dass im Neuen Testament, in dem liturgische Gewänder schlicht nirgends ein Thema sind, die Erlösten weisse Gewänder tragen (Apk 7; vgl. Mk 9,3 parr.). Von daher könnte und müsste man – wenn schon – dafür plädieren, dass *alle* Gottesdienstbesucher weiss gekleidet sein sollten.

Auf die Frage, was denn nach reformiertem Verständnis im Gottesdienst überhaupt sichtbar gemacht werden könne, kann man in der Tat auf nicht viel mehr als auf die Gemeinschaft (die konkrete, sinnlich erfahrbare, aber darin nicht aufgehende!) verweisen. Nicht so sehr *in*, aber *an* dieser Gemeinschaft wird sichtbar, dass das Hören auf Gottes Wort den Menschen wandelt und neu macht und dadurch auch die Verhältnisse, in denen sie zueinander stehen, in ein neues Licht stellt (Gal 3,28). Geradezu pervers ist es deshalb, wenn heute ausgerechnet im Raum der Kirche an strengen Hierarchien und diskriminierenden Barrieren für Frauen festgehalten wird. Zur Sichtbarkeit der Gemeinschaft zählen auch die Sakramente: in der Taufe und im Abendmahl wird die Zugehörigkeit zu der als Leib Christi verstandenen Gemeinschaft zum Ausdruck gebracht. Dass das Entscheidende – nämlich Gottes Ja zum Menschen – im Leben der Kirche nicht sichtbar und verfügbar gemacht werden kann (auch die radikalste Inkarnationstheologie kommt an der Himmelfahrt nicht vorbei), ist natürlich ein Stachel im Fleisch jeder auf weltliche Repräsentation aus seienden Institution. Aber der Versuch, nun doch soviel wie möglich zu visualisieren und den Sinnen zugänglich zu machen – sei es durch goldene Reliquare oder Talare – ist ein Pseudo-Ausweg.

Statt krampfhaft nach mehr Visualisierungsmöglichkeiten zu fragen, sollten sich die Reformierten darauf besinnen, dass es *kein* Mangel und *kein* Fehler ist, wenn im reformierten Gottesdienst vieles unsichtbar bleibt. Die Schlichtheit des reformierten Gottesdienstes ist ein Weg-Weiser, und zwar im doppelten Sinn des Wortes. Das im Gottesdienst gehörte Wort begleitet den Menschen auf dem Weg

aus dem sonntäglichen in den alltäglichen Gottesdienst. Anstatt die Bedeutung des Wortes Gottes in der Predigt *sichtbar machen* zu wollen, kommt es darauf an, schlicht und einfach Gottes Wort *hörbar werden zu lassen*. Und wenn die Zunge vom vielen Reden trocken geworden ist, dann soll man sie um Himmels willen nicht mit Glas ummanteln, sondern das Glas dazu benutzen, grosszügig Bier nachzuschenken. Darauf vertrauend, dass Gottes Wort auch dann noch wirkt, wenn wir nur noch lallen – oder schlafen.<sup>9</sup>

— Andrea Anker ist Assistentin am Lehrstuhl Systematische Theologie, Symbolik und Religionsphilosophie der Universität Zürich.

---

<sup>9</sup> Vgl. WA 10 III,18,31-19,3: «Ich bin dem ablas und allen papisten entgegen gewesen, aber mit keyner gewalt, jch hab allein gottes wort getrieben, gepredigt und geschrieben, sonst hab ich nichts gethan. Das hat, wenn ich geschlafen han, wenn ich wittenbergisch bier mit meynem Philipo und Amßdorff getrunken hab, also vil gethan, das das Bapstum also schwach worden ist, das jm noch nye keyn Fürst noch Keyser so vil abgebrochen hat. Ich hab nichts gethan, das wort hatt es alles gehandelt und außgericht.»

## Sichtbarkeit des Kunstwerks und unsichtbarer Künstler

Überlegungen zum Zusammenhang von Moral, Ästhetik  
und der Bewertung von Kunst

*Hartmut von Sass*

für Thomas & Michael Brehmer

Vor nicht allzu langer Zeit geriet eine sehr schöne norddeutsche Stadt in die Feuilletons der Republik, weil sie Ort einer mindestens gewagten, nicht selten jedoch heftig umstrittenen Ausstellung gewesen war. Gezeigt wurden Skulpturen, Büsten und Bilder eines «Künstlers», bei dem die Mehrheit unsicher war, ob er diesen Titel wirklich verdiene; denn man hatte es offenkundig mit einem weiteren Faustus zu tun, der seine Seele an ein barbarisches Regime verkauft und dies gar als Gratis-Geschäft empfunden hatte. Es kostete ihn nichts, sich dem teuflischen Diktator nicht bloss anheim zu geben, sondern sein ganzes handwerklich-artistisches Geschick in dessen Dienst zu stellen. Der Mephistopheles, welcher sich selbst einmal vergeblich als Maler versucht hatte, begann in ihm ein eilfertiges Werkzeug zu sehen, um dessen «Kunst» in ideologische Propaganda samt eindeutiger anthropologischer Botschaft übergehen zu lassen. Nur war dies nicht nur die vom (Ver-)Führer autorisierte Auffassung, sondern vielmehr eine Indienstnahme, die sich mit den Ab- und Ansichten des ergebenden Handlungers völlig zu decken schien. Können nun die sichtbaren Ergebnisse dieser unheiligen Allianz noch als Kunst (ohne Anführungsstriche) angesprochen werden?; darf man so etwas ernsthaft ausstellen?; und wenn ja, kann dies mehr sein als eine kunsthistorische Aufklärung über die Pervertierung des Ästhetischen durch gänzliche Unmoral?

Man denke nur an einen der prominentesten deutschsprachigen Schriftsteller, dem seines zwielichtigen Eintretens für einen Balkan-Diktator wegen ein wichtiger Literaturpreis aberkannt wurde, um im eingangs geschilderten Fall keine Einzelepisode zu sehen – nur eine Episode wovon? Ich meine, dass sich an diesen und ähnlichen Vorkommnissen der jüngsten Vergangenheit eine *mesalliance* von Kunst und Moral studieren lässt, die auf einigen Konfusionen beruht oder besser: in eben solche notwendigerweise mündet. Nicht geleugnet sei, dass Kunst und Moral in einem näher zu bestimmenden

Sinn auf einander bezogen werden können, vielleicht sogar müssen. Problematisch ist meines Erachtens jedoch, moralische Erwägungen in die ästhetische Bewertung von Kunst einsickern zu lassen. Präziser: *Es erscheint mir das Bild kritikwürdig, wonach die moralische Integrität des Künstlers oder die (un-)moralische Intention seines Kunstwerkes in die ästhetische Einschätzung des letzteren Eingang finden müssten. Vielmehr sollte und kann beides getrennt werden* – und dies zu fordern, ist offensichtlich mehr, als an eine verdeckte Tautologie zu appellieren.<sup>1</sup>

Ich möchte wie folgt vorgehen: In einem ersten Abschnitt skizziere ich kurz die für unser Thema relevanten Positionen. Hier wird dafür argumentiert, dass die vertretene (= A) und die abgelehnte Variante (= B) sich zueinander *komplementär* verhalten: Wer folglich die eine ablehnt, verpflichtet sich auf die andere; aber zwischen A und B spielt sich die Wahl ab. Dies mag zunächst holzschnittartig wirken und daher werde ich in die Erläuterung dieses Schematismus' ein bisschen investieren müssen. In dem darauf folgenden Abschnitt soll die abgelehnte Gegenposition entkräftet werden, und zwar durch eine *reductio*-Argumentation, d.h. den Aufweis, dass die Variante B zu seltsamen Resultaten führen muss. Also bleibt dann nur, der anderen hier vertretenen Option A den Vorzug zu geben. In einem dritten und letzten Abschnitt werden schliesslich einige Einwände gegen den vorgeschlagenen Dreischritt besprochen. Dieser folgt zusammengefasst einem sehr einfachen Muster:

- (1) Entweder A oder B [ $A \vee B$ ];
- (2) Nicht B [ $\sim B$ ];
- (3) Also: A.

## I Grundlegende Optionen

Gemäss der Prämisse (1) muss aufgezeigt werden, dass es sich bei den so genannten «grundlegenden Optionen» lediglich um zwei handelt. Diese nannte ich A und B. Beiden gemeinsam ist, dass sie sich mit der Einbeziehung moralischer Erwägungen in die ästhetische Bewertung von Kunstwerken beschäftigen. A enthält die Forderung, diese Einbeziehung aufzugeben; B heisst eben diese gut. Nun ist der Terminus «moralische Erwägungen» noch recht blass und benötigt

<sup>1</sup> Ganz bewusst ist hier stets von «Moral», nicht jedoch von «Ethik» die Rede. Der Grund: Mir geht es um unsere Bewertungspraxis (s.u.), nicht jedoch um die theoretische Fundierung, die diese Praxis zu leiten angelegt wäre. Selbst die hiesigen Überlegungen sind nicht ethischer Provenienz, wenngleich sie Konsequenzen für eine *Kunstethik* haben könnten.

etwas Kontur. So seien *zwei Ebenen* der Verwicklung von Moral und Kunstbewertung unterschieden, die oben bereits angeklungen und für den Fortgang der Argumentation von einiger Relevanz sind.

Einerseits könnte behauptet werden, dass für die in Rede stehende Kunsteinschätzung wichtig ist, ob und inwiefern der entsprechende *Künstler moralisch integer* ist. Ein Gemälde etwa gewönne bzw. verlöre an ästhetischem Gewicht in Abhängigkeit von der guten bzw. schlechten «Führung» seines Schöpfers. Ein Nazi als bleibender Überzeugungstäter könnte folglich nicht als akzeptabler, vielleicht gar bewunderungswürdiger Künstler durchgehen – ganz gleich, von welcher handwerklichen und ästhetischen Qualität seine Werke zeugten.

Andererseits liesse sich auch eine noch weiter reichende, jedoch in gewisser Hinsicht schwächere These vorgelegen. Demnach müsse in die fragliche Bewertung die *Intention des Kunstwerkes* aufgenommen werden. Hier könnte angemeldet werden, dass es sinnlos sei, von der «Intention» eines Gegenstandes zu sprechen. Hintergrund für diese Redeweise ist nun lediglich der Versuch hervorzuheben, dass das besagte Werk selbst im Dienst eines als unmoralisch empfundenen Programms stünde. Nun ginge es nicht mehr «nur» um den Künstler-Nazi, der seinen Hass-Doktrinen treu bliebe, sondern er instrumentalisierte seine «Kunst» zur Verbreitung eben dieser Parolen. Aus dem Künstler-Nazi wäre ein Nazi-Künstler geworden. Auch hier stellt sich wiederum die Frage: Kann ein solcher Mensch noch ernst zu nehmende Kunst hervorbringen?

Ich hatte nebenbei bemerkt, dass diese zweite Lesart die in bestimmter Richtung schwächere sei. Das ist sie nur, weil sie die ästhetische Bewertung an ein einschränkenderes Kriterium knüpft. War zunächst lediglich vom Künstler in Absehung von seinen Werken die Rede, so wird nun beides wenn nicht addiert, so doch zusammengezogen. Die erste Lesart kann – so beschränkt ihre Reichweite auch sein mag – ohne die zweite vertreten werden; die zweite impliziert hingegen die erste – oder etwas vorsichtiger formuliert: Es erscheint kontraintuitiv, von der Intention des Werkes zu sprechen, ohne dessen Schöpfer einzubeziehen.

Kehren wir nun wieder zu *A* und *B* zurück und verbinden diese beiden Optionen mit dem eben Entwickelten. *B* besagt zunächst nichts weiter als:

(B<sup>0</sup>) Eine ästhetische Bewertung des Kunstwerkes *K* umfasst auch und notwendigerweise eine moralische Einschätzung von *K*.

Dies kann auf zweierlei Weise verstanden werden:

(B<sup>1</sup>) Eine ästhetische Bewertung von *K* umfasst auch und notwendigerweise die Erhebung der moralischen Integrität des Künstlers; oder:

(B<sup>2</sup>) Eine ästhetische Bewertung von *K* umfasst auch und notwendigerweise die Erhebung der moralischen Intention von *K*.

Die Variante *A* behauptet nun das genaue Gegenteil: In  $B^0 - B^2$  muss lediglich «umfasst auch und notwendigerweise» ersetzt werden durch «schliesst aus»; entsprechend ergibt sich  $A^0 - A^2$ : Weder die moralische Integrität des Künstlers, noch die moralische Intention des Werkes dürfen in die ästhetische Bewertung von *K* einbezogen werden. Es ist deutlich, dass *A* und *B* konträr zueinander stehen, nur sind sie auch komplementär<sup>2</sup>

Bevor dieser Faden gleich wieder aufgenommen wird, möchte ich an dieser Stelle einen ziemlich wahrscheinlichen Einwand selbst vorwegnehmen – besonders aber: wegnehmen: Die relevanten Optionen auf *A* oder *B* reduzieren zu wollen, sei Anzeichen begrifflicher Armut; zum einen seien *A* und *B* viel zu *unspezifisch*, zum anderen bliebe diese Alternative *unvollständig*, da es andere, durch sie nicht abgedeckte Optionen gebe. Zum ersten Vorwurf möchte ich nur sagen, dass das «Unspezifische» solange kein Problem ist, wie aufeinander irreduzible Optionen nicht mit Gewalt unter einen Begriff gebracht werden. Das ist hier offensichtlich nicht geschehen. Vielmehr stellen *A* und *B* vor eine klare, in dieser Form verständliche Alternative.

Der Unvollständigkeits-Vorwurf wiegt nun sehr viel schwerer und läuft darauf hinaus, *A* und *B* höchstens als konträres, nicht jedoch als komplementäres Optionspaar durchgehen zu lassen. Neben *A* und *B* gebe es demnach weitere, auf sie nicht zurückzuführende Varianten. Wer so argumentiert, muss dann auch die angenommenen Alternativen vorlegen – nur welche sollen das sein? Hier einige Angebote:

(i) Ein sehr grundlegender Widerspruch zu der hier vertretenen These könnte deren Allgemeinheit betreffen, so dass in Abrede gestellt werden müsste, dass sich  $A^0 - A^2$  (und analog  $B^0 - B^2$ ) auf *jeden* problematischen Fall anwenden liessen. Vielmehr sollte jedes

<sup>2</sup> Zum Unterschied zwischen konträr und komplementär: Zwei Attribute *x* und *y* sind *komplementär*, wenn die Verneinung von *x* *y* ergibt (und umgekehrt); Beispiel: Eine Person ist nicht tot (non *x*), also ist sie lebendig (und umgekehrt). Hingegen handelt es sich um ein *konträres* Begriffspaar, wenn die Verneinung von *x* nicht *y* ergibt; Beispiel: Dieser Ball ist nicht rot (non *x*), woraus folgt, dass er alle möglichen Farben/ Farbkombinationen haben kann – ausser eben rot.



Problem – so es sich denn überhaupt stellt – *einzelnen betrachtet* werden mit prinzipieller Offenheit dafür, es auf der *A*- oder *B*-Linie zu behandeln. Diese Position hat offenkundig ihre eigenen Schwächen. So stellt sich sofort die Frage, wie man Fälle der *A*-Art von Fällen der *B*-Art unterscheiden könnte und aus welchem Grund man einmal moralische Erwägungen in dem oben präzisierten Sinn als relevant betrachtet, ein andermal aber nicht. Benötigt würde zu diesem Zweck ein *A* und *B* vorgelagertes Arsenal an Kriterien – nur von welcher Art sollen wiederum diese sein? Moralische Provenienz ist ausgeschlossen, um ungewollte Inkonsistenzen zu vermeiden (schliesslich soll *A* in bestimmten Fällen ja vertreten werden). Damit ist natürlich eine nichtmoralische Herkunft besagter Kriterien gar nicht ausgeschlossen, aber eine ausreichende Charakterisierung stünde noch aus – und ob dieses Unternehmen von Erfolg gekrönt sein wird, ist eine offene Frage. Zudem – dies nun das entscheidendere Argument – wird die angekündigte *reductio* gegen *B* selbstverständlich gegen *alle Bs* vorgebracht und spricht damit gegen die vorausgesetzte prinzipielle Offenheit für *A* und *B* (vgl. dazu Abschnitt II).

(ii) Neben diesem Plädoyer für eine Kontemplation der Einzelfälle könnte vorgebracht werden, dass die Wahl zwischen *A* und *B* keine «echte Option» darstelle; das liefe darauf hinaus, dass wir hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen Moral und Kunstbewertung gar nicht zur Entscheidung gezwungen seien, sondern uns ohne Bedenken einen *Agnostizismus* bezüglich dieser Frage leisten könnten. Wenn das zuträfe, wäre es um die behauptete Komplementarität von *A* und *B* geschehen. Um nun zu beurteilen, wie es sich tatsächlich verhält, müssen wir zwei Versionen des Agnostizismus' auseinander halten: einen «praktischen» und einen «philosophischen». Der erste besagt lediglich, dass wir uns zu der vorgelegten Frage nicht unbedingt verhalten müssten; es handele sich demnach nicht um eine existentielle Herausforderung, so dass von unseren möglichen Reaktionen darauf nichts Entscheidendes abhänge.<sup>3</sup> Dies ist aber ein ziemlich uninteressantes Szenario, zumal die überaus grosse Mehrzahl philosophischer Probleme es nun einmal an sich hat, nicht von einer existentiellen Dringlichkeit zu sein (ein Umstand, über den sich seinerseits unaufgeregt-nichtexistentiell philosophieren liesse).

<sup>3</sup> Zum Vergleich: Existentielle Optionen, denen man im Leben nicht zu entkommen vermag, wären (nach einer bestimmten Auffassung) etwa religiöse Fragen. Ob man an Gott glaubt und sein Leben danach auszurichten bereit ist, stellt dann eine das ganze (praktische) Leben betreffende Option dar. In agnostischer Position zu verbleiben, verböte sich folglich. Siehe auch *W. James* und dessen mehrfach abgedruckten Aufsatz «The Will to Believe», Abschnitt 2, wobei James den Terminus «echte Option» etwas restriktiver verwendet.

Weitreichender scheint der «philosophische Agnostizismus» zu sein, d.h. die Auffassung, wonach wir uns – erst einmal konfrontiert mit *A* und *B* – zwischen ihnen nicht entscheiden könnten, weil das Problem zu komplex sei oder nötige Informationen unzugänglich blieben. Behauptet also der «praktische Agnostizismus», wir *müssten* uns nicht entscheiden, so besteht sein «philosophisches» Geschwister darauf, dass wir es nicht *könnten*. Nun muss ich gestehen, dass mir nicht klar ist, wie man sich diese Unfähigkeit zurechtzulegen hat. Was «können» wir da nicht?: Handelt es sich um ein epistemisches Problem oder doch um ein begriffliches? Auf diese ambitioniertere Art des Agnostizismus kann man sich bei genauerem Hinsehen, so behaupte ich, keinen Reim machen; und selbst die Gegenposition *B* ist ja noch eine nicht-agnostizistische.

Was ist bisher erreicht? Erinnert sei nochmals an die Struktur der Argumentation. Gemäss der ersten Prämisse muss es sich mit Blick auf *A* und *B* um zwei komplementäre Optionen handeln. Dass sie konträr sind, ergibt sich unmittelbar aus ihrer Definition, nur dies bliebe für die hiesigen Zwecke unzureichend. Daher war es unumgänglich darzulegen, dass *A* und *B* zugleich vollständig sind und das Spektrum der Varianten gemeinsam abzudecken vermögen. Ebendies aufzuweisen, war der Anlass dafür, den Einspruch gegen angeblich unzulässige Verallgemeinerungen (= i) sowie die beiden Formen des Agnostizismus' (= ii) auszusortieren. Konträr und im genannten Sinn vollständig zu sein, ergibt die geforderte Komplementarität.

Nun habe ich Dich, lieber Leser, lange genug mit Erwägungen zur ersten Prämisse aufgehalten und komme jetzt endlich zur zweiten.

## II Reductiones aus der Gegenposition *B*

Nochmals zur Taktik: Wenn wir mit zwei sich gegenseitig ausschließenden Optionen konfrontiert sind [ $A \vee B$ ] und eine von beiden ablehnen können [ $\sim A$  bzw.  $\sim B$ ], sind wir berechtigt, auf die jeweils andere zu schliessen [*B* bzw. *A*]. Dieses Spiel kann man natürlich in beide Richtungen durchführen. Im hiesigen Abschnitt soll aber nur *B* durch reductiones ausgeschlossen werden, während im letzten Teil einiges dazu zu sagen sein wird, warum man nicht mittels reductiones aus *A* argumentieren sollte.

Weiter oben wurden zwei Ebenen der Verwicklung von Moral und Kunstbewertung unterschieden, welche in trennbare Versionen von *A* ( $A^0$ ) und *B* ( $B^0$ ) mündeten (nämlich  $A^1$  und  $B^1$  bzw.  $A^2$  und  $B^2$ ). Ich möchte den Gedankengang nun so weiter treiben, dass auf beiden Ebenen jeweils die *B*-Version versuchsweise angenommen

wird und dann unliebsame Konsequenzen daraus entfaltet werden. Zunächst zur ersten Ebene, die sich auf die moralische Integrität des Künstlers (oder deren Abwesenheit) beschränkt.

Angenommen also «der Künstler» flösse in die Bewertung seines oeuvres ein – was folgte daraus? Um letzteres zu beantworten, muss geschaut werden, was sich hinter der Chiffre «Künstler» konkret verbirgt. Sicher könnte man auf dessen Biographie und Gesinnung verweisen, doch auch dies sind noch recht grosse Handschuhe; denn offensichtlich ist nicht alles aus der Biographie für die fragliche Bewertung von Relevanz und auch die sogenannte Gesinnung ist nicht in all ihren Facetten zu erheben. Ob der Künstler gerade Magenschmerzen hat oder Fussballfans feindlich gegenüber steht, wird wohl für unseren Zusammenhang als ziemlich uninteressant erachtet werden. Wie aber sieht es aus, wenn er einem ausgeprägten Antisemitismus frönt und Auschwitz zu leugnen bereit ist? Natürlich lassen sich Unterschiede zwischen Magenschmerzen und Bedenken gegen Fussballfans einerseits sowie Judenhass andererseits benennen. Dass im Einzelfall eine klare Abgrenzung schwer vorzunehmen sein mag, impliziert keinesfalls, dass es diese nicht gibt. Die im Hintergrund mitlaufende Vorstellung scheint jedenfalls zu sein, dass Beschwerden in der Magengrube und Abneigung gegen grölende Fanhorden seitens des Künstlers nichts mit dessen Werk zu tun hätten (externe Beziehung), während dies von antisemitischen Äusserungen nicht berechtigterweise gesagt werden könnte (interne Beziehung). Im Gegensatz zu ersteren *infizierten* letztere das Werk des Künstler.<sup>4</sup> Dies deckt sich ziemlich genau mit der als *B*<sup>1</sup> bezeichneten Position.

Was ist nun von dieser Infizierungsthese zu halten? Erstens infiziert nicht alles und in jedem Fall. Und trotz des Zugeständnisses der schwierigen Grenzziehung wären nun die Befürworter von *B* aufgefordert, zu diesen Fallunterscheidungen etwas Substantielles zu sagen. Ich möchte nicht behaupten, dass das unmöglich wäre, wohl aber dass es mit einigen Hindernissen verbunden sein dürfte. Zweitens – und dies nun die *reductio* – müsste man für die ästhetische Bewertung eines Kunstwerkes (sofern mit einer Infizierung gerechnet wird) stets die für relevant befundenen biographischen und sittlichen Details betrachten. Das sichtbare Kunstwerk *sprache*

---

<sup>4</sup> Der Unterschied könnte auch in der Überwindung oder möglichen Berichtigung dieser Zustände oder Überzeugungen gesehen werden. Während man Magenschmerzen irgendwann los wird oder Fussballfans vielleicht zu mögen beginnt, ist die Anerkennung von Auschwitz nicht einfach die Änderung einer falschen These, sondern die Umstülpung eines gesamten Rahmens grundlegender Auffassungen.

*nicht für sich*, sondern es adäquat einschätzen zu können, enthielte demzufolge die Aufforderung, sich über den Künstler exakt Rechenschaft abzulegen: Der zunächst «unsichtbare» Künstler müsste in diesem Sinn *sichtbar* gemacht werden. Doch so gehen wir de facto nicht vor: Wir beurteilen ein Kunstwerk nicht mit stetem Blick auf seinen Schöpfer. Meist wissen wir über diesen gar nichts oder doch nur Rudimentäres und haben, so meine ich, zu Recht nicht den Eindruck, dass die Minimierung dieses Nichtwissens unser *ästhetisches* Urteil mit grösserer Treffsicherheit ausstattete.<sup>5</sup>

Nun mag es erstaunen, dass ich auf unsere *Praxis* im Beurteilen von Kunstwerken referiere, zumal eben diese an anderer Stelle kritisiert wurde. Darin liegt aber kein Widerspruch, weil es mir auf die Aufdeckung einiger Inkonsequenzen in eben dieser Praxis ankam – insbesondere derjenigen, dass wir gewöhnlicherweise ohne die Person deren Werk einschätzen (und oft nur so einschätzen können), aber erst bei moralisch für zwielichtig befundenen Kunstschaffenden zuweilen von dieser Praxis abzurücken geneigt sind. *Ex post* wird dann die Einschätzung revidiert und «verbessert» bzw. man geht gleich dazu über, allgemeinere Theorieansprüche zu erheben, indem auf der Linie der *B*-These argumentiert wird. Genau dies scheint mir bei den eingangs skizzierten Beispielen geschehen zu sein.

Die vorgelegte *reductio* lässt sich durch ein *temporales* Element erweitern und, wie ich hoffe, erhellen. Nehmen wir an, wir wären grosse Verehrer eines Bildes aus der Hand einer bisher gänzlich unbekanntem Malerin. Nun kämen zur Überraschung aller delicate Details der aus der Versenkung plötzlich Auferstandenen ans Tageslicht. Sicher wären wir nun bestürzt, in Verbindung mit dieser Frau von Mord und Diebstahl zu hören, so dass uns vielleicht Zweifel aufkämen, wie solch ein Mensch zu einem derart zarten Pinselstrich fähig war. Sollte nun diese traurige Offenbarung unser ästhetisches Urteil beeinflussen? Dass eben dies tatsächlich passieren kann, steht nicht in Abrede; aber es *sollte* nicht geschehen, denn dann gingen wir die oben geschilderte und äusserst seltsame Verpflichtung zur Biographieerhebung und Gesinnungsüberprüfung dieser Künstlerin ein. Zudem: Wir müssten unser bisheriges Urteil als «falsch» betrachten – und aus welchen Gründen sollten wir das tun bzw. umgekehrt: Wie und warum sollten die besagten neuen Details aus der *vita* der Malerin unser *ästhetisches* Urteil bezüglich ihrer Gemälde berichtigen?

<sup>5</sup> Wenn etwa keine biographischen Angaben zu einem Künstler zugänglich wären, brächte einen allein dieser Umstand um die Möglichkeit, dessen Werk adäquat zu beurteilen – dies ein weiteres Element der *reductio*.

Nun komme ich zur zweiten – und interessanteren – Ebene, die sich mit der ästhetischen Bewertung von Kunstwerken beschäftigt, welche selbst im Dienst eines moralisch verabscheuungswürdigen Anliegens stehen – kurz: *total infiziert* sind. Kann etwa ein «Kunstwerk», das Mord und Diebstahl verherrlicht noch ein gutes Kunstwerk sein? Auf der *B*-Linie müsste diese Frage eindeutig verneint, auf der *A*-Linie hingegen (wenn auch nicht derart eindeutig) bejaht werden. Drei Fälle seien unterschieden, in denen nochmals die bisher verehrte Künstlerin ihren Auftritt bekommt.

(1) Gehen wir zunächst davon aus, dass deren Bild selbst von seiner furchtbaren Botschaft nichts preis gebe. Diese wäre vielmehr verborgen in nur der Künstlerin bekannten Besetzungen von Elementen, die Symbolisierungen des Schrecklichen seien. Ohne Frage ist in diesem Fall eine Wertschätzung des Bildes möglich, nur würden die Anhänger der *B*-These zu bedenken geben, die Begeisterung beruhe wiederum auf einem *Fehler*; kontrafaktisch formuliert: Kenntet ihr den wahren Hintergrund, müsstet ihr euer Urteil revidieren. Nur welches Urteil konkret? Sicher änderte sich «etwas», wenn wir aufgeklärt würden über den zuvor verdeckten Code – hier nähern wir uns wiederum dem oben angesprochenen temporalen Element; aber wäre es das *ästhetische* Urteil, das sich wandelte, oder passten wir nicht eher in einer genauer zu bestimmenden Hinsicht unsere Auffassung an die neuen Gegebenheiten an? Am Bild «als solchen» änderte sich ja in der Tat nichts: dieselben Züge, dieselben Farben, dieselbe Intensität.

Nun höre ich schon die empörten Einwände: So zu denken, sei naiv; das Bild «als solches» – und d.h. hier: ohne Kontext – gebe es nicht! Das möchte ich gar nicht bestreiten, sondern vielmehr austesten, wie weit man mit der Trennung von ästhetischen und nicht-ästhetischen Urteilen kommen kann. Diese zeigt sich – um nun einmal ein nicht-fiktives Beispiel anzufügen – in unserem Umgang mit Wagner-Opern. Es ist sicher nicht übertrieben, Wagner antisemitische Tendenzen zuzuschreiben und zudem moralisch überaus fragwürdige Botschaften in seinem Werk auszumachen (womit sich hier die weiter oben unterschiedenen Ebenen wiederfinden). Wird sich jemand, der vom Parzival-Vorspiel begeistert ist, später jedoch von dortigen Elementen hört, die seinen moralischen Überzeugungen fundamental widersprechen, in seinem ursprünglichen ästhetischen Urteil widerlegt sehen? Auf der *B*-Linie müsste man genau das behaupten; ich glaube hingegen, dass so zu urteilen, gar nicht notwendig ist. Erstens müssten wir uns dann – analog zur obigen *reductio* – stets bemühen, die «wahre Absicht» des Kunstwerks zu eruieren,

um es adäquat beurteilen zu können. Nun ist die «vera intentio» ihrerseits eine problematische Denkfigur, zumal sie im betrachteten Fall zusätzlich mit der «intentio auctoris» (wenn davon bei Malerei und Musik gesprochen werden darf) deckungsgleich zu sein beansprucht.<sup>6</sup> Zweitens trägt die kritisierte Vermutung unserer *Gewissheit* in ästhetischen Urteilen nicht Rechnung; denn nach der kritisierten Vorstellung bewerten wir stets auf Widerruf, bis die «Wahrheit» über den Künstler und sein Werk ans Licht gekommen sein wird. Das ist aber phänomenologisch unangemessen. Wir urteilen ja über die Wagner-Opern oder das Gemälde aus der Hand unserer moralisch zu verurteilenden Künstlerin nicht hypothetisch, um bei Erlangung näherer Informationen über beide Personen, die eine Hypothese durch eine «bessere» zu ersetzen. Es ändert sich, wie bereits festgehalten, durch die für den Verehrer traurigen Nachrichten «etwas», aber eben *nicht* unser ästhetisches Urteil. Bevor dieser Faden gleich aufgenommen wird, möchte ich kurz zwei weitere Fälle betrachten.

(2) Bisher wurde davon ausgegangen, dass die unmoralische intentio nicht offen zu Tage trete. Erst so ergab sich dann das Problem der möglichen Revision unseres Urteils. Gehen wir nun hingegen davon aus, dass sich die fragliche Absicht ganz unverblümt präsentiert, und zwar so, dass das Gemälde unserer Künstlerin zur Propaganda unmoralischer Mittel und Zwecke in Dienst genommen werde. Könnte dieses Plädoyer für Mord und Diebstahl als ästhetisch gelungen gelten? Was könnte man an ihm noch schätzen oder mit dem obigen Terminus ausgedrückt: Was wäre von der offenkundigen Unmoral ästhetisch nicht infiziert?

(3) Ich gehe gleich über zu einer wichtigen Unterscheidung, welche uns helfen mag, diese Fragen annäherungsweise zu beantworten. Wenn wir uns das Problem vorlegen, was trotz grausamer Botschaft am Kunstwerk als gelungen übrig bleibt, so müssen wir unbedingt zwischen verschiedenen künstlerischen Ausdrucksmitteln unterscheiden. Haben wir es mit Texten zu tun, die Völkermord huldigen, ist deren Immunität gegen besagte Infizierung, so vermute ich, geringer als bei bildender oder vertonter Kunst, in welcher die Ausdruckssprache viel stärker erschlossen werden muss und daher eine grössere Aktivität beim Rezipienten liegt als dies bei

<sup>6</sup> Wir müssten dann notwendigerweise zu einer adäquaten Beurteilung eines Kunstwerkes *K* die Intention des Künstlers kennen. Verfügten wir darüber nicht, käme eine angemessene Würdigung von *K* nicht in Betracht, was ästhetisch gesehen wiederum sehr seltsam ist. Hinzu kommt, dass manchmal der Künstler selbst nur eine verschwommene Vorstellung seiner intentio hat oder, diese in eine propositional greifbare Form zu giessen, gar nicht in der Lage ist.

Prosatexten der Fall ist (wiederum im Gegensatz zur Lyrik). Der wirkliche Testfall für eine Argumentation auf der *A*-Linie liegt also in Medien, in denen *Form und Inhalt* mühevoller zu trennen sind als in anderen künstlerischen Ausdrücken. Selbst aber in diesem borderline-Fall, so meine Behauptung, könnte man dem besagten Werk ästhetische Qualität zuschreiben oder möglicherweise in einigen Fällen abringen.

Zur Untermauerung dieser These zwei weitere *reductiones*. Erstens: Stellen wir uns vor, die Künstlerin löste sich von ihrer barbarischen message, schwöre Mord und Diebstahl ab und möchte auch ihre Gemälde von nun an anders verstanden wissen. Würde dadurch das Werk «besser» werden? Die *B*-Anhänger wären auf dieses wieder seltsame Resultat abonniert – genauso wie auf – zweitens – folgendes Kurzscenario: Angenommen wir hätten zwei Texte, der erste sehr gut geschrieben, jedoch mit moralisch empörenden Parolen; dem zweiten hingegen ginge jede sprachliche Kraft ab, könnte aber für sich in Anspruch nehmen, moralisch verträglich zu sein. Nach der *B*-These könnte Moral fehlende künstlerische Kraft ausgleichen. Zudem: Ein Werk würde «verbessert» – dies die Umkehrung der obigen Infizierungsthese – mittels astreiner Moralverkündung. Beides, so meine ich, stellen *reductiones ad absurdum* dar.

### III Einwände – Erwiderungen

Zahlreichen Bedenken sind wir bereits im Gang der Argumentation begegnet, womit sich meinerseits die Hoffnung verbindet, sie auch mit einiger Berechtigung zu den Akten gelegt zu haben. Weitere Einwände lassen sich formulieren und seien nun nacheinander besprochen.

(a) Ganz grundsätzlicher Art wäre folgende Kritik: Mit hohem argumentativem Aufwand sei hier viel Lärm um nichts fabriziert worden. Niemand stelle die *A*-These (oder eine ihr verwandte Fassung) ernstlich in Abrede; die Diskussionen, welche sich an moralisch fragwürdiger Kunst entzündet hatten, tangierten nicht ästhetische, sondern entweder politische Fragen oder eben das praktisch-ethische Problem, ob man es verantworten könne, «so etwas» einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Hier haben wir es mit zwei Teilproblemen zu tun. Zum ersten Punkt kann man nur auf die tatsächlichen Debatten verweisen, um den vorgelegten Überlegungen eine gewisse Berechtigung zuzugestehen. Aus diesen – damit zum zweiten Aspekt – folgen keinesfalls Anweisungen

zur Ausstellungspraxis. Mich interessieren vielmehr die Gründe, Kunstwerke, welche unsere moralischen Überzeugungen – selbst ein heterogenes Konglomerat – in Frage stellen oder gar erodieren, nicht in einem grösseren Rahmen zu zeigen. Meine Absicht war darauf aufmerksam zu machen, dass es hier von «falschen Gründen» wimmelt und man sie sich mittels begrifflicher Aufräumarbeiten verdeutlichen sollte.

(b) «Begriffliche Aufräumarbeiten», so eine ähnlich prinzipielle Kritik, könnte nun auch der Rahmen, in dem die hiesige Fragestellung verhandelt wurde, vertragen. Heute noch vom «Künstler», dessen «Werk» sowie von einem beide umschliessenden «Ausdruck» zu sprechen, sei schlicht antiquiert. Der ästhetik-theoretische Diskurs sei über diesen überkommenen Problemhorizont weit hinaus, indem die dort unterschwellig mitlaufende Subjekt-Objekt-Trennung nicht nur ersetzt, sondern tatsächlich überwunden werde durch einen Jargon des «Performativen», der «Aura», schliesslich des «Ereignisses», welchem selbst etwas Performativ-Auratisches eignen könnte.

Diese Kritik lebt, soll sie tatsächlich durchschlagend sein, von drei Aspekten. Einerseits wird behauptet, dass die Abwendung vom *subjektivitätstheoretischen Paradigma* konsistent und zugleich konsequent vollzogen werde. Andererseits impliziert dieser Zug, dass ich auf eben dieses Paradigma festgelegt wäre. Endlich müsste gezeigt werden, dass Theorien des Performativen (immerhin: im pluralis) nicht nur frei von Selbstanwendungsproblemen seien, sondern auch das *einzig* veritable Angebot darstellen, die verhandelte Fragestellung zu lösen oder besser: aufzulösen – denn anderenfalls böte man nur eine Alternative zum suspekten Paradigma, nicht jedoch einen Angriff auf dieses.

Zugegeben sei, dass bei Änderung des terminologischen Rahmens das Problem mindestens anders zu handhaben wäre. Dass von einer dieser Terminologien ausgehend andere ihrer Unrechtmässigkeit überführt werden könnten, ergibt sich daraus jedoch nicht ohne Weiteres. Ein mögliches – wenn auch halbherziges – Friedensangebot: Wir haben es mit verschiedenen Beschreibungen eines Problems zu tun, welche durchaus koexistieren könnten.<sup>7</sup> Doch die Gegenseite will mehr (und muss für ihre Zwecke mehr wollen), nämlich eine Alleingeltung – diese hingegen scheint nun aber genau jenem Paradigma anzugehören, das einer gründlichen Kritik unterzogen

<sup>7</sup> Natürlich kann wiederum vorgetragen werden, das «Problem» stelle sich nicht in verschiedenen Rahmen, sondern gehöre eben nur einem von ihnen an, im anderen jedoch sei es zum Verschwinden gebracht oder gänzlich anders zu thematisieren.



werden sollte. Damit widerspricht dieses Unternehmen dem ersten Aspekt: der Freiheit von Selbstanwendungsproblemen. Überhaupt wäre zu zeigen, dass alle drei der angeführten Aspekte tatsächlich zutreffen, und zwar gemeinsam, womit ich die Beweislast gerne weiterreiche. Und: Ob die hiesigen Ausführungen nun wirklich dem (auch mir verdächtigen) subjektivitätstheoretischen Diskurs angehören, ist alles andere als (h)ausgemacht.

(c) Nun zu einem konzeptuellen Aspekt: Man könnte einwenden, die behauptete Trennung von ästhetischem und moralischem Urteil treffe nicht zu, was mit folgender Überlegung untermauert werden könnte. Wenn wir ein Bild in ästhetischer Hinsicht beurteilen, gleiche dies nicht einem zeitlich auflösbaren Zweischritt, wonach gelte: erst Wahrnehmung des Bildes, dann die ästhetische Einschätzung. Vielmehr würden wir das Bild nicht anders als *immer schon* ästhetisch wahrnehmen. Oder weicher formuliert: Wir wüssten nicht, was unser Eindruck des Bildes sein sollte, wenn nicht ein gleichzeitig ästhetischer. Diese Überlegung könnte man, so das Gegenargument weiter, auch auf der höherstufigen Ebene anwenden: So wenig das Bild ohne einen ästhetischen Eindruck zu haben ist, so wenig nun auch dieser ästhetische ohne einen moralischen. Wir verfügten folglich nicht erst über einen ästhetischen Eindruck und dann käme gleichsam addiert der moralische hinzu, sondern – wie schon zuvor – seien beide untrennbar verwoben.

Nun zeigen sich zwischen beiden Schritten interessante Asymmetrien, die letztlich den Einwand untergraben. Die erste betrifft die Reichweite der Argumentation: Zwar nehmen wir jedes Bild immer schon ästhetisch wahr, aber nicht jedes (ästhetisch) wahrgenommene Bild hat etwas mit Moral zu tun. Auf der einen Ebene handelt es sich um eine notwendige Beziehung, auf der anderen offenbar nicht. Hier nun könnten man entgegen halten, dass – so das Bild an unseren moralischen Intuitionen rührte – diese keinesfalls vom ästhetischen Eindruck separierbar wären. Solange wir dies auf spontane Reaktionen dem moralisch anstößigen Bild gegenüber beschränken, stimme ich sogar zu; betrachten wir jedoch einen längeren Zeitabschnitt, ergibt sich eine zweite Asymmetrie. Zwar scheinen ästhetische wie moralische Reaktionen ähnlich schwer revidiert werden zu können, aber unsere Fähigkeit zur Distanznahme gibt es nur im Moralischen, nicht jedoch im Ästhetischen, d.h. wir sind in der Lage, das Bild unter *Suspension* des Moralischen wahrzunehmen, was in Bezug auf den ästhetischen Eindruck eine Unmöglichkeit

darstellt – dieser lässt sich nicht einfach ausschalten.<sup>8</sup> Mir kam es nun darauf an, dieser Suspension Raum zu geben und Kunst nicht immer schon aus dem moralisierenden Blickwinkel zu beurteilen – eine Reaktion, die so verständlich wie hintergebar ist.

(d) Weiter oben hatte ich behauptet, es sei «seltsam», bei neuen Informationen, welche die moralische Integrität des Künstlers in Frage stellen bzw. die Indienstnahme des Kunstwerkes *K* für einen unmoralischen Zweck aufdeckten, unser ästhetisches Urteil zu *K* abzuändern; denn *K* ändere sich selbst ja nicht: «dieselben Züge, dieselben Farben, dieselbe Intensität». Man könnte dies mit «Realismus», vielleicht sogar «Objektivismus» etikettieren, jedenfalls als These charakterisieren, wonach das Werk *für sich selbst* sprechen solle.

Diese letzte Überlegung samt der Reserve gegenüber der Urteilsabänderung könnte nun durch folgenden Einwand angegriffen werden. Nehmen wir wiederum an, wir seien Bewunderer eines filigranen Bronzegusses. Wenig später kämen wir in eine andere Galerie, in der eine ganz ähnliche oder gar gleiche Büste zu sehen ist. Nach Erkundigungen erfahren wir nun, dass das erste Werk eine handwerklich hochwertige Kopie des zweiten ist, der keinerlei künstlerische *Originalität* zukomme. Sofern diese nun als notwendige (wenn auch nicht hinreichende) Bedingung für «gute Kunst» angesehen wird, dürften wir wohl – entgegen meiner Behauptung – unser einstiges Liebhäberstück nicht länger als solches betrachten, obgleich sich wiederum nichts am Werk selbst geändert hat. Hier würde ich aber gar nicht mehr von Kunst sprechen, auch nicht von «schlechter», sondern von vielleicht hervorragendem Handwerk – das so gut war, dass es die künstlerische Idee und den Geist des Originals, der uns gefangen nimmt, zu transportieren vermochte.

(e) Auch von einer anderen Richtung her könnte das skizzierte Unbehagen an der Revision unseres ästhetischen Urteils angesichts neuer «Informationen» kritisiert werden. Ich hatte ja darauf bestanden, dass ein von uns geschätztes Kunstwerk, von dem wir später erfahren, es huldige Unmoralisches oder verdanke sich einem ebenso moralisch verwerflichen Schöpfer, dennoch ästhetische Wertschätzung erfahren könne. Betrachten wir nun folgende Analogie, welche diese These auf eigene Art unterminieren möchte. Stellen wir uns ein

<sup>8</sup> Neben der erwähnten Suspension gibt es natürlich den weitaus interessanteren Fall, dass sich Kunst und Moral gegenseitig bedingen, derart, dass etwa unsere moralischen Überzeugungen durch Kunst verschoben oder eingeengt werden könnten, sowie ein wohlwollender und tolerant-offener Umgang mit Kunst Ausdruck einer moralischen Einstellung sein könnte. Diese Möglichkeiten seien hier zwar nicht weiter verfolgt, so doch wenigstens genannt.

Liebespaar vor, das miteinander glücklich zu sein scheint. Eine Weile nach der Hochzeit erfährt die Frau, dass ihr gerade Angetrauter sie ausschliesslich des Geldes wegen geheiratet hat und nun noch auf die in Aussicht stehende Erbschaft seiner Frau wartet, damit sich diese (Schein-)Ehe für ihn auch lukrativ genug entwickelt. In diesem Fall wird man kaum sagen, eine revidierte Sicht auf die so schöne gemeinsame Zeit verbiete sich oder eine innere Distanzierung von der abscheulichen Wandlung des Mannes (die keine war) ermögliche es, die Zeit davor in guter Erinnerung zu erhalten. Vielmehr wird durch die Offenlegung des Vorhabens ihres Noch-Mannes alles Glückliche mit ihm fundamental in Frage gestellt.

Die Parallele zu dem Bild und den unmoralischen Ab- und Hintergründen ist, denke ich, erkennbar: Erfahren wir, welchem Zweck unser geschätztes Gemälde zu dienen angedacht war, erginge es uns wie der Frau, die von der gemeinen Unaufrichtigkeit ihres Ehemannes erföhre. Also: Müssen wir dann nicht doch unser Urteil zurücknehmen, ebenso wie die Betrogene alles mit ihrem Mann Verbundene zerstört sehen wird?

Hier kann nur noch einmal auf die oben geschilderte Unterscheidung zwischen ästhetischem und nicht-ästhetischem Urteil Bezug genommen werden. Ersteres brauchen wir nicht zu ändern bzw. stärker: Wir sollten dies – obgleich es immer wieder geschieht – nicht tun. Hier könnte Einspruch eingelegt werden mit Verweis auf die darin eingefasste inadäquate Beschreibung unserer tatsächlichen Empörung in derartigen Situationen. Die Berechtigung dieser Empörung möchte ich überhaupt nicht in Abrede stellen, im Gegenteil: Wer sie, wie bereits festgehalten, nicht mit uns teilte, zum dem empfänden wir eine menschliche Distanz. Jedoch wäre dieser berechtigte Aufruhr *moralischer* Art, während wir de facto immer wieder der verständlichen Gefahr erliegen, daraus ästhetische (Ab)Wertungen zu folgern. Kunst und Moral können in dieser Hinsicht auseinander gehalten werden – eine Trennung, zu welcher es im traurigen Ehedrama keine Entsprechung gibt.

## Fazit

Die behandelten Einwände stellen aus meiner Sicht keine Gefahr für die hier vorgeschlagene Stossrichtung dar. Überdies: Die am Ende des zweiten Abschnitts ausgebreiteten Erwägungen enthalten allesamt unliebsame Konsequenzen, die gegen *B* und, zusammengekommen mit der ersten Prämisse, für *A* sprechen. Zuzugeben

war immerhin, dass es schwieriger ist, *A* aufrecht zu erhalten mit Blick auf Kunstmedien, bei denen Form und Inhalt stark ineinander übergehen – so jedenfalls der zaghafte Vorschlag, den sich ohnehin stellenden Unterschied etwa zwischen Bild und Text zu erklären. Das gesuchte, mehrfach angerissene Urteil, welches sich durch die mögliche Aufdeckung von Unmoral ändert oder durch deren Offensichtlichkeit tangieren lässt, ist *kein ästhetisches*, sondern selbst ein moralisches. Zu Menschen wie unserer Künstlerin (vor ihrer möglichen Konvertierung zum Gutmenschen) mögen wir eine *ungemeine Distanz* empfinden. Denjenigen, der dieses Gefühl mit uns nicht teilte, würden wir ohne Frage seinerseits der Unmoral bezichtigen. Dieser Vorwurf jedoch ist nun schon gegen diejenigen erhoben worden, welche die erwähnte Distanz zum Werk so nicht gespürt haben, sondern in diesem vielmehr einen künstlerischen Wert erkennen konnten, der es verhinderte, dass es ihnen ästhetisch vollkommen verleidet wurde. *Schlechte Kunst ist immer ästhetisch schlechte Kunst; und sie wird auch nicht durch die Präsentation einer salonfähigen Moral besser – in dieser Hinsicht aber eben auch nicht mittels moralischem Barbarentum schlechter. Das Werk ist sichtbar genug – der Künstler kann in diesem Sinn unsichtbar bleiben.* Für die Berechtigung dieser Haltung habe ich zu argumentieren versucht, womit die eingangs vorgelegten Fragen – vorsichtig-zurückhaltend – beantwortet wären:

- Ja, in diesen Fällen kann es sich um Kunst (ohne Anführungsstriche) handeln.
- Ja, es gibt Fälle, in denen man «so etwas» durchaus ausstellen darf.
- Ja, dies kann mehr sein als eine kunsthistorische Aufklärung über die Pervertierung des Ästhetischen durch gänzliche Unmoral.

Dass allzu oft ein dreifaches «Nein» zu hören ist, lässt sich wiederholt studieren an den aktuellen Neuauflagen der Faustus-Gestalt, von deren Werk zu sagen, es sei nicht *nur* teuflisch, hoffentlich nicht seinerseits als Mephistos Tat ausgelegt werden wird.

— Hartmut von Sass ist Assistent am Lehrstuhl Systematische Theologie, Symbolik und Religionsphilosophie der Universität Zürich.

ich sehe was

guten abend ja schau schön gell ja find ich auch danke ach du aber auch doch doch du auch wirklich ganz sicher steht dir hab ich extra für heute nein nee ach was sag nichts jaja haha und als erstes in der schlange stehen sich abwechseln wer in der schlange wartet und wer was zu trinken aufreibt warten auf die und ob überhaupt noch karten klappt wunderbareherschönfreutmichvielendank bedeutet ein erneutes sich-einreihen in die schlange vor der tür die noch verschlossen ist mit dem wartegetränk in der hand das geht aber nicht das wissen sie kein glas bitte draussen lassen oder austrinken sicherheitsvorschriften freie platzwahl ruft den jagdinstinkt im zivilisierten menschen hervor schnellerbesserweitervornesein ambestensehen bequemsitzenmitbefreiheit stühle an den seiten rechts und links 3 reihen an der breitseite tribüne 7 reihen plus 2 reihen ebenerdig plus sitzkissen in den randregionen 1 heller raum 1 grauer teppich 1 stehlampe in der mitte dahinter 1 frau (schauspielerin) mit einem megaphon in der hand das spiel geht los um die zuschauer wird es dunkel die bühne wird zur spielfläche den verlauf der geschichte beobachten immer wieder dazugehören wenn sie mit dem publikum spricht zb wenn sich ein mann aus der menschenmasse schält plötzlich mitspielt wenn die leute auf den stühlen sich offensichtlich lachend selber wieder erkennen als die wenn auch in der anderen ecke einer aus den stuhlreihen zu spielen beginnt wenn die schauspieler musik anmachen den raum durch taschenlampen stehlampen bewegung sprache in einen anderen verwandeln und alle alles sehen können zusehen können wie etwas entsteht und wie sie mich ganz unterschiedlich berühren treffen erreichen können kommentare in den reihen zum geschehen zur geschichte zum spiel hustenanfälle bonbonpapierrascheln lachen kichern flüstern psssst! – austauschen was geschieht geschehen ist wird dann doch konzentration die geschichte im raum black applaus licht 1 blick in die gesichter der menschen die 90 minuten gespielt haben wer ist das wie gehts denen jetzt was denken sie 1 blick in die gesichter die 90 minuten geschaut haben wer ist da noch im raum und denkt was saallicht hell wirts raus mit der schlange durch die tür dunkel ists in die welt sieht so aus wie vorher fast

was du nicht siehst

guten morgen der nette pförtner hinter der glasscheibe weist mir gleich diverse wege zum vorsprechen um die ecke treppe hoch vor der tür warten garderoben eine etage höher die 1 für die männer die 2 für die frauen ist aber noch viel zeit die anderen warten draussen im garten durch die tür durch den gang um die ecke auf die terrasse gut ein dutzend junger damen sitzt auf plastikstühlen in der sonne läuft gesenkten blickes gemessenen schrittes gemurmelten text auf den lippen über einen weg macht yoga auf der wiese sitzt auf der bank unterm baum oder betreibt konversation eine erzählt dass sie ihren rhabarber verloren hat auf den sie sich so gefreut hat für danach – ich sehe mich selbst gerade ungefähr 100 mal die sehen ja alle gleich aus die sehen ja alle aus wie ich die frauen männer kommen später in der 2 umziehen hose t-shirt schuhe das wichtigste bodenkontakt stehen ca 20 kantinenkaffee später vor der tür ok was will ich wer bin ich warum bin ich hier setz mich in eine ecke geh den text noch mal durch im kopf wasspielstndu wiesindndie konntsteausspielen tausend fragen stehen in der luft die tür geht wieder auf das bin ja ich das ist ja mein name endlich mütze und bierdose meine mitspieler und rein hallo da sitzen sie wie die hühner auf der stange hinter ihrem tisch zettel in der hand fotos liegen rum händeschütteln woher komm ich und was spiel ich 2 rollen bitte einmal klassisch einmal modern 10 minuten 1 stuhl keine umzüge nicht rauchen dann spielen du hast keine zeit also nutze sie monologloglogloglog da steh ich spiel ich allein auf der bühne stelle mir orte vor welten menschen konflikte situationen probleme beziehung lebe darin be- wege mich darin erzähle erzähle denen die mich begutachten wie ein stück fleisch wie auf dem markt und darüber richten werden wer und was wie zukunftsträchtig ist eine nach der anderen wenns spielt ists wie fliegen abheben und danke luftloch mal bis dahin bauchlandung können sie noch ein bisschen über sich erzählen was spielen sie gerade wo kommen sie her was haben sie in nächster zeit vor rappel mich auf rede antworte erzähle und sehe gegen das licht die scheinwerfer nur umrisse erahne die menschen bloss stimmen aus dem schattenreich wir melden uns danke danke der schädel glüht rausgehen durchatmen wie- warnshastngespielt wiesindndie konntsteausspielen kaffee trinken den 21sten mindestens in der kantine klar runterkommen auf den zug weiterproben weiterfahren warten

— Ute Sengebusch ist Schauspielerin und lebt in Zürich.

## Mikroskopische Unschärfe. Emailwechsel über Unsichtbarkeit und Gedicht

*Derek Bochmann / Andreas Mauz*

für Andrew Shields

Lieber Derek,

Unsichtbarkeit und Gedicht – keine Kombination, die sich aufdrängt. Anders als bei Gas oder auch Gott, den «niemand je gesehen» hat (1. Joh 4,12), gibt es keinen «natürlichen», keinen etablierten Zusammenhang zwischen beiden Begriffen. Das Problem der Unsichtbarkeit gerade anhand von Gedichten zu bearbeiten, ist ein Willkürakt. Dass man sich für diese Fragestellung in höherem Mass entscheiden muss, als für andere, sagt freilich nichts über ihre mögliche Produktivität.

Ich schlage vor, dass wir uns dem Thema zunächst in einer ganz schlichten Spielart zuwenden: Unsichtbarkeit im Gedicht als Auftreten *des Wortes* unsichtbar/Unsichtbarkeit. Schlicht ist diese Konkretion des Zugangs, weil es sich in diesem Fall um eine ausgesprochen sichtbare Unsichtbarkeit handelt. Lass uns diese Spielart ein wenig erörtern, um dann zu anderen – anspruchsvolleren, unsichtbareren (ist dieser Komparativ zulässig?) – überzugehen.

Herzlich,  
Andreas

Lieber Andreas,

*in einer Vorahnung des Blätterns in Gedichten will sich folgende Vorstruktur der Gegenüberstellung unsichtbar/Gedicht ins Denken drängeln:*

*Unsichtbarkeit 1: Figuren, die gesucht werden. Petrarkismus. Ungenau, weil diese Figuren ja vor dem geistigen Auge allzu sicht-, aber nicht greifbar sind. Oder superlativisch schön nicht zu beschreiben. Ineffable nicht invisible.*

*Unsichtbarkeit 2: unwirklich: Dinge, die in Wirklichkeit nicht sichtbar wären. Aber für derlei ist die Lyrik ja derart zuständig, dass es kaum mehr «auffällt».*

*Unsichtbarkeit 3: eine Welt sichtbar machen als Schöpfungsakt, vom Unsichtbaren zum Sichtbaren: Richtig unsichtbar ist es in so einem Gedicht aber nie, weil es im Anfang schon heller wird. Wunderschöne Beispiele: [Inger Christensens] Chemisches Gedicht zu Ehren der Erde oder (besser, da länger dunkel bleibend und die Lichtwerdung thematisierend) Philippe Sollers, Paradis 1 et 2.*

*Unsichtbarkeit 4: Dies war der erste wirkliche Treffer oder die erste Berührung. Da wird nämlich, in Yves Bonnefords Gedicht Encore aveugle (zum Beispiel in: Les planches courbes – Die gebogenen Planken, Gedichte (französisch/deutsch, 2004. ISBN 978-3-608-93657-5), da wird etwas doppelt beschrieben. Nämlich die Welt als für Gott noch unsichtbar (ob sie allerdings den Status der Sichtbarkeit für Gott erreichen wird, bleibt zweifelhaft), und unsere Welt als die uns vertraute, sichtbare. Wir sind also für einmal auf der sonst so überspannt ersehnten Seite.*

*Doppelt ist gut, weil das Wort unsichtbar ja semantisch eine Dynamik in sich trägt, in der die Vorsilbe und die machbare Nachsilbe einander ausschliessen. Anders: Wir stellen uns immer etwas Unsichtbares vor, darin liegt ein Paradox.*

Encore aveugle

[...]

Non, Dieu ne cherche pas  
L'adoration, le front courbé, l'esprit  
Qui l'invoque, qui le questionne, pas même  
Le cri de la révolte. Il cherche, simplement,  
À voir, comme l'enfant voit, une pierre,  
Un arbre, un fruit,  
La treille sous le toit,  
L'oiseau qui s'est posé sur la grappe mûre.  
Dieu cherche, lui sans yeux,  
À voir enfin la lumière.  
Il prend, lui l'éternel  
Dans ses mains,  
Le criant, le fugace  
Puisqu'il n'est de regard que dans ce qui meurt.

[...]

*L'encore aveugle wäre dann Unsichtbarkeit 4, aber in komplexerer, dramatischerer, atemberaubenderer (noch ein paar zweifelhafte Komparative – ...) Weise als Unsichtbarkeit 3. L'encore aveugle ist in erster Bedeutung Gott, der Blinde, Suchende, in zweiter Bedeutung (und auf frz. wirklich erst in*



*zweiter, man würde es sonst anders ausdrücken, etwa ce qui est encore aveugle, so wie Bonnefoys anderer Titel, Ce qui fut sans lumière) das noch Blinde.*

Liebe Grüsse,  
Derek

Lieber Derek,

Du machst es Dir – und mir – wahrhaftig nicht leicht, lieferst eine Vorlage, der ich im Detail kaum gerecht werden kann. Ich greife also einige Aspekte heraus: zwei Anmerkungen zu Deiner «Vorstruktur», dann Bonnefoy.

Zur Unsichtbarkeit 2: Expliziert als «unwirklich», sagst Du, sei die Lyrik für Unsichtbarkeit «derart zuständig, dass es kaum mehr auffällt». Eine interessante These, da sie meiner eingangs genannten Beobachtung widerspricht. So verstanden, wäre das thematisierte Verhältnis ja keines, das allererst zu etablieren ist (auch dann nicht, wenn wir vor lauter Vertrautheit dazu neigen, es zu übersehen). Ich bleibe aber an der Koppelung der beiden Un-Zustände hängen, insbesondere durch die Verbindung mit dem Konjunktiv, der das unartige noch einmal potentiert. Entfaltende Paraphrase: Dinge, die in der Wirklichkeit unsichtbar sind (bei Dir, eben, «wären»), werden im Gedicht nicht nur sichtbar, es ist die Aufgabe des Gedichts, diese Sichtbarmachung zu leisten. Diese Aufgabe wiederum – bzw. ihre Erfüllung – bleibt selbst quasi-unsichtbar, nämlich ganz und gar unauffällig. Ist das gemeint? Falls nein, bitte Erläuterung. Falls ja: Brauchst Du für Deine These die Unwirklichkeit, kannst Du sie brauchen wollen? Ich glaube nicht. Und ich würde mir auch darin zustimmen, diese beiden Un-Zustände nicht allzu direkt in einander zu überführen; das Un- der Unwirklichkeit ist doch ungleich un-er als das der Unsichtbarkeit. Blumenberg: «Die Wahrnehmung dessen, was es nicht gibt, ist die schwerste.» Die Wahrnehmung dessen, was man nicht sieht, ist dagegen doch was für Anfänger. Und noch ein Aufruf zur Mässigung: Vielleicht ist es nur das Abbrüchliche der Bestimmung, oder liebäugelst Du tatsächlich mit einer – ungeschützt formuliert – Metaphysik des Gedichts?

Meine diesbezüglichen Vorbehalte verbinden sich mit einer Anmerkung, die nicht auf einen Deiner Punkte zielt, sondern auf die Entfaltung der «Vorstruktur» insgesamt. Du bietest einen Katalog, wie der *eine* der beiden Leitbegriffe zu explizieren wäre, die Unsichtbarkeit; die Bestimmung (Bestimmbarkeit) des *ande-*

*ren*, des Gedichts, wird dagegen nicht ausdrücklich. Nun will ich weder fordern, diese Asymmetrie doch bitte auszugleichen (in Symmetrien denken hat seinen Reiz, man muss aber nicht), noch diese Nachholung gleich selber leisten. Klar scheint mir aber: Unter Gedicht ist mit Vorteil alles Mögliche zu verstehen. Wer hier auf klare Grenzen drängt, bringt sich, wie auch auf anderen Feldern, um den Reiz der Familienähnlichkeiten, um die – in diesem Fall vielleicht besonders aufgeprägte – Spannung zwischen dem Prototyp und den Exzentrikern. Und angesichts Deiner Unsichtbarkeit 2 regt sich bei mir der leise Verdacht, dass «dem Gedicht» eine Aufgabe zugeschrieben wird – Sichtbarmachung, oder gar: Wirklichkeitsschaffung –, welche die Gedichte und ihre diversen Stoss- und Ziehrichtungen nicht zu und zur Geltung kommen lässt. Und damit auch nur bedingt die Spielarten von Unsichtbarkeit, die es ja ebenso unzweifelhaft gibt. – Vielleicht deuten sich hier zwei gegenläufige Strategien an, unser Thema zu bearbeiten: Wo Du gross wirst, werde ich klein bis kleinlich. Mein Vorschlag, Unsichtbarkeit vorläufig als Wort eines Gedichts zu nehmen, muss sich den Vorwurf gefallen lassen, dass er kneift. Aber ganz fallen gelassen hast Du ihn – wofür ich danke – ja dennoch nicht: Bonnefoy.

Unsichtbarkeit (in meinem Sinn) kommt bei ihm nicht vor, wohl aber einiges, das auf das nämliche semantische Feld gehört: *aveugle, il cherche à voir, sans yeux, à voir enfin*. Der Text kommt meinem Bedürfnis nach wörtlich greifbarer Unsichtbarkeit entgegen. Und dies erstaunlicherweise obwohl er mit Gott einen Protagonisten ins Spiel bringt, der das Unsichtbarkeitsproblem meist in ganz anderem Sinn und an anderem Ort aufbrechen lässt. Die Unsichtbarkeit, die hier zur Geltung kommt, ist eine technische, gleichsam die des Augenarztes. Zur Diskussion steht nicht, ob und wie der Mensch Gott sehen kann, sondern, gerade im Gegenteil, dass Gott selbst ein Augenleiden hat. Und die Konkretion dieses Defekts erfolgt über das von Dir benannte Paradox. Es wird vor Augen geführt, was sich dem Auge Gottes entzieht: *une pierre, un arbre etc.*

Wichtig scheint mir, dass die Sehsehnsucht des noch blinden Gottes eingeführt wird über die Verwerfung eines Bedürfnisses, das ihm gängigerweise zugeschrieben wird: angerufen und verehrt zu werden – aber auch in Frage gestellt. Damit ist mehr im Spiel als ein blosses Stattdessen, denn die Verwerfung der Verehrung zugunsten des Sehens impliziert eine Verschiebung des handelnden Subjekts. Eine menschliche Handlung wird ins Verhältnis gesetzt zu einer Handlung Gottes, einer ihm noch entzogenen Handlung. Was der Mensch tut, scheint unerheblich zu sein, das Sehbedürfnis Gottes

richtet sich ausschliesslich auf die unbelebte und nicht-menschliche belebte Natur. Und: sehen, simplement, wird charakterisiert als kindliche Eigenschaft.

Wie also finden Unsichtbarkeit und Gedicht hier zusammen: als Gedicht über einen Gott, dem die Dinge unsichtbar sind und – da das Versprechen des encore im Titel im Verlauf des Gedichts schnell in die Ferne rückt – vielleicht auch bleiben.

Herzlich,  
Andreas

*Lieber Andreas,*

*das Teilmissverständnis liegt wohl in meiner Formulierung «derart zuständig» in Unsichtbarkeit 2. Damit meine ich nichts Programmatisches, ich schreibe also nicht zu, sondern stelle einfach fest, dass ganz allgemein diese Art von Sichtbarmachung – in dem Sinne, wie Du es in Deiner Paraphrase meiner Formulierung als Aufgabe des Gedichtes reformulierst – das Verständnis der Menschheit prägt. Genau diese Aufgabe wird gemeinhin mit dem Gedicht in Verbindung gebracht bzw. als unschuldiges Vorverständnis ans Gedicht herangetragen, denn das Gedicht hat ja selbst keine Aufgabe, sondern stellt Aufgaben oder macht hell.*

*Es müsste also heissen: Unsichtbar 2: unwirklich: Dinge, die in Wirklichkeit nicht sichtbar wären. Aber für derlei – surreale Welten, Gegenunwirklichkeiten, utopische Kombinatorik – scheint das Gedicht im allgemeinen Verständnis seiner Grundfunktionsweise derart zuständig zu sein, dass es kaum mehr auffällt. Das ist die problematische (weil der allgemeinsprachlichen Bedeutung von «Gedicht» teilhaftige) Selbstverständlichkeit der Unverständlichkeit, vor allem und aus bekannten Gründen in Bezug auf das deutschsprachige Gedicht.*

*Zu Deinen Vorbehalten der Typologisierung: Es handelt sich da, in dieser nicht mehr als entwerfenden Vorstruktur, ja nur scheinbar um eine Typologisierung von «unsichtbar». (Metaphysik des Gedichts: Ich wüsste gar nicht, was das bedeutet.) Vielmehr aber handelt es sich um einen methodisch-poetologischen Typologisierungsentwurf von Poetizität/Poetologizität, was so viel heissen will wie des Gedichtsprachlichen, mithilfe von «Unsichtbarkeit / Opazität» als möglichem, tatsächlich recht neuem und interessantem Begriff, um Poetologizität einmal mehr und immer wieder neu als solche zu verstehen zu versuchen.*

*Ich brauche die Unwirklichkeit nicht für eine These, sondern das Gedichtsprachliche braucht die Wirklichkeit, die sprachliche und die nicht-*

*sprachliche, um daraus sich selbst zu schaffen. Was dabei aber gern vergessen wird – vor allem bei Theorien, die das Gedicht gern als etwas in sich selbst Verknalltes ansehen: dass dabei nichts an potentielltem Wahrheitsgehalt, an Genauigkeit, verloren gehen muss. Es kann durchaus Licht ins Sichtbare gebracht werden. These: Das Gedicht kann ebenso Licht ins Sichtbare wie ins Unsichtbare bringen, das Sichtbare dabei allerdings und allerorten rätselhaft vertrauter machen, wo es vorher doch einfach für uns da war, nachher aber in seiner eigenen mikroskopischen Unschärfe uns entgegentritt.*

Zu Bonnefoy:

*«Das Versprechen im encore» ist gut getroffen, ich denke, es ist sogar noch schlimmer, denn «encore aveugle» ist die mitleidige Umkehrung von «pas encore voyant».*

*Gott leidet also an seiner Unsterblichkeit. Da er die Welt, wiewohl er doch ihr Schöpfer ist (denn das kann so einer ja blind) nie sieht. Was durch ihn blind gegeben, haben wir ihm entrissen.*

*Vielleicht heisst es ja auch, versteckter: La lumière ne sait pas voir, elle fait voir. Dann wäre die Unsterblichkeit etwas sich selbst Blendendes.*

*Herzlich,  
Derek*

Lieber Derek,

ich sehe schon: bin in einigen Punkten munter übers Ziel hinaus geschossen. Hatte aber doch die erfreuliche Funktion, dass Du so allerlei präzisierend reformuliert und auch Bonnefoy einige Pointen abgeschaut hast. Ich beschränke mich daher auf eine Sache, um dann gleich ein neues Feld anzuschneiden, und mit ihm die Möglichkeit, noch etwas länger mit- und aneinander vorbei zu reden.

Will Dir nicht auf die Nerven gehen, aber: Einige Deiner Sätze spielen wiederum jenes Register, das ich als metaphysisches bezeichnen würde. Und das meine ich wenigstens so anerkennend wie kritisch: Deine Thesen «Denn das Gedicht hat ja ...», «das Gedicht kann ...» (die klassisch-metaphysische Formel wäre «Das Gedicht ist ...») sind so schön, dass mir schwindelt; Effekt, der mir lieb und vertraut ist von Metaphysischem auf anderen Feldern. Aber dort wie hier stellt sich sofort der antimetaphysische Reflex ein. In Bezug auf Deine ausdrückliche als solche bezeichnete «These»: «Das Gedicht kann ...» – gar nichts!, es sei denn ein Leser etc.; «vorher», vor was? «für uns da», «uns entgegentritt», wie? Abstrakter: Welche Kommunikations-, welche Handlungs- oder Leidensstruktur steht

da im Hintergrund? Was muss gegeben sein, damit gesagt werden kann, was Du sagst?

Ich möchte aber Deiner Relativierung meiner eingangs leichthin formulierten These (als solche würde ich Deine Bemerkungen immer noch verstehen wollen) eine eigene an die Seite stellen. Denn ganz so abseitig wie eingangs behauptet, ist unsere quaestio ja gar nicht. Es *gibt* einen Gedichtstypus, der das Unsichtbarkeitsproblem von Hause aus mit sich führt, weil er ausdrücklich über die Eigenschaft der Sichtbarkeit bestimmt wird: die so genannte «visuelle Poesie».

In unserem Zusammenhang stellt sich so zunächst die Frage, worin dieses Visuelle besteht. Hier zumindest eine gewisse Klarheit zu schaffen, ist die Voraussetzung der Bestimmung dessen, was die Spezifik der Unsichtbarkeit in Bezug auf diesen Typus sein könnte. Denn das Visuelle der visuellen Poesie ist ja offenkundig ein anderes als die bloße Sicht- und Lesbarkeit der – damit – nicht-visuellen Poesie. Fragen: Was bleibt in ihr unsichtbar, das in der visuellen zur Geltung kommt? Und müsste auch – oder gerade – in Bezug auf die visuelle Poesie von Unsichtbarkeit gesprochen werden?

Ich belasse es fast bei den Fragen, bemerke nur noch: Ohne uns darüber Gedanken zu machen, haben wir das Bonnefoy-Fragment in die Book Antiqua und den Satzspiegel unseres Typoskripts umgesetzt, und von da wird sie in die Bembo und den Satzspiegel der *Hermeneutischen Blätter* fließen. Beim visuellen Gedicht hätten wir das nicht gemacht, und wenn wir es gemacht hätten – dann nur zum Preis, dass etwas vom Visuellen unsichtbar wird. Ist das eine zulässige Bestimmung (und darüber hinaus auch eine wesentliche Differenz zur konkreten Poesie): Visuelle Poesie will gescannt sein?

Herzlich,  
Andreas

*Lieber Andreas,*

*jetzt glaube ich den metaphysischen Konnotationshinweis zu verstehen.*

*Ich schrieb: «Das Gedicht kann ebenso Licht ins Sichtbare wie ins Unsichtbare bringen.» Das ist innerhalb des Leseakts gemeint. Und «kann» meint die Möglichkeit, nicht die Fähigkeit. Die muss schon der Leser mitbringen, fragt sich nur, welche er gerade mitbringt. Und es ist doch schon beinahe zum Verrücktwerden, dass im Gedicht nicht unbedingt weniger angelegt ist als im Leser.*

*Das mag nun banal sein, aber ein Vélo kann selber auch nichts (im Sinne von Fähigkeit), aber es vereint potentielle Anwendbarkeiten (und «kann» und «hat»).*

*Noch ein letzter Gedanke, bevor ich, abschliessend, zur These zurückkomme:*

*Das Können des Gedichts ist vielleicht die Diskursform, in der es verfasst ist.*

*Lese ich ein Theaterstück, habe ich nur potentielles Schauspiel, da der Text die Diskursform nicht mitliefert.*

*Fragt sich, ob das nicht auch fürs Gedicht zutrifft. Sind die gedichtssprachlichen Diskursformen etwas, das über die schriftliche Form des Gedichts hinausweist (nicht metaphysisch, sondern innersprachlich)?*

*In diesem Sinne wäre jede schriftliche Form eines Gedichts visuelle Poesie, also eine Vorstufe dessen, was es sprachlich anstrebt,*

*eine Transkription  
Sprachspur. Es strebt  
immer noch innersprachlich  
mehr oder weniger  
nach der Verschiebung  
der raumzeitlichen Sprachkonventionen narrativer Art  
hin zu einer Objektengrenzung. Jetzt bin ich wieder nah bei Ponge und  
auf dem gegenteiligen Ufer der Romantiker, nämlich ganz brav diesseitig,  
denn  
das Objekt  
und sei es eines der Liebe  
fände sich im Gedicht gleichzeitig wieder  
das Objekt  
spränge uns entgegen (!)  
(q.e.d.)  
sichtbar-unsichtbar  
als Ganzheit innerhalb der  
vom Gedicht gesteckten  
Felder  
und das Gedichtssprachliche wäre  
so wie das Dramatische Bewegung und Körper  
voraussetzt  
die Diskursform  
der unmittelbaren Begegnung  
von Sprache und Objekt  
in der die ästhetische Wahrnehmung  
sich sprachlich reflektiert.*

Derek Bochmann / Andreas Mauz

*Jetzt aber die These noch einmal anders formuliert: Wenn das Gedicht in einer Sprache verfasst ist, die ästhetische Wahrnehmung unmittelbarer als erzählend darstellt, dann bewirkt diese Diskursform, dass vermeintlich Bekanntes, konventionell Sichtbares, den Charakter von etwas zuallererst Begegnetem erhält (Licht ins Sichtbare bringen) oder dass etwas, das unserer Wahrnehmung in dieser oder jener unmittelbaren Zusammensetzung oder Winkelhaftigkeit noch unvertraut war, im Gedicht beschienen wird.*

*Ich weiss ich weiss, alle Thesen werden aporetisch, aber es sind nur pensées, also Blümchen. Denn Systeme ... wer würde sie aufrecht erhalten wollen?*

*Liebe Grüsse,  
Derek*

Lieber Derek,

das war das Schlusswort. So liefere ich das Schlussbild. Andeutung zur genannten Fährte: visuelle Poesie, z.B. Hrabanus Maurus, das 28. seiner Gedichte in *De laudibus sanctae crucis*, 814 erschienen, Migne PL 107, S. 261. – Hier zeigt sich zumindest eine Grenze nichtvisueller Poesie. Der flächige Satz nimmt den Sinn des Einzelworts zurück zugunsten eines Hintergrundgemurmels; gemurmelte Hexameter, 43, das rauscht. Der Cantus Firmus im Kreuz: ORO TE RAMUS ARAM SUMAR ET ORO, von hinten wie von vorne, Palindrom, auf Unendlichkeit angelegt. Und jetzt, die adoratio in Gang gekommen, das Buchstabengestöber, verschwindet Hrabanus (er ist es: RABANUM MEMET CLEMENS ROGO CHRISTE TUERE O PIE JUDICIO). Schon schaut er nicht mehr zum Kreuz, sondern zu uns, hört unser tapfer entzifferndes Murmeln, lächelt sichtlich zufrieden, und gleich wird er ins Gestöber eingehen.

Herzlich,  
Andreas

Omnipotens virtus maiestas altasabaoth  
 Excelsus dominus virtutum summecreator  
 Formator mundi hominum tuverere demotor  
 Tumeal ausvirtutugloriacunctasalusque  
 Turextudoctor tuesnector caremagister  
 Tupastor pascens protector verusouillis  
 Portiōtuqemeasancresaluator etauctor  
 Duxvialuxvitamercesbonaianuaregnies  
 Voxsensu sverbumvintutumlaetapropago  
 Adtedirēxi et cumulanunncdirigo verba  
 Mensmeateloquiturmentisintenti otota  
 Quicquidlinguamanusoratetbuccabeate  
 Corhumileetyitaiustasacratavoluntas  
 Omnia telaudant et cantant cristeserene  
 Namq; ego tedominumpromonusetlaetusadoro  
 Atque crucidemisetu aehincedicosalutans  
 Spem **OROTERAMUSARAM** **ARASUMARETORO** hinc  
 Hocmeusestardorclarus hocignis amor ja  
 Hocmeame nsposcitpriminum hocfame netora  
 Hoc sitis est animimandendimagnacupido  
 Vtmetupiesuscipiasbonecriste peraram  
 Oblatum famulumquodvictimasimtuaiesus  
 Hostia quodtuasimme met crucifixio totum  
 Iam tua consumat et passio mitiget aestum  
 Carnalem vitia confingat deprimat iram  
 Refrene lingua impietatis verba reponat  
 Mentempacificetviramdeducathonestam  
 Namque tuus quando cofulgescetolympo  
 Igneus aduentustorebitetardoriniquos  
 Tempestas stridet cornu iam mugitetorbe  
 Ante apparebit quando crucis aeresignum  
 Tumrogome eripiat flammis sylviticibipsa  
 Atque poetamagniproprrium defendat abira  
 Cui cano iure vanambrosius versibus ore  
 Cordemanu semper d'omni memorabile cantu  
 Quoddederat vitageme **ETA** **LA** **MENTE** **TERINARA**  
 Quando ipsa iesus cle **MEN** **ROO** **Q** **ABERUIT** **IMO**  
 Infetaly p q i emnunc **OGRE** **EX** **ARCE** **POLORUM**  
 Damih hoc p se cospere **QUA** **EA** **ACOMNIA** **ERODO**  
 Quae promissisti hoc ten **RO** **ET** **AT** **E** **FIDE** **GE**  
 Quod verax facis ordina **IV** **DICI** **OMNIA** **VERO**  
 In nunc ad superos in caelis rite **TR** **LUMPHOS**  
 Oia usalma crucis sempersinetine va leto

— Derek Bochmann, Germanist und Romanist, ist Gymnasiallehrer für Jugendliche und Erwachsene im Gymnasium Kirschgarten sowie an der Maturitätsschule für Berufstätige in Basel.

— Andreas Mauz, Germanist und Theologe, ist Assistent am Lehrstuhl für Systematische Theologie, insb. Hermeneutik und Fundamentaltheologie an der Universität Zürich.



## Invisibilia, an et quomodo sint intellecta

*Paul Michel*

mit den sichtiglich in dingen sullen wir cumen zu den unsehlich in dingen  
(»Paradisus animæ intelligentis«, Predigt 53 = ed. Ph. Strauch,  
DTM 30, S. 117; als Übersetzung von Rom 1,20)

Der Ausdruck «unsichtbar» präsupponiert, dass etwas existiert, aber derzeit aus bestimmten Gründen nicht (mit dem Auge) erkennbar ist.

Das kann verschiedene Gründe haben. Die Zeit kann schuld sein: Das einst Sichtbare ist gegenwärtig nicht mehr sichtbar; das Künftige ist noch unsichtbar. Unser Sinnesvermögen kann schuld sein: Das ultraviolette Licht ist für den menschlichen Gesichtssinn notwendigerweise unsichtbar. Es gibt auch banale Gründe: Die der Erde abgewandte Seite des Mondes ist unsichtbar. Kommt intentionales Handeln ins Spiel, so kann Unsichtbarkeit auch durch Ziele motiviert sein: Siegfried macht sich mit der Tarnkappe unsichtbar, damit es scheint, als ob Gunther kämpfe. Der Zensor macht eine Textstelle mit schwarzer Tinte unsichtbar, damit die Lüge nicht unters Volk kommt.

Unsichtbarkeit ist etwas anderes als Ignoranz. Wir ahnen, dass es etwas zu sehen gäbe, und unsere Neugierde treibt uns, es nicht bei Unsichtbarem bewenden zu lassen. Unsichtbarkeit kann auch Angst einflößen.

Woher ahnen wir, dass sich dort/einst etwas jetzt für uns Unsichtbares befindet? Am Gebaren dessen, der es versteckt hat. Oder am Verhalten eines anderen, der das uns Unsichtbare offensichtlich wahrnehmen kann (so die Bienen das UV-Licht). Oder weil wir aus Erfahrung wissen, dass sich früher irgend etwas ereignet hat, bzw. erwarten, dass sich künftig etwas ereignen wird. Oder weil es eine Spur hinterlassen hat, die uns auffällt. Oder weil wir selbst den Gegenstand in der Schachtel versteckt haben. Eine Mutmassung oder ein Vorwissen ist nötig, sonst bemerkten wir vom Unsichtbaren gar nichts.

Als Bub hatte ich einen Experimentierkasten, mit dem man Geheimtinte herstellen konnte. Man schrieb mit einer Lösung von gelbem Blutlaugensalz – die Schrift war unsichtbar. Der intendierte Empfänger der Botschaft musste das Papier mit Eisen(III)nitratlösung besprühen, dann wurde die Schrift sichtbar. — Alpha- und Beta-

Strahlen sind unsichtbar. Die Nebelkammer (nach Charles Wilson 1869-1959) ist ein Detektor für diese Teilchen. Sie ist mit übersättigtem Dampf gefüllt; wenn ein geladenes Teilchen den Dampf durchquert, ionisiert es Atome, diese wirken als Kondensationskerne, und man sieht einen Kondensstreifen. — Das Bild auf dem fotografischen Film ist zunächst unsichtbar. Die durch Lichteinwirkung angeregten Halogensilberkristalle unterscheiden sich für unser Auge nicht von den nicht angeregten. Aber bei Zugabe von Hydrochinon werden die angeregten Kristalle früher zu metallischem Silber reduziert und für unser Auge schwarz.

Das zeigt: Wir brauchen irgendeinen Behelf, um das Unsichtbare sichtbar zu machen. Wir müssen den Schlüssel für das Kästchen haben, um es zu öffnen. Wir brauchen eine Kerze, um das Dunkle zu erhellen, Spiegel, um um die Ecke schauen zu können, oder Mikroskope und Teleskope. Wir benötigen Entwickler. Oder wir müssen Spuren lesen können, um den im Bau sich versteckenden Fuchs zu finden. Der Detektiv (de-tegere = auf-decken) muss durch Befragung von Zeugen den vom Täter geleugneten Tatbestand erschliessen. Wir müssen die den latenten Inhalt verstellende Traumarbeit des Klienten interpretierend erschliessen.

Es gibt verschiedene Unsichtbarkeiten. Beim Auf-Spüren (investigare) des Gesuchten muss man aufpassen, welcher Typ vorliegt. Verwechslungen führen zu den wittgenstein'schen «Beulen, die sich der Verstand holt» (Philosophische Untersuchungen § 119). Das Bild der Oma kann ich nicht sichtbar machen, indem ich den Film aus dem Fotoapparat herausnehme wie einen versteckten Gegenstand aus dem Kästchen. Hier ist es trivial, aber im Bereich der Hermeneutik schnell nicht mehr.

Die Frage ist, ob das Verstehen nach dem Modell von Unsichtbarkeit («der im Text latente Sinn») und Sichtbarmachen («interpretieren quasi als entwickeln») funktioniert, und wenn, nach welchem Typ? Oder ob es sich hier nicht eher um verführerische Muster handelt, die irreleiten.

Die Rede vom unsichtbaren Gott (1.Tim 1,17) und ähnliche Aussagen (vgl. Kol 1,15; *Deus absconditus* Jes 45,15) suggeriert ebenfalls eine solche Modellvorstellung. Wir müssten demnach (in Analogie zu den optischen Instrumenten, Nebelkammern und Entwicklungsflüssigkeiten) geeignete Mittel verwenden, um den Unsichtbaren dennoch zu sehen. Aber natürlich nicht Mikroskope oder Hydrochinon oder so etwas. Vorgeschlagen wurden Askese oder Exegese oder auch das Spurenlesen in der Schöpfung. Auf diese Methode: *Frage das Vieh, und es wird dich lehren, die Vögel des Himmels,*

*und sie werden es dir kundtun, ... und die Fische des Meeres werden es dir erzählen* (Hiob 12,7-9) möchte ich noch genauer eingehen.

Die Spekulation der Stoiker (referiert in Ciceros «de natura deorum») erweist die Existenz von Göttern aus der zweckmässigen Einrichtung und Kunstfertigkeit des Kosmos; sie hat sich mit der jüdisch-christlichen Schöpfungsvorstellung amalgamiert und hat durch den Satz des Paulus (Röm 1,20) gewaltige Kraft bekommen. Die Tradition der physikotheologischen Gedankenfigur dauert von da an in verschiedenen Abschattungen und mit einer Blütezeit von etwa 1690 bis 1740 bis zur ID-Debatte unserer Tage.

Im 11. Abschnitt seines «Enquiry Concerning Human Understanding» (1758) greift David Hume (1711-1776) das *argument from design* mit einer Reihe von Argumenten an.<sup>1</sup> Man achte auch auf die Kritik an der Spur-Metapher:

Wenn du z.B. ein halbfertiges Gebäude erblicktest, umgeben von Ziegel-, Stein- und Mörtelhaufen und allem Maurerwerkzeug, könntest du dann nicht aus der Wirkung ableiten, dass es ein Werk planvoller Absicht ist? Und könntest du dann nicht, von dieser gefolgerten Ursache, wiederum zurückgehen und dieser Wirkung Neues hinzufügen und schliessen, dass das Gebäude bald beendet sein und alle weiteren Verbesserungen erhalten werde, welche die Kunst ihm zuteilen könnte?

Wenn du am Meeresufer den Abdruck eines menschlichen Fusses sähest, würdest du daraus schliessen, dass hier ein Mensch gegangen sei und auch die Spur des anderen Fusses hinterlassen habe, obgleich diese durch das Sandtreiben und die Überschwemmung des Wassers ausgelöscht ist. Warum lehnt du dann das gleiche Denkverfahren in bezug auf die Naturordnung ab? Betrachte die Welt und das gegenwärtige Leben nur als ein unvollkommenes Bauwerk, von dem du auf eine höhere Intelligenz schliessen kannst; und warum willst du nicht, von dieser höheren Intelligenz, die nichts unvollkommen lassen kann, ausgehend, auf einen vollendeteren Entwurf oder Plan schliessen, der seine Erfüllung an entfernterer Stelle oder zu späterer Zeit finden wird? Sind diese beiden Denkverfahren nicht völlig gleichartig? Unter welchem Vorwand kannst du das eine annehmen, das andere aber verwerfen?

---

<sup>1</sup> D. Hume, *An Enquiry Concerning Human Understanding*, ed. L.A. Selby-Bigge, Oxford 1902; oder *The Harvard Classics*.1909-14; im Internet: <http://www.bartleby.com> oder <http://www.library.adelaide.edu.au/etext>; ders., *Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand*, Stuttgart 1967.

Die unendliche Verschiedenheit der Gegenstände, entgegnete er, ist ein ausreichender Grund für diese Verschiedenheit in meinen Schlüssen. Bei Werken menschlicher Kunst und Erfindung ist es zulässig, von der Wirkung zur Ursache fortzuschreiten und sich zurückwendend von der Ursache aus dieser neue Folgerungen für die Wirkung zu ziehen und die Veränderungen zu untersuchen, die diese wahrscheinlich durchgemacht hat oder durchmachen kann. Worauf beruht aber diese Methode des Denkens? Offenbar darauf, dass der Mensch ein Wesen ist, das wir aus Erfahrung kennen, dessen Beweggründe und Absichten uns vertraut sind und dessen Pläne und Neigungen bestimmte Verknüpfung und Zusammenhang haben, den Gesetzen entsprechend, welche die Natur für die Leitung eines solchen Geschöpfes errichtet hat.

Stellen wir somit fest, dass ein Werk der Geschicklichkeit und der Arbeit des Menschen entstammt, können wir auf Grund unseres sonstigen Vertrautseins mit der Natur dieses Lebewesens hunderterlei Schlüsse darüber ziehen, was von ihm zu erwarten ist; und alle diese Schlüsse werden auf Erfahrung und Beobachtung gegründet sein. Würden wir jedoch den Menschen nur von dem einzigen Werke oder Produkt kennen, das wir untersuchen, wäre es unmöglich, in dieser Weise zu argumentieren. Da unsere Kenntnis aller Qualitäten, die wir ihm beilegen, in diesem Falle aus dem Werke hergeleitet ist, können sie unmöglich darüber hinausführen oder die Grundlage irgendeiner neuen Ableitung sein.

Der Fussabdruck im Sand kann, für sich genommen, nur beweisen, dass es eine entsprechende Gestalt gab, die ihn hervorgebracht hat. Doch der Abdruck eines menschlichen Fusses beweist desgleichen, nach unserer anderweitigen Erfahrung, dass es wahrscheinlich einen anderen Fuss gab, der auch seinen – wenn auch durch die Zeit oder andere Umstände ausgelöschten – Eindruck hinterliess. Hier steigen wir von der Wirkung zur Ursache auf, und indem wir wieder von der Ursache herabsteigen, leiten wir Veränderungen in der Wirkung ab. Das ist aber keine Fortsetzung derselben einfachen Kette von Gedankengängen. Wir fassen in diesem Falle hundert andere Erfahrungen und Beobachtungen zusammen, welche die übliche Gestalt und Gliedmassen jener Art von Lebewesen betreffen, ohne welche dieses Schlussverfahren als falsch und trügerisch angesehen werden muss.

Anders verhält es sich mit unseren Schlüssen aus den Werken der Natur. Die Gottheit ist uns nur aus ihren Werken bekannt;

sie ist ein Einzelwesen im Universum, nicht unter einer Art oder Gattung subsumierbar, von deren durch Erfahrung bekannten Eigenschaften oder Qualitäten wir per Analogie auf eine Eigenschaft oder Qualität in ihr schliessen können. Da das Universum Weisheit und Güte zeigt, schliessen wir auf Weisheit und Güte. Da es einen bestimmten Grad dieser Vollkommenheiten zeigt, schliessen wir auf einen bestimmten Grad derselben, der genau der von uns untersuchten Wirkung angepasst ist. Es ist nun aber durch keine Regel des logischen Denkens gestattet, weitere Eigenschaften oder Grade derselben Eigenschaften abzuleiten oder anzunehmen.

Ohne zu einer solchen Annahme berechtigt zu sein, ist es uns aber unmöglich, von der Ursache aus zu argumentieren oder eine Veränderung in der Wirkung zu erschliessen, die über das von uns unmittelbar Beobachtete hinausgeht. Ein von diesem Wesen hervorgebrachtes grösseres Gut muss einen grösseren Grad der Güte beweisen; eine unparteiischere Verteilung von Lohn und Strafe muss aus höherer Achtung vor Recht und Gerechtigkeit erfolgen. Jeder angenommene Zusatz zu den Werken der Natur fügt den Eigenschaften des Schöpfers der Natur etwas hinzu; er kann folglich, da er durch gar keinen Vernunftbeweis unterstützt wird, nur als reine Vermutung oder Hypothese gelten.

Unter anderem weist Hume nach, dass der Schluss von der Spur auf deren Verursacher (a) nicht zwingend gültig ist und (b) eine *«petitio principii»* enthält.

Zu (a) zunächst ein kleiner Crash-Kurs in Logik. Wir unterscheiden drei Arten aussagenlogischer Schlüsse:

	deduktiver	abduktiver	reduktiver Schluss
(1) Gesetzmässigkeit; hier die Implikation: immer wenn p, dann q (Wenn es regnet, wird die Strasse nass.)	bekannt	bekannt	darauf wird geschlossen
(2) Thematisierung der einen Proposition: es gilt p (Es regnet.)	bekannt	darauf wird geschlossen	bekannt
(3) Thematisierung der anderen Proposition: es gilt q (Die Strasse wird nass.)	darauf wird geschlossen	bekannt	bekannt
Einschätzung der Gültigkeit:	modus ponendo ponens, gültig	nicht immer gültig; Es kann auch der Spritzwagen durchgefahren sein	prekär (vgl. den Fehler post hoc, ergo propter hoc)

Der physikotheologische Schluss ist vom abduktiven Typ, mithin nicht zwingend gültig:

- (1) Gesetzmässigkeit: *Immer wenn ein weiser Schöpfer am Werk ist, entsteht eine weise geordnete Kreatur.*
- (3) Konsequens: *Wir beobachten, dass die Lebewesen weise geordnet sind.*
- (2) Antezedensbedingung: *Ein weiser Schöpfer ist am Werk.*

Nun zu (b) *The print of a foot in the sand can only prove, when considered alone, that there was some figure adapted to it, by which it was produced* – wer das Spuren hinterlassende Wesen als Mensch (oder Reh oder Krokodil) identifiziert, hat schon ein Vorwissen von diesem Wesen. Das heisst: Die Physikotheologen finden immer nur den Gott, den sie bereits imaginierten.

Die Modelle des abwesenden Werkmeisters oder der hinterlassenen Spur taugen offenbar nicht, um diese Art von «Unsichtbarkeit» anzugehen. Ob die anderen Modelle tauglicher sind? Oder ob man bei ihrer Anwendung wieder einmal den alten Fehler der «metabasis eis allo genos» begeht?

— Dr. Paul Michel ist emeritierter Professor für Ältere Deutsche Literatur an der Universität Zürich.

## Die Wahrhaftigkeit sichtbarer Unsichtbarkeit

*Kornelia Imesch*

«Das Unsichtbare existiert und hat Eigenschaften.»

(Richard Ford, 2007)<sup>1</sup>

«Wer kann sich von dem unsichtbaren, unkörperlichen,  
unumschriebenen und gestaltlosen Gott ein Abbild machen?»

(Johannes von Damaskus, um 730)<sup>2</sup>

Seit dem 11. und 12. Jahrhundert zeichnete sich in der westlichen Kultur ein neuartiges Schauverlangen ab. Es artikulierte sich in liturgischen Neuerungen wie der Elevation der Hostie oder in der Etablierung der Optik als theologischer Leitwissenschaft innerhalb des Franziskanerordens.<sup>3</sup> Ein Paradigmenwechsel hin zu einer Sehkultur, wie wir sie heute diagnostizieren, hatte sich vollzogen. Mit ihr stellte sich das Sichtbarmachen des Unsichtbaren über das Bild neu zur Diskussion.<sup>4</sup> Dieses Visualisierungsbedürfnis rührte damit an die Kernproblematik christlicher Erfahrung und künstlerischer Praxis: Wie lässt sich das Numinose in eine menschliche Sprache der Sichtbarkeit überführen?

Die Bilderfrage hatte die christliche Kultur in ihrer bis heute rund 2000-jährigen Geschichte von Anfang an umgetrieben und wiederholt gespalten. Denn es war die Religion, die nach bildlicher Darstellung verlangte und die zugleich vom «Primat des Unsichtbaren» (Xavier Tilliette), vom Vorrang des Geistes gegenüber Materie und Form, ausging. Die äusserste Gotteserkenntnis, so Thomas von Aquin, sei die seiner Unerkennbarkeit,<sup>5</sup> folglich seiner

<sup>1</sup> R. Ford, *Die Lage des Landes*, Berlin 2007, 9.

<sup>2</sup> Johannes von Damaskus, «Darlegung des orthodoxen Glaubens», in: B.B. Kotter, *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, Berlin 1975, zit. nach H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, Anhang, 560.

<sup>3</sup> Zu den mittelalterlichen Optikstudien siehe D.C. Lindberg, *Auge und Licht im Mittelalter. Die Entwicklung der Optik von Alkindi bis Kepler*, Frankfurt a.M. 1987.

<sup>4</sup> Zu dieser Problematik siehe D. Ganz/Th. Lentès (Hg.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, unter redaktioneller Mitarbeit von G. Henkel (*KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne*, hrsg. von Th. Lentès, Bd. 1), Berlin 2004. Siehe auch Anm. 5 und 6.

<sup>5</sup> X. Tilliette, «Das Unsichtbare in der Romantik. Gedanken anlässlich einer erneuten Lektüre von Schellings Clara», in: G. Held/C. Hilmes/D. Mathy (Hg.), *Unter Argusaugen. Zu einer Ästhetik des Unsichtbaren*, Würzburg 1997, 58-72, 59. Zu Tho-

prinzipiellen Udarstellbarkeit. Das IV. Laterankonzil von 1215 konstatierte demzufolge in Bezug auf das Göttliche, dass es «keine noch so grosse Ähnlichkeit» gebe, ohne dass diese eine «noch grössere Unähnlichkeit» impliziere.<sup>6</sup> Aus dieser unter dem Pontifikat Innozenz III. (1198–1216) getroffenen theologischen Lehrmeinung resultierten nicht nur die damaligen Similitudo-Diskussionen, sondern, damit verbunden, zwei unterschiedliche Ansätze im Umgang mit dem Bild.

Zum einen dürfte daraus die eingangs erwähnte, sich an Aristoteles' Mimesislehre orientierende neuartige Visualisierungspraxis hervorgegangen sein – die allerdings schon um 800 unter den Karolingern ähnlich wirksam war. Im 13. Jahrhundert erhielt sie entscheidende Anstösse durch den Franziskanerorden, der mit seinem Ordensgründer ein Simile von Christus für sich behauptete und der dem Visuellen und Optischen, der sichtbaren Wirklichkeit, eine besondere Bedeutung zuerkannte. Der neuartige Illusionismus, in dem sich vor und um 1300 das frühneuzeitliche zentralperspektivische Bild ankündigte, kam denn auch vor allem in den kirchlichen Dekorationsprogrammen dieser Gemeinschaft zum Durchbruch.<sup>7</sup>

Zum anderen resultierte aus den angesprochenen Similitudo-Kontroversen ein Festhalten am bisherigen, ontologisch orientierten Verhandeln mit dem Bild, welches der über Augustinus vermittelten platonischen Plotin-Rezeption verpflichtet war.<sup>8</sup> Der

---

mas von Aquin und dem Problem der göttlichen Unerkennbarkeit siehe J. Splett, «Bild des Unsichtbaren. Eine christliche Ikonologie im Anschluss an Hans Urs von Balthasar», in: *Unter Argusaugen*, 214–234, 217.

<sup>6</sup> Splett, «Bild des Unsichtbaren», s. Anm. 5, 214. Zum Problem der Sichtbarmachung des Unsichtbaren siehe auch B. Janowski/N. Zchomelidse (Hg.), *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren. Zur Korrelation von Text und Bild im Wirkungskreis der Bibel*. Tübinger Symposion (Arbeiten zur Geschichte und Wirkung der Bibel, Bd. 3), Stuttgart 2003.

<sup>7</sup> Siehe dazu in anderem Diskussionszusammenhang: A. Perrig, «Masaccios Trinità und der Sinn der Zentralperspektive», in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 21, 1986, 11–43; H. Belting, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977. Zum franziskanischen Bild- und Narrationsverständnis in der frühen Neuzeit siehe K. Imesch, *Franziskanische Ordenspolitik und Bildprogrammatische. Die Leben-Jesu-Fresken von Santa Maria delle Grazie in Bellinzona (Artificium – Schriften zu Kunst und Denkmalpflege 1)*, Oberhausen 1998.

<sup>8</sup> Zu Plotins antisensualistischer Ästhetik in Bezug auf das Unsichtbare siehe V. Mathieu, «Theorie und Transparenz. Eidetische Reflexion bei Plotin», in: Held et al. (Hg.), *Unter Argusaugen*, s. Anm. 5, 43–57. Zu Augustinus' Kunstauffassungen siehe G. Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, 98–101.



antimimetisch motivierte Versuch, Idee und Form bzw. Materie in ein Kongruenzverhältnis zu bringen, wurde in dieser philosophisch-theologischen Tradition, der sich vor allem die Dominikaner verpflichtet fühlten, über die Abdruckmetapher gewährleistet, die sich durch Unschärfe und Kontingenz auszeichnet. Diese Figur, mit der metaphorisch wie real das Echte und Einzigartige verknüpft war, sollte für die Sichtbarmachung des Unsichtbaren, für die Visualisierung des Geistigen in der Kunst – und damit für das abstrakte und absolute Kunstwerk, wie es sich schliesslich seit der klassischen Moderne durchzusetzen vermochte – entscheidende Voraussetzungen bieten.

### «Sind die Dinge erst aus Unsichtbarkeit wirklich und real?»<sup>9</sup>

Für die Sichtbarmachung des unsichtbaren Göttlichen (in Menschengestalt) boten sich authentische Bilder an, die sich nicht menschlicher «techne» oder «ars» verdankten. Ihr Bedarf nahm im 12. und 13. Jahrhundert sprunghaft zu.<sup>10</sup> Das wichtigste der als echt geltenden Bilder, die nicht zu den von Menschenhand geschaffenen gezählt wurden, war zunächst das östliche Mandylyon – nach dem Verlust dieser Ikone 1204 die *vera icon* von Sankt Peter.<sup>11</sup> Die seit dem 12. und 13. Jahrhundert auch als «Schweisstuch der Veronika» verehrte Reliquie verdankte sich einem Akt menschlicher (weib-

<sup>9</sup> Th.H. Macho/M. Moser/Ch. Subik (Hg.), *Ästhetik*, Stuttgart 1986, 75.

<sup>10</sup> Dieser Bedarf sollte paradoxerweise jenes Religion und Metaphysik ausgrenzende Weltbild mitbefördern, wie es sich seit dem 17. und 18. Jahrhundert unter der Ägide von Rationalismus, Empirismus und Positivismus ausbildete. Zum Zusammenhang des Bedürfnisses nach echten Bildern und dem Weltbild der Moderne siehe Th. Schierl, «Der Schein der Authentizität. Journalistische Bildproduktion als nachfrageorientierte Produktion scheinbarer Authentizität», in: Th. Knieper/M.G. Müller (Hg.), *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*, Köln 2003, 150–167.

<sup>11</sup> Zum Mandylyon respektive der byzantinischen Bild- und Ikonentradition siehe Belting, *Bild und Kult*, s. Anm. 2. Zur *vera icon* siehe G. Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002, 45–65 und passim; ders., «From Mandylyon to Veronica. Picturing the Disembodied Face and Disseminating the True Image of Christ in the Latin West», in: H.L. Kessler/G. Wolf (Hg.), *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Bologna 1998, 153–179. Zum echten Bild und zum Problem des Abdrucks siehe V. Wortmann, *Authentisches Bild und authentisierende Form*, Köln 2003; H. Belting, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005; G. Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999; ders., *Die leibhaftige Malerei*, München 2002.

licher) Empathie, der *Compassio* mit dem Leiden des Herrn auf dessen Gang nach Golgota. Sie verdankte sich aber auch dem «Erbarmen Gottes» – oder vielmehr seines päpstlichen Statthalters auf Erden –, die Menschheit (noch) nicht allein dem Wort und dem Geist zu überlassen, ihr mit einem wahrhaftigen Bildnis Christi den fern gewordenen Gott nahe zu bringen. Der Kult um die Veronika etablierte sich denn auch unter Innozenz III. – einem Papst, der im Rahmen seiner kirchlichen Reform nicht nur die zwei wichtigsten mittelalterlichen Bettelorden approbierte und unter dem die Ebenbildlichkeitsfrage des Menschen mit Gott in die angeführte Lehrmeinung des Laterankonzils mündete, sondern der sich erstmals auch als Stellvertreter Christi auf Erden verstand. Die Echtheit des durch Innozenz so prominent propagierten Bildkultes wurde dabei durch die Figur des Abdrucks verbürgt, den das Gesicht des Erlösers als wahrhaftiger «Eindruck» auf dem Leinen der Veronika hinterlassen haben soll. Allerdings war nie wirklich beglaubigt, dass dieser Abdruck auf dem Tuch tatsächlich vorhanden und zu sehen war. Das wahrhaftige Gesicht des Erlösers hatten die Gläubigen vielmehr ins Tuch *hineinzusehen*, was der theologischen und religiösen Bedeutung dieser Reliquie als innerweltlich vorgezogener Schau des Göttlichen entsprach: als Begegnung mit jenem absoluten und einzigen Blick, «in dem jedes einzelne Sehen seinen Ursprung hat»<sup>12</sup>. Die *vera icon* stand, so die *Legenda aurea* um 1300, für die von ihr freigesetzte «Einbildung, die zugleich der Kraft eines festen Glaubens bedarf»<sup>13</sup>. Man sah in ihr demnach nur, was man glaubte und wusste.<sup>14</sup> Sie war genuin «immaterieller Natur – ein mentales Ereignis [...]»<sup>15</sup>. Am wirkungsmächtigsten entfaltete sie sich als jenes schemenhafte Gebilde, als welches der spanische Künstler Francisco de Zurbarán sie in seiner signierten und auf 1658 datierten Version im Museo Nacional de Escultura in Valladolid dem Auge des Gläubigen wie des Kunstkenners repräsentieren sollte: nämlich als weisses Tuch,

<sup>12</sup> So noch Nikolaus von Kues in «De visione Dei» von 1453, zit. nach Belting, Bild und Kult, s. Anm. 2, Anhang, 605.

<sup>13</sup> «Dies Bild ist so kräftig, sähe es dein Herr mit Andacht an, er würde ohne Zweifel gesund. [...] das Bild erzeigt seine Kraft allein einem Gläubigen und andächtigen Herzen» (Die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von R. Benz, Heidelberg <sup>10</sup>1984, 270).

<sup>14</sup> Zu diesem Problem in einem anderen Zusammenhang siehe B. Wyss, Ikonographie des Unsichtbaren, in: ders., Die Wiederkehr des Neuen, Hamburg 2007, 360–387.

<sup>15</sup> Zur Unschärfe der «inneren Bilder» und zum Zusammenhang zwischen Unschärfe und Authentizität seit dem 19. Jahrhundert siehe W. Ullrich, Die Geschichte der Unschärfe, Berlin 2002, bes. 70–79. Zitat in Bezug auf das «innere Bild», ebd., 76.



Abb. 1: Francisco de Zurbarán, vera icon, signiert und datiert auf 1658, Öl auf Leinwand, Valladolid, Museo Nacional de Escultura, aus: Baticle, Zurbarán, s. Anm. 16, 326.

das in sich die Epiphanie Christi offenbar werden liess (Abb. 1), diese bildkünstlerisch repräsentierte.<sup>16</sup> In dieser und nicht nur in heilsgeschichtlich-anthropologischer Hinsicht war die Veronika somit das Porträt per se, das sich begrifflich vom lateinischen «protrahere» herleitet und somit schon von seiner Etymologie her auf diese Bedeutung und Funktion verweist. In diesem «wahren Bildnis» Christi vollzog sich aber auch der sakral wie sakramental begründete Zusammenhang zwischen Bildwerdung und Inkarnation.<sup>17</sup> Noch für den Schweizer Künstler Martin Disler (1949–1996) stand daher die Veronika für den Akt der künstlerischen Bildfindung und Bildwerdung.<sup>18</sup>

Die Wirkungsmacht der *vera icon* wurde unterstützt durch die Form ihrer Präsentation. Das Leinen wurde zwar häufig kopiert, doch – wie aus zahlreichen mittelalterlichen Berichten hervor-

<sup>16</sup> Zu diesem Bild siehe J. Baticle, Zurbarán, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York/Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1987/88, Paris 1988, 325. Schon Künstler der frühen Neuzeit wie Jean Fouquet stellen seit dem 15. Jahrhundert die vera icon schemenhaft dar. Vgl. z. B. Jean Fouquets wahres Bild Christi auf der Kreuztragungsszene des Stundenbuchs des Etienne de Chevalier im Musée Condé in Chantilly.

<sup>17</sup> Zum «selbstbewussten Bild» in einem anderen Diskussionszusammenhang und seit dem 15./16. Jahrhundert siehe V.I. Stoichita, Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998.

<sup>18</sup> Dazu M. Disler, Bilder vom Maler, Dudweiler 1980, 28; ders., Die Notwendigkeit der Vision, undatiertes Text Dislers, Publikation Web-Dokumentation <http://www.martin-disler.ch> unter der Rubrik «Der Dichter». Zu Disler siehe F. Müller, Utopie des wahren Bildes. Der Künstler Martin Disler in seiner Zeit, in: F. Müller (Hg.), Martin Disler 1949-1996, Zürich 2007, 12-35.



Abb. 2: a. Ziborium der Veronika in Sankt Peter von 1197 (Album Grimaldi). — b. Ostension der Veronika, *Mirabilia Urbis Romae*, aus: Wolf, Schleier und Spiegel, s. Anm. 11, 371.

geht – selten und fast nie unverhüllt gezeigt (Abb. 2a/b). Da sie aus Unsichtbarkeit sichtbar wurde und in jeder Kopie die innerweltlich vollzogene Gottschau enthalten war, kann die *vera icon*, so wie Christus im Verhältnis zu Gott, auch als (bildlicher) Prototyp der «authentischen Kopie» verstanden werden, die durch Serialität nicht zu «töten» ist.<sup>19</sup> Dies erklärt, weshalb die zahlreichen, häufig sehr freien Nachbildungen dieses Acheiropoieton, die seit dem 13. Jahrhundert nachweisbar sind und die mit den Reproduktionstechniken des 15. Jahrhunderts sprunghaft zunahm, alle als echt verstanden wurden. Die Veronika wurde gerade in ihrer Eigenschaft als Kopie zum wahrhaftigen Bildnis Christi, welches das Aura stiftende «Hier und Jetzt»<sup>20</sup> des Originals in jeder seiner grafischen oder malerischen Nachbildungen enthielt (Abb. 3).

<sup>19</sup> Zur theologisch begründeten grundsätzlichen Indifferenz von Original und Kopie im Christentum siehe Ph. Stoellger, *Der Wert der Herkunft. Zur theologischen Vorgeschichte der Originalität und ihrer ewigen Wiederkehr*, in: J. Huber (Hg.), *Kultur – Analysen*, Zürich/Wien/New York 2001, 337–370.

<sup>20</sup> Zu Benjamins «Hier und Jetzt», das der Theoretiker allerdings nur dem Original zuerkannte, was grundsätzlich revisionsbedürftig ist, siehe W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, 1. Auflage 1963, Frankfurt a.M. 1977, 11, 12, 13, 25 und passim. Zur Kritik des Aurabegriffes bei Benjamin siehe u. a. M. Brüderlin, *Die List der Aura*, in: *Aura. Die Realität des Kunstwerks zwischen Autonomie, Reproduktion und Kontext*, Wiener Secessio 1994, Wien 1994, 54–77.



Abb. 3: Hans Memling, Hl. Veronika, Ausschnitt mit Schweisstuch Christi, Johannes- und Veronika-Diptychon (Bembo-Diptychon), um 1480–1483, Washington, National Gallery. — Abb. 4: Robert Campin, Hl. Veronika, Teilansicht mit Schweisstuch Christi, um 1430, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, beide Abb. aus: H. Belting/Ch. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, Tafeln 225 und 74.

Im römischen heiligen Bildnis vollzog sich die Sichtbarmachung des Unsichtbaren zudem paradoxal und als in sich kontingenter Prozess. Das wahrhaftige Gesicht Christi war ebenso sichtbar wie unsichtbar. Es konfigurierte sich für den Gläubigen im Leinen dergestalt, dass «keine noch so grosse Ähnlichkeit» ohne eine «noch grössere Unähnlichkeit» bestand. Es zeigte und verbarg sich, war präsent und absent zugleich. Diese Paradoxie eines Sowohl-als-auch war durch das Medium des «Bildträgers» selbst vorgegeben. Denn das Leinen oder Tuch, das in den Kopien der Reliquie öfters auch als Schleier dargestellt wird (Abb. 4), machte ebenso sichtbar und liess durchscheinen, wie es verdeckte, legte offen und verbarg zugleich.<sup>21</sup> Mit der *vera icon* wurde damit das «selbstbewusste Bild» (Victor Stoichita) geboren, das sich medial reflektiert und seine Repräsentationsbedingungen problematisiert<sup>22</sup> – das aber auch, so Nikolaus von Kues noch in Bezug auf das heilige Antlitz, «weder Ausdehnung noch Qualität noch Zeit noch Ort» besitzt. Die *vera icon* stand für

<sup>21</sup> Zur Schleierthematik siehe K. Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001; Wolf, *From Mandylion to Veronica*, s. Anm. 11.

<sup>22</sup> Zum «selbstbewussten Bild» seit dem 17. Jahrhundert siehe Stoichita, *Das selbstbewusste Bild*, s. Anm. 17.

die «absolute Form»<sup>23</sup>. Sie war insofern der Prototyp des (farblich inexistenten) weissen oder schwarzen Quadrats der Moderne<sup>24</sup>, das seinerseits exemplarisch für jene die Religion beerbende Kunst stand, die im Sinne von Paul Klee nicht das Sichtbare wiedergibt, sondern sichtbar macht.<sup>25</sup>

Ihre «Leistungsfähigkeit» entwickelte die Veronika demnach als innere Imago. Wie das innere profane Bild wurden ihre Glaubwürdigkeit und Überzeugungskraft durch die erwähnte Unschärfe erzeugt. Wie beim unscharfen profanen (fotografischen) Bild der Moderne, das seinerseits, auch technisch, auf die skizzierte Abdrucktradition rekurriert, ist es gerade ihre negierte oder in Frage gestellte Sichtbarkeit, die ihren hohen Grad an Authentizität ausmacht(e).<sup>26</sup>

In ihrer Eigenheit als inneres Bild kann die Veronika demnach auch als die konsequenteste Vorformulierung der weissen Kirchenwand der Protestanten gesehen werden, die ihrerseits für das moderne Bild respektive für das moderne Artefakt des 20. Jahrhunderts konstitutiv werden sollte.<sup>27</sup> Wohl kaum zufällig kam der Kult um sie erst durch Innozenz III. zum Durchbruch, der mit seiner Kirchenpolitik die Glaubensspaltung um rund 300 Jahre hinauszuzögern wusste. Und ebenso wenig erstaunt, dass das heilige Antlitz «verschwand», als sich der Bruch vollzogen hatte. 1527 soll es beim Sacco di Roma abhanden gekommen sein – dies zumindest besagt eine Überlieferungsversion der Reliquie, die der venezianische Historiograf Sanudo, in seinen «Tagebüchern» notierte. Hier werden – bezeichnenderweise – für den Verlust der Reliquie deutsche lutheranische Landsknechte aus dem Heer Karls V. verantwortlich gemacht. Oder anders formuliert: Die *vera icon* verflüchtigte sich. Sie verflüchtigte sich zu einem Zeitpunkt, als die Paradoxie ihrer sichtbaren Unsichtbarkeit sich

<sup>23</sup> So Nikolaus von Kues «De visione Dei», 1453, zit. nach Belting, Bild und Kult, s. Anm. 2, Anhang, 606.

<sup>24</sup> Zum weissen bzw. schwarzen Quadrat der Moderne siehe weiter unten.

<sup>25</sup> P. Klee, Kunst-Lehre, 1. Auflage 1920, Leipzig 1995, 60.

<sup>26</sup> In Bezug auf das moderne unscharfe Bild siehe Ullrich, Die Geschichte der Unschärfe, s. Anm. 15, 91.

<sup>27</sup> Zur Reformation als Vorbedingung der (künstlerischen) Moderne siehe W. Hofmann, in: W. Hofmann (Hg.), Luther und die Folgen für die Kunst, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle 1983/84, München 1983, 18 und passim. Zum protestantischen Bildbegriff siehe J.J. Berns, Die Macht der äusseren und der inneren Bilder. Momente des innerprotestantischen Bilderstreits während der Reformation, in: I.M. Battafarano (Hg.), Begrifflichkeit und Bildlichkeit der Reformation (Forschungen zur europäischen Kultur, Bd. 5), Bern/Frankfurt a.M. et al. 1992, 9-37. Zur protestantischen Ästhetik siehe J. Stückelberger, Das unsichtbare Bild. Prolegomena zu einer reformierten Ästhetik, in: M. Krieg/M. Rüschi et al. (Hg.), Das unsichtbare Bild. Die Ästhetik des Bilderverbotes, Zürich 2005, 11-19.

Kornelia Imesch

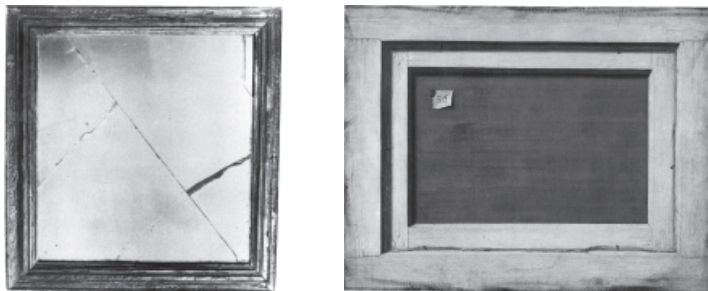


Abb. 5: Rahmen der Veronika, 14. Jahrhundert, Rom, Schatz von Sankt Peter, aus: Wolf, Schleier und Spiegel, s. Anm. 11, Umschlag. — Abb. 6: Cornelius Gijsbrechts, Leere (umgedrehte) Leinwand, 1670/72, Öl auf Leinwand, Kopenhagen, Staatliches Museum für Kunst, aus: Koester, Painted Illusions, s. Anm. 30, 55.

grundsätzlich als überholt erwies.<sup>28</sup> An ihre Stelle trat mit dem cartesianischen Zeitalter die (moderne) Kunst als Problem, für die dieses heilige Antlitz sozusagen als Geburtshelferin fungiert hatte. Sein übrig gebliebener Rahmen aus dem 14. Jahrhundert, der allein uns über die tatsächlichen Masse der Reliquie Auskunft gibt (40 x 37 cm)<sup>29</sup> und der noch heute im Schatz von Sankt Peter verwahrt wird (Abb. 5), ist denn auch prototypisch für das moderne Bild, das Cornelius Gijsbrechts in seiner «leeren (umgedrehten) Leinwand» um 1670 noch als Trompe-l'Œil kaschierte (Abb. 6).<sup>30</sup> Denkbar ist allerdings auch, dass die Veronika noch heute im linken südlichen Vierungspfeiler von Sankt Peter «realiter» vorhanden ist, wo sie im 17. Jahrhundert zusammen mit drei anderen Hauptreliquien verehrt wurde. Zu ihrer unsichtbaren Sichtbarkeit kommt somit das Problem ihrer ewigen «Anwesenheit» hinzu, die wie das Göttliche selbst nunmehr per se kontingent verstanden wurde.

<sup>28</sup> Siehe dazu eine entsprechende Definition der Paradoxie von 1553, zit. in: Stoichita, Das selbstbewusste Bild, s. Anm. 17, 304.

<sup>29</sup> Dazu Belting, Bild und Kult, s. Anm. 2, 248.

<sup>30</sup> Zu Gijsbrechts umgedrehtem Bild siehe O. Koester, Painted Illusions. The Art of Cornelius Gijsbrechts, Ausstellungskatalog National Gallery, London 2000, 55. Zum Bild siehe auch Stoichita, Das selbstbewusste Bild, s. Anm. 17, 309.

«Ich suche aus der gegebenen Gegenwart die Brücke zum Unsichtbaren [...]» (Max Beckmann, 1938)<sup>31</sup> / «Für mich liegt alles in der Konzeption.» (Henri Matisse, 1908)<sup>32</sup>

Die mit der *vera icon* formulierte Repräsentationslogik, die sich über eine plotinisch-intelligible Bildkonzeption legitimierte, verbindet die mittelalterlich-augustinische mit der klassisch-modernen und abstrakten Kunstauffassung. Künstler wie Kandinsky, Mondrian oder Klee haben sich explizit oder implizit auf Plotins platonische Kunsttheorie bezogen.<sup>33</sup> Dies gilt auch für Duchamp, dem es stets ein Anliegen war, «eine Sache, die man nicht mit den Augen wahrnehmen kann», zum eigentlichen Thema künstlerischer Auseinandersetzung zu machen.<sup>34</sup> So hält Duchamp auch fest, dass das «Bild [...] das Erscheinen einer Erscheinung»<sup>35</sup> und damit genau dies ist, was die *vera icon* respektive die mit ihr verknüpfte intelligible und konzeptionelle Kunsttradition ausmacht: nämlich die Wirklichkeit und Wirkungsmächtigkeit des Unsichtbaren. Dies verbindet Duchamp aber auch mit Platon und dadurch mit der erwähnten plotinisch-augustinischen Kunstauffassung, in der das wahrhaftige Bild respektive die Kunst das Resultat eines Imaginationvermögens, eines geistigen Aktes, darstellt, die nicht an naturalistische Vergegenwärtigung gebunden ist, ja vielmehr durch eine solche «abgetötet» würde. «Ich war an Ideen interessiert», so Duchamp, «nicht an visuellen Produkten. Ich wollte die Malerei wieder in den Dienst des Geistes stellen.»<sup>36</sup>

<sup>31</sup> M. Beckmann, Über meine Malerei, Vortrag, gehalten 1938 in den New Burlington Galleries, London, in: ders., Sichtbares und Unsichtbares, hg. von P. Beckmann, Stuttgart 1965, 20–32, 20.

<sup>32</sup> H. Matisse, Notizen eines Malers (1908), in: ders., Über Kunst, hg. von J.D. Flam, Zürich 1982, 64–77, 73.

<sup>33</sup> Siehe dazu Ch. Horn, Lemma «Plotin», in: J. Nida-Rümelin/M. Betzler (Hg.), Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen, Stuttgart 1998, 641–648, 648.

<sup>34</sup> So Duchamp in Bezug auf die von ihm diskutierte so genannte vierte Dimension: P. Cabane, Gespräche mit Marcel Duchamp, Köln 1972, 51.

<sup>35</sup> Marcel Duchamp, zit nach G. Held, Die Erscheinung einer Erscheinung. Zur Ästhetik des indirekten Gegenstandes bei Kant und Duchamp, in: Held et al. (Hg.), Unter Argusaugen, s. Anm. 5, 11–32, 22.

<sup>36</sup> M. Duchamp, 171f., zit. nach Held, Die Erscheinung einer Erscheinung, s. Anm. 35, 28. Duchamps Ansichten über den Unterschied und den Zusammenhang von Erscheinung und Erscheinen, wie sie von Held diskutiert werden, decken sich in mancherlei Hinsicht mit Albertis Sehstrahlentheorie bzw. mit den Voraussetzungen, auf denen diese beruht. So z. B. Duchamp: «Es ist ein Erscheinen das emanierende



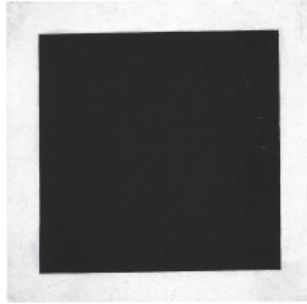


Abb. 7: Kasimir Malewitsch, Schwarzes Quadrat, Version von ca. 1923. Öl auf Leinwand, St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum, aus: Gassner, Quadrat, s. Anm. 38, 25.

Diese Auffassung, welche die konzeptionelle Kunst ausmacht und die der modernen und zeitgenössischen Kunst die grundlegenden Anstöße geben sollte, scheint mir in der *vera icon* vorgegeben. Sie stand für das, was z. B. Picasso als Thema von Balcazs *Chef-d'œuvre inconnu* exemplarisch thematisiert vorgefunden fand, nämlich die «unzerstörbare Spur» der Idee im Werk.<sup>37</sup> Die *vera icon* war damit aber auch der Inbegriff der absoluten Kunst respektive antizipierte diese, als welche sich eine andere Ikone, das *Schwarze* (1915) oder das *Weisse Quadrat* (1919) von Kasimir Malewitsch, verstand.<sup>38</sup> Diese in den Nichtfarben Schwarz oder Weiss gestalteten Werke, die der Künstler in verschiedenen Versionen gestaltete (Abb. 7), repräsentierten das Programm des Suprematismus, den Malewitsch selbst in einem teleologischen System verortete. In ihm stellte diese «supreme» Kunstrichtung den Kulminationspunkt dar, auf den (wahre) Kunst hinzielte: auf ein Nichts und damit auf ein Alles. Dieses Nichts oder

(Strahlen aussendende) Objekt» (zit. nach Held, Die Erscheinung einer Erscheinung, s. Anm. 35, 145). Zur Albertischen Sehstrahlentheorie und seiner neuzeitlichen Fenstermetapher siehe Imesch, Franziskanische Ordenspolitik, s. Anm. 7, 110-125.

<sup>37</sup> Zu dieser Aussage Picassos siehe H. Belting, Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998, 302-304.

<sup>38</sup> Zum Schwarzen bzw. Weissen Quadrat von Malewitsch und zu seiner Kunsttheorie siehe H. Gassner (Hg.), Das Schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, Ostfildern 2007. Unter Malewitschs (ins Deutsche) übersetzten Schriften siehe v. a. K. Malewitsch, Das weisse Rechteck. Schriften zum Film, Berlin 1997; ders., Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik, hg. und kommentiert von A.A. Hansen-Löve (Edition Akzente, hg. von M. Krüger), München/Wien 2004.

Alles war für Malewitsch zugleich mit dem All und dem Universum identisch. Über eine praktisch vollständige Negation von Farbe und Form als «post-ikonische Nullform»<sup>39</sup> erzielte der russische Avantgardenkünstler nicht nur die Umsetzung des Metaphysischen in der Kunst, sondern damit verbunden auch die Sichtbarmachung von deren Unsichtbarkeit. Spätere Künstler, denen es um die absolute Autonomie der Kunst und damit auch um deren Unsichtbarkeit gehen sollte, wie dies bei Ad Reinhardt der Fall gewesen war, bezogen sich denn auch in ihren bildlichen Werken und theoretischen Statements auf diese Radikalposition eines Geistigen in der Kunst. Reinhardts Hommagen an den Suprematismus in seinen «letzten und endgültigen» Bildern – den seit 1953 gestalteten schwarzen Bildern – repräsentieren das Undarstellbare und damit wiederum das Unsichtbare (in) der Kunst. Es sind sich «selbst genügende Bilder» – Bilder, die, so das Statement des Künstlers, «Kunst-als-Kunst» sind.<sup>40</sup> Die damit intendierte Trennung von Kunst und Leben geht mit einer Verabschiedung von der Autorschaft einher. Diese Preisgabe ist damit auch eine Preisgabe der Aura als «unzerstörbare Spur» der Idee, die Bestandteil jeglicher Autorschaft ist.

Weit überzeugender als das *Schwarze* oder *Weisse Quadrat* autonomer Kunst vermochte deshalb das unsichtbar sichtbare, wahrhaftige Bildnis Christi jene grosse Erzählung mit zu konstituieren, deren Verabschiedung sich spätestens die Postmoderne zum Ziel gesetzt hatte. Für das Weiterwirken dieser Erzählung und mit ihr eines heiligen Gesichts in unseren Köpfen zeugt denn auch eine andere «ewige *vera icon*»: die wundervolle Kopfstudie von Urs Lüthi aus dessen Reihe *Placebos & Surrogates* von 1996 (Abb. 8), in der der Künstler diese «unzerstörbare Spur» (europäischer) Idee bis in ihre (vorchristlich-griechisch-)archaischen Anfänge zurückverfolgt.

<sup>39</sup> Zum Begriff siehe A.A. Hansen-Löve, Der Suprematismus oder die Quadratur des Nichts, in: Gassner (Hg.), *Das Schwarze Quadrat*, s. Anm. 38, 192–200, 192. Zu zeitgleichen vergleichbaren Positionen und Strategien bei Mondrian siehe R. Prange, *Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst*, München 2006.

<sup>40</sup> A. Reinhardt, *Art as Art*, in: *Art International 1962*, ins Deutsche übersetzt und wieder abgedruckt in: Ch. Harrison/P. Wood, *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, für die deutsche Ausgabe ergänzt von S. Zeidler, Bd. II 1940–1991, Ostfildern-Ruit 2003, 994–997.

Kornelia Imesch



Abb. 8: Urs Lüthi, Beauty (mit Selbstporträt) aus der Serie Placebos & surrogates, 1996, Ilfochrome hinter Plexiglas, Holz, Farbe, aus: U. Lüthi. Art for a Better Life, Sondernummer Du, Juni 2001, Nr. 717, 73.

— Dr. Kornelia Imesch ist Privatdozentin für Kunstgeschichte am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich.

## Unsichtbar?

Jürg Albrecht

Ha! dass wir nicht unmittelbar mit den Augen malen! Auf dem langen Wege, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wieviel geht da verloren! – [...] Oder meinen Sie, Prinz, dass Raffael nicht das grösste malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden? Meinen Sie, Prinz?  
Gotthold Ephraim Lessing, 1772<sup>1</sup>

### Prolog

In der Nacht vom 7. zum 8. Juni 1525 erwachte Albrecht Dürer derart angsterfüllt aus einem Albtraum, dass er das Schreckbild in einem grossen Aquarell sogleich festhielt und den Verlauf des Traums auf demselben Blatt handschriftlich notierte (Abb. 1):

«Im 1525 jor nach dem Pfinxstag zwischen dem mitwoch vnd pfintztag jn der nacht jm schlaff hab jch dis gesicht gesehen, wy fill großer wassern van himmell fillen. Vnd das erst traff das erthrich vngefehr 4 meill fan mir mit einer solchen grausamkeitt mit einem vber großem räuschn und czersprüczen vnd ertrenckett das gantz lant. In solchem erschrack jch so gar schwerlich, das ich doran erwachett, edan dy andern wasser filen. Vnd dy wasser, dy do filen, dy warn fast gros. Vnd der fill ettliche weit, etliche neher, vnd sy kamen so hoch herab, das sy jm geduncken gleich langsam filn. Aber do das erst wasser, das das ertrich traff, schir herbey kam, do fill es mit einer solchen geschwindikeit, wynt vnd bräusen, das jch also erschrack, do jch erwacht, das mir all

<sup>1</sup> Worte des Malers Conti in: G.E. Lessing, *Emilia Galotti*, 1. Aufzug, 4. Auftritt, in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. von W. Stammeler, Bd. 1, München 1959, 557-558. Der hier als Motto vorangestellte Topos vom Maler ohne Hände, der zu Beginn der Neuzeit die Verlagerung der künstlerischen Leistung von der rein handwerklichen Brauour auf die «inventio» und den «disegno», auf die intellektuelle Erfindungskraft des Künstlers markiert, soll hier keineswegs als Vorwegnahme der «concept art» bagatellisiert werden, sondern lediglich die Stossrichtung der folgenden assoziativen Ausführungen markieren, die sich – nebst Prolog und Epilog – auf die Zeit der vorletzten Jahrhundertwende konzentrieren, als die Spannweite künstlerischer Produktion zwischen gegenstandsloser Kunst und kunstloser Verdinglichung gestalterisch ausgelotet und theoretisch umrissen wurde.

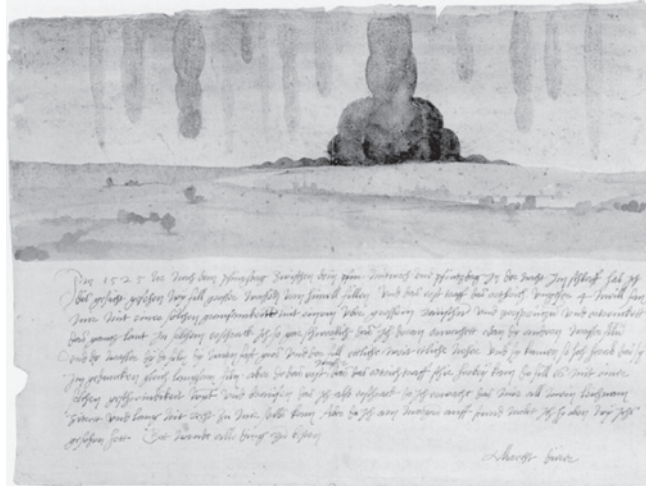


Abb. 1: A. Dürer, Traumgesicht, 1525, Aquarell auf Papier, Wien, Kunsthistorisches Museum.

mein leichnam zittret vnd lang nit recht zu mir selbs kam. Aber do jch am morgen auff stund, molet jch hy oben, wy jchs gesehen hett. Got wende alle ding zum besten. – Albrecht Dürer<sup>2</sup>.

Das ohne jede Vorzeichnung offenbar spontan hingeworfene Aquarell zeigt eine weiträumige hügelige Landschaft mit den Umrissen einer kleinen Stadt in der Bodensenkung in der Mitte des Blattes. Auf diese menschenleere und fast baumlose Landschaft senkt sich atompilzartig eine gigantische Wasserwolke nieder, während links und rechts kleinere oder entferntere Wassermassen auf die Erde stürzen:

«Das Bild enthält mehr, aber auch weniger als der Text des Traums. So werden die Geräusche notiert, die Entfernungen geschätzt, die Bewegungen und Geschwindigkeiten relativ zum Beobachter erwogen. [...] Dies vermag der Mensch, der in seinem Körper sich zerschmettert fühlt, an der Grenze der Vernichtung eben noch aufbieten: wie hoch? wie weit? wie schnell? wie groß? wohin? welche Folgen? Ein blitzschnelles wissenschaftliches Check-up des Untergangs. Aber auch die

<sup>2</sup> A. Dürer, Aufzeichnung über ein Traumgesicht [1525], in: *Dürer. Schriftlicher Nachlass*, hg. von H. Rupprich, Bd. 1, Berlin 1956, 214-215.

präzise Notierung leiblich-affektiver Schreckreaktionen, die das Gefühl des Selbst zerschlagen.»<sup>3</sup>

Das grandiose Kunstwerk ist als historisches Dokument für die Geschichte der subjektiven Selbstvergewisserung des modernen Menschen ebenso bedeutsam wie Petrarcas Bericht seiner Besteigung des Mont Ventoux im Jahre 1336.<sup>4</sup> Doch während sich Petrarca auf dem Gipfel des Berges (und seiner vermessenen Neugier) durch die Lektüre von Augustins «Bekenntnissen» der Eitelkeit seines Tuns wie betäubt bewusst wird und reuig innere Sammlung sucht, verleiht Dürer seinem Alb die ganze subjektive Wucht apokalyptischer Verunsicherung, die durch keine religiöse Konvention oder tradierte Bildformel gebannt wird.

«Oft hat Dürer auf den dunklen Pupillen von Porträtierten sich ein helles Fenster spiegeln lassen: er folgte damit dem alten Motiv des Auges als «Seelenfenster». Das Fenster im Auge verweist auf die unsichtbaren seelischen Qualitäten des Menschen, welche von der Kunst des Malers nicht ins Bild gebracht werden können. Hier nun, im «Traumgesicht», wird das Seelenfenster des Auges geöffnet: wir blicken das erste Mal unmittelbar ins Innere des Künstlers.»<sup>5</sup>

## Eine Prophezeiung

«Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.»<sup>6</sup> Diese Worte von Maurice Denis mögen heute ein wenig abgegriffen klingen. Längst haben wir es aufgegeben, in der zeitgenössischen Malerei nach Historienschildern, schwülstigen Nuditäten oder sentimentalen Geschichten Ausschau zu halten: Die Dinge, die

<sup>3</sup> H. Böhme, Albrecht Dürers Traumgesicht von 1525, in: Grenzüberschreitungen. Friedenspädagogik, Geschlechter-Diskurs, Literatur – Sprache – Didaktik. Festschrift für Wolfgang Popp, hg. von G. Härle, Essen 1995, 17–35, <http://141.20.150.147/hb/static/archiv/volltexte/texte/duerer.html>, [9.5.2007].

<sup>4</sup> F. Petrarca, Brief an Francesco Dionigi, Malucène, 26. April 1336, in: Briefe des Francesco Petrarca, Berlin 1931, 40–49; siehe den grundlegenden Essay von J. Ritter, Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, in: ders., Subjektivität. Sechs Aufsätze, Frankfurt a.M. 1974, 141–163.

<sup>5</sup> Böhme, Traumgesicht, s. Anm. 3.

<sup>6</sup> M. Denis, Définition du néo-traditionnisme [1890], in: ders., Du symbolisme au classicisme. Théories, hg. von O. Revault d'Allonnes, Paris 1964, 33–46, 33.

Menschen und ihre Geschicke haben in der modernen und postmodernen Kunst einer weitgehend gegenstandslosen Welt Platz gemacht. Als der Symbolist Denis vor über hundert Jahren die eingangs zitierten Worte niederschrieb, eignete ihnen über die Augenfälligkeit der Sachaussage hinaus die Sprengkraft einer Prophezeiung: Im historischen Rückblick markieren sie einen Wendepunkt in der Geschichte der europäischen Malerei. Zwar hatte er 1890 keine abstrakte Malerei vor Augen, doch fusst seine Abwertung des Illusionistisch-Erzählerischen zugunsten der primären Sichtbarkeit des Gemalten nicht zuletzt auf Wandlungen der visuellen Wahrnehmung, die vom Impressionismus schon weit vorangetrieben worden war.

## Ein unsichtbarer Heuhaufen

Die Impressionisten verstanden sich als Nachfolger der Realisten, gemäss deren Überzeugung die Kunst unbeschönigt die Wahrheit des alltäglichen Lebens zu schildern habe. Während die Realisten aber ihr Motiv rationalistisch aufgrund ihres Wissens um dessen stoffliche Beschaffenheit abbildeten, suchten die Impressionisten die äussere Erscheinungswelt in ihrer Vielfalt von Eindrücken widerzuspiegeln. Sie kümmerten sich weder um Gattung noch Bedeutung, weder um Konsistenz noch Textur der realen Dinge, sondern glaubten in der kindlichen «Unschuld des Auges»<sup>7</sup> deren atmosphärische Erscheinung beschwören zu können: so erscheint in den lichterfüllten, vibrierenden Oberflächen ihrer skizzenhaften Gemälde die Welt ausschnitthaft als eine Summe von flüchtigen Farbflecken. Ihre Absicht, die Welt möglichst genau in ihren Netzhautreizen auf die Leinwand zu bannen, führte zu einer Auflösung der dinglichen Festigkeit in ein irisierendes, sich verselbständigendes Farbgeflecht, hinter dem das Motiv immer mehr zu verschwinden drohte (Abb. 2):

«Und plötzlich zum ersten Mal sah ich ein *Bild*. Dass das ein Heuhaufen war, belehrte mich der Katalog. Erkennen konnte ich ihn nicht. Dieses Nichterkennen war mir peinlich. Ich fand auch, dass der Maler kein Recht hat, so undeutlich zu malen. Ich empfand dumpf, dass der Gegenstand in diesem Bild fehlt. Und merkte mit Erstaunen und Verwirrung, dass das Bild nicht nur packt, sondern sich unverwischbar in das Gedächtnis einprägt und immer ganz unerwartet bis zur letzten Einzelheit vor den Augen schwebt. Das alles war mir unklar, und ich konnte die

<sup>7</sup> Siehe weiter unten, «Epilog».



Abb. 2: C. Monet, Kornschober im Sonnenlicht, 1891, Öl auf Leinwand, Zürich, Kunsthaus.

einfachen Konsequenzen dieses Erlebnisses nicht ziehen. Was mir aber vollkommen klar war – das war die ungeahnte, früher mir verborgene Kraft der Palette, die über alle meine Träume hinausging.»<sup>8</sup>

Dass die Begegnung mit einem *Kornschober* von Claude Monet gerade für Wassily Kandinsky in Moskau 1896 zum Schlüsselerlebnis wurde, ist kein Zufall. Er, der rund 15 Jahre später als erster zur vollständig abstrakten Malerei vorstossen sollte, erkannte und fühlte angesichts dieses Gemäldes die formauflösenden Tendenzen des Impressionismus, die in letzter Konsequenz zum Verlust der Inhalte führten.

1913 malte Kandinsky in München sein *Erstes abstraktes Aquarell* (Abb. 3), das er selbst – wohl aus Prestige Gründen – auf 1910 vordatierte: wilde Federstriche und zarte Farbflecken schweben in chaotischer Unordnung in einem unbestimmten Raum; es ist weder ein Sachinhalt noch eine formale Grundstruktur auszumachen. Umso vehementer behauptet die Bildfläche ihre Autonomie durch die vollständige Ungebundenheit der einzelnen Formzeichen und Farbwerte, die nurmehr als Eruptionen eines elementaren Gestaltungsaktes erscheinen: «Jedes Werk entsteht technisch so, wie der Kosmos entstand – durch Katastrophen, die aus dem chaotischen Gebrüll der Instrumente zum Schluss eine Symphonie bilden, die Sphärenmusik heisst. Werkschöpfung ist Weltschöpfung.»<sup>9</sup> Der Wille, das Kosmische der

<sup>8</sup> W. Kandinsky, Rückblicke [1913], in: ders., Die Gesammelten Schriften, hg. von H.K. Roethel/J. Hahl-Koch, Bd. 1, Bern 1980, 27-50, 32.

<sup>9</sup> Ebd., 41.



Jürg Albrecht



Abb. 3: W. Kandinsky, *Ohne Titel (Erstes abstraktes Aquarell)*, 1913, zurückdatiert auf 1910, Bleistift, Tusche und Aquarell auf Papier, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou.

Welt geistig zu durchdringen und im künstlerischen Prozess gestisch zum Ausdruck zu bringen, geht auf Formmittel des Impressionismus zurück, verdankt seine weltanschauliche Stossrichtung jedoch der Gegenströmung des Expressionismus. Auch Paul Klee sprach der Kunst die Fähigkeit zu, Wirklichkeit nicht bloss mechanisch abzubilden, sondern genuin zu erschaffen: «Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.»<sup>10</sup>

## Ein falscher Nagel

Erst der Kubismus vermochte jedoch den Aufbruch zur Moderne systematisch zu problematisieren. Zwar konnten Georges Braque und Pablo Picasso in ihrem Rückgriff auf Cézanne die aktuellen künstlerischen Auseinandersetzungen nicht schlichten, doch formulierten sie sie in einer Bildsprache, die in der Entwicklungsgeschichte der Malerei eine ähnliche Wende markiert wie am Ausgang des Mittelalters die Entdeckung der Zentralperspektive. In bewusster Vernachlässigung impressionistischer Farb- bzw. expressionistischer Flächenwerte reduzieren die Kubisten die vielfältigen Erscheinungen der Aussenwelt auf wenige strukturelle Grundelemente. Ihr Anspruch zielt auf Totalität: Entgegen dem seit der Renaissance tradierten einansichtigen Kastenraum soll der Körper sich dem Betrachter in sei-

<sup>10</sup> P. Klee, *Schöpferische Konfession* [1920], in: ders., *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, hg. von Ch. Geelhaar, Köln 1976, 118-122, 118.



Abb. 4: G. Braque, *Stilleben mit Violine und Krug*, 1909-10, Öl auf Leinwand, Basel, Kunstmuseum.

ner Vielansichtigkeit, bzw. in seinen Überschneidungen mit anderen Körpern und dem umgebenden Raum erschliessen. Es entsteht ein Bild, das entschlüsselt werden will: anstelle des sinnlichen Augenreizes tritt die geistige Leistung des Betrachters, die erst das Dargestellte aus dem Zustand abstrakter Zeichen hebt und dessen tatsächliche Existenz in Erinnerung ruft. So Georges Braques *Stilleben mit Violine und Krug* (Abb. 4): In einem vorwiegend durch spitze Winkel gebildeten Gefüge von übereinanderlappenden, kleinteiligen Facetten lassen sich aufgrund weniger Chiffren jene Inhalte entnehmen, die dem Bild den Titel gaben: man erkennt die runde Öffnung eines schlanken Kruges mit Schnabel, den Hals einer Violine mit Schnecke und Wirbeln, einen Teil ihres Klangkörpers sowie vier unterbrochene Saiten und die zwei F-Löcher. Mit Hilfe dieser mageren Hinweise muss der Betrachter die beiden Gegenstände re-konstruieren, denn deren Körperlichkeit geht völlig im Netz der Formfacetten auf, die weder eindeutig dem Raum noch den Gegenständen zuzuordnen sind – Malfläche und Bildraum fallen in eins.

Durch die Überlagerung der Elemente («plans superposés») bemächtigt sich das kubistische Bild des realen Raums des Betrachters und fordert ihn auf, das Bild nicht als Abbild anzuschauen, sondern als Objekt jenseits von allen Illusionen gedanklich abzuschreiten. Ein witziger Einfall des Malers stützt diese Deutung: in der Mitte am oberen Bildrand steckt schräg in der Leinwand ein kräftiger Nagel,



Abb. 5: P. Picasso, Stillleben mit Rohrstuhlgeflecht, 1912, Collage mit Ölfarbe, Wachs-  
tuch und aufgeklebtem Papier auf Leinwand, eingefasst mit einem Seil, Paris, Musée  
national Picasso.

der seinen Schatten auf die Bildfläche wirft. Man meint, das Bild sei mit einem echten Nagel unzimperlich an die Wand geheftet. Dass ausgerechnet dieser Nagel in traditionell illusionistischer Manier gemalt ist, weist ihn einem ausserkünstlerischen Bereich zu und behauptet mit didaktischer Ironie die autonome Geschlossenheit des kubistischen Kompositions- und Formgerüsts, das sich naturalistischer Wirklichkeitsnachahmung widersetzt. Die hier angelegte Koppelung verschiedener Realitätsebenen wird von den Kubisten wenig später in den «*papiers collés*» weiterentwickelt: In Pablo Picassos *Stillleben mit Rohrstuhlgeflecht* (Abb. 5) ist ein Wachs- und bedrucktes Stuhlgeflecht eingeklebt, bedruckt mit dem Faksimile eines Stuhlgeflechts. In seinem Illusionismus steht es für das Stuhlgeflecht, wird gleichzeitig aber als ausserkünstlerisches Realitätsfragment der kubistischen Bildstruktur unterworfen und teilweise übermalt. Ähnliches gilt für die (gemalten) Buchstaben JOU, die einerseits abstrakte Formelemente sind, andererseits durch die Denkleistung des Betrachters zum Begriff «Journal» komplettiert werden, wodurch eine – im Bild selbst nicht gemalte – Zeitung «sichtbar» wird. Ebenfalls zweideutig ist das das Stillleben umfassende Hanfseil: als Realfragment wird es zum Rahmen des Bildes, als Formelement zur Kante des ovalen Tisches, auf dem sich das Stillleben ausbreitet. Der Einbezug von vorgefundenen Bruchstücken in die künstlerisch gestaltete Bildfläche bedeutet zweierlei: einerseits wird das Einsprengsel seines ursprünglichen Funktionszusammenhangs

beraubt und als reines Formelement der Bildstruktur unterworfen, andererseits zitiert das Realfragment in seiner nackten Erscheinung die Formfeindlichkeit des augentäuschenden Naturalismus. In dieser Extremposition des kubistischen Klebbildes prallen die beiden polaren Gestaltungstendenzen aufeinander, die Kandinsky zur selben Zeit theoretisch als Grundlagen der modernen Kunst bezeichnete: Autonomie des abstrakten Kunstwerkes versus Kunstlosigkeit des realen Gegenstandes.

## Eine gläserne Palette

Obwohl Kandinsky selbst zu rein abstrakten Kunstmitteln vorgezogen war, erkannte er nicht zuletzt unter dem Eindruck der kubistischen Errungenschaften in seiner bedeutenden theoretischen Schrift «Über die Formfrage» – 1912 im Almanach «Der Blaue Reiter» veröffentlicht – im undogmatischen Pluralismus möglicher Gestaltungsprinzipien die Signatur seiner Epoche:

«Die vom Geiste aus der Vorratskammer der Materie herausgerissenen Verkörperungsformen lassen sich leicht zwischen zwei Pole ordnen. Diese zwei Pole sind: 1. die grosse Abstraktion, 2. die grosse Realistik. Diese zwei Pole eröffnen *zwei Wege*, die schliesslich *zu einem Ziel* führen. Zwischen diesen zwei Polen liegen viele Kombinationen der verschiedenen Zusammenklänge des Abstrakten mit dem Realen. Diese beiden Elemente waren in der Kunst immer vorhanden, wobei sie als das «Reinkünstlerische» und das «Gegenständliche» zu bezeichnen waren.»<sup>11</sup>

Die von Kandinsky konstatierte Polarität, die im kubistischen Klebbild noch zu einer freilich widersprüchlichen Einheit zusammengefunden hatte, sollte wenig später auseinanderfallen: Piet Mondrian und die 1917 gegründete holländisch-belgische Künstlergruppe De Stijl beschränkten ihr Formenvokabular auf horizontale und vertikale (vereinzelt auch diagonale) Geraden, ihre Palette auf die Primärfarben Rot, Gelb, Blau und die Nichtfarben Schwarz, Grau, Weiss (Abb. 6). Als Metapher des göttlichen Gesetzes sollte die Reinheit der Mittel in der Anwendung auf alle Lebensbereiche in eine religiöse Einheit von Kunst und Leben münden: «A la recherche de la pureté, les artistes étaient obligés d'abstraire les formes

<sup>11</sup> W. Kandinsky, Über die Formfrage [1912], in: Der Blaue Reiter, hg. von W. Kandinsky/F. Marc, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1965, 132-182, 147-148.

Jürg Albrecht

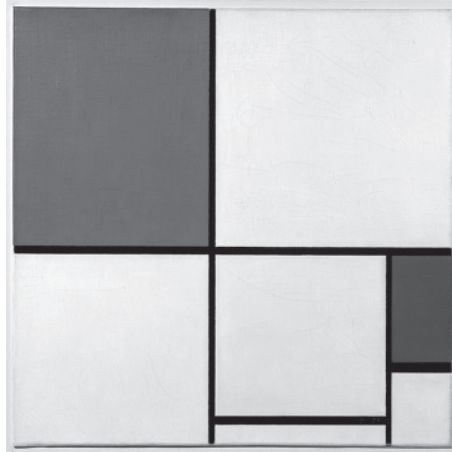


Abb. 6: P. Mondrian, Komposition A, 1932, Öl auf Leinwand, Winterthur, Kunstmuseum.

naturelles qui cachaient les éléments plastiques, de détruire les *formes-nature* et de les remplacer par les *formes-art*.» In seinem Manifest der «art concret» von 1930 forderte Theo van Doesburg sowohl die Ausmerzung des motivischen Gegenstandsbezugs als auch dessen sentimentalisch-impressionistischer Umsetzung:

«Peinture *concrète* et *non abstraite* parce que rien n'est plus concret, plus réel qu'une ligne, qu'une couleur, qu'une surface. [...] Une femme, un arbre, une vache sont concrets à l'état naturel, mais à l'état de peinture, ils sont abstraits, illusoires, vagues, spéculatifs, tandis qu'un plan est un plan, une ligne est une ligne; rien de moins; rien de plus.»<sup>12</sup>

## Ein blutiger Fingerabdruck

Den entgegengesetzten Pol der grossen Realistik verkörpert Marcel Duchamp. 1913 befreite er den realen Gegenstand von jeglicher gestalterischen Formalisierung, indem er einem schockierten Publikum ein banales Fundobjekt unbearbeitet zur ästhetischen

<sup>12</sup> Th. van Doesburg [in Zusammenarbeit mit Carlsund, Héliou, Tutundjian und Wantz], *Commentaires sur la base de la peinture concrète*, in: ders., *art concret*, Numéro d'introduction, Paris 1930, 2-3, 2.



Abb. 7: M. Duchamp, Fountain, 1917, Original verschollen, Replik 1964 (8 Exemplare), glasierte Keramik, Privatsammlung

Versenkung vorsetzte. Ein im Warenhaus oder beim Sanitär erworbener Gebrauchsgegenstand – etwa ein *Flaschentrockner* oder ein Urinoir (*Fountain*, Abb. 7)<sup>13</sup> –, in einer Kunstausstellung als Kunstwerk präsentiert, verneinen in ihrer Kunstlosigkeit nicht nur ironisch die tradierten Kategorien von genialischem Schöpfertum und einzigartigem Werk, sondern verletzen als ihrer Gebrauchsfunktion entfremdete Alltagsgegenstände zudem bewusst ausserästhetische Konventionen. Vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges fand die von Duchamp listig inszenierte Kunstlosigkeit in der Empörung der Dadaisten anarchistische Vehemenz: «so wie der blutige Fingerabdruck eines Mörders auf einer Buchseite mehr sagt als der Text»<sup>14</sup>, so sind die zerrissenen, sinnlos zusammengefügte Elemente der mit dem Stilmittel des Zufalls generierten Collagen und Lautgedichte der Dadaisten durchaus zu ihrem Nennwert zu veranschlagen: Das bruchstückhafte Bild widerspiegelt eine real zugrundegehende Welt, das phonetische Gestammel entlarvt die versöhnliche Rede über Humanität.

<sup>13</sup> J. Albrecht, Duchamp's «Fountain»: branding (as) art. The history of a ready-made and its artistic aftermath, in: *Art & branding. Principles – interaction – perspectives*, hg. von H.-J. Heusser/K. Imesch, outlines 3, Zürich 2006, 155–176.

<sup>14</sup> W. Benjamin, Der Autor als Produzent [1934], in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von R. Tiedemann/H. Schweppenhäuser, Bd. II/2, Frankfurt a.M. 1980, 683–701, 692.

Jürg Albrecht

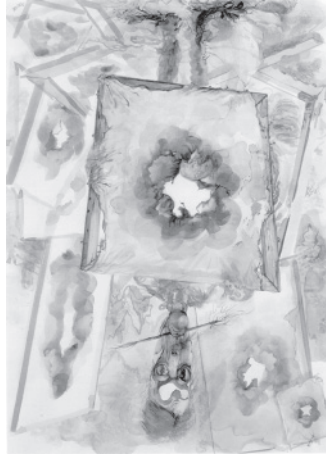


Abb. 8: G. Grosz, Entwurzelt, der Maler des Lochs, 1948, Aquarell, Cambridge (MA), Busch-Reisinger Museum.

## Ein sichtbares Loch

Mit dem Exil in den USA waren dem satirischen Zeichner George Grosz, der die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse der Weimarer Republik mit scharfem Esprit und spitzer Feder ans Licht gezerrt und zurecht gerückt hatte, nicht nur die gewohnten Feindbilder abhanden gekommen, sondern damit auch die Grundlagen seiner schöpferischen Kraft. Karikatur und Satire setzen eine dezidierte Stellungnahme voraus und gewinnen ihre Schlagkraft aus der Negation, die ihrerseits eine scharf umrissene politische Gegnerschaft voraussetzt. Nichts zeigt dies deutlicher als die hilflosen, wenn nicht gar selbstironischen Versuche, sich als «Maler des Nichts» (Abb. 8) auf dem anonymen Markt des «anything goes» zu etablieren. Oder wie es der Wortkünstler Günter Nehm in seinem Gedicht «Avantgardist der Kunst» Jahrzehnte später – freilich vor dem Hintergrund einer «postmodernen» Avantgarde – kalauerhaft auf den Punkt brachte:

«In der Kunst auf neuen Wegen / setz ich mich für Fortschritt  
ein, / möchte gern, was spricht dagegen, / Avantgardekünstler  
sein. // Mittels Bärenexkrementen / und geübter Künstlerhand  
/ wurde ich zum Produzenten / einer Plastik «Loch mit Rand».

// Jetzt will ich mich profilieren / und ein Kunstwerk wie noch  
nie – / ‹Loch mit ohne Rand› – kreieren. / Leider weiss ich  
noch nicht wie.»<sup>15</sup>

## Eine kunstvolle Montage

«Der Photographenapparat kann ebenso lügen wie die Setzmaschine», schrieb Bertolt Brecht 1931.<sup>16</sup> Die Grussadresse galt dem Ex-Dadaisten und politischen Fotomonteur John Heartfield, der neben seinen zahlreichen Buchumschlägen für die grosse Arbeiter-Illustrierte-Zeitung bis 1938 annähernd 250 ganzseitige Fotomontagen und Titelblätter schuf.<sup>17</sup> Brecht ging von der Überzeugung aus, dass eine einfache Wiedergabe der Realität nichts mehr über diese aussage.<sup>18</sup> Die Erkenntnis, dass das ungestellte, nackte Dasein sich niemals selbst enthülle – eine Einschätzung, die auch Siegfried Kracauer teilte<sup>19</sup> –, setzte Heartfield mit Schere, Leim und Retuschierpinsel in die Praxis um:<sup>20</sup> Der komplizierte Herstellungsprozess bringt es mit sich,

<sup>15</sup> G. Nehm, Laura und Leopold liebten sich lüstern. Unmögliche Gedichte, Essen 2001, 75.

<sup>16</sup> Bertolt Brecht zum 10jährigen Bestehen der «Arbeiter-Illustrierten-Zeitung», in: AIZ, Nr. 41, 1931, 810.

<sup>17</sup> Zu Heartfield und AIZ siehe ausführlich (mit Literatur): J. Albrecht, «Benütze Foto als Waffe!» John Heartfields Fotomontagen, in: Kunstnachrichten 18, Nr. 3, Mai 1982, 59-71; P. Pachnicke/K. Honnef (Hg.), John Heartfield, Ausst.-Kat. Akademie der Künste zu Berlin [u.a.O.], 1991-1992, Köln 1991.

<sup>18</sup> «Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa der Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich «etwas aufzubauen», etwas «Künstliches», «Gestelltes». Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig.» B. Brecht, Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment [1931], in: ders., Gesammelte Werke, Bd. 18, Frankfurt a.M. 1967, 161-162.

<sup>19</sup> «Hundert Berichte aus einer Fabrik lassen sich nicht zur Wirklichkeit der Fabrik addieren, sondern bleiben bis in alle Ewigkeit hundert Fabrikansichten. Die Wirklichkeit ist eine Konstruktion. [... Sie steckt] einzig und allein in dem Mosaik, das aus den einzelnen Beobachtungen auf Grund der Erkenntnis ihres Gehalts zusammengestiftet wird. Die Reportage photographiert das Leben; ein solches Mosaik wäre sein Bild.» S. Kracauer, Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland [1929], Frankfurt a.M. 1974, 16.

<sup>20</sup> «Was Sie nicht sehen werden, ist die grosse Arbeit, die in jedem Bild steckt. Die technische, bis ins kleinste gehende sorgfältige Eingliederung der fotografischen Notizen in die Gesamtidee des Bildes.» Interview mit John Heartfield, in: Unsere Zeit, Nr. 4/5, 1935, S. 83. Zu den einzelnen Arbeitsschritten siehe: Albrecht, Benütze Foto, s. Anm. 17, 65-67.





Abb. 9: J. Heartfield, Adolf, der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech, in: AIZ, 17.7.1932, Fotomontage in Kupfertiefdruck, Privatsammlung.

dass es ein authentisches Original gar nicht mehr geben darf, da sowohl die geklebte Montage – die aus bis zu zwanzig Bild- und Textteilen aus verschiedenen Quellen bestehen kann – als auch die retuschierte Druckvorlage nur vorläufige Durchgangsstadien sind. Beide sind noch unvollständig und tragen gut sichtbare Züge der Handarbeit, die erst der hochwertige Kupfertiefdruck zum (angestrebten) Verschwinden bringt. Es handelt sich bei der gedruckten Fotomontage also nicht um die Reproduktion eines echten Originals, sondern um ein technisch generiertes Original in theoretisch unendlich hoher Auflage (Abb. 9).

Meist passte sich Heartfield einer alltäglichen Wahrnehmungsweise an, indem er einen einheitlichen Bildraum zu konstruieren versuchte, in dem das szenisch Dargestellte eine naturalistische Wirkung erzielen sollte. Allerdings verfügte er auch über das traditionelle Formenvokabular des Karikaturisten: physiognomische Überzeichnung, tierische Verkleidung, perspektivische Verzerrung, surrealistische Gegenüberstellung, wörtliche Verbildlichungen u.a. Im Rahmen der in den 30er-Jahren geführten Realismus- und Expressionismusdebatten brachte Ernst Bloch gegenüber den traditionalistischen Vertretern eines Sozialistischen Realismus, die – wie etwa Georg Lukács – in der Montage lediglich bürgerliche Dekadenz und keine der modernen Wirklichkeit angemessene avancierte Technik erkennen mochten, differenzierend die formalen

Spielereien der kubistischen Collagen und Heartfields inhaltsbetonten Fotomontagen ins Spiel: «Picasso malte als erster ‹geleimtes Gerümpel›, zum Entsetzen sogar des gebildeten Volkes; oder sehr viel weiter herab: Heartfields satirische Photoklebebilder waren so volksnah, dass mancher Gebildete nichts von Montage wissen will.»<sup>21</sup>

## Unsichtbar?

Am 28. April 1958 lud Yves Klein in Paris zur Vernissage seiner Ausstellung «Le Vide» in die Galerie Iris Clert ein und provozierte einen Skandal: Eine Masse von 3000 Besuchern soll sich im Verlauf des Eröffnungsabends Zugang zu dem lediglich zwanzig Quadratmeter grossen Raum verschafft haben – um was zu sehen?: Nichts! Der Künstler hatte die Galerie vollkommen leergeräumt und die Wände mit dem Anstreich-Roller frisch weiss gestrichen. Die vom befreundeten Kunstkritiker Pierre Restany verfasste Einladungskarte versicherte in ironischem Pathos: «Cette manifestation de synthèse perceptive sanctionne chez Yves Klein la quête picturale d’une émotion extatique et immédiatement communicable.»<sup>22</sup>

## Epilog

Ein paar Wissenschaftler haben im Mauritshuis in Den Haag soeben Paulus Potters berühmtes Gemälde *Der junge Stier* (1647) enthüllt<sup>23</sup> – allerdings nicht vor einer kritischen Jury oder einem erwartungsvollen Publikum, sondern vor einer kräftigen Kuh, die man in die edlen Galerieräume geführt hat. *The Innocent Eye Test* (Abb. 10) hat der Kalifornier Mark Tansey sein ebenso witziges wie philosophisch hintergründiges Bild aus dem Jahre 1981 betitelt, das in seinem fo-

<sup>21</sup> E. Bloch, Diskussionen über Expressionismus [1938], in: ders., Gesamtausgabe in 16 Bänden, Bd. 4, Frankfurt a.M. 1977, 264–275, 275.

<sup>22</sup> P. Restany, Yves Klein. [frz. 1974], New York 1982, 48–50, 48.

<sup>23</sup> Der (gemalte) Vorhang ist natürlich eine Anspielung auf eine von Plinius’ sich um Sein und Schein rankende Künstleranekdote: «[Zeuxis] habe so erfolgreich gemalte Trauben ausgestellt, dass die Vögel zum Schauplatz herbeiflogen; Parrhasios aber habe einen so naturgetreuen Leinenvorhang aufgestellt, dass der auf das Urteil der Vögel stolze Zeuxis verlangte, man solle doch endlich den Vorhang wegnehmen und das Bild zeigen; als er seinen Irrtum einsah, habe er ihm in aufrichtiger Beschämung den Preis zuerkannt, weil er selbst zwar die Vögel, Parrhasios aber ihn als Künstler habe täuschen können.» C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturalis historiae*/Naturkunde, Buch XXXV, hg. und übers. von R. König, München 1978, § 65.



Abb. 10: M. Tansy, *The Innocent Eye Test*, 1981, Öl auf Leinwand, New York, The Metropolitan Museum of Art.

torealistischen monochromen Stil bewusst anachronistisch an die in Kupfertiefdruck wiedergegebenen Reportagefotos der Illustrierten aus den 1920er-Jahren erinnert. Der Titel bezieht sich auf eine Aussage des viktorianischen Kunstschriftstellers John Ruskin, der in seiner Einführung in die Zeichenkunst 1857 verlangte, alles kulturell erworbene Wissen um die Beschaffenheit der Dinge über Bord zu werfen, um die Naturscheinung so einfangen zu können, wie sie sich dem Auge wirklich darbietet.<sup>24</sup> Der Erzieher Ruskin hätte also sowohl die zweiäugigen Profilgesichter («Zwei Augen aber fehlen nie, / Denn die, das weiss er, haben sie.») als auch die raffinierte Innensicht («Und nicht nur, wie er aussen war, / Nein selbst das Innre stellt er dar. [...] So blickt man klar, wie selten nur, / Ins innre Walten der Natur. ») aus den kindlichen Startversuchen von «Maler Klecksel» in Wilhelm Buschs gleichnamiger Bildgeschichte (1884) als augentäuschende kulturelle Verbildung getadelt (Abb. 11a/b).<sup>25</sup> Nun:

<sup>24</sup> J. Ruskin, *The Elements of Drawing; in Three Letters to Beginners* [1857], New York 1884, 22, Anm.: «The whole technical power of painting depends upon our recovery of what may be called the innocence of the eye: that is to say, a sort of childish perception of these flat stains of colour, merely as such, without consciousness of what they signify, as a blind man would see them if suddenly gifted with sight.»

<sup>25</sup> W. Busch, *Maler Klecksel* [1884], in: ders., *Werke, Historisch-kritische Gesamtausgabe*, bearb. und hg. von F. Bohne, Zürich o. J., Bd. IV, 81-146, 87-88.

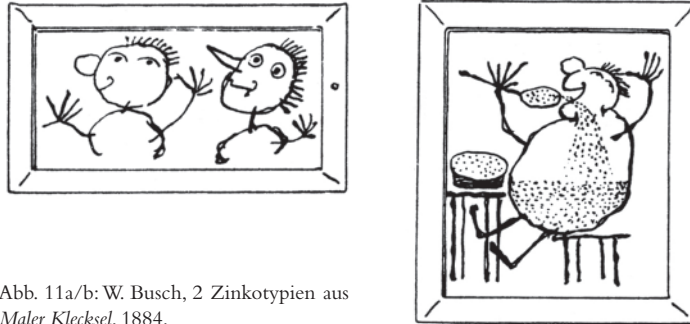


Abb. 11a/b: W. Busch, 2 Zinkotypen aus *Maler Klecksel*, 1884.

Die Experten sind dabei, den Unschulds- bzw. Wahrheits-Beweis in einer offenbar gut vorbereiteten Prüfung zu erbringen. Was erwarten sie von der braven Kuh – Lust auf Sex angesichts des naturalistischen Pin-ups von Potters kräftigem Stier (ein Mitarbeiter hat vorsorglich einen Mopp mitgebracht...) oder Hungergefühle ob des nebenan als impressionistisches Lichtgebilde hängenden *Heuhaufens* von Claude Monet? Die bieder anmutende Experimentanordnung, die vier appropriativ ineinsgeblendeten «realistischen» Stile sowie die auf dem Gemälde von Tansey bildimmanent erzählerisch dargestellte wie auch unsere durch sein Bild provozierte Rezeptionshaltung sind nämlich äusserst vertrackt ineinander verwoben. Arthur C. Danto brachte es mit einem Fragezeichen auf den Punkt:

«The cow, if she is responsive, is responsive to the bull, not to an emblem or a text. That is what it is to have an innocent eye. The cow knows nothing of history, religion, or art. But then, if she does respond, it must be possible to respond to pictures as if they were things, without knowing anything of history, religion, or art. Are there innocent pictorial eyes?»<sup>26</sup>

— Dr. Jürg Albrecht ist Leiter der Abteilung Kunstgeschichte am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft.

<sup>26</sup> A.C. Danto, *Animals as Art Historians: Reflections on the Innocent Eye*, in: ders., *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Berkeley/Los Angeles/London 1992, 14-31, 17.

## Die Unsichtbarkeit des Bildes, oder: Ein Gemälde ist kein Bild

Ralf Simon

Während die Leinwand und der Farbauftrag auf ihr Stücke der Wirklichkeit sind, führt das Kunstwerk, das durch sie dargestellt wird, seine Existenz in einem ideellen Raum, der sich mit dem realen so wenig berührt, wie sich Töne mit Gerüchen berühren können.  
(Georg Simmel XIV, 278)

### I.

Man wird nicht sagen können, dass erst die Schrift die Logik der Unterscheidungen brächte. Aber dass man etwas sieht und etwas anderes nicht oder dass man einen fokussierten Gegenstand in den Vordergrund setzt und anderes nur im Hintergrund virtuell präsent sein lässt: dies sind als Unterscheidungen immer schon Operationen, die grundsätzlich durch eine sprachliche Tätigkeit explizierbar sein müssen. Dass etwas *ein* Ding ist und *sich* ins Bild stellt, setzt eine mentale Aktivität voraus, die aus Vielem ein Etwas *als dieses* Etwas aussondert. Die Aktivität des Aussonderns ist als solche stets markiert, denn sie erfolgt in einem Akt des Aufmerkens so, dass man sich seiner grundsätzlich erinnern können sollte. Mit der Erinnerbarkeit geht einher, dass man sagen kann, was man unterschieden und aufgrund der Unterscheidung gesehen hat. Man kann das Bild aussagen. Wir wissen oft nicht, ob das, was wir gesehen haben, von bildhafter Art gewesen ist, denn wir machen uns nicht jedes Gesehene *als dieses Etwas* vorstellig. Wenn wir uns des Gesehenen aber erinnern, entsteht die mentale Einheit, die wir Bild nennen. Als mentale Einheit bleibt sie innerlich. Die Erinnerung tritt als Bild erst dann in die Welt, wenn wir sie artikulieren, sei es als Zeichnung, als Gemälde oder als Rede.

Folgt man dieser Beschreibung, dann wird evident, dass *Bild* der Name für eine Operation ist, die *post festum* erzeugt wird, um aus ihrer Nachträglichkeit heraus an den Ursprung gesetzt zu werden. *Bevor* wir ein Bild *haben*, müssen wir *unterschieden* und aufgrund der Unterscheidung *gesehen* haben. *Dann* müssen wir diese durch Aktivität markierte Einheit *erinnert* und die Erinnerung *geäußert* haben. *Dann* haben wir ein Bild. *Nach alledem* sagen wir, wir hätten

ein Bild gesehen. Nach alledem wird also das Bild, das das Ergebnis dieser Operationen ist, als das behauptet, was erstens am Anfang gestanden haben soll, weshalb man es zweitens gesehen habe. *Post hoc, ergo propter hoc*.

Dieses Schema, welches die *Priorisierung der Nachträglichkeit* als Bild-Operation behauptet, kann als Schema für sich genommen werden. Dies meint: Bilder entstehen nicht nur, indem Gesehenes konzeptualisiert wird. Bilder entstehen auch aus dem *Imaginären*. Sie müssen nicht mimetisch sein, sie können einer originären *poiesis* entspringen. Aber selbst dann folgen sie dem Schema der Priorisierung der Nachträglichkeit. Denn das Imaginäre wird zum Bild durch seine Finitisierung, also durch Unterscheidungsoperationen, durch ikonische Realisierungen des Unterschiedenen, durch deren Markierung und durch das memoriale Gewusstsein des Markierten.

Man wird also nicht sagen können, dass erst die Schrift – oder vor der Schrift die Rede – die Unterscheidungen brächte. Aber dennoch ist es die Kompatibilität der Unterscheidungslogik mit der linguistischen Sequentialität, welche die Unterscheidungen als *archi-trace* immer schon ins Paradigma der Schrift einliest. Die Unterscheidungen sind die Matrix, und diese Matrix wird von der Schrift explizit gemacht. So ist die Schrift die Instanz, die die bildkonstituierenden Unterscheidungen in ihre manifeste Aktualität überführt. Es ist die Sichtbarkeit der Unterscheidung als solche: die Buchstaben unterscheiden sich voneinander durch den weissen Raum zwischen ihnen. Nur in diesem Sinne wird man sagen können, dass in der Sprache die Schrift die Spur legt, die ebenfalls in den Unterscheidungen arbeitet.

## II.

In der Kernerzählung der abendländischen Bildkritik ist es die Schrift, die die Unterscheidung bringt. Denn die Erzählung bringt sich selbst ins Bild oder besser: in die Szene, die Urszene der *Bildkritik*. So wird die Schrift sichtbar als Einritzung in die Tafeln. Aber diese Schrift ist in bildtheoretischer Sicht vor allem die Allegorie der Unterscheidung selbst.

Während in sinnloser Verzückung, betört und gefangen durch das Bild, die Israeliten um das Goldene Kalb tanzen, kommt Moses vom Berg herab und bringt die Schrift, das explizit gewordene Unterscheidungskwissen: acht Verbote und zwei Gebote. Die bildtheoretische Exegese dieser Szene wird an der Mediendifferenz der in

die Steintafeln gegossenen Schrift einerseits, dem Kalb als Bildwerk andererseits eine Szene der kategorialen Konstitution des Bildes aus dem explizit gewordenen Unterscheidungswissen erblicken können.

Moses, die Figur der Unterscheidung, wird der heidnischen Bildanbetung gewahr. Ich nehme eine nahe liegende Terminologie von Jan Assmann auf.<sup>1</sup> Freilich ist dort die Unterscheidungstätigkeit auf die Differenz von wahr versus falsch im Bereich der Religion bezogen.<sup>2</sup> Die Geschichte vom Goldenen Kalb wird dieser Unterscheidung subsumiert.<sup>3</sup> Die Unterscheidung, um die es mir hier geht, betrifft aber im engeren Sinne die Differenz von Sehen und Denken auf eine Weise, in der die Differenz selbst wieder in die Unterscheidung einkopiert wird. Denn das Gesehene Bild ist eben nur auf der Basis des Unterscheidens und Denkens möglich. So basiert also die Unterscheidung zwischen dem Bildwerk der Idolatrie und dem durch die Bildkritik gegangenen inneren Bild auf der Unterscheidung zwischen unkritisch vergessenem und bewusst gemachtem Denken. Diese Differenz lässt sich religionsunterscheidend benutzen, aber sie meint als solche erst einmal nur, dass das kritisch gewusste Bild dasjenige ist, welches den ihm inhärenten Akt des denkenden Unterscheidens erinnert. Dass Moses, den Berg herab kommend und die ganze Szene überblickend, die Schrift bringt, ist in diesem Sinne der bildkritische Grundakt der explizit gemachten Unterscheidung. Unterschieden wird das Bild vom Bildträger. In diesem Akt zieht sich die Materialität aus dem Bild zurück und das Bild tritt als Realisat einer stets vorangegangenen gedanklichen Aktivität hervor – immaterielles Erscheinen.

Moses spricht keine Bildtheorie, er inszeniert sie. Sein bildkritisches Tun ist selbst ins Bild gebracht, eine intensive Szene: «Dann nahm er das Kalb, das sie gemacht hatten, verbrannte es und zermalmte es zu Pulver, streute es auf Wasser und gab es den Israeliten zu trinken» (2 Mose 32, 20). Es geht hier um mehr als um den archaischen Akt, den Bildanbetern als Strafe ihre eigene Untat zum Fressen zu geben. Genau genommen wird hier das Bild hinsichtlich des Moments seiner materiellen Konkretheit, also als Bildträger, irrealisiert und dem Schacht des Inneren anheim gegeben, verinnerlicht. Indem die Israeliten ihre unkritische Bilderverehrung in eine Logik der reflexiven Umkehrung führen müssen, machen sie sich das Bild, das als äusserliches zur Idolatrie führte, zu einem in-

<sup>1</sup> J. Assmann, *Moses der Ägypter*, München 1998.

<sup>2</sup> Ebd., 17-23.

<sup>3</sup> Ebd., 268-270.

nerlichen Bild. Sie vertilgen das Goldene Kalb und konstituieren in ihrer Innerlichkeit das Bild als eidetischen Gegenstand. Moses hat den Bildträger und mit ihm den Bildgegenstand einer radikalen Vernichtung unterzogen, den Frevlern aber zugleich dasjenige zur Vertilgung auferlegt, was sie, richtig verstanden, legitimer Weise anbeten sollen: das Bild Gottes, sofern es nicht missverstanden wird, sondern als eidetischer Gegenstand gewusst ist. Das goldene Pulver zu essen, heisst, den Bildträger vernichtet und den Bildgegenstand in seiner falschen Gestalt zerstückelt zu haben. Gleichwohl bleibt etwas übrig, und dieses Etwas – Etwas ist ein falsches Wort für eine Kategorie des Dritten – ist Gott, sofern das wahre Bild Gottes weder als Gegenstand vorstellbar noch als reales Ding vorhanden sein kann. In der Geschichte vom Goldenen Kalb führt Moses die doppelte Unterscheidung ein, die jeder kritischen Bildtheorie, und also auch jeder kritischen Theologie, zugrunde liegen muss. Ein Bild ist nicht identisch mit seinem Bildträger und es ist nicht identisch mit seinem Bildgegenstand. Es gilt, das Bild als solches zu denken, also am Goldenen Kalb weder das Bildwerk noch das Kalb. Was aber denkt man dergestalt? Zweifelsohne ist dies eine theologische Frage, aber es ist auch die Frage, die sich einem bildkritischen Bildbegriff stellt.

### III.

Angenommen, Leonardo da Vinci hätte zweimal existiert, er-selbst und er-als-sein-Klon, aber ohne, dass jemand unterscheiden könnte, wer wer ist. Und angenommen, diese beiden würden gleichzeitig und doch unabhängig von einander dasjenige Bild malen, das man Mona Lisa nennt, also so, dass das eine Gemälde nicht die Kopie des anderen ist. Es wären in diesem Kalkül beide Gemälde Originale. Jedoch wäre das eine Gemälde mit Ölfarbe gemalt, das andere Gemälde mit Wasserfarbe. Zweifelsohne würde jedermann sagen, dass es zwei verschiedene Bilder seien.

Angenommen, zwei Personen öffneten gleichzeitig dieselbe Homepage und es erschiene auf dem Bildschirm dasjenige Bild, das man Mona Lisa nennt. Obwohl die Bildschirme vielleicht verschiedene Formate hätten, obwohl der eine Bildschirm mit der alten Röhrentechnik betrieben wird, der andere aber ein moderner Plasma-Bildschirm ist und obwohl die Farbeinstellungen der Bildschirme verschieden sein können und der Lichteinfall auf den Bildschirmen ebenfalls differieren könnte – trotz aller dieser Unterschiede würde doch jeder sagen, dass die beiden Personen dasselbe Bild sehen.



In der einen Sequenz von Annahmen steht offenkundig die materielle Erscheinungsweise des Bildes-als-Gemälde in einem nicht-arbiträren Verhältnis zum Bild. Was wir in unserem kulturellen Kode *Gemälde* nennen, ist der Name für eine so intensive *Inkarnation* des Bildes in seinen Bildträger, dass viele Menschen der Meinung sind, dass Gemälde Bilder seien. Jedenfalls sagt selten jemand, dass man auf einem Gemälde ein Bild sieht oder dass ein Bild in der Form eines Gemäldes erscheint.

In der anderen Sequenz von Annahmen ist es evident, dass die materiale Erscheinungsweise des Bildes in einem arbiträren Verhältnis zum Bild steht. Denn der Bildschirm steht in einem arbiträren Verhältnis zu dem, was in ihm erscheint. Auch der Spiegel hat ein arbiträres Verhältnis zu dem Spiegelbild, das auf ihm erscheint. Schon sprachlich ist es unsicher, ob etwas *auf* dem Spiegel oder *im* Spiegel erscheint.

Dasjenige Bild aber, das als Gemälde erscheint, ist derart intensiv in die Materialität des Bildmediums eingelassen (inkarniert), dass diese Materialität sogar die Bildlichkeit als solche mitformt. Das Altern der Ölfarbe trägt zum Charakter des Bildes bei. Es findet also im Gemälde eine Rückkopplung der Materialität auf das Bild statt. Eine kybernetische Schleife formiert das Bild durch seine materielle Erscheinungsweise. Ob die Farbe deckend oder nicht deckend ist, hat offenkundig einen konstitutiven Einfluss auf das Bild selbst, welches in diesem Fall, den man *Gemälde* nennt, von seinem Bildträger nicht ablösbar zu sein scheint. Niemand käme auf die Idee, einen ähnlichen Gedanken hinsichtlich dessen, was im Spiegel, auf dem glatten Wasser oder auf dem Bildschirm erscheint, zu denken.

Nun ist zweifelsohne der Name *Gemälde* zuerst die Bezeichnung für einen Gegenstand. Dieser Gegenstand ist tendenziell zweidimensional; er besteht sehr oft aus Leinwand, welche auf einen Rahmen (meist aus Holz) gespannt ist; auf die Leinwand ist Farbe aufgebracht. Das Verhältnis der Leinwand als solcher zum erscheinenden Bild ist genauso arbiträr wie das Verhältnis der Farbtöpfe als solcher und der Pinselarten als solcher zu dem, was als Bild erscheint. Sobald aber die Farbe gemischt und die Pinselart gewählt und die Malbewegung begonnen ist, tritt diese Arbitrarität, zumindest *in unserer kulturellen Wertung*, zurück.

Angenommen, es würden zu einem bestimmten Zeitpunkt alle Bildschirme dieser Welt einfrieren und just mit dem Bild, das sie gerade zeigen, für immer stillgestellt. Und analog: angenommen, alle Spiegel und stillen Wasser würden zu diesem Zeitpunkt dasjenige, das sich in ihnen zeigt, für immer auf ihrer Oberfläche festhalten.

Wahrscheinlich würden wir sehr schnell jeden einzelnen Bildschirm und jeden einzelnen Spiegel als ein Individuum bezeichnen, welches mit dem Bild, das er zeigt, symbiotisch verbunden ist. Unser kultureller Diskurs hätte bald verdrängt, dass Bildschirme und Spiegel früher einmal nur das Medium für Bilder gewesen sind. Wir würden denselben kategorialen Fehler begehen, den wir vollziehen, wenn wir wie selbstverständlich sagen, dass Gemälde Bilder seien.

Das Wort *Gemälde* ist der Name für eine bestimmte Sorte von Bildmedien, welche eine sehr intensive Rückkopplungsschleife ihrer Materialität auf ihr Bild kennen und wegen dieser Rückkopplungsschleife in der Regel mit ihrem Bild verwechselt werden. Da es sich aber trotz dieser nachgerade naturwüchsig erscheinenden kulturellen Wertung doch um eine Kategorienverwechslung handelt, wenn man die Rückkopplung der Materialitätsbedingungen auf das Bild einfach ins Bild hineinwachsen lässt, wird man sagen müssen: Gemälde sind keine Bilder.

Was ist aber ein Bild, wenn man es derart von seinem Bildmedium (oder: Bildträger) *unterscheidet*? Die Mona Lisa wäre als Bild nicht vorhanden, wenn nicht das Gemälde mit dem Namen «Mona Lisa» gemalt worden wäre. Das Bild-als-solches, abgezogen von seiner Erscheinungsweise, scheint als Bild gar nicht vorhanden zu sein.

Stimmt aber dieser Satz? Gibt es nicht auch Bilder, deren Erscheinungsweise keine manifeste Materialität kennt? Gibt es nicht innere Bilder, mentale Bilder, Vorstellungsbilder? Und wie steht es mit den sprachlichen Bildern? Zwar haben wir die Materialität eines Textes, also die Buchstaben auf dem Papier, aber diese Materialität hat weder eine Ähnlichkeit mit Achill noch eine Ähnlichkeit mit einem Löwen, wenn das Bild, Achill sei ein Löwe, evoziert wird. Gibt es also Fälle, in denen das Bild-als-solches *vorhanden* ist, *ohne sichtbar* zu sein?

Angenommen, *es gäbe* eben diese Fälle, in denen das Bild-als-solches *unsichtbar vorhanden* ist, wären diese Fälle dann nicht die nahe liegenden und primären Modelle für eine Bildtheorie, welche in ihrem Eröffnungsschritt die Idolatriegefahr, von Bildern-als-in-Materialität-inkarnierten auszugehen, hinter sich gelassen hat, weil sie *als Bildkritik* die Verwechslung des Sichtbaren mit dem Bild kritisch reflektiert hat bzw. bei dieser Sorte von Bildern in die Notwendigkeit einer Abwehr der Materialität erst gar nicht geraten kann?

Es scheint, dass die wesentliche Natur des Bildes, in seiner formierenden Kraft unsichtbar zu sein, zu einer Gleichgültigkeit gegenüber der Frage führt, ob es sich materialisiert oder nicht. Ein Gemälde

Ralf Simon

zeigt ein Bild in genau derselben Intensität wie Brentanos Verse *Wo der Schwan im Wellenspiegel / In sein Sternbild niedertaucht*<sup>4</sup> oder der Blick von einem Berg in ein Landschaftsbild. Nur in einem vor-kritischen Sinne exponiert das Gemälde vermeintlich das reichere Bild. Der Vers spielt demgegenüber eine ikonische Sequenz in die Kombinatorik der anderen sprachlichen Elemente weiter. Und das Landschaftsbild unterläuft die Differenz zwischen Betrachter und Bild, da ja der Betrachter in der Landschaft steht, die er als Bild betrachtet. Jede ikonische Fokussierung findet eine je verschiedene Fortführung: im Gemälde die intensive und opake Materialität, im Vers die komplexe Kombinatorik der permanenten Rückkopplung aller Sinnsynthesen auf die erneut benutzten Elemente, im Landschaftsbild die paradoxe Inklusion des Betrachters. Man mag diese Realisationsbedingungen typologisch unterscheiden und je für sich betrachten. Dabei kann man sie interessanterweise sowohl die Materialität wie auch die Form des Bildes nennen. Es ist aber eine unhintergehbare gestalthafte Einheit, die sich als solche formiert, mitten inne zwischen Realität und Imaginärem, Begriff und Sichtbarem, Ding und Vorstellung, aber von allen diesen Positionen als Kategorie des Dritten geschieden. Es in seiner Unsichtbarkeit zu begreifen, öffnet gegen die Intuitionen des landläufigen Begriffs vom Bild überhaupt erst das Feld der Bildkritik.

— Dr. Ralf Simon ist Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft am Deutschen Seminar der Universität Basel.

---

<sup>4</sup> C. Brentano, Werke, hg. von F. Kemp, Band 1-4, München 1963-1968, I, 392.

## Unsichtbarkeiten im Bild

Zu einer «Kritik der Ikonizität»

Dieter Mersch

### Diskursive und mediale Unsichtbarkeit

Bilder machen sichtbar. Sie zeigen etwas, stellen aus, rahmen ein Sujet, thematisieren ein Ereignis, präsentieren eine Szene oder erzählen Geschichten und zwingen dabei in die Sicht, lassen den Blick nicht los, lenken seine Aufmerksamkeit. Die Aufzählung macht deutlich, dass jedes Bild durch seine Weise der Sichtbarmachung sowie der Anschauung, die ihr antwortet, charakterisiert ist. Sie verweisen auf eine Doppelbesetzung. Bild und Blick gehören zusammen:<sup>1</sup> Es gibt kein Sichtbares, das nicht einem Blick zugeordnet wäre, wie umgekehrt durch die Spezifik eines Blickens ein Sichtbares als Sichtbares erst aufgeht. Zugleich aber versammelt das Bild verschiedene Modi von Unsichtbarkeiten. So hält es sich in dem, wie es zeigt, zurück, es verweigert zudem die Sichtbarkeit seiner Präsentationsweisen genauso wie die Technologien seiner Verkörperung, die Form der Rahmung und Auszeichnung, durch welche ein Sichtbares als solches erscheint, ebenso wie unsichtbar bleibt, wie es den Blick anstachelt, worauf er antwortet oder was die Aufmerksamkeit herausfordert und dergleichen mehr. Bilder machen daher sichtbar aus Unsichtbarem, wie das Unsichtbare Teil der Bildlichkeit ist und sie konstituiert und den Ort des Sehens wie die «Punktierung» der Augen bestimmt oder die Besonderheit ihrer Aura ausmacht und deren Mysterium durchwirkt.

Man hat das Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit im Bild vorzugsweise aus der Metapher der Blindheit und der Figur des «blinden Sehers» hergeleitet.<sup>2</sup> Jacques Derrida hat, neben vielen anderen, in seinen *Aufzeichnungen eines Blinden*<sup>3</sup> vehement an sie erinnert, doch trifft sie vor allem das Gesehene selbst, das unsichtbar von der Signifikanz eines Gedächtnisses durchtränkt bleibt,

<sup>1</sup> Vgl. dazu auch D. Mersch, Bild und Blick. Zur Medialität des Visuellen, in: Ch. Filk/M. Lommel/M. Sandbothe (Hg.), *Media Synaesthetics*, Köln 2004, 95-122.

<sup>2</sup> P. Bexte, *Blinde Seher*, Hamburg 1999.

<sup>3</sup> J. Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden*, München 1997.

das ihm vorhergeht und mit der Spur eines «Als», dem Schriftzug seiner Bedeutungsgebung versieht. «Von Anfang an gehört die Wahrnehmung zur Erinnerung. Sie schreibt»<sup>4</sup>, heisst es bei Derrida: So stattet ein Nichtsehen das Bild mit verschiedenen Markierungen und Unterscheidungen aus, woran sich Worte entzünden können und dem Visuellen einen Sinn geben, die es der Möglichkeit einer Interpretation allererst zuführen. Darum sei jede Zeichnung schon «gezeichnet» oder übersät mit einer Serie von «Graphien», deren Textur, ohne selbst sichtbar zu werden, sich immer schon in sie eingeschrieben hat – «(s)o als wäre ich, statt durch die Zeichnung (...) durch einen anderen Strich oder Zug [trait] berufen worden, durch die Graphie unsichtbarer Worte (...) – heimlicher Austausch: ein Zug für den anderen, Schriftzug statt Zeichenstrich, *trait pour traits*»<sup>5</sup>. Derrida diskutiert demnach das Bildliche vor der Folie einer symbolischen Ordnung, ihrer Archive und Strukturen, die es «parergonal» einschliesst, es durchdringt und schneidet, um auf diese Weise seine Sichtbarkeit verständlich machen.<sup>6</sup> Wahrnehmung gibt es nur, wo solche Schnitte und Texte vorliegen, die wiederum nicht in Wahrnehmungen gründen, wohl aber ihre Intelligibilität stiften. Kein Sehen, auch nicht die unschuldigste Betrachtung eines Bildes, das ohne ein solches zweites und fremdes «Gesicht» auskäme, wofür die spezifische «Einsicht» und «Sehekraft» des Blinden, sein ebenso geheimes wie ausserordentliches Wissen einsteht, das seine Fundamente eben nicht aus Anschauungen gewinnt, sondern aus der Unsinnlichkeit von Sprache und Diskurs.

Zweifellos kann der Topos der Blindheit auf eine lange Tradition, auch in der Geschichte der Künste zurückblicken, die auf diese Weise im Bild die Grundlage des Bildsehens zu thematisieren versuchten, und zweifellos muss jede Wahrnehmung auf eine Nichtwahrnehmung, jedes Sehen auf ein Sehen-als zurückgeführt werden, worauf ihre Bestimmung und Verständlichkeit basiert. Das Motiv bildet aber nur eine Seite der Unsichtbarkeit im Sichtbaren, die ausschliesslich in Ansehung der Diskursivität der Wahrnehmung, dessen, was man im Sinne des Deutschen Idealismus eine «intellektuelle Anschauung» nennen könnte, argumentiert. Es privilegiert das Sehens-als, das seine Bestimmung aus anderem als Sehen bezieht.<sup>7</sup> Demgegenüber sei

<sup>4</sup> Ebd., 54; vgl. auch 53f.

<sup>5</sup> Ebd., 43.

<sup>6</sup> Vgl. zum Begriff des «Parergons»: ders., *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992.

<sup>7</sup> Analytisch erlaubt die Beziehung zwischen Wahrnehmung und Wahrgenommen drei differente Positionen: (i) Es gibt ein unabhängiges Gegebenes, das dem Zugriff der Wahrnehmung zuvorkommt, sodass Wahrnehmung wesentlich rezeptiv gedacht werden muss – eine Auffassung, wie sie sich z.B. im Sensualismus George Berkeleys

hier eine andere Perspektive vorgeschlagen, die die Unsichtbarkeit als Element der Medialität des Bildes, seiner *Ikonizität*, sowie der Beziehung zwischen Bild und Blick, der Tatsache, das zwischen Bild und Wahrnehmung ein Raum entsteht, der abgesteckt und durchschritten werden muss, rekonstruiert. Denn vergleichbare «Blindheiten» lassen sich auch für Bildlichkeit selbst sowie seiner Betrachtungsweise angeben und Schicht um Schicht entschälen, nur entsprechen ihnen andere Formen und Modalitäten, als die zunächst aufgerufenen. Von ihnen seien hier lediglich einige angeführt: *Einmal* die Unsichtbarkeit der ikonischen Differenz als Konstituens der «Als-Struktur» im Bild; *zweitens* die Unsichtbarkeit medialer Techniken, Instrumente und Dispositive, die das Sichtbare als Sichtbares allererst errichten und ausstellen; *drittens* die Unsichtbarkeit dessen, was am Bild affiziert und den Blick anstachelt und was Roland Barthes das «punctum» im Unterschied zum «studium» nannte;<sup>8</sup> sowie schliesslich *viertens* jenes unsichtbare Wechselspiel, worin sich Bild-Erzeuger und Bild-Betrachter begegnen und einen Dialog stiften, welches gleichzeitig mit dem korrespondiert, was Jacques Lacan die «Blick-Gabe» des Bildes nannte.<sup>9</sup> So entsteht ein chiasmatisches System aus wenigstens vier Schichten gegensätzlicher Unsichtbarkeiten, die sich nirgends schneiden, die vielmehr jenes «Interspatium» oder «Geviert» bilden, das im Bild gleichermaßen eine Sicht erzeugt wie ihm Bedeutung verleiht.

## Entzug der Rahmung

Bilder zeigen. In der «Logik des Zeigens»<sup>10</sup> zeichnet sich zugleich ein Raum ab, der Sichtbarmachung ebenso ermöglicht wie begrenzt. Darin unterscheiden sich Bilder von diskursiven Schemata wie

---

findet; (ii) in der Wahrnehmung wird «etwas» durch die «Weise des Wahrnehmens» erst gegeben, seien dies Schemata, Gestalten oder begriffliche Repräsentationen wie bei Kant, Husserl und anderen; (iii) von einem Wahrgenommenen als Repräsentiertem zu sprechen, erscheint generell unsinnig, vielmehr gibt es nur Begriffe oder mentale Strukturen, die allererst das konstruieren, was Wahrnehmung heisst, eine Position, wie sie für idealistische, symboltheoretische und sprachphilosophische Entwürfe – z.B. bei Goodman oder Davidson – charakteristisch ist.

<sup>8</sup> R. Barthes, *Die helle Kammer*, Frankfurt a.M. 1989, 35ff. passim.

<sup>9</sup> Vgl. J. Lacan, «Linie und Licht», in: G. Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?* München, 1995, 60-74; 70f.

<sup>10</sup> Vgl. dazu auch D. Mersch, *Das Bild als Argument*, in: Ch. Wulf/J. Zirfas (Hg.), *Ikologien des Performativen*, München 2005, 322-344; ders., *Naturwissenschaftliches Wissen und bildliche Logik*, in: M. Hessler (Hg.), *Konstruierte Sichtbarkeit. Wissen-*

Sprache, Graphen, Notationen und Ähnliches, die einer diskreten Logik von Differenzierungen genügen. Aus ihnen geht zugleich jene Serie von Zeichen hervor, welche kraft ihrer «Iterabilität» beständig in Bewegung bleibt, um, wie Roland Barthes es pointiert hat, der Welt immer neue «Klassifizierungen» und «Gliederungen» aufzuerlegen.<sup>11</sup> Bilder kennen keine vergleichbaren Strukturen von Einteilungen und Unterscheidungen, die ihre symbolische Ordnung festlegen; sie bilden vielmehr ein Kontinuum, dessen Kennzeichen nach Nelson Goodman «Fülle» und «Dichte» sind,<sup>12</sup> die wiederum dadurch definiert sind, dass zwischen zwei Auffälligkeiten stets weitere liegen. Die Reihe der Markierungen schliesst dann nirgends ab, sodass der Blick beständig neue Anhalte für seine Aufmerksamkeit finden kann. Die Kreisbewegung der Augen, das Umherwandern und Suchen, das die Fläche der Bildlichkeit kreuz und quer bereist, hängt daran: Sie macht deutlich, dass Bilder nicht aus aufzählbaren Signifikanten bestehen, die durch Unterscheidung voneinander abgegrenzt sind, sondern einer anderen, nichtstrukturalen Ordnung gehorchen. Gleichwohl gibt es eine *erste und elementare Differenz*, die die Bildlichkeit als Bildlichkeit überhaupt erst konstituiert. Sie ist durch jene Scheidelinie bestimmt, welche das Bild von seinem Anderem, dem Nichtbild oder Hintergrund abtrennt. Sie ist als Unterscheidung keineswegs trivial, sondern sowohl verantwortlich dafür, dass wir ein Bild sehen als auch dafür, dass ein Bild *etwas* zeigt.

Wollte man ihr einen Begriff zuordnen, liesse sich im weitesten Sinne von einer «Rahmung» sprechen, die freilich auf verschiedene Weise manifest werden kann. Nicht gemeint ist allerdings der vordergründig sichtbare Rahmen, der ein Bild umgibt, sondern weit eher seine Funktion, die in der Abscheidung selbst besteht und durch die Materialität der Oberfläche, durch Bildschirm und Leinwand, durch die Unterscheidbarkeit zwischen Innen und Aussen und dergleichen mehr ausgeübt werden kann.<sup>13</sup> Sie gehören zum Bild als dasjenige, was seine visuelle «Als-Struktur» setzt. Das Bildliche ist

---

schafts- und Technikbilder seit der frühen Neuzeit, München 2006, 405–420; ders., Wittgensteins Bilddenken, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Berlin 2006/6, 925–942; ders., Blick und Entzug. Zur Logik ikonischer Strukturen, in: G. Boehm/G. Brandstetter/A. von Müller (Hg.), Bild – Figur – Zahl, München 2007 (im Erscheinen).

<sup>11</sup> R. Barthes, Elemente der Semiologie, Frankfurt a.M. 21981, 48; zum Begriff der Iterabilität vgl. insb. J. Derrida, Signatur Ereignis Kontext, in: Randgänge der Philosophie, Wien 21999, 325–351, 332ff.

<sup>12</sup> N. Goodman, Weisen der Welterzeugung, Frankfurt a.M. 1990, 87ff.

<sup>13</sup> D. Mersch, Kunst und Medium. Zwei Vorlesungen, Kiel 2003, 169ff.

daher durch einen Unterschied «be-dingt», der insoweit «ikonisch» genannt werden kann, als er das, was *im* Bild sichtbar wird und was die Phänomenologie als «Bildobjekt» bezeichnet hat, das betrachtet oder «gelesen» werden kann, von dem trennt, was *nicht* im Bild ist, aber seine Bildlichkeit eigens mithervorbringt. Man hat von einer «ikonischen Differenz» gesprochen,<sup>14</sup> die das erzeugt, was im Bild dem «Als» der Prädikation entspricht und Sichtbares allererst «als dieses» ausweist. Wir haben es also mit einer spezifischen Form «visueller Bestimmungen» zu tun, die der Einrahmung bedürfen und die von diskursiven Bestimmungen insoweit zu unterscheiden sind, als sie gleichzeitig für die Duplizität des Bildsehens verantwortlich sind – der Tatsache nämlich, dass wir stets «etwas» im Bild sehen wie wir gleichzeitig sehen, «dass» wir ein Bild sehen. Es handelt sich also um eine «Blickbrechung» oder «Blickspaltung», welche ebenso sehr die Sichtbarkeit ermöglicht, wie sie durch das Bild gleichsam verzehrt wird, weil sie in dem Masse zurücktreten muss, wie die Sichtbarkeit eines Sichtbaren hervortritt.

Dieses Spiel von Hervortreten und Zurücktreten, von Exposition und Entzug ist überhaupt charakteristisch für die Dialektik des Medialen, sofern das Medium im Prozess der Mediation ebenso aufgeht wie unkenntlich wird, d.h. im Erscheinen verschwindet und im Verschwinden erscheint.<sup>15</sup> Jedes Bild gehorcht der gleichen Paradoxalität, indem es gerade dadurch sichtbar macht, dass seine Bildstruktur unsichtbar bleibt. Und wie die Medialität des Bildes durch die Rahmung als Konstituens seiner ikonischen Differenz determiniert ist, bleibt diese ebenso sehr *im* Bild verborgen. Das bedeutet auch: Die Differenz weicht *als* Differenz zurück und hält sich in Reserve, weil sie den «Ursprung» der Bildlichkeit markiert, sofern das, was sichtbar wird, nur kraft ihres Unterschieds sichtbar werden kann, wobei der Unterschied *als* Unterschied wiederum weder Teil noch Objekt der Wahrnehmung sein kann. Folglich erzeugt eine Unsichtbarkeit eine Sichtbarkeit, wobei die Spaltung zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren nicht mitten durch das Bild verläuft, sondern quer zu ihm, gleichsam in einer anderen Dimension. Sie teilt nicht das Bild auf, sondern scheidet Bild und Bildobjekt oder Medium und Darstellung, wobei die Scheidelinie eine Grenze im

<sup>14</sup> G. Boehm, Die Wiederkehr der Bilder, in: ders. (Hg.), Was ist ein Bild?, München, 1995, 11–38.

<sup>15</sup> Vgl. D. Mersch, Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine «negative» Medientheorie, in: S. Krämer (Hg.), Performativität und Medialität, München 2004, 75–96; ders., Negative Medialität. Derridas Différance und Heideggers Weg zur Sprache, in: Journal Phänomenologie, Jacques Derrida, Heft 23, 2005, 14–22.



Bild manifestiert, die sich umgekehrt jeglicher Sichtbarkeit verweigert. Gleichzeitig Hindernis, das blicklos bleibt und keine Durchsicht erlaubt, erscheint sie gleichwohl als Ermöglichungsgrund dafür, dass überhaupt etwas gesehen werden kann, sodass – buchstäblich – etwas *hinzu*wahrgenommen werden muss, um eine Wahrnehmung als solche aufzurichten. Sehen bedeutet immer, «mehr sehen als man sieht», heisst es bereits bei Maurice Merleau-Ponty mit Bezug auf den Blick: «Man darf nicht denken, dass ich einem Sichtbaren (...) ein Nicht-Sichtbares hinzufüge. (...) – Es gilt zu verstehen, dass das Sichtbare selbst eine Nicht-Sichtbarkeit enthält.»<sup>16</sup>

Der Gedanke koinzidiert im Übrigen mit dem Ludwig Wittgensteins in Bezug auf die Sprache, der im *Tractatus logico-philosophicus* hinsichtlich der Dialektik von Sagen und Zeigen bzw. Reden und Schweigen von einer ähnlichen Verschränkung ausgegangen ist.<sup>17</sup> Eine Notiz von 1931 fügt ausserdem hinzu: «Das Unaussprechliche (das, was (...) ich nicht auszusprechen vermag) gibt vielleicht den Hintergrund, auf dem das, was ich aussprechen konnte, Bedeutung bekommt.»<sup>18</sup> Was daher Rahmung als «Be-dingung» der Möglichkeit von Bildlichkeit heisst, gleicht solchem Hintergrund. Die ikonische Differenz, die von ihm ausgeht, wäre dann hinsichtlich der Dialektik von Figur und Grund ausbuchstabierbar, freilich nicht als eine innerbildliche Unterscheidung, die die Zeichen und ihre Figuration betrifft, sondern grundsätzlicher als Differenz zwischen Konstitution und Konstituiertem, zwischen dem, was das Ikonische hervorbringt und dem, was es zeigt. Es sei hinzugefügt, dass auch Marshall McLuhan in seinen verschiedenen Bemühungen, den Begriff des «Mediums» in seiner Allgemeinheit zu fassen, sich einer verwandten Dialektik bediente. Medien und Mediatisiertes, so lautet eine Passage seines rhapsodischen Werkes, verhalten sich wie Figur und Hintergrund zueinander, und der Ausdruck «Medium» nennt im Besonderen das «Dazwischen», das «Intervall (...), das beide gleichzeitig begrifflich bestimmt»<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> M. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986, 312.

<sup>17</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, kritische Edition hg. v. B. McGuinness/J. Schulte, Frankfurt a.M. 1989, v.a. 3.262, 4.022, 4.12–4.1212, 4.126, 5.62, 6.12, 6.36 und 6.522.

<sup>18</sup> Ders., *Vermischte Bemerkungen*, Werkausgabe Bd. 8, Frankfurt a.M. 1994, 472.

<sup>19</sup> M. McLuhan, *Das resonierende Intervall*, in: ders.: *Absolute Marshall McLuhan*, Freiburg 2002, 210–218, 212.

## Dialektiken des Zeigens

Markiert die ikonische Differenz im eigentlichen Sinne ein bildliches Konstitutionsprinzip – und darin *mutatis mutandis* der «ontologischen Differenz» Martin Heideggers ebenso zugeneigt wie der *différance* bei Derrida, sofern sie im Bildlichen die gleiche Stelle besetzt, wie dort der Sinn oder die Generativität einer Struktur –, öffnet sie zugleich einen Raum visueller Präsenzen, der sich dem Blick darbietet. Dies ist bereits in der schlichten Einsicht ausgesprochen, dass Bilder «zeigen» – das Zeigen ist anders, als was sich im Rahmen struktureller Differenzierungen oder als «Unter-Schied» zwischen Sein und Seiendem ausmachen lässt, die stets temporal organisiert sind, weniger räumlich. Weil wir es dagegen mit Anschauungen zu tun haben, dominiert Räumlichkeit, wobei es sich vorderhand weder um einen symbolischen Raum noch um einen Zeichenraum oder ein System von Repräsentationen, das es zu entschlüsseln gilt, handelt – es kommt einem Missverständnis gleich, das klassische allegorische Bild oder die Genremalerei des 17. bis 19. Jahrhunderts zum Massstab einer Bildtheorie erheben zu wollen –, vielmehr haben wir es mit einem entdifferenzierten *Raum von Erscheinungen* zu tun, der allein unter der Unterscheidung von Erscheinen und Nichterscheinen im Sinne von Anwesenheit und Abwesenheit steht und die nicht anders als auf der Grundlage einer «Logik des Zeigens» zu beschreiben ist. Sie fungiert nicht eigentlich als eine «Logik» im strengen Sinne, sondern als eine Praxis, die den «Logiken des Sagens» widerspricht, sie durchquert und untergräbt.

Das bedeutet nicht, dass Bilder nichts sagen oder darstellen, dass sie nichts auszudrücken oder zu bedeuten vermögen, vielmehr sagen oder bedeuten sie im Modus des Zeigens, welches von den Modalitäten der Aussage, der Bestimmung und Prädikation vor allem dadurch abzuheben ist, dass es keine Negation duldet.<sup>20</sup> Auf den Umstand ist oft hingewiesen worden, sodass er an dieser Stelle nicht eigens ausgeführt werden muss; es genügt, darauf hinzuweisen, dass ihm Wittgenstein in seinen *Philosophischen Untersuchungen* durch die Bemerkung Rechnung getragen hat, dass «ein gemaltes, oder plastisches Bild, oder ein Film (...) jedenfalls nicht hinstellen (kann), was nicht der Fall ist»<sup>21</sup>. Und eine frühere, bereits aus den späten 1920er und frühen 1930er Jahren präzisiert: «Ich kann ein

<sup>20</sup> Vgl. Mersch, Bild und Blick, s. Anm. 1. Zur Unmöglichkeit der Darstellung von Verneinungen und Kausalbeziehungen siehe auch S. Freud, Die Traumdeutung, Frankfurt a.M. 1961, 259ff.

<sup>21</sup> L. Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, Frankfurt a.M. 1971, 174, § 520.

Bild davon zeichnen, wie Zwei miteinander fechten; aber doch nicht davon, wie zwei nicht miteinander fechten (das heisst nicht ein Bild, das bloss dies darstellt).»<sup>22</sup> Diese Unmöglichkeit markiert keinen Mangel, der das Bild gegenüber der Sprache oder anderen diskursiven Schemata depravierte und ihm, wie oft geschehen, einer vorprädikativen Struktur zuordnete; vielmehr ist sie als Eigenart des Bildlichen seiner *präsentativen Struktur* geschuldet,<sup>23</sup> die insbesondere mit seiner genuinen Räumlichkeit koinzidiert, wie sie ihren Grund in der Rahmung als Konstituens des spezifisch ikonischen Differenzprinzips besitzt.

Dennoch bedarf es zu ihrer Ausgestaltung oder Ausrichtung der Instrumente und Techniken wie auch mannigfaltiger Verfahren der Komposition, der Farbgebung, der «Geste» einer Produktion, des digitalen *Morphings* und vieles mehr, um ihr allererst ihre Note, ihre spezifische Form zu verleihen. Nicht auf das Zeigen selbst, sondern auf diese kommt es an, wenn im Besonderen von der Unsichtbarkeit seiner Erstellung die Rede sein soll. Denn weder zeigt das Zeigen mit, worauf es zeigt, noch wie es zeigt: Es verbirgt sich. So ergibt sich an dieser Stelle die gleiche Negativität, wie sie bereits für die Struktur des Mediales aufgewiesen worden ist und für jedes «Bedingende» charakteristisch zeichnet, nämlich dass das Bild und das, was es zeigt oder jeweils sichtbar macht, durch Weisen der *Sichtbarmachung* bestimmt ist, die wiederum im Bild nicht sichtbar werden. Wie mediales Erscheinen die Eigenart aufweist, sein Mediales zu verleugnen, ja Entzug überhaupt ein Grundzug der Phänomenalität des Phänomens ist und es Erscheinen nur dort gibt, wo das, was es ermöglicht, zurücktritt, so verweigert das Bild selbst

<sup>22</sup> Ders., *The Big Typescript*, hg. v. M. Nedo, Wiener Ausgabe, Bd. 11, Wien, 2000, 83 (4); ähnlich: ders., *Bemerkungen*, Wiener Ausgabe Bd. 3, Wien 2000, 56 (5). Vergleichbares gilt ebenfalls für das Portrait: Was wäre ein Bild, das N nicht darstellt oder N so zeigt, wie er nicht aussieht: Es wäre kein negatives Bild, sondern z.B. ein schlechtes oder unähnliches Portrait.

<sup>23</sup> Von einem «präsentativen» Symbolismus statt einem repräsentativen spricht ebenfalls S.K. Langer, *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, Frankfurt a.M. 1984, 61ff., 172ff., 261ff. Ebenso spricht Gottfried Boehm von Präsenz und Präsentation in Bezug auf die Bildlichkeit: Vgl. G. Boehm, *Repräsentation – Präsentation – Präsenz*, in: ders. (Hg.), *Homo Pictor, Colloquium Rauricum*, Bd. 7, München Leipzig 2001, 3–13. Von «rätselhafter Präsenz» spricht ebenfalls W. Benjamin, *Zum Bilde Prousts*, in: ders., *Gesammelte Werke* Bd. II.1, Frankfurt a.M. 1977, 310–324, 323. Bilder sind, wie darüber hinaus Albrecht Fabri gesagt hat, gerade deswegen «Rätsel», weil an ihnen «nichts (...) verborgen ist, vielmehr alles offen da liegt». A. Fabri, *Wie man eine Ausstellung eröffnet*, in: W. Herzogenrath/G. Lueg (Hg.), *Die 60er Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt*, Köln 1986, 28.

die ästhetischen und technischen Konditionen seines Zeigens. Jede Abbildung, jedes ikonische Format enthält die Spur dieser Dialektik. Deshalb konstatierte Wittgenstein schon im *Tractatus*: «Seine Form der Abbildung (...) kann das Bild nicht abbilden; es weist sie auf.» «Das Bild kann sich aber nicht ausserhalb seiner Form der Darstellung stellen.» «Das Bild stellt dar (...) durch die Form der Abbildung.»<sup>24</sup> Das bedeutet auch: Kein Bild gibt die Mittel seiner Darstellung preis: Die Visualisierung klammert ihre eigenen Verfahrensweisen ein.

Wir sind demnach mit einer weiteren Form von Unsichtbarkeit konfrontiert, die gleichermassen chiasmatisch organisiert ist, und die im umfassendsten Sinne die Dispositive der Sichtbarmachung betreffen. Ihr chiasmatisches Moment beruht dabei auf einer Konstruktion, deren Konstruktionsprinzipien in dem Masse im Dunklen oder Unklaren bleiben, wie ihr «Werk» gelingt. Alle Maler haben diese Ekliptik genutzt, um ihre Kunst mit einem Geheimnis auszustatten, wie gleichermassen die Aura des künstlerischen Aktes von ihr zehrt. Gleichzeitig eignet ihr der ambivalente Zug, dass die besondere Magie des Bildlichen, der Zauber seiner Wirkung und seines Illusionismus, der ihm bereits seit der Antike angedichtet wurde, wie die Trauben des Zeuxis bezeugen, sich ebenso auf sie berufen müssen, wie sie ununterbrochen der Gefahr der Dekuvrierung und Enträtselung ausgesetzt bleiben, die das Bild buchstäblich desillusionieren. Die Macht der Kunst hängt daran genauso wie das *Telos* technischer *perfectio*: Sie sind die Produkte einer hartnäckigen Verbergungsstrategie, die die Evidenzproduktion des Bildes umgekehrt auch immer unter Verdacht stellte. Es bedarf daher der Technologie, um ein Sichtbares herauszustellen und zu steigern, wie die Unsichtbarkeit der Sichtbarkeit laufend reinszeniert werden muss; zugleich bedarf es der Blindheit, um das Sichtbare als Sichtbares glaubhaft zu machen und jene Illusion aufzubauen, die den Blick ebenso fasziniert wie blendet: «Was ans Bild sich klammert, bleibt mythisch befangen, Götzendienst», heisst es folgerecht in Theodor W. Adornos *Negativer Dialektik*: «Der Inbegriff der Bilder fügt sich zum Wall vor der Realität.»<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Wittgenstein, *Tractatus*, s. Anm. 17, 2.172, 2.174, 2.22.

<sup>25</sup> Th.W. Adorno, *Negative Dialektik*. Gesammelte Schriften Bd. 6, Frankfurt a.M. 1973, 205.

## Blicklose An-Sicht

Erweisen sich damit sowohl die ikonische Differenz, die die Sichtbarkeit des Bildes aufschliesst, als auch die Techniken der Gestaltung und des Zeigens als unsichtbar, bleiben dennoch beide auf der Seite des Mediums als Bedingung der Möglichkeit der Bildlichkeit selbst. Keine Sichtbarkeit des Bildes jedoch, das nicht gleichzeitig durch die Besonderheiten des Blicks und seines Angeblicktwerdens ihr unverwechselbares «Gesicht» erhalte. Sie gehören ursächlich zusammen. «Gesichtigkeit» bedeutet dabei, dem Bildlichen nicht nur eine Oberfläche zuzuschreiben, auf der es etwas zu sehen gibt, sondern gleichzeitig eine Kontur und ein Ausdruck, worin sich eine Alterität inskribiert hat und die damit selbst zu einer Art von Alterität avanciert. Ein Bild sehen heisst folglich, sich von ihm anblicken lassen; der Topos reicht von der Heiligkeit der Ikonenmalerei über den spätromantischen Symbolismus bis zu Paul Valéry, Walter Benjamin, Jacques Lacan und, in jüngster Zeit, George Didi-Huberman und anderen.<sup>26</sup> Er variiert das Motiv des «Antlitzes», das wörtlich ein «Gegenblickendes» anspricht, das hier nicht einer anderen Person, sondern dem Bild als seinem «Werk» oder seiner «Gabe» gilt. Es meint indessen keine Zuschreibung von Subjektivität, die dem Bildlichen eine eigene *intentio* unterschöbe, wohl aber die Tatsache des «Anblicks» im Doppelsinn von Anschauen und Angeschautwerden, wobei die Passivität daran erinnert, dass Bilder, und sei es nur durch die Auszeichnung eines Blicks, «von woanders her» angehen und einem Anderen und damit auch anderem Blick entspringen.

Kein Bildsehen, dass nicht von dieser Andersheit affiziert wäre und sie in sich konservierte; doch bleibt der Punkt, von woher es den Blick anstachelt, ungreifbar im Bild gleich einer Höhlung oder Negativität, der keine Markierung, keine Position oder Kerbung entspricht. Zwar kannte die klassische Perspektivkunst den Fluchtpunkt, der dem subjektiven Augenpunkt korrespondierte und von dem her die Konstruktion plausibel wurde, doch bedeutet der hier gemeinte «Blickpunkt» insofern anderes, als er die unbestimmte Stelle markiert, die, wie Lacan sich ausgedrückte, den Blick «in die Falle lockt»<sup>27</sup>. Roland Barthes hat ihn in seinen Überlegungen zur Fotografie im

<sup>26</sup> Vgl. stellvertretend G. Didi-Huberman, Was wir sehen blickt uns an, München 1999. Das gleiche Motiv findet sich auch in D. Mersch, Materialität, Präsenz, Ereignis, München 2002, 1. Teil 2. Kap. sowie ders., Ereignis und Aura, Frankfurt a.M. 2002, 1. Teil.

<sup>27</sup> Vgl. Lacan, Linie und Licht, s. Anm. 9, 61.

Unterschied zum lernbaren «Studium», das der Technik der *Ekphasis* gehorcht, mit dem «Punctum» identifiziert, das «besticht» und wie ein «Pfeil» aus dem Bild schießt und «mich trifft», «mich verletzt»<sup>28</sup>. «Punctum», heisst es weiter, «das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und: Wurf der Würfel»<sup>29</sup>. Es beinhaltet das «Zufällige», das plötzlich überkommt oder sich unerwartet querstellt und das gesamte semantische Feld des «Studiums» und seiner eingespielten Bedeutungen «durchbricht». Kein lokalisierbarer Ort *im* Bild, der einem *Zeichen* zuordnenbar wäre, geht es vorzugsweise dann auf, wenn der Blick absichtlos im Bild schweift, sogar, wie Barthes hinzufügt, wenn man *nicht* schaut, d.h. *etwas* zu fixieren sucht, sondern die Augen abgewendet oder geschlossen bleiben, um das Gesehene im Gedächtnis auftauchen zu lassen. Auffallend ist sowohl die Serie von Passivitäten, die das Sehen als Affektion beschreiben, als auch die Rhetorik des Unbestimmten, die das «Punctum» aus allen interpretatorischen Registern, seien sie semiotischer, hermeneutischer und strukturalistischer Art, herausfallen lässt. In immer wieder neu ansetzenden, aber vergeblich um dieselbe Frage kreisenden Bemühungen hatte es Barthes mit einem blinden Fleck verglichen, der «uncodiert» bleibt und der, analog dem blinden Fleck des Auges, überhaupt erst zu sehen gestattet. Nicht einmal ein Sichtbares, vielmehr ein Knoten des Sehnervs, der, wie der Grund der Reflexion in der Reflexion, abwesend bleiben muss, bringt es das Vermögen des Blicks und damit zur Sichtbarkeit allererst hervor, sodass wir es erneut mit einer Unsichtbarkeit zu tun bekommen, diesmal allerdings im Verhältnis zwischen Bild und Blick.

Jedes Bild kann in diesem Sinne als «unscharf» gelten, weil ihm eine genuine Rätselhaftigkeit oder Unentschlüsselbarkeit inhäriert, die gleichzeitig die Eigenart besitzt, den Blick ebenso zu fesseln wie zu lenken und in Unruhe zu halten. Das bedeutet auch: Das Bild verbirgt seine «Blickgabe», den Punkt, von dem aus es nach Aufmerksamkeit verlangt und den Lacan als «Vergabe einer Sicht» bezeichnete, wodurch der «auteur», der Maler, Regisseur oder Fotograf dem Betrachter seinen Blick «präsentiert» und ihm eine Möglichkeit zu schauen anbietet.<sup>30</sup> Es ist das Begehren, gesehen zu werden, was den Blick angeht, das sich ihm gleichwohl immer entzieht, wie ebenfalls ein Bild betrachten heisst, sich einem

<sup>28</sup> R. Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt a.M. 1989, insb. 60ff.

<sup>29</sup> Ebd., 36.

<sup>30</sup> Ein Bild zeigen, heisst, einen Blick «geben». Vgl. Lacan, *Linie und Licht*, s. Anm. 9, 70f.

Anblickenden zuzuwenden und ihm «Achtung» zu zollen. Daher sowohl die *Idolatrie* wie *Ikonoklastik*, die Scheu vor dem Bild als einem Numinosen, wie umgekehrt die Furcht vor seinem Mysterium, welche die Geschichte der Kulturen auf ebenso schmerzhaft wie mystifikatorische Weise durchzieht und im *Bilderverbot* kulminiert. Die chiasmische Struktur, die den Zwischen-Raum zwischen dem Bildlichen und seiner Betrachtung besetzt, enthüllt sich in dieser Doppelgesichtigkeit von *Bemächtigung* und *Ermächtigung*, die noch quer zu den anderen Chiasmen und Unsichtbarkeiten steht und über sie hinausweist, weil sie weder an die mediale Konstitution des Bildlichen als Bild noch an die technischen oder kompositorischen Dispositive der Sichtbarkeit rührt, sondern an seine *Wirksamkeit*. Das bedeutet auch: Kein Bild kann auf die «ikonische Differenz» und ihre korrelativen Gestaltungsprinzipien oder Visualisierungsverfahren reduziert werden, vielmehr erfordert seine Untersuchung genauso die Analyse des spezifischen Blickwechsels und seiner Effekte, die das Bildliche ebenso öffnet wie einschränkt, weil dessen Effekte jenes Moment ausmachen, das die Sicht gleichermaßen arretiert wie es die Sehlust forciert.

## Chiasmus des Blickwechsels und das Spiel der Künste

Damit ist gleichzeitig ein *viertes* Moment angezeigt, das sich noch einmal von den anderen abhebt und sie durchquert. Auch dieses Merkmal verweist auf eine Unsichtbarkeit, die gleichermaßen die Relation zwischen Bild und Blick tangiert, ihr aber einen weiteren Entzug hinzufügt. Denn wie mit dem «Blickpunkt» jeder Bildlichkeit auf einzigartige Weise eine *Beziehung zur Alterität* inneohnt, dessen Reserve der Zurückhaltung der Alterität entspricht, bedeutet ein Bild betrachten, dem Blick des Anderen ebenso zu begegnen wie ihm zu antworten. Durch diese Antwortstruktur wird der Blickstruktur zugleich eine Responsivität auferlegt. Sie erweist sich als dem Blickwechsel eingelassen. Gleichzeitig spannt sie jenen Zwischenraum auf, worin die Erfahrung des Bildlichen allererst statthat. Auch sie nimmt darum Teil an der Konstitution des Bildes, auch sie bleibt deshalb *vor* dem Bild und *im* Bild unsichtbar.

Es waren vor allem die psychoanalytischen Bildtheorien, die die Abgründigkeit dieser Unsichtbarkeit eindringlich auszuloten versucht haben, denn stets gibt ein Bild nicht nur *etwas* zu sehen, das es vorführt oder ausstellt, vielmehr blickt, indem es zeigt, ein *Anderes*

*an*, das ebenso sehr begehrt, angeschaut zu werden, wie es den Blick provoziert und ihn auffordert zurückzuschauen. So kreuzen sich auf dem Tableau zwei unterschiedliche Blickrichtungen, denn wie jedes Bild, nach John Berger, «eine bestimmte Art des Sehens» verkörpert,<sup>31</sup> bedarf es umgekehrt den Blick des Betrachters, und d.h. auch stets eines *anderen* Blicks, um sie als solche aufzuschliessen. Beide treffen sich jedoch in einem diffusen und nicht eindeutig bestimmten Terrain, weil jeder Sicht und jeder Aufschliessung bereits eine ursprüngliche Verschiebung oder Transposition vorausgeht, denn nicht vergessen werden darf, dass jeder Blick des Anderen auch *anderes sieht*: Der «Gabe» des Blicks korrespondiert seine Entgegennahme wie gleichermassen seine Verweigerung oder «Ent-Setzung». Der *Chiasmus des Blickwechsels* verweist auf diesen doppelten Einbruch des Anderen im Sehen: Mein Blick wird durch die Konfrontation mit einem Bild ebenso durchkreuzt, wie der Blick des Anderen, der sich mir darbietet, wiederum durch meine Sicht getroffen und verletzt wird. Mein Sehen ist für die dargebotene Sicht des Anderen ebenso wohl ein anderes Sehen, wie diese, in den Worten Lacans, meinem Blick nie das zu sehen gibt, was er sehen will.<sup>32</sup> *Sehen bezeichnet damit überhaupt das chiasmatische Ereignis zwischen beiden, und keine Bildkonstruktion vermag ihm habhaft zu werden.* Jede Wahrnehmung geschieht *von dort her*, mithin von einem gleichermassen Unbestimmten wie offenen Spalt, der als solcher ebenso *unwahrnehmbar* wie *undarstellbar* und *unverfügbar* bleibt. Die Faszination des Bildes entspringt genau dieser Kluft: Deswegen geht es mich an, drängt sich mir auf, ersucht meinen Blick, und ihm «entsprechen» heisst, sein Nichtentsprechenkönnen entgegenzunehmen, seinen Zwischenraum zu betreten und sich ständig von Neuem von ihm «anreden» und verführen zu lassen. Die Bildbetrachtung findet daran ihre Unerfüllbarkeit wie Masslosigkeit. Sie ist der Offenheit des Interspatiums geschuldet, das die Sichtbarkeit des Bildes von der Sicht des Betrachters trennt und in einem unsichtbaren Abstand zueinander hält.

## Die Produktivität der Künste

Insgesamt haben wir es daher mit vier verschiedenen Achsen zu tun, die die Bildlichkeit des Bildes konstituieren: die ikonische Differenz der Rahmung, die Techniken und Praktiken des Zeigens, der «An-

<sup>31</sup> J. Berger, *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Reinbek 1974, 10.

<sup>32</sup> Lacan, *Linie und Licht*, s. Anm. 9, 72.



Blick» des Bildes sowie der sich notwendig verfehlende Blickwechsel als Chiffre seiner Alterität. Sie treffen sich nicht in einem gemeinsamen Punkt, der ihre Identität sichert, vielmehr war von Chiasmen die Rede, um anzudeuten, dass sich ihre Linien «windschief» kreuzen und zwischen ihnen sich ein ebenso unbestimmtes wie konturloses Territorium öffnet, dem ebenso wohl die Wahrnehmung wie die Sichtbarkeit des Bildes entstammt. Alle vier gründen in spezifischen Weisen von Unsichtbarkeiten. Sie betreffen gleichermaßen die Medialität der Bildlichkeit wie den das Bildsehen konstituierenden Blick. Sie sind als Unsichtbarkeiten irreduzibel. Statt also von der Differenz zwischen Bild und Sprache, die die Problematik ekphrastischer Beschreibung aufwirft, oder von der Diskursivität jeder Wahrnehmung und der Verspätung des Blicks, der nur sieht, was ihm vorher aufgetragen wurde, zu sprechen, statt darüber hinaus von den technischen Strukturen oder der einfachen Differenz zwischen Gesehenem und Bezeichnetem auszugehen, wäre demgegenüber ein vierfacher Entzug und eine vierfache Spaltung und Negativität zu konstatieren, die die Bildlichkeit des Bildes regiert. Sie bedingt ihre Komplexität wie Unerforschlichkeit. Fülle und Leere des Bildes gehen aus ihr hervor. Kunst besetzt darin den Platz einer Mittlerin und Entdeckerin des Unerforschlichen. Auf immer neue Weise spielt sie die Rahmung, die aus ihr hervorgehenden Differenzen, die Logik des Zeigens sowie den Raum zwischen Bild, Blick und Alterität aus, und zwar so, dass sie aus ihnen und mit ihnen ständig andere Gegenwendungen findet. Buchstäblich operiert sie damit am Umschlagspunkt der Konstruktionen und lässt sie an ihrem Rand umspringen. Sie beutet die Strategien der Figuration und Visualisierung, ihre Techniken und Dispositive aus und unterminiert gleichzeitig die Erwartungen des Blickbegehrens, indem sie durch Schock und Verfremdung die Lücke, den Spalt der Alteritäten noch vergrößert. Darin liegt, wie man mit Adorno ergänzen könnte, ihr ausserordentlicher «Wahrheitswert». Er erfüllt sich in Kritik und Widersetzlichkeit. Deshalb wären Kunst und Bildlichkeit voneinander zu trennen. Tatsächlich gibt es keine Bildkunst ohne die extensive Ausbeutung des Ikonischen, sowenig wie die zeitgenössische ästhetische Praxis ohne Verwendung von Fotografie, Film oder digitale Bildaufzeichnung auskommt, aber ebenso sehr geht die künstlerische Intervention nicht in deren Gebrauch auf, vielmehr bedient sie sich ihrer, um ihre innere Chiastik freizulegen und auszunutzen, um unablässig neue Unsichtbarkeiten zu entwerfen. Die Künste betreten dabei buchstäblich ihren vagen und unbestimmten Zwischen-Raum, um in ihm weitere Instabilitäten einzutragen und

ein Stück weit zu entgrenzen.<sup>33</sup> Kunst erscheint auf diese Weise als Lehrmeisterin der Vervielfältigung ästhetischer Paradoxa: Im Bild erweist sich sie ebenso immer schon über das Bildliche hinaus wie über Sprache.<sup>34</sup>

— Dr. Dieter Mersch ist Professor für Medienwissenschaft an der Universität Potsdam.

---

<sup>33</sup> Auf ganz ähnliche Weise entwirft der späte Vilém Flusser seine Kunsttheorie, vgl. bes. ders., *Medienkultur*, Frankfurt a.M. 21999, 213ff.

<sup>34</sup> Zu einer Produktionsästhetik, deren Kern die künstlerische Arbeit an ästhetischen bzw. medialen Paradoxa ist, vgl. vorläufig D. Mersch, *Medial Paradoxes. On Methods of Artistic Production*, in: C.-S. Mahnkopf (Hg.), *Critical Composition today*, Hofheim 2006, 62-74.

## Das Unsichtbare erzählen

### Gedankenspiele während einer Bildbetrachtung

Adelheid Pohl

Unsichtbarkeit scheint auf den ersten Blick als Thema einer Rede zur Eröffnung einer Kunstausstellung eher ungeeignet, erwarten doch die Besucherinnen und Besucher in Form einer Beschreibung oder einer Erzählung einen Text, der auf den Bildern etwas sichtbar werden lässt, einen Text also, der das, was auf den Bildern zu sehen ist, in Worte fasst und auf den Bildern das sichtbar macht, wovon die Rede ist. Aber genau diese Überlegung zeigt, dass das Unsichtbare vom Betrachter immer schon als Komplementäres mitgesehen wird, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit also aufs Engste miteinander verwoben sind. So kann eine Rede über Bilder m. E. nur heissen, das auf ihnen Sichtbare auf ein Unsichtbares hin zu transzendieren und dabei Entdeckungen nachzugehen und Verborgenes aufzuspüren. Das Selbstporträt einer ausstellenden Künstlerin<sup>1</sup> regte mich dazu an, diese komplexen Bezüge zu beleuchten und durch das Sichtbare des Bildes hindurch auf seinen Grund zu schauen. Ziel war es, einem wie auch immer gearteten Unsichtbaren auf die Spur zu kommen und die Sichtbarkeit der Unsichtbarkeit in ihrem chiastischen Wechselspiel mit der Unsichtbarkeit der Sichtbarkeit erfahrbar zu machen.

Bei dem Selbstporträt handelt es sich um das grossformatige, repräsentative Ölgemälde einer schwarzhaarigen Schönen mit Sonnenbrille und Aufsehen erregendem Haute-Couture-Mantel, die vor dem Louvre posiert und jedem Betrachter die wie eine Signatur auf das Bild gemalte Zeile zuflüstert: *«J'aime Paris et j'en admire les monuments»* (Abb. 1). Ihre Augen sind hinter schwarzen Brillengläsern verborgen und für den Betrachter genauso unsichtbar wie das, was sich hinter den entfernten, kulissenartigen Fassaden des heute drittgrössten Kunstmuseums befindet. Der linke Arm, selbstbewusst in die Hüfte gestemmt, gibt dem abstrakten, wie hingepinselten Blau-Weiss-Schwarz des Mantelstoffs ansehnliches Volumen und artifizielle Präsenz. Der rechte, eng anliegende Arm, tief vergraben in der seitlichen Tasche, lässt den Mantel als bemalte Fläche

<sup>1</sup> Eröffnung der Ausstellung von E. Bereznicki, ELEMENTARES, Kunst in der Villa, Waldshut-Tiengen 2007. Selbstporträt *«J'aime Paris et j'en admire les monuments»*, Öl auf Stoff, 2005.



Abb. 1: E. Bereznicki, *J'aime Paris et j'en admire les monuments*, Öl auf Stoff, 2005.

einer Leinwand erscheinen, die den Frauenkörper zum Bild im Bild macht. Das Umfeld präsentiert sich als leere Geisterlandschaft ohne Touristen und Kunstinteressierte. Und angesichts der kahlen braunen Fläche, die mehr als die Hälfte des Bildhintergrundes einnimmt, und der scharf davon abgetrennten, asphaltgrauen Sperrzone fühlt sich der Betrachter geradewegs ins Niemandsland einer längst vergangenen Epoche versetzt. Der folgende Beitrag ist eine Überarbeitung der Rede zur Ausstellungseröffnung mit dem Ziel, den kreativen Prozesscharakter des o.g. Durchblicks auf dem Weg einer Text- und Bildinterpretation, einem Märchen von Christian Andersen und dem Staatsporträt Ludwigs XIV. von Rigaud, deutlich zu machen und ihn in eine narrative Struktur einzubinden.

Die formale Struktur des Selbstporträts unterstreicht die Fokussierung auf die dekorative, vertikale «Gewandfigur», macht aber auch das monumentale Panorama des Louvre, der ehemals königlichen Residenz, zum Blickpunkt. Und so beginnt meine Spurensuche keineswegs zufällig mit dem Märchen von *Des Kaisers neuen Kleidern*, einem Text, der sich in das Bild des Herrschers als Kleiderfrage einschreibt und dabei die Konditionierung und Demaskierung von Blicken betreibt.

«Vor vielen Jahren lebte einmal ein Kaiser, der grosse Stücke auf hübsche neue Kleider hielt. Für jede Tagesstunde hatte er einen besonderen Rock und wie man von einem Könige sagt: «Er be-

findet sich im Rat, so sagte man hier immer: «Der Kaiser ist im Kleiderzimmer!» In der grossen Stadt, in der er residierte, ging es sehr lustig zu; jeden Tag kamen dort viele Fremde an. Eines Tages erschienen auch zwei Betrüger, die sich für Weber ausgaben und behaupteten, dass sie das schönste Zeug, das man sich denken könnte, zu weben verständen. Nicht allein wären die Farben und das Muster schon ungewöhnlich schön, sondern die Kleider, die man von diesem Zeuge anfertigte, hätten auch die wunderbare Eigenschaft, dass sie jedem Menschen, der für seinen Beruf nicht taugte oder unerlaubt dumm wäre, unsichtbar blieben.»<sup>2</sup>

Es ist klar, dass der putzsüchtige Kaiser diese Gelegenheit, sich neu einzukleiden, nicht ungenutzt verstreichen lassen konnte.

«Das wären ja herrliche Kleider! dachte der Kaiser, wenn ich solche Röcke an hätte, könnte ich ja dahinterkommen, welche Männer in meinem Reiche zu dem Amte, das sie bekleideten, nicht taugen; ich könnte die Klugen von den Dummen scheiden!»

Was er wohl weniger bedachte, war die Tatsache, dass unter diesen Bedingungen die neuen Kleider auch für ihn zu einem Risiko werden konnten. Es sollte etwas gesehen werden, was unsichtbar war, d.h. es ging nicht primär um blosser Wahrnehmung, sondern um ein Sehen, das klar definierte Bedingungen und Effekte mitreflektierte. Blieben ihm die Kleider unsichtbar, erforderte das – um nicht sich selbst und anderen seine Amtsuntauglichkeit sichtbar zu machen – entweder ein Als-ob-Sehen, das mit den Mitteln der Imagination oder der Verstellung den Anschein von Sichtbarkeit erzeugen und die Unsichtbarkeit verschleiern konnte, oder ein Ein-Sehen, das die kaiserlichen Defizite, aber auch Verfahrensweisen raffinierter Manipulationen sichtbar werden liess. Für die Hofleute, deren Aufgabe es war, dem An-Sehen des Kaisers zu dienen und ihn in seinen selbstinszenierten, wechselnden Ein- und Verkleidungen nicht aus den Augen zu lassen, erhielt das teils vergnügliche teils ermüdende Spiel der stündlichen kaiserlichen Kleiderschau einerseits eine neue Pointe. Andererseits fürchteten sie ihr Amt zu verlieren, sollte sich herausstellen, dass sie zu dumm waren, die von den Webern in Aussicht gestellten, prächtigen neuen Kleider zu sehen. Auf diese Weise waren auch sie gezwungen, schlimmstenfalls ihre eigene Wahrnehmung zu verleugnen. Und so erging es dem vom

<sup>2</sup> H.Ch. Andersen, Des Kaisers neue Kleider, in ders., Märchen, Stuttgart 1986, 111-117.

Kaiser vorausgesandten Minister, der über den Fortgang der Arbeit berichten sollte, aber ausser dem leeren Webstuhl nichts sehen konnte:

«Mein Gott! dachte er, sollte ich dumm sein? Das darf kein Mensch erfahren! So rühmte er denn das Zeug, welches er nicht sah, und versicherte den beiden Webern seine Freude über die schönen Farben und das vortreffliche Muster. ›Ja, es ist ganz allerliebste!‹ sagte er zum Kaiser.»

Zum eigentlichen Show-down kommt es, als der Kaiser sich in den neuen Kleidern seinem Volk zeigt und ein Kind bei seinem Anblick lautstark verkündet, dass dieser nackt sei, eine für alle Untertanen sichtbare Wahrheit, die den Stoff der neuen Kleider als Lügengewebe und die von den Webern vorgenommene Investitur als Betrug entlarvt. Diese vor allem für den Kaiser selbst äusserst beschämende Wahrheit bringt ihn als Regenten zwar nicht zu Fall, nivelliert aber die ehemals heilsgeschichtlich begründete, traditionelle Symbolik der «zwei Körper des Herrschers»<sup>3</sup>, indem sie den Kaiser doppelt blossstellt, als Amtsträger wie als Individuum. Und es ist nun die Sichtbarkeit dieser nackten Tatsache, die der Kaiser durch trotzig-stures Durchhalten und die Hofleute durch pflichtschuldige Akklamation unsichtbar zu machen versuchen:

«Er hat ja gar nichts an!», rief endlich das ganze Volk. Das wurmte den Kaiser, denn es schien ihm selbst, als ob das Volk recht hätte, aber er dachte: ›Jetzt hilft nichts als standhaft auszuhalten!‹ «Er nahm eine noch stolzere Haltung an, und die Kammerherren gingen und trugen die Schleppe, die gar nicht da war.»

Ohne den kaiserlichen Auftritt bis zum Schluss abzuwarten, endet hier der Text, möglicherweise um sich nicht der Situation einer nochmaligen Blossstellung seitens eines weiteren Zuschauers bzw. des Lesers auszusetzen oder weil das Dilemma seiner Verstrickung in die eigenen Vorgaben immer offener-sichtlicher wird und sich die Unsichtbarkeit der neuen Kleider letztendlich als Darstellungsproblem ästhetischer und sprachlicher Vermittlung herausstellt.

Hier möchte ich nun eine zweite Lesart ins Spiel bringen, die mein spezifisches Interesse an diesem Märchen deutlich macht: Der Märchenkaiser des 19. Jahrhunderts hat längst erkannt, dass seine Macht vor allem eine Frage der Repräsentation ist, die nur gelingen kann, wenn er sich und das Volk ihm mit seinem öffentlichen

<sup>3</sup> E.H. Kantorowicz, Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, Stuttgart 1992.



Abb. 2: Frontispiz zu Titmarsh (W. M. Thackeray), *The Paris Sketchbook*, 1840, British Library, London.

Bild identifiziert. Unsicher darüber, welches Bild das leisten kann, begibt er sich immer wieder in den Bildersaal der Geschichte, um sich mit den unterschiedlichsten Imagines vergangener Herrscher zu schmücken. Als er zwei Künstler damit beauftragt, stattdessen ein repräsentatives authentisches Porträt von ihm zu malen, muss er feststellen, dass seine politische Macht und sein An-Sehen von der unsichtbaren Macht der Maler abhängt und dem Aus-Sehen des Bildes, das diese sich von ihm gemacht haben.

So verwundert es nicht, dass eine Vielzahl von Textillustrationen<sup>4</sup>, die sich allesamt auf die Schlusszene des Märchens beziehen, ein groteskes und karikatureskes Bild zeigen: Dargestellt ist der nackte oder nur spärlich bekleidete Körper eines Menschen, der sich in stolzer Borniertheit der Lächerlichkeit preisgibt, dekoriert mit den Insignien der Macht, Thronhimmel, Krone und Szepter, die ihm das theatrale Aussehen eines Operettenkaisers geben.

Fast zeitgleich mit Andersens Märchen erscheint *The Paris Sketchbook* von William Thackeray.<sup>5</sup> Als Frontispiz dient eine Karikatur (Abb. 2), die der Dichter nach einem Besuch in der Gemäldegalerie des Louvre zeichnete. Sie bezieht sich zwar auf das wohl berühmteste

<sup>4</sup> Vgl. Th. Frank et al. (Hg.), *Des Kaisers neue Kleider*. Über das Imaginäre politischer Herrschaft, Frankfurt a.M. 2002.

<sup>5</sup> Titmarsh (W. M. Thackeray), *The Paris Sketchbook*, 1840, British Library, London.



Abb. 3: Porträt Ludwigs XIV. von Hyacinthe Rigaud, Öl auf Leinwand, 1701, Louvre, Paris.

Porträt Ludwigs XIV. (Abb. 3) und es ist nicht davon auszugehen, dass Thackery das Märchen kannte, und doch zeigt sie auf eine geradezu kongenial bildhafte Weise denselben kritisch-enthüllenden Blick auf den Körper des Herrschers. Auch der Begleittext kann als Kommentar zum Märchen wie zur Textillustration gelesen werden:

«Man sieht sofort, dass die Majestät aus der Perücke gemacht ist, den hochhackigen Schuhen und dem Mantel. ... So stellen Barbieri und Flickschuster die Götter dar, die wir anbeten.»

Betreibt das Märchen die Demaskierung des Blicks im Text, so vollzieht die Karikatur die Demaskierung direkt an dem von Rigaud gemalten Bild des Herrschers, dem «Portrait du roi» von 1701, das im ausgehenden 17. Jahrhundert für die Hofleute wie für das Volk Stellvertreterfunktion hatte. So nahm das Gemälde «bei Abwesenheit des Königs dessen Platz im Thronsaal ein», und kehrte man dem Bild den Rücken zu, «so war das genauso ein Delikt, als hätte man dem König selbst den Rücken zugekehrt»<sup>6</sup>. Der die Karikatur kommentierende Text legt den Vergleich mit *Des Kaisers neuen Kleidern* ebenfalls nahe, indem er die Zunft der Porträtmaler, die analog zu den Webern im Märchen die Funktion von Imageproduzenten haben, zwar nicht als Betrüger, aber ebenso abwertend als «Barbieri»

<sup>6</sup> P. Burke, Ludwig XIV.. Die Inszenierung des Sonnenkönigs, Berlin 2005, 18.



und «Flickschuster» denunziert, den Betrachter zum Götzendiener degradiert und den Krönungsmantel, das «costume du sacre», als leere, modische Hülle dekodiert. Es scheint so, als habe der Karikaturist bis auf den Grund des Herrscherbildes geschaut und die Leere absolutistischer Machtentfaltung als dessen unsichtbare Wahrheit in Umrissen sichtbar gemacht. Was dem Zeichner jedoch offensichtlich verborgen bleibt, ist sein eigenes Sehen, seine durch das Medium der Karikatur bedingte und infolge der historischen Distanz gewissermaßen fadenscheinige Sichtweise, dass Kleider Leute machen.

Eine weitaus grössere zeitliche Distanz besteht zwischen dem absolutistischen Herrscherbild von 1701, auf das die Karikatur Bezug nimmt, und dem anfangs beschriebenen Selbstporträt der zeitgenössischen Künstlerin von 2005. Und doch halte ich es nicht für abwegig, auf meiner Spurensuche, die u. a. auch durch die Bildzeile «*J'aime Paris et j'en admire les monuments*» und die Hintergrundansicht des Louvre, dem Ort, wo Ludwig XIV. 1648 die Académie Royale de Peinture et de Sculpture gründete, in Gang kam, gerade auf dieses Zeugnis höfischer Kunst gestossen zu sein. Was beide Porträts miteinander verbindet und wechselseitig verknüpft, geht über eine allzu vordergründige Thematisierung, aber auch märchenhafte Behandlung der Kleiderfrage hinaus. Im probeweise arrangierten Nebeneinander der Bilder zeigt sich dem Betrachter das Selbstporträt der Künstlerin als wahlverwandt mit dem traditionellen Staatsporträt, das in der Formel des ganzfigurig stehenden Herrschers den ikonografischen und motivischen Gestaltungsrahmen vorgibt:

«Haltung, Geste und Blick des Königs erwecken den Eindruck theatralischer Pose. Das linke Bein ist vorgesetzt mit der Spitze des hochhackigen Schuhs nach vorn, locker, unbelastet, das Standbein ist zurückgenommen und in übertriebenem Winkel dahinter gestellt. Um Nuancen nach vorn gewandt, ist der Körper darüber elegant gedreht, sich von der Seite wie halb von vorn anbietend. Der lilienbestickte Krönungsmantel ist über der linken Schulter umgeschlagen und fällt in weiter Bahn nach hinten.»<sup>7</sup>

Die Bezugnahme auf das «portrait du roi» ist so offensichtlich, dass bei einer oberflächlichen Betrachtung der beiden Porträts schnell die Meinung entstehen kann, einer verborgenen Imitatio auf die Spur gekommen zu sein. Berücksichtigt man die unterschiedlichen kulturellen und kunsttheoretischen Kontexte – und dafür gibt es auf

<sup>7</sup> W.W.E. Mai, «Le portrait du roi». Staatsporträt und Kunsttheorie in der Epoche Ludwigs XIV., Bonn 1979, 43.

beiden Porträts zahlreiche Indizien –, kommt man zu einer differenzierteren Sichtweise. Es würde hier zu weit führen, diesem Ansatz im Einzelnen nachzugehen.<sup>8</sup> Deshalb möchte ich mich abschliessend auf zwei Beispiele beschränken: die Darstellung der Augenpartie und die Bildlichkeit der Kleider.

Das Herrscherporträt zeigt einen Menschen, der sich ganz im Sinne von Jean de la Bruyère «auf den Hof versteht», der seine Bewegungen, Blicke und Mienen beherrscht und «undurchdringlich», ja «unergründbar» ist. Das führt bei einem Vergleich der beiden Porträts fast zwangsläufig zu der Frage nach der Funktion der Sonnenbrille auf dem Selbstporträt: Geht es darum, die Annahme einer Imitatio von vornherein auszublenden? Soll die Sonnenbrille in ihrer Eigenschaft als modisches Statussymbol progressiven Künstlertums den strahlenden Glanz des Sonnenkönigs verdunkeln und das spöttische Lächeln der schönen Unbekannten tarnen? Oder dient sie als originelles Sinnbild und tiefgründige Projektionsfläche des Unsichtbaren? Eine eindeutige Antwort auf all diese Fragen würde die an diesem Bilddetail exemplarisch formulierte Ambiguität als narrative Grauzone zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit unzulässig begrenzen. Sie würde aber auch den Blick auf die ironisch-witzige, in einigen Partien auch konspirative Anspielung des Selbstporträts auf das Herrscherporträt verstellen.

Die Kleiderfrage scheint dem Maler des Herrscherporträts im Gegensatz zu den Webern des Kaisers keine Probleme bereitet zu haben. Zum einen hatte er von vornherein die Protektion des Königs wie seiner Minister und zum anderen brauchte er nur das für Repräsentationszwecke vorgeschriebene traditionelle «*costume du sacre*», den über und über mit blauen Lilien bestickten Krönungsmantel, aus der königlichen «Kleiderkammer» hervorholen, um den Herrscher in seiner Würde und Macht für den Hof wie das Volk sichtbar werden zu lassen. Anders verhält es sich mit dem Untergewand, der Pumphose, den Seidenstrümpfen, goldenen Kniebändern und diamantbesetzten Schnallenschuhen mit den roten Absätzen, die in ihrer ungewohnten, fremdartigen Eleganz und Extravaganz neue Sehgewohnheiten erforderten. In diesem Sinn verstehe ich das königliche Kleid als Indiz für eine unterschwellige Überschreitung von historisch-allegorischer Bildniskunst hin zu neuer ästhetischer Repräsentanz. Der Mantel auf dem Selbstporträt, der mit seinem abstrakten Muster und den deutlichen

<sup>8</sup> Mai hat in seiner lesenswerten Dissertation (s. Anm. 7) den Kontext des Herrscherporträts, die Strukturen der Entstehung, der Erscheinung, der Funktion und Bedeutung, detailliert dargestellt.

Adelheid Pohl

Spuren breiter Pinselstriche als Allegorie der Pittura gedeutet werden kann, beschwört einerseits den auf dem Herrscherporträt noch gelungenen Anschein von Materialität, behauptet aber andererseits deren Unsichtbarkeit als Negation der Sichtbarkeit: *Ce n'est pas un manteau*.

Was folgt aus alledem für den Betrachter und seine Erwartungen an einen Text, der das, was auf den Bildern nicht zu sehen, aber als Unsichtbares dennoch präsent ist, in Worte fassen soll? Ich würde meinen, das zu tun, was das Medium Bild nicht sagen kann, vom Unsichtbaren zu erzählen, d.h., das Sichtbare auf die «vielfältigen Facetten seiner Interpretierbarkeit»<sup>9</sup> zu transzendieren und in Bezug auf das Selbstporträt, eine unbekannte Schöne versuchen zu durchschauen.

— Adelheid Pohl, M.A., Freiburg, war als Verlagsleiterin in Konstanz, später als Kulturamtsleiterin in Waldshut-Tiengen tätig.

---

<sup>9</sup> M. Schmitz-Emans, *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretationen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Würzburg 1999, 347.

## «Das Wesentliche ist für die Augen unsichtbar»

Literarische Sehhilfen in Antoine de Saint-Exupéry's *Petit Prince*

Franziska Pilgram-Frühauf

Man stelle sich vor: Ein kleines Kind streckt einem erwachsenen Gegenüber erwartungsvoll und mit leuchtenden Augen eine soeben angefertigte Zeichnung entgegen. Die Bezugsperson wirft einen Blick darauf: Erkennt sie spontan, was dargestellt ist, so benennt und lobt sie das Bild; denn vielleicht weiss sie, dass viel davon abhängt, ob solche ersten Werke mit Verständnis und Respekt aufgenommen oder verächtlich als blosses Gekritzeln beiseite gelegt werden. Was aber, wenn sie aus den Farbkleckschen und wirren Strichen nicht auf Anhieb erschliessen kann, was das Kind zeigen möchte? Ist dann anzunehmen, dass die kindlichen Augen mehr sehen als die erfahrenen und geschulten Augen der Erwachsenen? Sehen sie womöglich etwas, das hinter den sichtbaren Farben und Formen verborgen ist?

Diesem hermeneutischen Problem möchte ich im Folgenden auf die Spur kommen. Nach ein paar Vorüberlegungen soll untersucht werden, wie die Herausforderung des Unsichtbaren in Saint-Exupéry's Erzählung vom kleinen Prinzen verarbeitet wird.

### I. Repräsentation vs. Präsentation

Auch ohne die frühkindliche Entwicklung eingehend studiert zu haben, scheint bereits klar: Man wird dem Problem kaum gerecht, wenn man die Diskrepanz zwischen dem, was das Kind zeichnen will, und dem, was der Erwachsene auf dem Papier tatsächlich sieht, auf ein Defizit des kindlichen Blicks oder auf eine mangelhafte zeichnerische Begabung zurückführt. Wie der Kinderarzt und -psychiater Heinz Stefan Herzka bestätigt, gründen die Schwierigkeiten vielmehr darin, dass das Kind eine grundsätzlich andere Sichtweise hat als der Erwachsene: «Bis zum Schulalter und noch darüber hinaus zeichnet es von innen heraus, was seine Gefühle bewegt, was seine Gedanken erfüllt. Es zeichnet die Welt, wie es sie erlebt, und nicht, wie sie der Erwachsene sieht.»<sup>1</sup> Die erlebnisorientierte

<sup>1</sup> H.S. Herzka, *Das Kind von der Geburt bis zur Schule. Bilderatlas und Texte zur Entwicklung des Kindes*, Basel 1972, 101.

Ausprägung des bildnerischen Gestaltens sei charakteristisch für das so genannte «Stadium des unschematischen Zeichnens», das bis ins siebte Lebensjahr andauern könne: «Das Kind bildet dabei nicht die äussere Umwelt ab, indem es sie nachzuzeichnen oder nachzumalen versucht, sondern es bringt innere Bilder zu Papier, die von dem bestimmt sind, was im Fühlen und Denken des Kindes Gesicht hat. [...] Grössenverhältnisse entsprechen nicht der Wirklichkeit, oft aber der Bedeutung, welche bestimmte Dinge für das Kind haben.»<sup>2</sup>

Dem markanten Unterschied, den Herzka zwischen den Bildkonzepten des Kindes und des Erwachsenen feststellt, hat sich aus einer völlig anderen Warte auch der Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman gewidmet. In seinen umfangreichen Studien versucht er so «vor einem Bild» zu stehen, dass er nicht nur – wie bei Kunstexperten sonst üblich – nach dem bildhaft Dargestellten (der sog. Repräsentation) fragt, die Bestände ikonographischen Wissens abruf und begriffliche Erkenntnis anstrebt, sondern auch für die eigenartige Präsentation des Visuellen sensibel wird<sup>3</sup>. Mit der neuen Betrachtungsweise verschwindet bis anhin Sichtbares aus dem Blick, Unsichtbares wird entdeckt; denn das Bild ist nur noch vage auf ein Dargestelltes zurückbezogen, präsentiert vielmehr – vielleicht auch nur betrachterspezifisch – einen Vorgang, der seinen Ursprung in etwas Verborgenen hat.

Saint-Exupéry's *Kleiner Prinz*<sup>4</sup> öffnet schliesslich noch einen dritten Zugang zu den beiden Bildkonzepten, die hier mit der Repräsentation bzw. der Sichtweise des erwachsenen Auges und der Präsentation bzw. der Sichtweise des kindlichen Auges in Verbindung gebracht werden: Der literarische Text, der insgesamt von den Möglichkeiten der Einbildungskraft handelt, und die 46 Aquarelle des Autors durchdringen sich auf vielschichtige Weise. Die Bilder haben nicht nur die Funktion, die Geschichte darstellend zu illustrieren, sondern bilden oft auch den Rahmen, in den sich der Text graphisch einfügt (vgl. 24, 41). Und, was im Folgenden besonders zur Geltung kommen soll: Die Schlüsselstellen des Werks nehmen auf Bilder Bezug und thematisieren das Abenteuer des Sehens von Unsichtbarem.

<sup>2</sup> Ebd., 105.

<sup>3</sup> G. Didi-Huberman, *Vor einem Bild*, aus dem Franz. von R. Werner, München/Wien 2000, S. 24f. [orig.: *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990].

<sup>4</sup> A. de Saint-Exupéry, *Der Kleine Prinz*. Mit Illustrationen des Autors, Zürich/Hamburg 2006, [orig.: *Le Petit Prince*, Paris 1946].

## II. Ungeheure Urwaldtiere

Der auktoriale Erzähler erinnert sich einleitend an ein Bild, welches er als Sechsjähriger in einem Buch über den Urwald entdeckt hat und das einen gewaltigen Eindruck auf ihn hinterliess. Es stellt eine Riesenschlange dar, die gerade dabei ist, eine Beute zu verschlingen – «ohne sie zu zerbeissen», wie der Kommentar lakonisch zu verstehen gibt. Als Leser/Leserin des *Kleinen Prinzen* bekommt man eine «Kopie»<sup>5</sup> dieses Bildes zu sehen. Gemäss der Terminologie Didi-Hubermans handelt es sich um die Repräsentation einer Repräsentation; denn genau genommen ist das Original nicht in der naturkundlichen Abbildung, sondern in vivo, im gefährvollen Dschungel selbst zu suchen.

Die nächste Illustration zeigt, wie das Kind das Bild aus dem Buch verarbeitet, gewissermassen «verdaut» hat: Sie nimmt das Motiv auf und variiert es. Im Bauch der Reischlange befindet sich nun ein Elefant, der, bereits verschlungen, die schlangenhaften Umrisse ins Unkenntliche verzerrt. Die Augen sämtlicher «grossen Leute», denen der Knabe sein «Meisterwerk»<sup>6</sup> vorführte, waren der Präsentation gegenüber verschlossen, glaubten anhand der Konturen einen Hut zu erkennen und betrachteten das Bild als misslungen. Sie verstanden es nur mit der Sehhilfe von Erklärungen, d.h. in diesem Fall mit einer weiteren Zeichnung, die das Innere der Boa sichtbar machte.

Inwiefern geht es in dieser Vorgeschichte zur Haupthandlung des *Kleinen Prinzen* um Unsichtbares? Im Zentrum steht die Illustration, die den Elefanten dem Blick des Bildbetrachters entzieht. Nur schemenhaft weist die groteske Form seiner Umhüllung auf ihn hin. Die Unsichtbarkeit des grossen Tieres führte dazu, dass aus der Zeichnung ein «Misserfolg» wurde, so dass der junge Maler beschloss, von einer «grosartigen Laufbahn» als Künstler abzusehen und einen solideren Beruf zu wählen.<sup>7</sup> Das Kind konnte die Schlange zwar im Längsschnitt nachzeichnen und den unsichtbaren Verdauungsvorgang aufdecken, aber es empfand es als allzu ermüdend, in Rücksicht auf die vernünftigen Deutungen der Erwachsenen sein Bild wieder und wieder erklären zu müssen. Was es zum Zeichnen veranlasst hatte, konnte es den «grossen Leuten» bis zum Schluss nicht verständlich machen. Die Eindrücke der Urwalddarstellung, das Fremde, Beängstigende oder Faszinierende daran, blieben unsichtbar und unerklärt. Sie spiegeln sich lediglich in der Frage, die das Kind stellte, während es den

---

<sup>5</sup> Ebd., 7.

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Ebd., 8.

Erwachsenen sein Bild zeigte: ob ihnen die Zeichnung nicht Angst mache.<sup>8</sup> Die Betrachter nahmen das Präsentierte nicht wahr und überhörten die Frage, denn das im Bild Verborgene vermochte bei ihnen keine Wirkung zu entfalten.

### III. Schachtel mit Luftlöchern

Nicht nur mit den Erwachsenen und dem Leser/der Leserin des Buches kommt der Ich-Erzähler über Bilder in Kontakt: Als er viele Jahre nach seinen desillusionierenden Kindheitserfahrungen nach einer Notlandung in der Wüste, zwischen Leben und Tod schwebend,<sup>9</sup> dem kleinen Prinzen begegnete, entwickelte sich die Freundschaft über ein Bild: Kurz nachdem das «kleine, höchst ungewöhnliche Männchen» überraschend aufgetaucht war, bat es den fremden Mann, ihm ein Schaf zu malen. Das einzige, was der gestrandete Pilot von früher her noch zeichnen konnte, war eine «geschlossene Riesenschlange»<sup>10</sup> – ein Bild, das der Auftraggeber auf Anrieb verstand. Aber weder damit noch mit den gut gemeinten Versuchen, doch noch ein Schaf darzustellen, gab sich der kleine Prinz zufrieden, denn sie blieben allesamt hinter seinen Ansprüchen zurück: Das erste Schaf war zu kränklich, ein anderes trug fälschlicherweise Hörner und ein drittes sah alt und gebrechlich aus.<sup>11</sup>

Der Ich-Erzähler kam zum Schluss, dass das Verlangte anscheinend nicht darstellbar war – wenigstens nicht mit seinen bescheidenen Zeichenkünsten –, und sah nur noch einen Ausweg: es als Unsichtbares vorzuführen. Gezeichnet wurde sodann eine Schachtel mit Luftlöchern, vom Erzähler als Behausung des vorgestellten Ideal-Schafs interpretiert. Dieses Bild wurde vom kleinen Prinzen widerspruchslos akzeptiert.

Während die elastische Schlange die Umrisse des Elefanten andeutungsweise sichtbar werden lässt, hat die gezeichnete Schachtel, die ein lebendiges Schaf verbirgt, mit diesem keine Gemeinsamkeit im Sinne eines Abbildungsverhältnisses. Sie enthält allerdings Luftlöcher, damit der Inhalt atmen kann! Es handelt sich um Zeichen, die zum Appell werden, das Unsichtbare zu imaginieren, so dass es präsent wird.

---

<sup>8</sup> Ebd., 7f.

<sup>9</sup> Ebd., 9.

<sup>10</sup> Ebd., 10.

<sup>11</sup> Ebd., 11.

#### IV. Leere Wüstenlandschaft

Die letzte Illustration des Buches zeigt eine leere Wüstenlandschaft. Ein einziger leuchtender Stern markiert den Himmel. Der kleine Prinz ist verschwunden. Hier steht der vorgestellte Inhalt noch stärker im Zeichen der Unsichtbarkeit als zuvor: Er ist abwesend, nicht nur verborgen.

Bei diesem dritten und letzten Beispiel bleibt offen, ob das Unsichtbare (wieder) präsent werden kann, d.h. ob der Leser/die Leserin die Geduld aufbringt, in der Einöde auf den kleinen Prinzen zu warten, wozu ihn der Erzähler auffordert. Angespornt durch den begleitenden Text, rekonstruiert die Phantasie möglicherweise nur das vorletzte Bild des Buches, auf dem der Prinz in derselben Landschaft eben noch zu sehen war. Dabei geht nicht nur vergessen, dass alle Porträts des kleinen Prinzen nur einen völlig unzulänglichen Eindruck vermitteln und keineswegs repräsentativ sind für den, den der Ich-Erzähler kennen und lieben gelernt hat.<sup>12</sup> Vielmehr ist damit in letzter Konsequenz auch der Stellenwert des Textes in Frage gestellt, der von der Freundschaft mit dem kleinen Prinzen erzählt. Handelt es sich lediglich um eine sprachliche Fata morgana, die der Extremsituation der Wüste entspringt?

Dies führt mich abschliessend zur Frage nach der Rolle der Sprache, welche die Illustrationen umgibt. Die Antwort wird auch zum Prüfstein für die eingangs geschilderte Situation: Was sagen «grosse Leute» zu einer (Kinder-)Zeichnung, auf der weniger sichtbar ist, als man gewöhnlich erwartet?

#### V. Poesie als präsentierende Sprache

Der Ich-Erzähler scheitert zwar als (darstellender) Maler, kommt aber dank seinem Wüstenerlebnis, der geheimnisvollen Begegnung mit dem kleinen Prinzen, zu einer Geschichte und findet eine Sprache, in der man «wirklich» redet.<sup>13</sup> Denn grundsätzlich kann man in Saint-Exupéry's Buch beobachten: Je weniger die Zeichnungen ihren Inhalt repräsentierend wiedergeben, desto wichtiger wird die Sprache, welche die Bilder umgibt und das Unsichtbare im Sichtbaren postuliert. Im Fall der Schlange gibt zunächst eine repräsentierende Abbildung das Original wieder. Zum daran anknüpfenden eigenen Kunstwerk liefert der Erzähler all jenen, die über keinen Röntgenblick verfügen,

---

<sup>12</sup> Ebd., 11.

<sup>13</sup> Ebd., 9.



eine klärende Zeichnung nach, die keines besonderen Kommentars mehr bedarf, zumal bereits die entscheidende Frage des Knaben, ob sein Bild nicht Angst mache, bloss auf Unverständnis stösst. Die dargestellten Schafe in der zweiten Episode sind klägliche Vorübungen, an denen man sich bei der Vorstellung des Schafes, das in der Schachtel lebt, besser nicht orientiert. Die Lufflöcher, die auf den Bewohner des behelfsmässigen Stalls hinweisen, müssen genügen. Ins Zentrum rückt aber die Interpretation, die der Erzähler dem kleinen Prinzen im Gespräch nahe legt und die auch den Leser/die Leserin dazu stimuliert, sich das Schaf in der Schachtel vorzustellen – ähnlich, wie man auch später im Niemandsland der Wüste auf das Wiedererscheinen des Prinzen hoffen soll. Bei diesem Schlussbild ist der Erzähler nun aber ganz auf die Leserinnen und Leser angewiesen, die auf die Präsentation des Unsichtbaren warten können und ihm zu schreiben gewillt sind, wenn sein Freund «wieder da ist»<sup>14</sup>. Sie setzen dann gewissermassen den Text der Geschichte fort, indem sie von ihren eigenen Erfahrungen erzählen.

Die drei Episoden führen sowohl eine graduelle Abnahme der bildhaften Repräsentation von Wirklichkeit vor als auch eine Steigerung des Unsichtbaren und eine Intensivierung des poetischen Appells, Unsichtbares halluzinatorisch wahrzunehmen. Diese Verlagerung auf die präsentierende Kraft einer «wirklichen», oder vielleicht noch besser: verwirklichenden Sprache korrespondiert mit dem, was im Text des *Kleinen Prinzen* als «Geheimnis» eingeführt wird: Dieses wird zunächst vom Fuchs an den Prinzen, dann von diesem an den Erzähler weitergegeben und schliesslich auch im Laufe der Lektüre beim Betrachten der Illustrationen eingeübt: «Man sieht nur mit dem Herzen gut. Das Wesentliche ist für die Augen unsichtbar.»<sup>15</sup> Bildet diese sprachliche Formel den hermeneutischen Schlüssel zum Verständnis der Bilder von der verdauenden Schlange, der bewohnten Schachtel, dem leeren Wüstenraum, in welchem der kleine Prinz wieder erscheinen könnte, – und vielleicht auch den Schlüssel zu einem besseren Verständnis für erste Kinderzeichnungen?

Man darf mich nicht falsch verstehen: Die zwei Arten des Blicks, wie ich sie hier mit dem für Repräsentationen empfänglichen Auge der Erwachsenen und der erlebnis- und gefühlsorientierten Sichtweise der Kinder verbinde, sind keine entwicklungspsychologischen Stadien oder kunsttheoretischen Paradigmen, die sich gegenseitig ausschliessen. Interpretation von Bildern ist immer – und oft unvorhersehbar – eine Mixtur von beidem. Der entscheidende

---

<sup>14</sup> Ebd., 93.

<sup>15</sup> Ebd., 72.

Punkt, das «Geheimnis», mit dem man im *Kleinen Prinzen* konfrontiert wird, liegt vielmehr in den Übergängen zum «Sehen mit dem Herzen» und in der Frage, wodurch diese ausgelöst werden. Wenn die sichtbaren Konturen des Dargestellten verbleichen, Löcher in den Mittelpunkt der Zeichnung rücken und die Leere des Raums präsent wird, so liegt dies daran, dass die Bilder nicht mehr nur darstellen, sondern etwas Unheimliches, Unerwartetes oder Unvollständiges mitführen, das altbewährte Sehgewohnheiten herausfordert und die Betrachter zur eigenen Beteiligung zwingt – sei es dass man auf die Fragen und Interpretationen anderer Betrachter reagiert oder selbst im Bild etwas Neues entdeckt. Das Unsichtbare erschliesst so auch Räume für die Beziehung zwischen dem Kind und dem erwachsenen Betrachter, so dass eine «wirkliche», d.h. dialogische Sprache entsteht, obschon oder vielleicht gerade weil die Blickrichtungen unterschiedlich sind.

In letzter Konsequenz kann es in solchen Situationen des überraschenden Übergangs zum Unsichtbaren auch geschehen, dass die «grossen Leute» einen Blickwechsel mit sich selbst vollziehen müssen und dass ihnen Bilder erscheinen, denen etwas geheimnisvoll Verborgenes anhaftet, wie man sie aus der eigenen Kindheit kennt. Denn, wie es im Vorwort zum *Kleinen Prinzen* heisst, man vergesse nicht: «Alle grossen Leute sind einmal Kinder gewesen [...]»<sup>16</sup>

— Dr. des. Franzisca Pilgram-Frühauf ist Assistentin am Lehrstuhl für Systematische Theologie, insb. Hermeneutik und Fundamentaltheologie an der Universität Zürich.

---

<sup>16</sup> Ebd., 5.

## «Das Hotel von Edward und Florence [...] gibt es nicht.»

Von den Möglichkeiten der Literatur, unsichtbare  
Schauplätze zu schaffen

*Barbara Piatti*

Was haben der Genfersee aus Mary Shelleys *Frankenstein*, das Dublin aus Joyces *Ulysses* und das Venedig aus Thomas Manns *Tod in Venedig* gemeinsam? Sie gehören – in einer vorläufigen Bestimmung – zu den *sichtbaren* literarischen Schauplätzen. Genauer: Es handelt sich um in der Literatur geschilderte Orte und Räume, die man aufsuchen kann, weil sie ein realweltliches Pendant haben. Diese Bestimmung mag erstaunen, denn natürlich liegt der Einwand nahe, dass literarisch evozierte Schauplätze *immer* sichtbar werden – nämlich durch die und in der Vorstellungskraft der Lesenden. Dennoch lohnt es sich, eine andere Perspektive einzunehmen und darüber nachzudenken, was und ob überhaupt etwas an literarischen Schauplätzen in der Realwelt sichtbar ist – und was davon, in logischer Ergänzung, unsichtbar bleiben muss.

### Verortete Literatur

Zunächst ist die angenommene Entsprechung zwischen fiktionalem Raum und Realraum bei näherer Betrachtung gar nicht selbstverständlich, denn eigentlich müsste sich gerade die dichterische Vorstellungskraft an keinerlei physischen Raum halten und damit auch nicht an dessen geographische und topographische Gesetzmässigkeiten. Genau dies tut sie jedoch sehr oft. Schreibende fühlen sich zu Orten und Landschaften hingezogen oder sind in ihnen von Kindheit an verwurzelt und machen sie zu Schauplätzen und Handlungsräumen ihrer Geschichten. Und Lesende sehen in der Folge Autoren mit bestimmten Regionen, Landstrichen und Metropolen in unauflöslicher Verbindung: Wordsworth und der Lake District, Dickens und London, Hugo und Paris, Pessoa und Lissabon, Storm und Nordfriesland, die Brontës und Yorkshire, Jeremias Gotthelf und das Emmental, Turgenjew und die weiten Ebenen Russlands, Faulkner und die Südstaaten, Steinbeck und Kalifornien. Die Reihe liesse sich nach Belieben fortsetzen, denn, so Malcolm

Bradbury in seinem *Atlas of Literature*, «[a] very large part of our writing is a story of its roots in a place: a landscape, region, village, city, nation or continent»<sup>1</sup>.

## Georaum und Texträume

Nun würde man aber der Literatur in naivster Weise ein mimesisches Verhältnis zur Wirklichkeit unterstellen, ginge man von *identischen* Entsprechungen zwischen Texträumen und Georaum aus (mit Georaum ist, verkürzt, der Real- oder Erstraum<sup>2</sup> gemeint, die Welt, in der wir uns alle bewegen). Vielmehr sind sich die Literaturwissenschaftler inzwischen einig, dass der in einem literarischen Text beschriebene Schauplatz «erst durch den Text hervorgebracht, hergestellt, produziert wird»<sup>3</sup>. Das wiederum heisst aber, dass «Kafkas Prag nichts anderes ist als das durch Kafkas Texte konstituierte Prag, Balzacs Paris nicht mehr als nur ein Text-Paris oder Dickens' London ein von den Texten Dickens' hergestelltes Diskurs-London»<sup>4</sup>.

Hinter die genannte Position, die sich gegen ein allzu simples Vorbild-/Abbildverhältnis stellt und in der Fachliteratur in ungezählten Formulierungsvarianten zu finden ist, ist kein Schritt zurück möglich – und überdies auch keineswegs sinnvoll. Das heisst aber noch lange nicht, dass man sich ausgerechnet an die denkbar strikteste Auslegung des Grundsatzes «Fiktion und Wirklichkeit sind unvereinbare Sphären» halten muss: Zwar ist der «Ort der Fiktion» unbestritten ein «kategorial anderer als derjenige der empirischen Lebenswirklichkeit», und doch ist er «auf geheimnisvolle Weise aus dieser hervorgegangen»<sup>5</sup>.

Mit der Frage nach den Schauplätzen und deren Verhältnissen zum Georaum betritt man einen äusserst faszinierenden Bereich der Literaturwissenschaft:

<sup>1</sup> M. Bradbury (Hg.), *The Atlas of Literature*, London 1996, Introduction (unpag.).

<sup>2</sup> Siehe E. W. Soja, *Die Trialektik der Räumlichkeit*, in: R. Stockhammer (Hg.), *Topographien der Moderne: Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*, Paderborn 2005, 93–126.

<sup>3</sup> A. Mahler, *Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution*, in: ders. (Hg.), *Stadt-Bilder. Allegorie. Mimesis. Imagination*, Heidelberg 1999, 11–36, 12.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> H. Detering, *Thomas Manns Lübeck*, in: W. Frick (Hg.), *Orte der Literatur*, Göttingen 2002, 226–243, 226.

Zu den durch keine aufgeklärte Wissenschaft ganz aufzulösenden Wundern, in denen sich die Literatur als Zauber zeigt, gehört noch immer die Verwandlung der Welt in Sprache. Was wir als Herkunftsorte der Texte annehmen, die wir lesen [...], sind Orte auf einer halb realen, halb aber imaginären Landkarte. Auch wo ihre Namen identisch sind mit denen, die wir aus der realen Topographie kennen, gehören sie einer anderen Welt an; und gerade in diesen Fällen kann das Nachdenken über die Beziehung zwischen beiden Schwindelgefühle auslösen.<sup>6</sup>

Wenn man, wie das traditionellerweise geschieht, Geschehen, Figuren und Handlungsraum als die drei Konstituenten einer Fiktion annimmt, dann kommt dem Schauplatz (und ihm allein) die spezifische Funktion zu, eine durchlässige Membran zwischen den Welten zu sein, zwischen der erzählten und der realen. An die Figuren und an die Handlung bzw. die Erzählgegenwart ist in der Regel aus der Position des Lesers, der Leserin kein Herankommen möglich, an einen Schauplatz – mit einer Reihe von Einschränkungen – aber schon. Genau darin liegt die Eigentümlichkeit der Wechselwirkungen zwischen fiktionalem Raum und Georaum, zwischen fiktionsinternen und realen Landschaften und Städten begründet.

Dabei ermöglicht die Einführung und Berücksichtigung des Georaums als Referenzpunkt oder -fläche, sichtbare von unsichtbaren Schauplätzen zu unterscheiden (eine andere Sichtweise – aber nicht unbedingt eine produktivere – würde, wie angedeutet, davon ausgehen, dass ausnahmslos alle literarischen Schauplätze unsichtbar sind, da sie einzig im Modus der Fiktion existieren).

## Betonen, Verschleiern als literarische Techniken

Was die sichtbaren Schauplätze betrifft, scheuen manche Autoren keine Mühe, ihre Handlungsräume mit einem georäumlichen Pendant zur Übereinstimmung zu bringen. Rousseau entschloss sich nach langer Suche, die Schauplätze seiner *Nouvelle Héloïse* an den Genfersee zu verlegen, und schrieb damit einen der ersten Romane, in denen die Landschaft bis in einzelne Details als wiedererkennbare gestaltet ist. Dies hatte den rezeptionsgeschichtlichen Effekt, dass viele seiner Leserinnen und Leser mit ebendiesem mehrhundertseitigen Wälzer im Gepäck zu den Originalschauplätzen gereist sind: Schiller

---

<sup>6</sup> H. Detering, Herkunftsorte. Literarische Verwandlungen im Werk von Theodor Storm, Friedrich Hebbel, Klaus Groth, Thomas und Heinrich Mann, Heide 2001, 9.

studierte eifrig Karten, um im Schauspiel *Wilhelm Tell* den verwinkelten Gebirgsraum der Vierwaldstätterseeegend, die er nie zuvor gesehen hatte, topographisch korrekt darzustellen; Thomas Mann und James Joyce wollten beim Aufbau ihrer Stadträume – München und Dublin – so exakt wie nur möglich verfahren und holten entsprechende Auskünfte ein; C.F. Meyer begab sich auf Wanderschaft, um die Bündner Berge, Täler und Passübergänge, die er in *Jürg Jenatsch* schildern wollte, persönlich in Augenschein zu nehmen. In all diesen Beispielen werden, bildhaft gesprochen, Elemente aus der georäumlichen Realität in den Textraum übernommen, *importiert*.

Andere Autoren – und damit nähern wir uns den unsichtbaren Schauplätzen – beschreiten den exakt entgegengesetzten Weg und unternehmen alles, um die Bezüge zwischen dem Textraum und dessen möglicher Inspirationsquelle im Georaum zu verwischen, bzw. unkenntlich zu machen. Darunter fallen Techniken wie die Umbenennung von Ortsnamen in Pseudonyme, manchmal sogar kombiniert mit einer Neulokalisierung, wie zum Beispiel Flauberts Yonville-l'Abbaye in *Madame Bovary*. Der Ort ist vermutlich nach dem Vorbild von Rye, einer normannischen Gründung, gestaltet (heute: Sussex, GB), aber in die Normandie, in die Nähe von Rouen, versetzt worden. Sehr beliebt ist die Kombination verschiedener Bezugsmodelle: In Fontanes *Effi Briest* finden sich drei verschiedene Schauplatztypen – Effis Kindheitsort, das von Fontane erfundene Hohen-Cremmen, Kessin, das nach dem Modell des existierenden Swinemünde gestaltet, aber eben umbenannt worden ist, und das zeitgenössische Berlin. Dazu gehören aber auch bloss ungefähr lokalisierbare, flottierende Schauplätze, wie Gottfried Kellers Seldwyla oder Eduard von Keyserlings namenloses Fischerdorf im Roman *Wellen*. Beide Handlungsräume werden gewissermassen im Zustand der A-Lokalisierbarkeit belassen, bei Keyserling an der Ostsee, irgendwo an der Kurischen Nehrung, bei Keller in der deutschsprachigen Schweiz oder in Südbaden oder Schwaben, eine Information, die er in der Einführung zum zweiten Teil seiner *Leute von Seldwyla* selbst nachliefert und zugleich mit einiger Ironie versieht:

Seit die erste Hälfte dieser Erzählungen erschien, streiten sich etwa sieben Städte im Schweizerlande darum, welche unter ihnen mit Seldwyla gemeint sei; und da nach alter Erfahrung der eitle Mensch lieber für schlimm, glücklich und kurzweilig, als für brav, aber unbeholfen und einfältig gelten will, so hat jede dieser Städte dem Verfasser ihr Ehrenbürgerrecht angeboten für den Fall, dass er sich für sie erkläre. Weil er aber schon eine Heimat besitzt, die hinter keinem jener ehrgeizigen Gemeinwesen zu-

rücksteht, so suchte er sie dadurch zu beschwichtigen, dass er ihnen vorgab, es rage in jeder Stadt und in jedem Tale der Schweiz ein Türmchen von Seldwyla, und diese Ortschaft sei mithin als eine Zusammenstellung solcher Türmchen, als eine ideale Stadt zu betrachten, welche nur auf den Bergnebel gemalt sei und mit ihm weiterziehe, bald über diesen, bald über jenen Gau, und vielleicht da und dort über die Grenze des lieben Vaterlandes, über den alten Rheinstrom hinaus.<sup>7</sup>

Hierher gehören schliesslich die aus verschiedenen Versatzstücken entworfenen Räume – *synthetische* Handlungsräume, wie etwa in Ernst Jüngers Roman *Auf den Marmorclippen*, in dem in einer kühnen Konstruktion mediterrane Gestade mit der Bodenseelandschaft durch- und übereinander montiert sind – zu einem mythisch-utopischen Landschaftsraum, der so nur in der Literatur existieren kann. Ein anderes reizvolles Beispiel in dieser Kategorie ist Julio Cortázers Erzählung *Der andere Himmel*, in der eine permanente Überblendung der Weltstädte Paris und Buenos Aires, vor allem deren Passagen-Labyrinth betrieben wird (ein Literaturkritiker spricht in diesem Zusammenhang treffend von Cortázers Schöpfungen «Buerís» und «Paires»<sup>8</sup>).

Bereits diese wenigen Beispiele belegen, dass es eine Reihe von literarischen Techniken gibt, den Bezug zum Georaum zu verschleiern oder anders ausgedrückt: georäumliche Einheiten zu *transformieren*, sie zu etwas Neuem, nur im fiktionalen Raum Existierendem umzugestalten. Eine wenn teils auch nur schwache Anbindung ist in dieser ersten Schauplatz-Kategorie aber immer noch gegeben: Auch der unsichtbare Schauplatz ist mit dem Georaum verbunden. Sehr schön zeigt das die Nachbemerkung aus Ian McEwans neuem Roman *Am Strand*, der von einer ausgerechnet in der Hochzeitsnacht kläglich gescheiterten Liebe erzählt:

Die Personen dieses Romans sind frei erfunden, Ähnlichkeiten mit Lebenden oder Toten sind rein zufällig und nicht beabsichtigt. Das Hotel von Edward und Florence – auf einer Anhöhe etwas mehr als eine Meile südlich von Abbotsbury in Dorset am Feldrand gleich hinter dem Strandparkplatz – gibt es nicht.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> G. Keller, Die Leute von Seldwyla. Erzählungen (= G. Keller, Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe, hg. von W. Morgenthaler, Bd. 5), Basel/Zürich 2000, 7.

<sup>8</sup> M. Engelbert, Cortázers Buenos Aires, in: Frick, Orte der Literatur, s. Anm. 5, 335-357, 344.

<sup>9</sup> I. McEwan, Am Strand. Aus dem Englischen von Bernhard Robben, Zürich 2007, 208 (unpag.).

«Das Hotel von Edward und Florence [...] gibt es nicht.»

In ein und demselben Satz wird, wiederum ironisch, eine genaue Lokalisierung des Geschehens vorgenommen, um gleich darauf gerade die Nicht-Existenz des Ortes zu betonen.

Darüber hinaus gilt es noch zwei weiteren Unterkategorien unsichtbarer Schauplätze Rechnung zu tragen. In beiden Fällen werden die Zeitachse (im Georaum) und die Entstehungszeit der Fiktion zu entscheidenden Kriterien.

## Verschwundene Schauplätze

Zum einen betrifft das diejenigen Ortschaften, Stadtteile, Regionen, die nur mehr im Modus der Fiktion existieren, weil ihre ursprüngliche Gestalt zerstört worden ist (durch Kriege, Naturkatastrophen, stadtplanerische Neukonzeptionen etc.). Die Transformation findet diesmal im Georaum statt. Diese Kategorie ist weniger banal, als sie auf den ersten Blick erscheinen mag. Es ist der offensichtliche (geschichtliche) Lauf der Dinge, dass Balzacs und Hugos mittelalterlich-pittoreskes Paris verschwunden ist, ebenso wie Dickens London. Just als Dickens über die britische Metropole schrieb, veränderte sich diese in rasanter Weise: «London was radically reconfigured by projects that widened thorough-fares, leveled buildings, wiped out streets [...]».<sup>10</sup> Textraum und Georaum korrespondieren nicht länger – was einige fanatische Dickens-Leser dazu bewogen hat, Dickens-Schauplätze, die vom Abriss oder vom Umbau bedroht waren, mit allen Mitteln zu bewahren. Auch im Falle von verschwundenen bzw. neu gezogenen politischen Grenzen entfernen sich Georaum und fiktionale Texträume zunehmend voneinander.

Wirklich aufregende Beispiele finden sich aber in dieser Kategorie, wenn, wie im Falle des Prager Judenviertels, ein Schauplatz erst *nach seinem Untergang im Georaum* literaturrelevant wird. Das jüdische Ghetto in Prag (auch Josefov oder Josefstadt genannt), dessen Bausubstanz aus dem Mittelalter stammte, war Ende des 19. Jahrhunderts überbevölkert, es herrschten katastrophale hygienische Zustände und Kriminalität und Prostitution grassierten. Nach 1893 begann man mit dem fast kompletten Abriss des Ghettos. Innerhalb von zwei Jahrzehnten fielen mehr als 260 Gebäude der Spitzhacke zum Opfer. An ihrer Stelle wurden breite Boulevards und Strassenzüge mit Jugendstil- und Neobarockhäusern gebaut. Und genau in diesem Moment wird das untergegangene Ghetto

<sup>10</sup> E. Bulson, *Novels, Maps, Modernity. The Spatial Imagination, 1850-2000*, New York/London 2007, 33.



zu einem literarischen Topos im buchstäblichen Sinn. Es erscheint eine Vielzahl von Romanen und Novellen, die das vom Erdboden getilgte Viertel im Modus des fiktionalen Raums *rekonstruieren*, wie im weltberühmten *Golem*-Roman von Gustav Meyrink (1916) oder in Paul Leppins Erzählung *Das Gespenst der Judenstadt* (1913). Kafka hat zwar keine seiner Geschichten direkt auf diesen Stadtteil oder überhaupt auf Prag bezogen (mit einer Ausnahme, von der noch zu sprechen sein wird); er hat aber – zumindest behauptet das sein Gesprächspartner Gustav Janouch – die Durchdringung von Sichtbarem und Unsichtbarem, von neuen Prachtsstrassen und alter, zerstörter Judenstadt, auf eindruckliche Weise beschrieben:

In uns leben noch immer die dunklen Winkel, geheimnisvollen Gänge, blinden Fenster, schmutzigen Höfe, lärmenden Kneipen und verschlossenen Gasthäuser. Wir gehen durch die breiten Strassen der neu erbauten Stadt. Doch unsere Schritte und Blicke sind unsicher. Innerlich zittern wir noch so wie in den alten Gassen des Elends. Unser Herz weiss noch nichts von der durchgeführten Assanierung. Die ungesunde alte Judenstadt in uns ist viel wirklicher als die hygienische neue Stadt um uns. Wärend gehen wir durch einen Traum: selbst nur ein Spuk vergangener Zeiten. (...) Das ist keine Stadt. Das ist der zerklüftete Boden eines Zeitozeans, bedeckt mit dem Steingeröll verglühter Träume und Leidenschaften zwischen denen wir – wie in einer Taucherglocke – spazierengehen. Es ist hier interessant, doch mit der Zeit verliert man den Atem.<sup>11</sup>

Dass es sich hierbei nicht um einen authentischen Text Kafkas handelt, sondern, vergleichbar mit dem Modell Goethe-Eckermann, um Äusserungen, die sehr viel später von einem jüngeren Gesprächspartner niedergeschrieben worden sind, braucht uns hier nicht zu beschäftigen. Selbst wenn Janouch, wie es von der jüngeren Kafka-Forschung angemerkt wird, einiges hinzugedichtet hat oder hätte – ein (wohl formulierter) Beleg für die Möglichkeit eines tatsächlich gespenstischen Durch- und Aufscheinens eines untergegangenen Ortes auf die Gegenwart hin ist die Stelle trotzdem.

---

<sup>11</sup> G. Janouch, Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen, Frankfurt a.M. 1951, 42.

## Schauplätze der Zukunft

Am anderen Ende der Zeitachse finden sich in die Zukunft projizierte Räume, zumeist Schauplätze von Katastrophen und Dystopien.

Zu meiner Heimatstadt gelangte ich auf der leeren Autobahn wandernd. Je mehr ich mich ihr näherte, desto menschenleerer wurde das Land. Kilometerlang war die Autobahn schon von Gras überwuchert, es hatte den Beton gesprengt, auch kam ich an Autoschlängen vorbei, die von Efeu überwachsen waren. Einmal glaubte ich, am Himmel ein Flugzeug zu erspähen, es flog so hoch, dass es nicht zu hören war. Als ich die Stadt erreichte, waren ihre Vorstädte Ruinen: sinnlos gewordene Einkaufszentren, ausgebrannte Hochhäuser. [...] Der Atompilz stand nun im Süden. Er wurde zu einer strahlenden Glocke, die sich über die Alpen stülpte und den nächtlichen Himmel erhellte, als ich in den Wald eindrang. [...] Von der Stadt her war eine dumpfe Explosion zu hören. Die Silhouette des Münsters neigte sich, dann ein fernes Donnern, und eine bläuliche Staubwolke erhob sich, senkte sich, vom Münster war nichts mehr zu sehen. «Die Münsterterrasse ist eingestürzt und hat das Münster mit sich gerissen», sagte er gleichgültig. «Wir haben das längst erwartet.»<sup>12</sup>

Das postatomare Bern, das Dürrenmatt hier beschreibt, ist eine Möglichkeitsform, in die Zukunft verlegt. Ein scheinbar ähnlicher Fall begegnet uns in Robert Harris *Fatherland* aus dem Jahr 1992. In diesem Roman wird der Lauf der Geschichte in signifikanter Weise modifiziert: Nach 1942 steuert Nazi-Deutschland nicht auf eine Niederlage an allen Fronten zu, sondern gewinnt den Krieg und steigt zur globalen Grossmacht auf. Dieses sogenannt kontrafaktische Erzählen beeinflusst, wird es konsequent und einfallsreich betrieben, natürlich auch die Schauplatz-Darstellung. Zwar ist das reale Berlin die Folie, vor der ein anderes, fiktives Berlin (in den 1960er Jahren) entwickelt wird, doch sind einzelne Abweichungen so augenfällig, dass selbst Leser mit nur oberflächlichen Berlin-Kenntnissen stutzig werden müssen. Deutliche Modifikationen des Stadtbildes werden erreicht durch die Erwähnung des 118m hohen «Arch of Triumph» oder der «Great Hall of Reich», die als das grösste Gebäude der Welt beschrieben wird. In beiden Fällen liegt der Reiz des im Georum unsichtbaren, unzugänglichen und als kontrafaktisch oder zukünftig gestalteten Schauplatzes also darin, dass er sich vor der Folie

<sup>12</sup> F. Dürrenmatt, *Der Winterkrieg in Tibet*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 6 (Stoffe I-IX, Zusammenhänge), Zürich 1991, 9-166, 122/138.

des Bestehenden abhebt. Letzteres ist übrigens eine Technik oder Zeitperspektive, die weit häufiger vom Film als von der Literatur genutzt wird (man denke nur an das in Folge einer neuen Eiszeit erstarrte New York in *The Day After Tomorrow* [2004] oder an das vollkommen heruntergekommene, von Wirtschaftsflüchtlingen aus aller Welt überschwemmte und deswegen mit Stacheldraht, Wachtürmen und Betonmauern umschlossene London im Jahr 2027 in *Children of Men* [2006]).

## Imaginäre Schauplätze

Noch weiter vom Georaum entfernen sich jene unsichtbaren Schauplätze, die es nie gegeben hat, die also gewissermassen aus einer räumlichen Nullsituation (Bezugslosigkeit) aufgebaut werden. Bekanntlich ist die Literatur voll von ihnen – von Swifts phantastischen Inseln Liliput und Laputa über Schnabels Insel Felsenburg bis hin zu Tolkiens komplexen Welten und Arno Schmidts schwimmender Gelehrtenrepublik (nicht von ungefähr sind imaginäre Schauplätze häufig als Inseln erdacht – diese Form lässt am meisten Spielraum, weil die Autoren und Autorinnen eine völlig autonome Topographie und Geographie entwickeln können, einen Schauplatz-Mikrokosmos ohne notwendige Verbindung zu einem Umland). Doch auch diese phantastischen, imaginären, fingierten Schauplätze sind keineswegs vollkommen losgelöst vom Georaum. Aufschlussreich ist diesbezüglich ein Blick auf die in Manguels und Guadalupis *Dictionary of Imaginary Places* (1980) enthaltenen Karten. Es gibt zahlreiche fingierte Schauplätze, die in ein bestehendes geographisches Raster eingepasst sind – und damit ein reales Territorium überlagern. Alfred Kubins Traumwelt mit der Hauptstadt «Perle» (aus dem Roman *Die andere Seite*) ist beispielsweise eingefügt zwischen die ehemalige UdSSR, Afghanistan, Pakistan und China; sie liegt ziemlich genau dort, wo sich im heutigen Georaum die Republiken Kirgistan und Tadschikistan befinden. Ganz ähnlich Conan Doyles «Lost World» aus dem gleichnamigen Roman, deren Position auf dem südamerikanischen Kontinent, im Norden Brasiliens, genau angezeigt ist. Auch Ruritania, ein europäisches Königreich, das mit dem Zug von Dresden aus erreichbar sein soll, aus Anthony Hopes *The Prisoner of Zenda* (1894), ist zwischen Deutschland und dem Gebiet der ehemaligen k. u. k. Monarchie situiert, hat sich aber auf magische Weise «aufgeblasen», denn so viel Raum, wie es einnimmt, gäbe es zwischen Prag und Dresden eigentlich nicht.

## Grade der Unsichtbarkeit

Zusammenfassend lässt sich sagen: Unsichtbar sind literarische Schauplätze dann, wenn literarische Techniken wie Überblendung, vage Lokalisierung, Kombination existierender Räume mit fiktiven Elementen zum Zuge kommen, wenn die georäumlichen Pendanten *nicht mehr* existieren (wenn diese untergegangen, zerstört, umgebaut worden sind) –, wenn sie im Sinne von Möglichkeitsformen *in der Zukunft* präsentiert werden, oder – und dies ist die einfachste Bestimmung – wenn es sie schlicht *nie* gegeben hat (imaginäre Schauplätze).

Diese Typologie entwirft eine erste Skizze, Anspruch auf Vollständigkeit erhebt sie selbstredend nicht. Und sie geht, wie eingangs erwähnt, von einem betont rezeptionstheoretischen Standpunkt aus, indem sie danach fragt, welche Elemente aus dem Textraum Leserinnen und Leser *auch im Georaum* entdecken können. Hier tut sich natürlich ein weites Feld von Anschlussfragen auf: Erfüllen die verschiedenen Modi der Unsichtbarkeit (transformierte, verschwundene, zukünftige und imaginäre Orte) unterschiedliche Funktionen? Und weshalb werden bestehende Räume in literarischen Texten transformiert, wenn die Autoren doch mühelos ganz neue, referenzlose Schauplätze hätten erfinden können? Diese und andere Fragen müssen für jeden Text einzeln beantwortet werden. Sie können aber zweifellos als Anstöße zu nuancierten Interpretationen dienen.

Betrachten wir abschliessend kurz ein Textbeispiel, das mitten im Erzählverlauf einen irritierenden Übergang von sichtbaren zu unsichtbaren Schauplätzen enthält. Es handelt sich um Franz Kafkas *Beschreibung eines Kampfes* (in der sogenannten Fassung A), eine seiner frühen phantastischen Erzählungen. Die Geschichte beginnt in Prag – und es ist dies übrigens der einzige fiktionale Text Kafkas, der explizite topographische Referenzen auf seine Heimatsstadt hin aufweist. Der Stadtraum ist eindeutig referenziert und markiert durch Namen von Strassen und Plätzen – Ferdinandstrasse, Laurenziberg, Karlsgasse und Karlsbrücke (zur Zeit Kafkas war Prag eine zweisprachige Stadt, die Strassenschilder waren in deutsch und tschechisch beschriftet). Nach einem Fest spazieren zwei Figuren – eine davon der Ich-Erzähler – durch das winterkalte Prag. Ihr Weg lässt sich auf dem Stadtplan genau verfolgen.

Doch dann kommt der Erzähler auf die absurd-sadistische Idee, seinen Begleiter als Reittier zu benutzen, schwingt sich auf dessen Schultern und hebt zu einem wilden Ritt an. Bald darauf erscheint ein Scharnierwort, das den topographisch präzisen Stadtraum in eine

Phantasielandschaft umkippen lässt, denn mitten im urbanen Raum öffnet sich eine steinige *Landstrasse*: «Die Landstrasse, auf der ich ritt, war steinig und stieg bedeutend, aber gerade das gefiel mir und ich liess sie noch steiniger und steiler werden. Sobald mein Bekannter stolperte, riss ich ihn an seinen Haaren in die Höhe und sobald er seufzte, boxte ich ihn in den Kopf.»<sup>13</sup> Der Ich-Erzähler lässt Täler, Fichtenwälder, einen Fluss und einen Berg entstehen, er erschafft sich buchstäblich fortlaufend (s)einen Handlungsraum. Beim Leser, bei der Leserin muss dadurch das Gefühl entstehen, als würde einem mit einem Ruck der Boden unter den Füßen entzogen. Eben noch befand man sich, zusammen mit den beiden Figuren, im nächtlichen Prag, nun in einer offenen Landschaft mit weitem Horizont, die sich mit keinerlei bekanntem Georaum in Verbindung bringen lässt – zu vage, zu uncharakteristisch ist sie ausgestaltet.

Mit anderen Worten: Von einem georäumlich präzise geschilderten, *sichtbaren* Stadtraum wird man in einen *unsichtbaren*, imaginären Schauplatz *katapultiert*. Diese Technik löst nicht zuletzt deshalb ein irritierendes Lektüreerlebnis aus, weil «Prag» auf Seiten der Rezipienten als «Bildspender» fungiert (so Claudio Magris in seinem Aufsatz *Prag als Oxymoron* von 1979). Die (idealen) Lesenden füllen den Stadtraum, der im Text nur über einzelne Punkte markiert ist, mit Bildern, Assoziationen, eigenen oder angelesenen Erfahrungen, so dass ein anschaulich-plastischer Handlungsraum generiert wird. Würde stattdessen der Spaziergang durch eine beliebige namenlose Stadt führen, unter der man sich nichts Genaueres vorstellen könnte, wäre der «Schock», die Katapultwirkung ungleich schwächer.

Als erstaunliches Ergebnis bleibt festzuhalten: So unüberschaubar reich die Möglichkeiten der Literatur bezüglich Raum-Genese zu sein scheinen, sie bleibt doch – als würde eine symbolische Erdanziehung auch im fiktionalen Raum gelten –, zu grossen Teilen an die sichtbare Welt gebunden, in der wir leben. Warum? Eine Teil-Antwort zumindest kann gegeben werden: Weil sich, wie gezeigt, nur vor diesem georäumlich fixierten Untergrund experimentieren lässt mit verschiedenen Graden und Nuancen der Unsichtbarkeit – mit Techniken, derer sich in den beschriebenen, kunstvollen Weisen allein die Literatur bedienen kann.

— Barbara Piatti ist Literaturwissenschaftlerin und leitet am Institut für Kartografie, ETH Zürich, das interdisziplinäre Forschungsprojekt «Ein literarischer Atlas Europas». Die Arbeit an diesem Aufsatz wurde ihr ermöglicht durch die GEBERT RÜF STIFTUNG, Basel.

<sup>13</sup> F. Kafka, Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlass, Frankfurt a.M. 1983, 7-50, 19.

## Unsichtbare Städte

Felix Keller

Es scheint, als besäße jede Zeit ihre unsichtbaren Städte: Städte, die noch nie jemand gesehen hat, die aus irgendeinem Grund verborgen geblieben sind, aber unversehens als Visionen, Erzählungen und Bilder auftauchen. Diese Imaginationen erstrecken sich in verblüffend ähnlicher Weise von dem versunkenen Atlantis, dem Heiligen Jerusalem des Christentums bis hin zu den Städten auf unentdeckten Inseln der neuzeitlichen Utopien. Das 19. Jahrhundert kennt die Städte verborgener Zivilisationen, die an die Erfahrungen der Kolonialisierung erinnern, die Fortschrittsideen des 20. Jahrhunderts wiederum imaginieren die unsichtbaren Städte der Zukunft, und an der Schwelle zum 21. Jahrhundert entstehen die virtuellen Städte des elektronischen Zeitalters, von Literatur und darstellender Kunst gleichermaßen imaginiert. Auch erschien zu dieser Zeit ein Roman von Italo Calvino, *Le Città invisibili*<sup>1</sup>, der dem Phänomen einen Namen gab, in all seinen möglichen Variationen durchspielte und hier noch zu reden geben wird.

Es sind zunächst zwei Versionen von unsichtbaren Städten, einer archaischen und einer jüngeren, freilich auch schon geschichtlichen, denen im Folgenden die Aufmerksamkeit geschenkt wird, um die spezifischen Eigenschaften dieses kulturell so beständigen Phänomens hervortreten zu lassen. Es fragt sich hierbei, ob Erklärungsmuster, die im Auftauchen unsichtbarer Städte vornehmlich entlastende Kollektivphantasien und Transzendenzsehnsüchte sehen, dem Phänomen und der Struktur dieses an sich paradoxen Erscheinens unsichtbarer Städte gerecht werden. Womöglich führt das Phänomen weiter zu Fragen der Sichtbarkeit respektive Unsichtbarkeit gesellschaftlicher Wirklichkeit überhaupt – Italo Calvinos Arbeit über die unsichtbaren Städte hilft, sie zu stellen.

### Metaverse und Neues Jerusalem: Archetypen der unsichtbaren Stadt

So alt die Vorstellung unsichtbarer Städte auch sein mag, gerade im ausgehenden zwanzigsten Jahrhundert hat sie eine neue Vergegenwärtigung erfahren. Es handelt sich bei diesen jüngsten

<sup>1</sup> I. Calvino, Die unsichtbaren Städte, München 1985.

Imaginationen keineswegs um verschrobene Phantasieprodukte im Abseits kultureller Produktion, sondern um Imaginationen, die wiederum neue Wirklichkeiten hervorbrachten. Gerade weil diese Zukunftsvisionen mittlerweile auch schon Geschichte sind, legen sie den Blick frei auf die historische Kontinuität dieser Fiktion der unsichtbaren Städte. In den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts hat Neal Stephenson in seinem Roman *Snow Crash*<sup>2</sup> eine Stadt entworfen, die ausser für Stephenson noch unsichtbar war. In einer Zeit, in der Urbanistik, Feuilleton und auch Soziologie von einem Ende der Städte sprachen, der Topos «Stadt» zusehends durch statistisch definierte «urbane Regionen» ersetzt wird, weil sich Städte nicht mehr definieren und in gewissem Sinne auch nicht mehr vorstellen liessen,<sup>3</sup> entwarf Stephenson eine Stadt, die alle Insignien einer leuchtenden Metropole aufwies, und doch gleichzeitig merkwürdig unwirklich war. Der Held der Geschichte erlebt sie folgendermassen. «Hiro nähert sich der Strasse. Sie ist der Broadway, die Champs Élysée ... Diesen strahlend hell erleuchteten Boulevard kann man, verkleinert und spiegelverkehrt, in den Gläsern der Brillen erkennen. Die Strasse existiert eigentlich gar nicht. Dennoch gehen in diesem Augenblick Millionen Menschen darauf spazieren.»<sup>4</sup> Die Stadt, ihre Strasse, ist unwirklich als solche, aber sie spiegelt sich in einem optischen System von Spiegeln und Gläsern. Dieses Vexierspiel von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, von Wirklichkeit und Unwirklichkeit durchzieht den ganzen Roman. Es ist eine digitale Stadt, von der Stephenson spricht, über Computer erzeugt, doch das Technische ist eigentlich sekundär: denn diese Geräte siedeln sich eigentlich an einer ontologischen Differenz zwischen Präsenz und Absenz an, die sie in einem fort modifizieren. «Computer greifen auf null und eins zurück, um alles darzustellen. Die Unterscheidung zwischen nichts und etwas – eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen Sein und Nichtsein» bildet «ein Sein und Nichtsein», das «vielen Schöpfungsmythen zugrunde liegt»<sup>5</sup>.

Diese Opposition von Sein und Nichtsein, von Unsichtbarem und Sichtbarem, an dessen Trennung die Schöpfungsmythen sich lokalisieren, definiert die Realität auf eigentümliche Weise. Die reale Welt ist eine Art Nichtsein und ermöglicht so vice versa das Sein des Unsichtbaren: die Staaten haben sich aufgelöst, es gibt noch

<sup>2</sup> N. Stephenson, *Snow Crash*, München 1994.

<sup>3</sup> G. Fuchs/B. Moltmann, *Mythen der Stadt*, in: G. Fuchs et al. (Hg.), *Mythos Metropole*, Frankfurt a.M. 1995, 9-34.

<sup>4</sup> Stephenson, *Snow Crash*, s. Anm. 2, 33.

<sup>5</sup> Ebd., 241.

von Konzernen erstellte und betriebene Stadteinheiten, die eigene Gesetze errichten, und es gibt ein Nichts aus undefinierbaren urbanen Zonen: die Menschen, die dort leben, sind nichts mehr als eine heterogene Menge von Individuen, und in dieser Heterogenität sind doch alle gleich: «Bis Hiro endlich nach Berkeley kam, hatte er in Washington, New Jersey; Tacoma, Washington; Fayetteville, North Carolina; Hinesville, Georgia Killeen, Texas, Grafenwöhr in Deutschland; Seoul in Korea; Odgen, Kansas und Watertown, New York, gelebt. Sämtliche Orte waren im Grunde genommen identisch, dieselben Gettos, dieselben Striplokale und sogar dieselben Menschen»<sup>6</sup>. Diese zugleich eintönige wie verworfene Realität überstrahlt eigentlich eine künstliche Stadt, eine Stadt im klassischen Sinne der Kulturgeschichte: eine Architektur mit eindeutigen überall sichtbaren Markierungspunkten strukturiert den Raum zu einem städtischen Ganzen, die Stadt ist von tätigen, produzierenden Menschen bevölkert, ihre Interaktionen sind dicht und dramatisch: diese Stadt lebt als Stadt, obwohl sie nur in den elektronischen Datenströmen existiert, dem Metaversum: als Figuration einer Sphäre, die keinen physischen Ort hat, ein «imaginärer Ort»<sup>7</sup>.

Aufmerksam Beobachtende entdeckten indes schnell die religionsgeschichtlichen Bezüge dieser Imaginationen des Netzzeitalters, denen Stephenson's Roman Pate stand. Margaret Wertheim legt in ihrer Untersuchung *Pearly Gates of Cyberspace – A History of Space from Dante to the Internet*<sup>8</sup> dar, dass sich diese imaginären elektronischen Städte fugenlos an die christliche Tradition der Himmelsimaginationen anschließen. Wie Megaverse war auch das Neue Jerusalem zunächst eine verborgene Stadt, eine unsichtbare Stadt der Zukunft.<sup>9</sup> Dass sich im zu Ende gehenden 20. Jahrhundert ein neuer Raum etabliert, der diese für Aussenstehende noch unsichtbaren Städte birgt, ist für Wertheim wiederum nicht zufällig: Mit Umberto Eco<sup>10</sup> sieht sie Parallelen im Auftauchen der Imagination des Neuen Jerusalem zur Zeit des zerfallenden römischen Imperiums und der Entdeckung des Cyberspace in der gegenwärtigen USA, die ihr zufolge ebenfalls Züge eines vom Zerfall bedrohten Imperiums trage. Der Cyberspace als Imaginationshorizont nehme als «technologische Version» des

<sup>6</sup> Ebd., 72.

<sup>7</sup> Ebd., 33.

<sup>8</sup> M. Wertheim, Die Himmelstür zum Cyberspace. Eine Geschichte des Raumes von Dante zum Internet, Zürich 2000.

<sup>9</sup> K.H. Kroon, Der Sturz der Hure Babylon. Eine zeitgeschichtliche Auslegung der Johannesapokalypse, Westberlin 1988.

<sup>10</sup> U. Eco, Living in the New Middle Ages, in: U. Eco, Travels in Hyperreality, San Diego/New York 1986, 73–85.



neuen Jerusalems dieselbe Funktion war wie die Heilige Stadt: beide Städte überbauen als imaginäre Sphäre, in sich stimmig, Objekte des Begehrens und der Erlösung, die krisenhafte fragmentierte Realität: auch der Cyberspace ist damit für Wertheim nichts anderes als ein «spiritueller Raum»<sup>11</sup>. Beide imaginären Städte besitzen damit ein ähnlich gesellschaftlich-geschichtliches Moment des Auftauchens: die einsetzende Fragmentisierung gesellschaftlicher Realität, den Verlust der Überschaubarkeit und der Kohäsion, die nicht mehr begreifbare Heterogenität, womöglich die verblässende Hegemonie eines Grossreichs.

Noch deutlicher sieht Hartmut Böhme<sup>12</sup> diese virtuellen Städte des elektronischen Raumes in der Religionsgeschichte begründet, genauer in der Vorstellung des Himmlischen Jerusalems. «Cyberspace» ist für Böhme nichts weniger als «die Verabschiedung der Stadtformationen, welche die Moderne gekennzeichnet haben, im Zeichen eines Neuen Jerusalem, im Zeichen einer religiösen Wiederverzauberung, mittels derer auf dem Weg einer eschatologischen Technik die Sphäre der Materie, worin die realen Megalopolen als todgeweihtes Babylon erscheinen, verlassen werden kann und soll»<sup>13</sup>. Die Immaterialität der elektronischen Sphäre, die erst über Zwischeninstanz bildlich erfahrbar wird (den Bildschirmen, Brillen), vermag damit für Böhme fugenlos an den Vorstellungen des Neuen Jerusalem anzuschliessen, das wie der Cyberspace heute ein «strenges, aber doch rein immaterielles, darum heiliges Gespinnst aus Zeichen»<sup>14</sup> war. Die Attraktivität dieser unsichtbaren Welt resultiert für Böhme aus Möglichkeiten, die gerade auch die klassischen Religionen bieten, obwohl das Religiöse selbst in den virtuellen Welten lediglich in ihren postmodernen Versatzstücken erkenntlich ist: Weltflucht, Transzendenz-Sehnsüchte angesichts einer Welt der Kriege, Gewalt, Niedergang, Anomie. Die Signatur des Religiösen wird zur Signatur unsichtbarer Städte schlechthin.

Freilich, mittlerweile liegen diese utopischen Visionen des ausgehenden Jahrtausends auch schon Jahre zurück, und diese Distanz lässt Einiges an Skepsis hinsichtlich dieser These aufkommen: Das Moment der Krise, des Zerfalls bestehender Ordnungen ist, sofern es gegen Ende des letzten Jahrhunderts tatsächlich existierte, im neuen

<sup>11</sup> Wertheim, *Himmelstür zum Cyberspace*, s. Anm. 8, 342.

<sup>12</sup> H. Böhme, *Das Neue Jerusalem. Von der Vernetzung zur Virtualisierung der Städte*, in: M. Schneider/K. Beck (Hg.), *Flimmernde Zeiten vom Tempo der Medien*. Stuttgart 1999, 309–321.

<sup>13</sup> Ebd., 313f.

<sup>14</sup> Ebd., 319.

Jahrhundert kaum geringer geworden; doch die utopischen Ideen, die sich mit diesen imaginären Städten im Nicht-Raum des elektronischen Datenaustauschs verbanden, verblasen, ohne dass Anderes an ihre Stelle träte. Desgleichen erstarrten die Menschen, die sich von der Vision begeistern liessen, keineswegs in diffuser Heilserwartung, sondern sie sind sehr pragmatisch als Programmierer und Benutzer neuer Kommunikationstechnologien höchst produktiv geworden in der Kreation neuer Welten, die sich eng an die literarischen Vorbilder hielten.<sup>15</sup> Das «sozialpsychologische» Moment der Imagination unsichtbarer Städte – die Entlastungs- und Kontrastphantasie –, das Religion und Glauben an den Cyberspace bindet, ist für sich genommen kaum geeignet, das Auftauchen dieser Phantasmen unsichtbarer Städte respektive ihre gesellschaftliche Bedeutung zu verstehen. Es lohnt sich deshalb, auf diesen omnipräsenten «Archetyp» der unsichtbaren Stadt, das Heilige Jerusalem, zurückzukehren, um damit die Erscheinung des Unsichtbaren anders zu denken – eine Verbindung, die der Roman Stephenson selbst schon auf vielfältige Weise evoziert. Denn die Anspielungen an die Apokalypse sind zahlreich: die zur Infokalypse gewendete Apokalypse und Babel tauchen immer wieder auf, selbst die mathematisch genaue Beschreibung des Metaversums trägt bei genauerem Hinsehen verblüffende formale Ähnlichkeiten zur exakten geometrischen Ordnung des Neuen Jerusalems.

Freilich wird nun mit dem Blick auf die Darstellung der Städte in der Apokalypse die Sache komplizierter: und zwar nicht angesichts der Fiktion des Himmlischen Jerusalems, sondern angesichts der Realität, der sie gegenübergestellt ist, dessen Utopie sie darstellt. Die missliche, zu überwindende Realität der Apokalypse ist bekanntlich das grosse Babylon, «die grosse Stadt, die die Herrschaft hat über die Könige der Erde». Zunächst scheint dieser Gegensatz noch dem oben diskutierten Modell zu entsprechen: Babylon steht im Alten Testament für einen Ort des Heterogenen, Polyphonen, der nicht reduzierbaren Vielheit, für eine Gesellschaft, die sich aufgrund der vielen Sprachen unversehens nicht mehr versteht, die dadurch aufgrund einer inhärenten Entropie verschwindet. Diese Heterogenität, und dies ist das bemerkenswerte, erscheint allegorisiert als Menschenfigur, als Hure Babylon; doch auch sie ist in der Vision des Johannes mit Attributen der Heterogenität gekennzeichnet; der Engel bezichtigt sie der Gräuel und *Unreinheit* (ebenfalls ein

<sup>15</sup> F. Keller, Cyberspace? Das Internet und die Aktualisierung einer Utopie, in: Museum für Kommunikation (Hg.), Wunschwelten. Geschichten und Bilder zu Kommunikation und Technik. Zürich 2000, 13–44.

Attribut des Heterogenen), Babylon hurt mit vielen Königen; sie ist Behausung der Teufel, Gefängnis aller unreinen Geister und aller unreinen Vögel und unreinen und verhassten Tiere; das Unreine meint, so liesse sich das auch formulieren, das unstrukturierte Heterogene. In diesem Sinne konsequent ist, dass die Hure Babylon an «vielen Wassern» siedelt; diese seien «Völker und Scharen und Nationen und Sprachen»: Ausdruck ethnischer und kommunikativer Diversität, die die Konnotation des Heterogenen in der Figur Babylons zeigt und der das strahlende, aber unsichtbare Neue Jerusalem gegenübersteht.

Die Gestalt der Hure Babylon, in der oft eine Kritik des zeitgenössischen Roms gesehen wird,<sup>16</sup> ist hinsichtlich einer weiteren Eigenschaft merkwürdig ambivalent: ihre stadträumliche Darstellung und gleichzeitig menschlich-figurative Erscheinung. Sie sitzt (in der Wüste) an vielen Wassern; Kaufleute sind voller Leid, weil sie ihren Marktplatz, eine der wesentlichen Funktionen altertümlicher Städte, verlieren. In dem göttlichen Gerichtsakt wird die Hure Babylon in einem immensen Sturm zu Grunde gerichtet, die Frau ist also auch Ort. Andererseits reicht ein Stein, gross wie ein Mühlstein, aus, die Hure Babylon zu ertränken. Derweilen betrachten die Seefahrer vom Meer aus, wie die Hure brennt, auch das meint demgegenüber wieder eher eine physische Stadt. Natürlich lässt sich die Fassung von Babylon als Frauengestalt metaphorisch lesen, bis hin zur Frage einer unbewussten Assoziation von Weiblichkeit und Stadt, die dann wiederum Mühe mit der Interpretation der beinahe handwerklich geometrischen Ausführungen zum Neuen Jerusalem hat. Doch auch ohne sich auf das schwierige Feld der Allegorik zu begeben, ist die narrative Form der Erzählung einer heterogenen, existierenden Realität als Menschenfigur bemerkenswert: das Heterogene erhält in der Form der Hure Babylon erst die klare Form, wird als Realität bestimmbar. Die Differenz zum Neuen Jerusalem ergibt, dass die Form und das Reale sich gegeneinander stemmen: der Hure als figurative Form steht ein Reales gegenüber, das sich eben auf Grund seiner Heterogenität nicht in Form bringen lässt (und vielleicht auch deshalb vernichtet werden muss?): in Jerusalem ist Form und Imagination in eins, ein ästhetisch in sich Stimmiges, indem Reales nicht der Form entgegensetzt, die es fasst. Die Hure Babylon als zu überwindende ist als Metapher realer Verhältnisse (i.e. des historischen Roms) eine unsichtbare Realität im Realen selbst.

Auch in Stephenson's Roman findet sich die Opposition zwischen Heterogenität und Homogenität, doch ebenfalls ist es das hetero-

<sup>16</sup> B.R. Rossing, *The choice between two cities. Whore, bride, and empire in the Apocalypse*, Harrisburg, Pa 1999, 162.

gene Reale, das einen merkwürdig ambivalenten Status trägt, es wird gar selbst in merkwürdiger Weise zur Utopie. Das Heterogene ist das zu Bewahrende, das Homogene das Gefährliche. Babylon, das Heterogene, meint einen eigentlichen Schutzwall gegen die Gleichschaltung über das Homogene, in diesem Fall ein Virus, das titelgebende Snow Crash: «Der einzige Hinderungsgrund, dass dieses Ding die Welt übernimmt, ist der Babel-Faktor – die Mauern gegenseitigen Nichtverstehens ... Babel führt zu einer Explosion der Zahlen von Sprachen ... Monokulturen [hingegen] ... sind anfällig für Infektionen»<sup>17</sup>. Zumindest hier wird die These der entlastenden Homogenität als Quelle der Faszination unsichtbarer Städte in krisenhaft sich verdichtender gesellschaftlicher Zerworfenheit auch inhaltlich brüchig. Freilich, sowohl in der klassischen Apokalypse wie in Stephenson's drohender Infokalypse zeigt sich ein entscheidendes Moment: die Imagination unsichtbarer Städte lassen erst das heterogene Reale hervortreten. Wie schon das Neue Jerusalem als Stadt der Zukunft nur über eine serielle Verknüpfung mit Babylon darstellbar wird,<sup>18</sup> erscheint die erzählte Welt erst aus dem Verweisungszusammenhang aus unwirklicher Wirklichkeit der unsichtbaren Stadt Metaverse und des verworfenen Realen der (kommenden) Gesellschaft. Die zerworfenen Realitäten werden über die unsichtbar aber symbolisch geformten imaginären Städte zwar darstellbar, doch die so gezeigte Wirklichkeit selbst trägt merkwürdig auch Züge des Unsichtbaren, des Utopischen, als ob sich Sichtbares und Unsichtbares wie in einem Spiel russischer Puppen ineinander verschachteln. Wie ist das hinsichtlich der Sichtbarkeit respektive Unsichtbarkeit von Realität zu verstehen? Oder anders, eng an dem Phänomen der unsichtbaren Städte, gefragt: Was erlaubt es, eine Stadt als sichtbar zu bezeichnen, respektive, was ist das Sichtbare einer Stadt, und weshalb leuchtet die Vorstellung von «unsichtbaren Städten» unmittelbar ein?

## Die Paradoxie des Unsichtbaren

Italo Calvino, der den Begriff der «unsichtbaren Stadt» für die neuere Diskussion mit seinem erwähnten Werk<sup>19</sup> geprägt hat, spielt mit seinen literarischen Miniaturen exakt mit diesen Fragen. Seine gleichermaßen erkenntnistheoretischen wie surrealen Texte klei-

<sup>17</sup> Stephenson, Snow Crash, s. Anm. 2, 455f.

<sup>18</sup> Rossing, The choice between two cities, s. Anm. 16, 163.

<sup>19</sup> Calvino, Unsichtbare Städte, s. Anm. 1.

det Calvino in einen klassischen Erzählrahmen der neuzeitlichen utopischen Erzählungen, die sich zunächst in das obige Muster des Erscheinens unsichtbarer Städte als Antithese zu einer verworfenen Wirklichkeit fügen. Kublai Khan, der mongolische Herrscher, lässt sich von Marco Polo von den Städten seines Reiches berichten. Die erzählten Städte sind fantastisch und sonderbar, sie hängen in der Luft, sind verborgen in der Erde, tragen Züge von bekannten Märchen, bestehen allerdings auch aus Wolkenkratzern und Flughäfen, sie kennen keine Zeit und keinen Raum. Das Reich des Mongolischen Herrschers, von dem er berichten lässt, ist freilich, ganz gemäß des oben gezeigten idealtypischen Musters, am Zerfallen, in einem Prozess des Auseinanderfallens ohne Ende und Form begriffen.<sup>20</sup> Khans Reich ist nur noch eine «Wüste hinfalliger und austauschbarer Daten»<sup>21</sup>. Khan sieht sein Imperium dahinfalten wie eine Leiche im Sumpf,<sup>22</sup> vielleicht ist von der Welt ausserhalb nur ein «unbestimmbares, von Müllhalden überdecktes Terrain»<sup>23</sup> verblieben. In diesem Bewusstsein des Zustands seines Reiches, erkennt Khan sehr wohl, dass die sonderlichen Städte, die ihm Polo berichtet, fiktiver Art sind: «Deine Städte existieren nicht. Vielleicht haben sie nie existiert. Jedenfalls werden sie nicht mehr existieren. Warum verschwendest du deine Zeit an tröstliche Märchen?»<sup>24</sup> Zudem erkennt Khan, dass Polos erzählte Städte sich in gewisser Weise gleichen, als wäre der Wechsel von einer Stadt zur andern nicht durch eine Reise, sondern durch Austausch von Elementen bedingt.<sup>25</sup> Das Heterogene, Zerfallende überbaut eine klare symbolische Ordnung, die in sich die Elemente variiert, aber eben doch als solche unsichtbar, höchst imaginär ist.

Dennoch, der Text folgt zwar der Logik des Erscheinens der Phantasmen unsichtbarer Städte, greift sie auf, spielt mit ihnen, doch gleichzeitig erweitert er sie zur Frage der Sichtbarkeit des Realen überhaupt, des Realen der menschlichen Gesellschaft, die sich idealiter in der Stadt formt. Oder anders gedrückt, der Roman lässt sich so lesen, dass er ein bestimmtes Thema variiert: Das, was die Realität zu ihrer Wahrnehmbarkeit verhilft, ist selbst in ihr unsichtbar, nicht fixierbar. Weil aber das Symbolsystem, welches das Reale erfassen soll, nicht nur selbst nicht sichtbar ist, sondern notwendig

---

<sup>20</sup> Ebd., 8.

<sup>21</sup> Ebd., 29.

<sup>22</sup> Ebd., 65.

<sup>23</sup> Ebd., 5.

<sup>24</sup> Ebd., 65.

<sup>25</sup> Ebd., 51.

getrennt von dem Realen selbst ist, entstehen in dieser Getrenntheit auch Freiheitsgrade des Variierens des Symbolsystems und des Sichtbarmachens des Realen. Als Khan erkennt, dass Polo seine Städte aus bestimmten Elementen kombiniert, geht er dahin, selbst unsichtbare Städte zu generieren: «Von nun an werde ich die Städte beschreiben», meint Khan, er habe in seinem Geiste ein Stadtmodell konstruiert, von dem sämtliche möglichen Städte abzuleiten sind. Polo könne «bei den Reisen feststellen, ob es sie gibt»<sup>26</sup>. Als Modell dieses strukturalen Spiels, als hätte er Saussure studiert, nimmt Khan das Schachspiel, denn wenn jede Stadt wie eine Regelsystem ist, so kommt es im Schachspiel in reinster Form zum Ausdruck; an dem Tag, wenn er die Regeln dieser Schachspiel-Städte entziffert haben werde, werde es ihm gelingen, alle Städte seines Reiches kennen zu lernen, ohne sie besuchen, selber sehen zu müssen. Den vielen «Krimskrams», den Polo als nicht-sprachliche Elemente verwendete, um die Städte zu schildern, brauche Polo ja gar nicht, um ihm über seine Städte zu berichten: «Da genügte ein Schachbrett mit seinem Figuren von genau klassifizierten Formen»<sup>27</sup>. Khan brüdet, wie er sein perfektes System von logisch möglichen Städten finden könnte, d.h. auch «über die unsichtbare Ordnung, die die Städte beherrschte, und über die Gesetze, die ihre Entstehung und Formgebung, ihre Blüte, ihre Anpassung an die Zeitläufe, ihr Siechtum und ihren Untergang bestimmten»<sup>28</sup>. Obwohl er immer wieder glaubte, nahe an der Lösung zu sein, das umfassende strukturale Modell der unsichtbaren Stadt zu finden, verstrickt sich die Suche nach einer reinen symbolischen Ordnung des Realen immer wieder in die Unmöglichkeit der fugenlosen Abbildung, der Selbstidentität – wie Polo ihm mit Erzählungen von perfekten Landkarten, verdoppelten Realitäten und merkwürdigen Versuchen von Städten, sich in sich selbst zu kopieren, vorhält. Die geometrisch-mathematische Ordnung des Schachspiels (in dem sich die mathematische Ordnung des Metaverse wie des Neuen Jerusalems spiegelt) steht für sich selbst, vermag in sich keine Vorstellung von Städten hervorbringen, die möglicherweise gefunden werden könnten. So begrenzt sich Khans Versuch, Wirklichkeit über ein mathematisch-symbolisches System zu «erobern» – nichts anderes als eine «Entstofflichung» der Welt – letztlich auf die hölzernen «Plätzchen» des Schachspiels: ein «Nichts»<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> Ebd., 97.

<sup>27</sup> Ebd., 141.

<sup>28</sup> Ebd., 142.

<sup>29</sup> Ebd., 143.

Das Symbolische als Unsichtbares der konkreten Realität lässt sich nicht einfach dem Realen fügen, daran scheitert Khan mit seinen Techniken der Deduktion und Kombination. Freilich, hier zeigt Marco Polo einen ganz anderen Weg zur Realität unsichtbarer Städte, der die Vorstellung der Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit insgesamt auf eine andere Weise erscheinen lässt, nicht mehr als zwei unendlich voneinander getrennte Sphären: Als Khan an der Bedeutungsleere des «reinen» Schachspiels verzweifelt, öffnet ihm Polo den Blick auf die schiere Materialität der Schachspiel-Figuren, es sind nicht bloss, wie bei Saussure, arbiträre Materialien, die zur Bedeutung werden, sondern das Holz zeigt Spuren des Wachsens, des Wurmes, der vielleicht darin gesteckt hat, Kublai sieht sich überwältigt von der «Menge von Dingen, die man auf einem Stückchen glatten und leeren Holzes lesen konnte ... schon sprach Polo von den Ebenholzwäldern, den Flößen aus Baumstämmen, die die Flüsse hinuntertreiben, den Landstellen, den Frauen an den Fenstern»<sup>30</sup>. Die Frage der Unsichtbarkeit der symbolischen Ordnung kippt gleichsam in das Reale zurück, so dass beide nicht ein logisch entgegengesetztes Verhältnis eingehen, sondern in gleicher Weise als Realitäten erscheinen, als Aspekt des Einen vom Anderen, die gleichsam beständig wie ein Kippbild aufeinander verweisen: «Um die Eigenschaften der anderen [Städte] zu unterscheiden, muss ich von einer ersten Stadt ausgehen, die inbegriffen ist. Für mich ist sie Venedig.»<sup>31</sup> Alle imaginären unsichtbaren Städte sind also angestossen durch die «Realpräsenz» einer sichtbaren Stadt, die in ihnen enthalten ist als sichtbar Gewesenes im Unsichtbaren, wie die Spur des Holzwurms in der symbolischen Ordnung der Schachfiguren.

## Das Imaginäre und die Wüste hinfälliger Daten

Ergibt sich hieraus die Möglichkeit einer anderen Interpretation der Opposition zwischen unendlich heterogenem Realen und der klaren Form der «unsichtbaren» Städte, als dass sie ein kollektives Entlastungsphantasma angesichts der Zerworfenheit der Welt darstellen? Wie die Metapher des Schachspiels andeutet, lässt sich die Reinheit und Homogenität der unsichtbaren Städte als symbolische Form lesen, die der Unbegreifbarkeit des Realen gegenüber steht. Doch ein leeres System von Differenzen als symbolische Ordnung ergibt keine Wirklichkeit, sondern, wie gesehen, allenfalls ein freies

---

<sup>30</sup> Ebd., 154.

<sup>31</sup> Ebd., 100.

Flottieren und Variieren von symbolischen Versatzstücken, das selbst in sich müßig wäre. Weil das Symbolische notwendig etwas anderes ist als des Reale, sind die symbolischen Aspekte und die sperrig realen Aspekte der Wirklichkeit nur über ein Imaginäres zusammengefügt denk- und wahrnehmbar: das, was Lacan eine imaginäre Beziehung zwischen Symbolischem oder Realem nennt.<sup>32</sup> Erst das Imaginäre sichert, dass Reales und Symbolisches zusammen ein Wahrnehmungsfeld bilden können: das unerschliessbare, aber hartnäckig empirische Reale und die Selbstgenügsamkeit der symbolischen Formen können nur eine Verbindung eingehen, die selbst weder real noch symbolisch, sondern eben imaginär ist.

Es ist aber gerade diese Entlastung der Symbolsysteme von der Wirklichkeit, ihre Eigenlogik, die Polo benutzt, um wiederum Imaginäres hervorzukitzeln: über die Möglichkeit von Symbolsystemen, sich permanent selbst zu variieren, unwirklich-unsichtbare Städte hervorzubringen, die noch Spuren des Glücks tragen, sucht Polo ein Antidot zu einer «falschen Fixierung» des Imaginären auf festgefügte symbolische Ordnungen<sup>33</sup>: diese Fixierung lässt sich in dem Insistieren Khans auf die Perfektion seiner Atlanten und in der Suche nach allgemein gültigen, abstrakten Regeln sehen, die schlussendlich das Imaginäre aus der symbolischen Ordnung treiben. Doch dieses Spiel der Elemente hin zu neuen symbolischen Städten ist mitnichten nur als Entlastungsphantasie oder Transzendenzsehnsucht zu begreifen, sondern der Anfang eines Prozesses, Reales und Symbolisches überhaupt wieder und auf andere Weise in Verbindung bringen zu können. Oder anders ausgedrückt: es ist ein Geburtsprozess von gesellschaftlich Imaginärem. Insofern ist aber diese Spaltung zwischen Symbolischem und Realem selbst keineswegs bloss Elend, sondern gerade als das Bewusstsein einer Trennung die Quelle des Imaginären selbst. Oder anders ausgedrückt: Das Problem ist nicht die Heterogenität der Realität, die Unüberschaubarkeit, die Fragmentisierung, sondern die Krise der Imagination: Sie erst offenbart das Reale als Wüste hinfalliger Daten.

Eine solche Bedeutung des Imaginären durchbricht letztlich die klare Trennung von unsichtbaren Städten und sichtbarer Realität, respektive von Sichtbarem und Unsichtbarem gesellschaftlicher Realitäten überhaupt. Ist damit, so die Frage, die imaginative Sichtbarmachung des Unsichtbaren von Städten, der gesellschaft-

<sup>32</sup> J. Lacan, Das symbolische Universum, in: J. Lacan, Das Seminar von Jacques Lacan Buch II. Weinheim/Berlin, 1991, 39-54.

<sup>33</sup> M. Bowie, Lacan, Göttingen 1994, 97.



lichen Wirklichkeit schlechthin ein besonderes Ereignis, ein besonderes Metier der Architektur, der Künste, der Literatur? Italo Calvino war von Fotografien mysteriöser Wandzeichen an den Hauswänden von Fes in Marokko fasziniert, die er in einer Ausstellung über Karten gesehen hatte.<sup>34</sup> Diese Zeichen und Zeichnungen tauchten auf, wurden vernichtet und tauchten erneut auf. Sie entstammten der Hand eines Landstreichers, so stellte sich heraus, eines Analphabeten vom Lande, eines Landbewohners, der in die Stadt ausgewandert war und nun die Mauern und Wände der Häuser mit seinen kryptischen Zeichen bemalte. Er hat, wie es Calvino formulierte «die Strecke seiner geheimen Karten» gezeichnet, um sie «über die Topographie der modernen Stadt zu legen», eine Stadt, die ihm aufgrund seines kulturellen Hintergrundes wohl verwirrt erschienen war.<sup>35</sup> Flugs hatte sich jedoch der Landstreicher ein eigenes Symbolsystem geschaffen, es über das Reale des Urbanen gelegt; ein Symbolsystem, das für ihn die Realität der Stadt sichtbar macht, wie er selbst in einer für andere unsichtbaren Stadt lebt: diese «Stadt» ist nicht bloss imaginär, sie ist nicht bloss symbolisch, sie funktioniert, unsichtbar für andere, in der Realität selbst. Die Imagination unsichtbarer Städte besitzt so gesehen profane Alltäglichkeit. «Es geht alles mit natürlichen Dingen zu und doch «webt in ewigem Geheimnis alles unsichtbar sichtbar neben dir», hatte Friedrich Theodor Vischer dies vor langer Zeit in Worten gefasst.<sup>36</sup>

— Felix Keller ist Oberassistent am Soziologischen Institut der Universität Zürich.

<sup>34</sup> J. Defert, Une topo-graphie transgressive, in: Centre de Création Industrielle (Paris) (Hg.), *Cartes et figures de la terre*, Paris 1980, 191-193.

<sup>35</sup> I. Calvino, Die Karten der Welt, in: I. Calvino, *Kybernetik und Gespenster*, Hamburg/München/Wien 1984, 198-206, 205.

<sup>36</sup> F.Th. Vischer, Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik (1843), in: F.Th. Vischer, *Über das Erhabene und das Komische und andere Texte zur Ästhetik*, Frankfurt a.M. 1967, 216-222, 222.

## «War es gestern, oder war's im vierten Stock?»

Plädoyer für ein Wahrnehmen von Unsichtbarem in der Stadt

Anne Brandl

«Natürlich im vierten Stock» würde der eingefleischte Städtebauer auf Karl Valentins wortspielerische Frage antworten. Und ist er um räumliche Genauigkeit bemüht, mag er vielleicht ergänzen: «im vierten Stock eines gründerzeitlichen Eckgebäudes, das sich an der Kreuzung einer Wohn- mit einer Ausfallstrasse in einem Görlitzer Quartier mit homogener, denkmalgeschützter Bebauung befindet. Leerstandsquote seit Jahren, leider, leider hundert Prozent.»

Städtebau ist eine visuelle Disziplin, bei welcher der räumlich-gestalterische Entwurf, das Formen der Stadtgestalt im Mittelpunkt steht. Mit der Stadtgestaltung wird Sichtbares hergestellt und materiell manifestiert: Strassenzüge, Gebäude, Plätze. Kevin Lynch hat 1960 in seiner für die Disziplin wegweisenden Studie «Das Bild der Stadt» die Lesbarkeit als eine besondere visuelle Qualität der Stadt benannt. Mit Lesbarkeit ist «die Leichtigkeit gemeint, mit der die einzelnen Teile erkannt und zu einem zusammenhängenden Muster aneinandergesetzt werden können»<sup>1</sup>. Erkenntnisse der Umweltpsychologie bestätigen Lynchs Streben nach der Qualität des Sichtbaren; das Erkennen, Wiedererkennen und Einordnen von Objekten ist eine wesentliche Voraussetzung für die Orientierung im Raum. Orientierung wiederum ist Grundlage dafür, dass sich eine Vertrautheit mit den räumlichen Gegebenheiten entwickeln und Ortsverbundenheit entstehen kann. Die Schaffung prägnanter, individueller und wiedererkennbarer Orte ist somit ein wesentliches Aufgabenfeld der Städtebaudisziplin und sie kann dabei auf zahlreiche Handbücher zurückgreifen, in denen in Wort und Bild anhand gelungener, historischer Beispiele illustriert wird, wie beispielsweise ein Platz sichtbar gut gestaltet werden kann.

Wir wissen nicht, worauf sich Karl Valentins Frage bezieht, doch mit dem vierten Stock kann jeder Städtebauer sofort etwas anfangen. Die Information vierter Stock verbunden mit der Kenntnis über die Lebenszeit des Komikers ermöglicht eine Interpretation über

<sup>1</sup> K. Lynch, Das Bild der Stadt, Berlin 1965 [1960], 12.

die Art des Hauses. Lage und Architektur wird wohl städtisch gewesen sein – Häuser auf dem Land oder am Stadtrand hatten um die Jahrhundertwende selten vier Geschosse. Die Zeit lässt sofort auf die damals in grosser Zahl entstandenen Mietskasernen schliessen – Häuser, die als Randbebauung eine Strasse begrenzen und gemeinsam einen Block bilden, zur Hofinnenseite schmucklose Fassaden und Seitenflügel, zur repräsentativen Strassenseite hin vielleicht stuckumrahmte Fenster.

Gebäudehöhe, Fassadengestaltung, Blockrandbebauung – der Städtebau deutet vor allem das Sichtbare, damit ist er vertraut und darauf beruhen seine wesentlichen Wertvorstellungen. Die Legitimität des Berufsstandes schöpft sich aus der (sichtbaren) Nachvollziehbarkeit der disziplinären Schaffenskraft. Stadtentwicklung, im Sinne eines Fortschreitens wird an visuell wahrnehmbaren Veränderungen festgemacht. Also doch der vierte Stock? Nicht die Feststellung, dass sich Städtebau als visuelle Disziplin versteht, scheint problematisch, sondern dass er sich ausschliesslich als solche versteht. «Je mehr sich aber ein bestimmtes Sehen *berufsspezifisch* durchsetzt, d.h. während der wissenschaftlichen Ausbildung konzentriert als prägnanter Denkstil eingeschliffen wird, desto grösser ist die Gefahr, dass Dinge und Gegebenheiten *übersehen* werden.»<sup>2</sup> Das berufsspezifische Sehen hat in der Stadtforschung dazu geführt, dass der Stadtbewohner als fühlendes und wahrnehmendes Subjekt ausgeblendet und die Frage, wie Stadt die Sinnlichkeit des Menschen anregen kann, kaum thematisiert wird. Theorien, Leitbilder und Instrumente sind in der Städtebaudisziplin überwiegend auf das Visuelle ausgerichtet; Wahrnehmung ist vor allem visuelle Wahrnehmung; schön kann nur sein, was auch sichtbar ist, weil nur das Sichtbare sich beurteilen lässt. Damit kommt es jedoch zu einer nachhaltigen Verschiebung des Stadtverständnisses, die von inhaltlicher Ausblendung und rationaler Distanzierung geprägt ist. Inhaltlich ausgeblendet werden mit der einseitigen Fokussierung auf das Sichtbare nicht nur alle anderen Stadt prägenden Eigenschaften wie Geräusche, Gerüche oder Geschmack. Eine Ausblendung bei der wissenschaftlichen Beschreibung städtischer Qualitäten erfahren oftmals auch subjektive und kollektive Erinnerungen, gewohnte Verhaltensweisen, soziokulturelle Implikationen, Traditionen oder Assoziationen der Bewohner. So blieb der subversive Vorschlag der Situationisten Ende der 1950er Jahre, die Viertel einer Stadt entsprechend den Gefühlen ihrer Bewohner zu kategorisieren, sodass es glückliche, tragische, finstere,

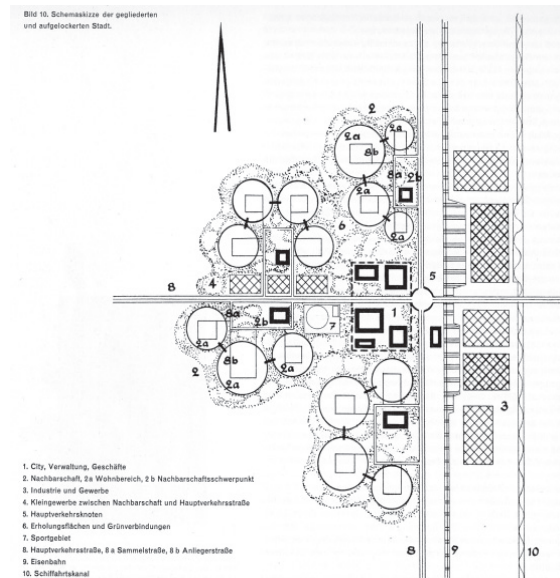
<sup>2</sup> A. Hahn, Vom Umgang mit der «Wirklichkeit» des Städtischen, in: R. Mackensen (Hg.), Handlung und Umwelt, Opladen 2000, 25-39, hier 26, Herv. im Orig.

angenehme oder nützliche Stadtteile statt der üblichen funktionalen Einteilung in Wohn-, Industrie- oder Gewerbegebiete gibt, nur eine Episode in der Städtebauteorie.<sup>3</sup> Das zu dieser Zeit noch vorherrschende Leitbild der «gegliederten und aufgelockerten Stadt» ist im Gegensatz dazu Beispiel für ein auf rationaler Distanzierung basierendes Stadtverständnis, welches das menschliche Zusammenleben durch die Orientierung an statistischen Kenngrößen auf abstrakte Werte reduzierte. Durch Gliederung, Auflockerung und organische Gestaltung sollten die Städte nach den schweren Kriegsschäden nicht nur neu geordnet, sondern in ihrer Wirtschafts- und Funktionsfähigkeit optimiert, das Stadtwachstum zellenhaft durch in Grösse und Dichte vorgeschriebene Nachbarschaften gesteuert werden. Die Stadtentwicklung orientierte sich am Ideal des gezeichneten Schemas, das die Stadt als Fläche auffasste, auf der es die verschiedenen, wissenschaftlich eruierten, messbaren Komponenten zu platzieren galt. Die Annahme, dass alle Stadtbewohner das gleiche Bedürfnis nach einem Einfamilienhaus mit Garten haben, führte zu umfangreichen mathematischen Beweisführungen, welche die Vorteile dieser Bauform und Bebauungsdichte hervorheben sollten. Das erstrebenswerte Stadtbild wird durch wissenschaftliche Logik fundiert. Die Absicht, das Unvorhersehbare auszuschalten, konnte jedoch nur gelingen, indem die Städtebaudisziplin die Stadt und ihre Entwicklung von aussen betrachtete, einen abstrakten Blick einnahm, sich von der Komplexität der Stadt entfremdete. Sehen als Fernsinn bekommt im Leitbild der «gegliederten und aufgelockerten Stadt» somit eine doppelte Bedeutung. Das von Johannes Göderitz, Roland Rainer und Hubert Hoffmann 1957 veröffentlichte, und innerhalb der Städtebaudisziplin als allgemeiner Konsens gehandelte, Schema zeigt die Stadt nicht nur auf eine Art und Weise, wie sie nie erlebbar sein kann: von oben, flächig und abstrahiert. Die mit dem Leitbild verbundenen Prämissen konnten auch nur formuliert werden, weil der Städtebauer sich selbst nur als Wissenschaftler und nicht als Bewohner der Stadt verstand.

Dass die Dominanz des Sichtbaren und die skizzierte inhaltliche Ausblendung und rationale Distanzierung kritisch zu beurteilen, zumindest jedoch zu hinterfragen ist, zeigt sich spätestens dann, wenn das Sichtbare selbst nicht mehr Ausdruck der Repräsentation, Objekt einer Identifikation oder Sinnbild für etwas Schönes ist. Tief greifende städtische Transformationen wie die Schrumpfungsprozesse in Ostdeutschland haben in den letzten Jahren die dominierenden

<sup>3</sup> Vgl. u.a. Th.Y. Levin, Geopolitik des Winterschlafs: Zum Urbanismus der Situationisten, in: Wolkenkuckucksheim 2, 1997.

Anne Brandl



J. Göderitz/R. Rainer/H. Hoffmann, Die gegliederte und aufgelockerte Stadt, Tübingen 1957, 26.

Wertvorstellungen der Städtebaudisziplin symbolträchtig in ihr Gegenteil verkehrt. Eine Million Wohnungen stehen hier leer, blinde und zerbrochene Fensterscheiben gemahnen an den Fortzug von bis zur Hälfte der Bevölkerung in manchen Städten. Doch nicht nur das Ausmass des in der Stadtentwicklung bisher nie da gewesenen Gebäudeleerstandes zeigt die Marginalisierung der bisher erstrebten visuellen Qualitäten einer Stadt. In einer einmaligen finanziellen, bundes- und kommunalpolitischen Anstrengung wurde das Förderprogramm «Stadtumbau Ost» mit einem Volumen von 2,5 Milliarden Euro und einer Laufzeit von 2002 bis 2009 initiiert.<sup>4</sup> Der Abriss von bisher über 170.000 Wohnungen im Rahmen dieses Programms ist nicht nur medienwirksam begleitet und in der Stadtforschung breit reflektiert worden. Da sich 352 Kommunen an dem Programm beteiligen (von den 108 Städten über 20.000 Einwohner beteiligen sich 93), leben fast zwei Drittel der Einwohner Ostdeutschlands in einer Stadtumbaukommune. Abriss und Auf-

<sup>4</sup> Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung/Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (Hg.), 5 Jahre Stadtumbau Ost – eine Zwischenbilanz, 2. Statusbericht, Berlin 2007. Alle nachfolgenden Zahlen hieraus.

wertung, die zwei wesentlichen Programmsäulen, prägen damit unmittelbar das Leben der Bewohner: der Abriss des Nachbarhauses wird aus dem Wohnzimmer mitverfolgt; das eigene Haus ist für den Abriss geplant und es muss umgezogen werden; durch das Verschwinden des Hochhauses auf der anderen Strassenseite ist eine Kleingartenanlage entstanden und man selbst hat ein neues Hobby entwickelt; die Schule – Gegenstand pubertärer Verwünschungen oder Ort des ersten Kusses – gibt es nicht mehr.

Obwohl also vor allem das Sichtbare, das Materielle einer Stadt ins Wanken gerät, hält die Städtebaudisziplin in Wort und Tat daran fest. Euphemistisch wird der sichtbare Verfall in beruhigende Bilder umgedeutet: da ist dann vom Gesundschrumpfen, der schlanken Stadt oder davon die Rede, dass das Kleid der Stadt zu gross geworden ist. Im Zusammenhang mit den Schrumpfungsprozessen ist das Leitbild der «perforierten Stadt» formuliert worden. «Hier ist vielleicht das Bild stabilisierender Kerne und libertär und flexibel entwickelten «Plasmas» der grossen Zwischenfelder zwischen den «Traditionsinseln» eine brauchbare Begrifflichkeit zur Beschreibung der tief greifenden Transformationsprozesse einer perforierten Stadt.»<sup>5</sup> Mit Perforation ist nicht gemeint, dass soziale Netzwerke der Bewohner aufgrund von Wegzug und Abriss zerstört werden, dass die Kommunikations- und Interaktionsdichte abnimmt, dass die mentale Stadtkarte der Bewohner blinde Flecken bekommt. In Ostdeutschland wird radikal und schnell abgerissen, die Erfüllung des am Plantisch aufgestellten Abriss-Solls wird vorangetrieben, damit der Leerstand als sichtbarer Ausdruck einer städtischen Krise nicht zum vorherrschenden Stadtbild wird. Nach dem Abriss kommt die Brachfläche, die visuelle Leerstelle: das vormals für alle sichtbare leer stehende Gebäude ist weg. Doch genau genommen ist es nur unsichtbar, auffindbar in den Erzählungen seiner ehemaligen Bewohner, im plötzlichen Nummerierungssprung der verbliebenen Häuser von acht auf zwölf. Doch statt dies als wunderbaren Ausgangspunkt zu nehmen, um kreativ über die Möglichkeiten des Unsichtbaren für die Qualitäten einer Stadt zu diskutieren, wird sofort Rasen gesät, werden Bäume gepflanzt, Kleingärten angelegt – werden tradierte Lösungsstrategien und Handlungsweisen umgesetzt. Dabei würden die tief greifenden Transformationsprozesse in Ostdeutschland die Chance bieten, den Menschen endlich in den Stadtbegriff zu integrieren und die viel zu lange ignorierte Frage zu diskutieren, was Stadt zusätzlich oder sogar jenseits ihrer sichtbaren Eigenschaften sein kann. Darauf weiss

<sup>5</sup> E. Lütke-Daldrup, Die perforierte Stadt. Eine Versuchsanordnung, in: Stadtbauwelt, 24, 2001, 40-45, 45.

die Städtebaudisziplin bisher wenig Antworten, zu sehr bewegt sie sich im Visuellen, Objekthaften, strebt sie nach der unmittelbaren Nachvollziehbarkeit ihres Handelns, will sie die Bestimmung der Eigenschaften und Qualitäten einer Stadt durch die Aufstellung eigener Kriterien kontrollieren. In Ostdeutschland bleibt nach dem Abriss erst einmal Karl Valentins «gestern» übrig. Der vierte Stock ist bildspektakulär mit der Abrissbirne beseitigt. Mit den Transformationsprozessen erhält die Städtebaudisziplin die Chance, ihre Kategorien des Sichtbaren um die des Unsichtbaren zu erweitern. Neben Grösse und Dichte, Gebäudehöhe, Fassadengestaltung und Bebauungsart könnten dann Begriffe wie Situationen, Intensitäten, Atmosphären, Klänge oder Mythen das städtebauliche Vokabular bereichern.

Ansätze für eine Erweiterung des Stadtbegriffes gibt es durchaus. So formuliert Gernot Böhme aus phänomenologischer Sicht eine «Wende vom Gebäude zum Leib, vom Objekt zum Subjekt»<sup>6</sup>, wenn er in Anlehnung an Hermann Schmitz Atmosphäre als zentralen Begriff einer neuen Theorie der Ästhetik konzipiert. Atmosphären sind für ihn «gestimmte Räume [...], [die] vom Menschen in seiner leiblichen Präsenz erfahren werden»<sup>7</sup>. Das Spüren geht dem Sehen, das Erfahren dem Erkennen voraus. Der Mensch erfährt sich und seine leibliche Anwesenheit im Raum durch die Art und Weise, wie ein Objekt aus sich heraustritt, bevor mit dem Sehen der analytische Erkenntnisprozess, die Einordnung des Objekts als gründerzeitliches Eckgebäude, beginnt. Doch die Städtebaudisziplin kann nicht nur auf neuere Forschungsansätze der Philosophie zurückgreifen, auch die eigene Geschichte weist theoretische Ansätze auf, in denen das Unsichtbare thematisiert wird. Bereits 1925 hat Robert E. Park, ein zentraler Vertreter der Chicagoer Schule für Stadtsoziologie, darauf hingewiesen, dass die Stadt keineswegs nur aus Funktionen und sichtbaren Gegenständen besteht, sondern ebenso eine Ansammlung von Traditionen, Einstellungen, Gewohnheiten und Gefühlen ihrer Bewohner ist.<sup>8</sup> Physische Stadt und «state of mind» beeinflussen sich gegenseitig, bestimmen zusammen den Charakter einer Stadt. Das Ensemble an Traditionen und Gewohnheiten etc. kann in der Stadtstruktur sichtbar werden, doch diese Sichtbarkeit ist nicht im Sinne von Kevin Lynchs Stadtgestaltungstheorie Ergebnis eines bewussten Aneinanderfügens von einzelnen, physischen Teilen, mithin ist sie nur schwer durch den Städtebau steuerbar. Bewusst initiiert,

<sup>6</sup> G. Böhme, *Architektur und Atmosphäre*, München 2006, 116.

<sup>7</sup> Ebd., 25.

<sup>8</sup> R.E. Park/E.W. Burgess/R.D. McKenzie, *The City*, Chicago 1925.

aber ebenso wenig auf eine dauerhafte Sichtbarkeit von Objekten angelegt, war das 1963 von der Architektengruppe Archigram formulierte Konzept der Living City, das dem Situativem, Spontanen und Flüchtigen eine Gleichberechtigung gegenüber der gebauten Stadt einräumt. Die Gruppe knüpfte mit diesem Konzept an die Gedanken der Situationisten an, indem sie unter einer Situation ein «vergängliches Geschehen, Happening, und die dadurch veränderten städtischen Orte»<sup>9</sup> verstand. Die Situationen können in Abhängigkeit vom subjektiven Wahrnehmungsvermögen eines Individuums, von seiner Fähigkeit zur Kreativität, seiner momentanen Stimmung, seinen Erfahrungen und persönlichen Zielen erzeugt werden. 1908 hat August Endell in seiner Abhandlung über «Die Schönheit der grossen Stadt» bemerkt, dass die sichtbaren Dinge sich besser beschreiben lassen als beispielsweise nur die hörbaren. Dennoch hat er mit dem poetischen Begriff der «Gedankenschönheit» oder der «Stadt der Geräusche» städtische Qualitäten zur Charakterisierung einer Stadt in die Städtebautheorie eingebracht, die jenseits des Visuellen liegen. Wer beim Betreten des eigenen Elternhauses den unvergänglichen Geruch seiner Kindheit einatmet und sich unwillkürlich der Bilder seines Heranwachsens erinnert, der kann sich die sinnlich nicht greif- und sichtbare, aber dennoch fühlbare Schönheit vorstellen, um die es Endell auf der Ebene der Stadt ging.

Atmosphäre, Situationen, Gedankenschönheit bedeuten für die Städtebaudisziplin ein Abgeben von Kompetenzen und Sicherheiten, denn während sich für das Sichtbare nachvollziehbare Kriterien der Beurteilung finden lassen, bleibt das Unsichtbare ein Stück weit in der subjektiven Perspektive des Berichtenden verhaftet. Dieser Herausforderung muss sich die Disziplin jedoch stellen, will sie sinnstiftende Antworten auf urbane Transformationen wie die Schrumpfung finden und den einprägsamen Bildern von Leerstand und Abriss eine motivierende Qualität entgegenstellen. Für Karl Valentins Frage «War es gestern oder war's im vierten Stock?» ist nicht die räumliche Präzisierung wesentlich, bzw. dass es sich um ein leer stehendes Görlitzer Eckgebäude handelt. Um mit August Endell zu antworten: «nicht das Objekt, sondern das Gefühl, die Erregung die es hervorruft»<sup>10</sup> sind wichtig. Hier ist unserer Phantasie keine Grenze gesetzt im Nachsinnen darüber, was Karl Valentin «gestern» passiert ist.

— Anne Brandl ist Assistentin am Lehrstuhl für Geschichte des Städtebaus an der ETH Zürich.

<sup>9</sup> P. Cook (Hg.), Archigram, Basel/Boston/Berlin 1991, 21.

<sup>10</sup> A. Endell, Die Schönheit der grossen Stadt, Stuttgart 1908, 41.



## Der T-Effekt

*Wolfgang Marx*

Das Phänomen, über das im Folgenden berichtet werden soll, gehört zu den relativ spät entdeckten Effekten der paranormalen Forschung. Während beispielsweise verschiedene Formen der aussersinnlichen Wahrnehmung oder der Telekinese seit langem in sorgfältig geplanten und überwachten Versuchsreihen getestet werden, hat die Untersuchung des T(arn)-Effekts erst seit neuester Zeit Eingang in das psychologische Laboratorium gefunden. Dass der Effekt dennoch im Prinzip seit langem bekannt ist, dafür gibt es zahlreiche Indizien in der schönen Literatur, die zurückreichen bis hin zur Tarnkappe Siegfrieds im Nibelungenlied oder zu Gyges und seinem ominösen Ring.

Es darf vermutet werden, dass es sich hier um einen jener uralten Wunschträume der Menschheit handelt, wie beispielsweise der Traum vom Fliegen oder der vom Zauberspiegel, die teilweise im technischen Zeitalter eine überraschende, wenn auch etwas banale Erfüllung gefunden haben. Interessant ist in diesem Zusammenhang vielleicht noch anzumerken, dass solche Wünsche, da aus tiefen Schichten des Unbewussten aufsteigend, eher auf Lustgewinn abzielen als auf praktische Verwertbarkeit. Ich setze als bekannt voraus, in welcher delikaten Situationen Tarnkappe und Ring zum Einsatz kamen, während beispielsweise die phantastischen militärischen und geheimdienstlichen Möglichkeiten nicht einmal andeutungsweise reflektiert werden.

Dass der Effekt dennoch von der neueren Forschung so lange übersehen werden konnte, darf nicht überraschen, im Gegenteil, es liegt gewissermaßen in der Natur der Sache selbst begründet. In schwächeren Ausprägungsgraden ist nämlich die Fähigkeit, nicht wahrgenommen zu werden, alles andere als spektakulär. Die mit dieser Fähigkeit begabten Individuen werden im wahrsten Sinne dieses Wortes übersehen und führen im täglichen Leben ein meist eher unerfreuliches Mauerblümchendasein. Natürlich soll nicht verschwiegen werden, dass es auch Berufsgruppen gibt, die von dieser Begabung profitieren. So haben Weinbauer und Flachmann in einem Extremgruppenvergleich nachgewiesen, dass überdurchschnittlich erfolgreiche Taschendiebe im Mittel 10-15 Punkte auf der T-Skala

über besonders erfolglosen Taschendieben rangieren<sup>1</sup>. Aber das nur am Rande.

Erlenbaum berichtet in seinem aufschlussreichen Buch über die Anfänge der T-Forschung<sup>2</sup>, dass erst eine eigene schwache T-Begabung und der daraus resultierende Leidensdruck ihn auf das in Frage stehende Phänomen aufmerksam gemacht haben. Die Anekdote ist oft genug kolportiert worden, wie er als junger Assistent am Freiburger Institut mit schöner Regelmässigkeit von der Sekretärin «vergessen» wurde, wenn es darum ging, die Essenmarken auszuteilen oder Rundschreiben weiterzugeben. Zum entscheidenden Auslöser aber wurde das Faktum, dass im Jahre 1970 sein Name auf der im Psychologenkalender abgedruckten Personalliste des Freiburger Instituts nicht auftauchte. Nicht im «Psychologen Gotha» (wie er später scherzhaft formulierte) aufgenommen zu sein, war für den jungen Wissenschaftler nicht nur eine persönlich schmerzliche Erfahrung, sondern stellte, wie ihm wohl bewusst war, darüber hinaus geradezu eine Berufsschädigung dar. Und so beschloss er, der Sache wissenschaftlich auf den Grund zu gehen. Der Rest ist bekannte Wissenschaftsgeschichte unseres Fachs.

Da es in der ersten Phase der Forschung vordringlich darum gehen musste, das noch umstrittene Phänomen überzeugend nachzuweisen, war in dieser ersten Pionierzeit das Augenmerk verständlicherweise vor allem auf extreme T-Begabungen gerichtet. Es kam zu einer ganzen Reihe von spektakulären Demonstrationen, die es den wissenschaftlichen Gegnern Erlenbaums am Ende unmöglich machten, länger von Artefakten oder gar von gezielten Täuschungsmanövern zu sprechen. Der berühmteste und wohl mit Abstand am häufigsten zitierte Versuch ist als «Theater-Paradigma» in die Literatur eingegangen<sup>3</sup>. Hermann Schulz von Minkowski, die seinerzeit vielleicht bekannteste T-Person, stand während des gesamten ersten Aktes einer Aufführung von Büchners «Leonce und Lena» auf der Bühne der Münchner Kammerspiele, ohne vom Publikum, unter dem sich einige der schärfsten Kritiker Erlenbaums befanden, bemerkt zu werden. Nur die unbestechliche Kamera führte den entscheidenden Beweis. Der aus diesem Material geschnittene Kurzfilm wird noch heute gern in Lehrveranstaltungen gezeigt.

<sup>1</sup> H. Weinbauer/E.A. Flachmann, T-Begabung und Berufserfolg, in: Parapsychologie und Praxis 12, 1979, 235-247.

<sup>2</sup> K. Erlenbaum, Sehn oder nicht sehn, Meisenheim 1974.

<sup>3</sup> W. Marx, Die Schulz-von-Minkowski-Hypothese, in: Berichte aus dem Institut für Psychologie der Universität München 7, 1979.

In der zweiten Phase der Forschung, in der wir uns derzeit befinden, muss es darauf ankommen, das gewonnene Terrain abzugrenzen und zu sichern. Dabei gehört es zu den von Erlenbaum selber bereits formulierten wichtigen Zielen, die T-Begabung nicht nur in ihren auffälligen Extremformen zu untersuchen, sondern vielmehr die Hypothese zu belegen, dass es sich dabei um eine allgemeine Fähigkeit handelt, die in schwächeren Ausprägungsgraden nicht minder weit verbreitet ist als beispielsweise mässige Begabungen zu aussersinnlicher Wahrnehmung. In diesem Zusammenhang sind eine ganze Reihe von neueren Experimenten zu sehen, die nach dem von Sebastian Stuck entwickelten Paradigma durchgeführt worden sind<sup>4</sup>. Sein bemerkenswertes Experiment wurde zum Modell für zahlreiche Nachfolge-Untersuchungen.

Ausgangspunkt war die Hypothese, dass Personen mit einer überdurchschnittlichen T-Begabung (definiert als Personen, die mehr als 100 Punkte auf der T-Skala erreichen) in zahlreichen alltäglichen Situationen signifikant seltener in Interaktionen einbezogen werden als Personen, die weniger als 100 Punkte auf der T-Skala erreichen. Der Versuchsablauf ging folgendermassen vor sich. Eine Reihe von Vpn wurde in die Nähe einer Bushaltestelle gebracht und aufgefordert, einen der dort wartenden Fahrgäste um eine Auskunft zu bitten. Bei diesen vorgeblichen Fahrgästen handelt es sich um Komplizen des Versuchsleiters, unter denen sich eine überdurchschnittliche T-Person befand. Es wurde nun erwartet, dass diese T-Person bedeutsam weniger oft angesprochen würde als die übrigen Mitglieder der Gruppe, während zwischen diesen keine bedeutsamen Effekte auftreten sollten. Die Erwartungen konnten voll bestätigt werden.

Dieses Experiment war in mehr als einer Hinsicht bedeutsam. Zum ersten wurde damit der Schritt aus dem psychologischen Laboratorium und seinen sterilen Versuchsanordnungen heraus vollzogen. In der Folge wurden zahlreiche Feldexperimente durchgeführt, die sich durch ungewöhnlich lebensnah gestaltete Situationen auszeichneten.

In diesem Zusammenhang ist eine Untersuchung zu erwähnen, die von mir selbst in einem beliebten Münchner Studenten-Café durchgeführt wurde<sup>5</sup>. Die jeweils 5 Versuchspersonen, unter ihnen wieder je eine überdurchschnittlich begabte T-Person, hatten die Aufgabe auf ein bestimmtes Signal hin, einmal warf der Versuchsleiter

<sup>4</sup> S. Stuck, Die Auswirkung der T-Begabung auf die Wahrscheinlichkeit sozialer Interaktionen in alltäglichen Lebenssituationen. in: *Para-Psyche*, 1977, 114-129.

<sup>5</sup> W. Marx, Und hörte kein einziges Wort. Der T-Effekt im Feldexperiment, in: *Zeitschrift für experimentelle paranormale Forschungen* 32, 1978, 67-83.

beispielsweise laut fluchend eine volle Tasse Kaffee auf den Boden, die Kellnerin zum Zahlen zu rufen. Gemessen wurde die Zeit, bis die Kellnerin an den entsprechenden Tisch herantrat. Auch bei diesem Versuch zeigte sich wieder, dass die eingesetzten T-Personen signifikant länger warten mussten als die anderen Teilnehmer des Experiments, während zwischen diesen nur geringfügige Varianz beobachtet wurde. Weder die Kellnerin, noch die übrigen Gäste des Lokals wussten, dass überhaupt ein Experiment durchgeführt wurde. Der eingesetzte Versuchsleiter wiederum wusste nicht, welcher Teilnehmer die T-Person war.

Jedoch besticht die neuere experimentelle Arbeit nicht nur durch ihre Lebensnähe, sondern auch durch den ebenfalls auf Stuck zurückgehenden hohen methodischen Standard<sup>6</sup>. So wurde beispielsweise in beiden referierten Untersuchungen der bereits aus den Tagen der Altruismusforschung bekannte Einfluss der Variablen Alter, Geschlecht, sozialer Status u. ä. auf die Wahrscheinlichkeit des Zustandekommens einer Interaktion genauestens kontrolliert.

So erfreulich auch der Aufschwung der empirischen Arbeit ist, darf doch nicht vergessen werden, dass nach wie vor ein gewisses Theorie-Defizit nicht zu übersehen ist. Auf längere Sicht können wir uns jedoch nicht damit begnügen, die Existenz gewisser Phänomene und Effekte zweifelsfrei nachzuweisen, es muss uns auch daran gelegen sein, wissenschaftlich akzeptable Erklärungen dafür zu finden. Es versteht sich, dass wir dabei strikt im Rahmen eines animistischen Erklärungsansatzes bleiben müssen. Occams Rasiermesser behauptet auch auf diesem Felde unerbittlich sein Vorrecht.

Die bisher überzeugendsten Anknüpfungspunkte ergeben sich wohl aus Beobachtungen, die aus der Hypnoseforschung schon seit langem bekannt sind. Es gehört zu den beliebtesten Schau-Effekten, die kaum ein Hypnospezialist bei seinen Vorführungen auslässt, seinen Demonstrationspersonen posthypnotische Aufträge zu geben der Art, bestimmte Personen oder Objekte nach dem Erwachen aus der Hypnose nicht wahrzunehmen. Das führt zu den sattem bekannten Situationen, die oft einer gewissen Komik nicht entbehren, vor allem dann, wenn die standhaft ignorierte Person ebenso standhaft auf sich aufmerksam zu machen versucht.

Soweit man durch anschließende Befragungen der Demonstrationspersonen weiss, ist nicht eigentlich die *Perzeption* beeinträchtigt, sondern lediglich die *Apperzeption*. D.h. die in Frage stehende Person wird zwar peripher wahrgenommen (der physiologische

<sup>6</sup> S. Stuck, Die Planung und statistische Auswertung paranormaler Experimente, Paderborn 1976.

Mechanismus des optischen Apparates ist also nicht beeinträchtigt), aber sie gelangt nicht in den Focus der Aufmerksamkeit. Daraus wiederum resultiert, dass sie nicht zu einem reaktionsrelevanten Stimulus werden kann. Die Vermutung liegt nahe, dass der T-Effekt auf einem analogen Vorgang beruht. Von der T-Person geht ungewollt und unbewusst eine quasi-hypnotische Wirkung aus, welche die Apperzeption dieser Person beträchtlich erschwert. Dabei wurde bei neueren Experimenten ein interessanter Zusatz-Effekt entdeckt, über den bisher in der Literatur noch nicht berichtet werden konnte.

Versucht die T-Person (wie beispielsweise in dem geschilderten Kaffeehaus-Experiment) intensiv auf sich aufmerksam zu machen, kommt es leicht zu einer illusionären Fehldeutung der Wahrnehmung, die erstaunliche Ähnlichkeit mit der aus der Psychoanalyse bekannten Traumarbeit aufweist. So gab beispielsweise die Kellnerin im Anschluss an das Experiment zu Protokoll, sie habe das Winken unserer T-Person wohl bemerkt, aber für ein heftiges Gestikulieren gehalten, da doch dort eine erregte politische Diskussion stattgefunden habe. Tatsächlich aber war die in der Tat lautstarke Auseinandersetzung am Nebentisch ausgebrochen, und unsere T-Person war darin überhaupt nicht verwickelt.

Diese mehr zufällige Beobachtung wurde zum Anlass für eine Reihe von Experimenten, die wir in München erst gerade begonnen haben und über die ich an dieser Stelle noch nicht allzu viel sagen kann. Nach den bisher vorliegenden Erfahrungen scheint es jedoch so zu sein, dass von einer T-Person ausgehende starke Signale auf andere in raumzeitlicher Nähe befindliche Personen oder auch Objekte übertragen werden. Durch das Einsetzen von Signalen verschiedener Modalitäten konnte dabei der Nachweis geführt werden, dass der T-Effekt keineswegs auf den Bereich der optischen Wahrnehmung beschränkt ist.

In diesem Zusammenhang möchte ich wenigstens von zwei mehr privaten Vor-Experimenten berichten. Eine hochbegabte T-Person wurde mit einer durch eine übel riechende Flüssigkeit imprägnierten Jacke in einen Raum geschickt, in der sich einige Personen aufhielten, die gerade zu Abend gegessen hatten. Die Hausfrau begann sofort, den Tisch abzuräumen mit der Bemerkung, der Fischgestank sei heute wirklich unerträglich. Dabei hatte es an diesem Abend gar keinen Fisch gegeben, was niemand hätte besser wissen müssen als sie! Der Hausherr eilte sogleich mit dem halbgefüllten Papierkorb zum Mülleimer und murmelte etwas von verfaulten Äpfeln. Die dritte anwesende Person schliesslich schloss das Fenster mit der

Bemerkung, der Gestank der Abgase von der Strasse sei heute wirklich nicht zu ertragen.

In einem anderen, vielleicht noch aufschlussreicheren Vor-Experiment wurde eine weibliche T-Person in einem knappen Bikini in ein Haus geschickt, in dem gerade eine eher steife Cocktail-Party stattfand. Sogleich begann eine Reihe von männlichen Gästen, sich intensiv um Damen zu bemühen, die sie vorher kaum beachtet hatten. Das sind ermutigende Einzelbefunde, die jedoch durch weitere, sorgfältig elaborierte Versuchsreihen erhärtet werden müssen. Es ist zu vermuten, dass hier ein wichtiger Trend der Forschung in den nächsten Jahren ansetzen wird.

Ich möchte mein Überblicks-Referat jedoch nicht abschliessen, ohne darauf hinzuweisen, dass es auch für den hier zur Diskussion stehenden Effekt Indizien in der belletristischen Literatur gibt. Mancher von Ihnen wird sich vielleicht an E. T. A. Hoffmann's faszinierendes Märchen «Klein Zaches genannt Zinnober» erinnern. Der missgestalteten und armseligen Kreatur wird – gewissermassen in einem Akt ausgleichender Ungerechtigkeit – durch eine mitleidige Fee die Gabe verliehen, alle körperlichen und geistigen Vorzüge von in ihrer Gegenwart anwesenden Personen auf sich zu ziehen, sodass alle Bewunderung und alles Lob auf sie fällt. Ganz gleich, ob es um geistvolle Konversation in einem literarischen Salon geht, um einen nach der neuesten Mode geschneiderten Frack oder um das hinreissende Cellospiel eines berühmten Virtuosen, stets heisst es allenthalben: «Göttlicher Zinnober!»

Wenn auch die Gabe des glücklich-unglückseligen Zwerges sich gewissermassen auf das Herauspicken der Rosinen aus dem Kuchen beschränkte, sind doch Parallelen zu dem beschriebenen Übertragungs-Effekt offensichtlich, weshalb ich zur Bezeichnung dieses (meines Wissens noch unbenannten) Phänomens den Ausdruck Zinnober-Effekt vorschlagen möchte.

— Dr. Wolfgang Marx ist Professor für Allgemeine Psychologie (Kognition) an der Universität Zürich.

## Und nicht führen, wohin du willst?

Über die «unsichtbare Hand», eine utilitaristische Lesart  
und das Ziel der Verteilungsgerechtigkeit

Stefan Grotefeld

Ist in der Ökonomie vom Markt die Rede, ist die «unsichtbare Hand» nicht fern. Wo immer es darum geht, den Staat vor Eingriffen in den Markt zu warnen und die mit einer freien Marktwirtschaft verbundenen Segnungen zu preisen, bedient man sich gern dieser Metapher und beruft sich dabei auf Adam Smith, den schottischen Moralphilosophen und Begründer der modernen Nationalökonomie. Smith selber verwendet sie in seinen beiden Hauptwerken, der *Theorie der ethischen Gefühle* (1759) und der *Untersuchung über Wesen und Ursachen des Reichtums der Völker* (1776). Im Folgenden möchte ich zunächst auf den moralischen Gehalt eingehen, den die Metapher von der «unsichtbaren Hand» an den beiden Stellen hat, an denen sich Smith ihrer bedient. Dabei wird sich zeigen, dass Smiths Vertrauen in die moralische Potenz der «unsichtbaren Hand» in den sieben Jahren, die zwischen diesen beiden Werken liegen, offensichtlich zurückgegangen ist. Liest man diese unterschiedlichen Rechtfertigungen freier Märkte utilitaristisch, kann man diese Differenz zugleich als Ausdruck einer durchaus nicht unbekanntenen Schwierigkeit verstehen, mit der sich eine utilitaristisch konzeptualisierte Wirtschaftsethik konfrontiert sieht.

### Über die «unsichtbare Hand» in der *Theorie der ethischen Gefühle* ...

Jene Passage innerhalb der *Theorie*, in der Smith die «unsichtbare Hand» ins Spiel bringt, steht im Kontext einer Reflexion über den Reichtum. Wir bewundern den Reichtum und erstreben ihn wegen der Schönheit, die mit ihm einhergeht und wegen der Annehmlichkeiten, die er einem verschafft. Bei Licht und mit philosophischer Klarheit betrachtet, erweise sich dies, so Smith, jedoch als Täuschung. Denn wahre Befriedigung vermögen uns all die so erstrebenswert erscheinenden Güter des Reichtums nicht zu verschaffen. Und dennoch handle es sich bei der Einbildung, es verhalte sich anders, um eine höchst segensreiche Gaukelei der Natur: «Denn

diese Täuschung ist es, was den Fleiss der Menschen erweckt und in beständiger Bewegung erhält. Sie ist es, was sie zuerst antreibt, den Boden zu bearbeiten, Häuser zu bauen, Städte und staatliche Gemeinwesen zu gründen und auszubilden, die das menschliche Leben veredeln und verschönern, die das Antlitz des Erdballs durchaus verändert haben, die die rauen Urwälder in angenehme und fruchtbare Ebenen verwandelt und das pfadlose, öde Weltmeer zu einer neuen Quelle von Einkommen und zu der grossen Heerstrasse des Verkehrs gemacht haben, welche die verschiedenen Nationen der Erde untereinander verbindet. Durch diese Mühen und Arbeiten der Menschen ist die Erde gezwungen worden, ihre natürliche Fruchtbarkeit zu verdoppeln und eine grössere Menge von Einwohnern zu erhalten.»<sup>1</sup> Als gut kann die Täuschung des Einzelnen durch die Natur also deshalb qualifiziert werden, weil sie ihn dazu bringt, nach Wohlstand zu streben und weil er auf diese Weise zur Kultivierung der Natur und zum Fortschritt der Menschheit beiträgt.

Das Gaukelspiel der Natur zeitigt freilich auch eine negative Folge, und sie ist es, die die «unsichtbare Hand» auf den Plan ruft. Denn das Streben nach Reichtum beschert der Menschheit als ganzer zwar einen Zuwachs an Wohlstand und Fortschritt, doch sind die Güter durchaus ungleich verteilt. Während einige Menschen tatsächlich in Reichtum und Wohlstand leben, sind andere arm. Dass diese Ungleichverteilung für Smith offensichtlich ein moralisches Problem darstellt, das die eben erst rehabilitierte «Natur» aufs Neue zu inkriminieren droht, ist offensichtlich, erhält der aus der Täuschung erwachsene Segen auf diese Weise für ihn doch einen schalen Beigeschmack. Allerdings glaubt er auch dieses Problem lösen zu können. Tatsächlich ist die Ungleichheit seines Erachtens nämlich gar nicht so gross, wie es auf den ersten Blick scheint. Auch ein Reicher habe nun einmal nur einen Magen und könne nicht mehr essen, als dieser zu fassen vermöge, und was er nicht konsumiere, müsse er, von einer «unsichtbaren Hand» geleitet, unter die ärmeren Menschen verteilen: «Sie verzehren wenig mehr als die Armen; trotz ihrer natürlichen Selbstsucht und Raubgier und obwohl sie nur ihre eigene Bequemlichkeit im Auge haben, obwohl der einzige Zweck, welchen sie durch die Arbeit all der Tausende, die sie beschäftigen, erreichen wollen, die Befriedigung ihrer eigenen eitlen und uner-sättlichen Begierden ist, trotzdem teilen sie doch mit den Armen den Ertrag aller Verbesserungen, die sie in ihrer Landwirtschaft

---

<sup>1</sup> A. Smith, Theorie der ethischen Gefühle, hg. von Walther Eckstein, Hamburg 2004, 315.



einführen. Von einer unsichtbaren Hand werden sie dahin geführt, beinahe die gleiche Verteilung der zum Leben notwendigen Güter zu verwirklichen, die zustandegekommen wäre, wenn die Erde zu gleichen Teilen unter alle ihre Bewohner verteilt worden wäre; und so fördern sie, ohne es zu beabsichtigen, ja ohne es zu wissen, das Interesse der Gesellschaft und gewähren die Mittel zur Vermehrung der Gattung. Als die Vorsehung die Erde unter eine geringe Zahl von Herren und Besitzern verteilte, da hat sie diejenigen, die sie scheinbar bei ihrer Teilung übergeben hat, doch nicht vergessen und nicht ganz verlassen.»<sup>2</sup>

Die «unsichtbare Hand» ist hiernach also ein egalisierendes Instrument. Zwar sorgt sie nicht für eine strikte Gleichheit, aber sie mildert, so die Behauptung von Smith, die Folgen der (anfänglichen und durch das Streben nach Reichtum offenbar noch verstärkten) Ungleichverteilung doch erheblich.

Daran, dass es sich tatsächlich so verhält, wird man allerdings erhebliche Zweifel haben dürfen. Vielmehr deutet vieles darauf hin, dass, wenn auch nicht der Magen, so doch die Konsumfähigkeit eines Menschen erhebliche Ausmasse annehmen kann, und ein Blick in die Wirklichkeit spricht auch nicht unbedingt für die These von der egalisierenden Wirkung des (Luxus-)Konsums<sup>3</sup>. Was Smith selber angeht, so mag bereits in dem Wörtchen «beinahe» in dem obigen Zitat ein «gewisses Misstrauen in das eigene Denkmodell»<sup>4</sup> zum Ausdruck kommen. Auch die sich an dieses Zitat anschließenden Überlegungen deuten darauf hin, dass Smith von seinem eigenen Argument nicht sonderlich überzeugt war, nimmt er hier doch noch einmal seinen früheren Gedankengang auf, wonach Reichtum nicht gleichbedeutend mit wahren Glück sei, so dass die Armen den Reichen trotz ihrer Armut in Wahrheit kaum nachstünden: «In dem Wohlbedinden des Körpers und in dem Frieden der Seele stehen alle Lebensstände einander nahezu gleich und der Bettler, der sich neben der Landstrasse sonnt, besitzt jene Sicherheit und Sorglosigkeit, für welche Könige kämpfen.»<sup>5</sup> Wie beim zweiten, so bildet also auch bei diesem dritten Anlauf zu einer Rechtfertigung der Natur (bzw. Gottes) die Gleichheit den Massstab der moralischen Bewertung, nur dass dieser Massstab hier offensichtlich aufgrund eines mangelnden

<sup>2</sup> Smith, Theorie, s. Anm. 1, 316f.

<sup>3</sup> Ebd., Smith spricht u.a. von «Kram und Tand».

<sup>4</sup> H.-D. Kittsteiner, Ethik und Teleologie: Das Problem der «unsichtbaren Hand» bei Adam Smith, in: F.-X. Kaufmann/H.-G. Krüsselberg (Hg.), Markt, Staat und Solidarität bei Adam Smith, Frankfurt a.M./New York 1984, 41-73, hier: 51.

<sup>5</sup> Smith, Theorie, s. Anm. 1, 317.

Vertrauens in die auf die Egalisierung des äusserlichen Wohlstands bezogene Wirksamkeit der «unsichtbaren Hand» in die sozialromantisch verklärte Innerlichkeit verlegt wird.

### Über die «unsichtbare Hand» in der *Untersuchung über Wesen und Ursachen des Reichtums des Völker ...*

Bekannter als die eben zitierte ist jene andere Stelle in der *Untersuchung*, wo Smith sich ebenfalls der Metapher von der «unsichtbaren Hand» bedient. Anders als in der Theorie hat sie hier jedoch mit Gerechtigkeit und Gleichheit nichts zu schaffen.

Auch der Kontext ist ein anderer, insofern es hier um ein gegen den Merkantilismus gerichtetes Plädoyer gegen «Einfuhrbeschränkungen für ausländische Güter [geht], die im Inland erzeugt werden können»<sup>6</sup>. Volkswirtschaftlich, so argumentiert Smith, sei dies wenig sinnvoll, weil das Kapital durch einen solchen Protektionismus in weniger ertragreiche Wirtschaftszweige umgelenkt würde. Nicht nur für den einzelnen Kapitaleigentümer, sondern auch für die Gesellschaft als ganze sei es von Vorteil, wenn das Kapital stattdessen frei von solchen Lenkungen in die den grössten Ertrag versprechenden Wirtschaftszweige investiert werde. Der Befürchtung, das Kapital würde auf diese Weise ins Ausland abwandern und die Erwerbstätigkeit mindern, hält Smith das Argument entgegen, dass jeder Kaufmann – setzt man gleiche Gewinnaussichten voraus – sein Kapital aus Gründen der Sicherheit bevorzugt im Inland einsetzen wird. Ferner werde er dieses hier so investieren, dass es den grössten Ertrag abwerfe, was wiederum – dank der «unsichtbaren Hand» – nicht nur ihm selber, sondern der gesamten Gesellschaft zugute komme: «Da also jeder einzelne danach trachtet, sein Kapital möglichst in der heimischen Erwerbstätigkeit einzusetzen und diese Erwerbstätigkeit so auszurichten, dass die grösste Wertschöpfung erfolgt, arbeitet jeder einzelne notwendigerweise darauf hin, das jährliche Volkseinkommen [the annual revenue of the society] möglichst gross zu machen. In der Regel hat er freilich weder die Absicht, das Gemeinwohl [publick interest] zu fördern, noch weiss er, wie sehr er es fördert. Wenn er die heimische Erwerbstätigkeit der ausländischen

<sup>6</sup> So die Überschrift des zweiten Kapitels von Buch IV: A. Smith, *Untersuchung über Wesen und Ursachen des Reichtums der Völker*, hg. und eingeleitet von Erich W. Streissler, Tübingen 2005, 464.

vorzieht, denkt er nur an seine eigene Sicherheit; und wenn er diese Erwerbstätigkeit so ausrichtet, dass die grösste Wertschöpfung erfolgt, denkt er nur an seinen eigenen Vorteil, und dabei wird er, wie in vielen anderen Fällen auch, von einer unsichtbaren Hand geleitet, einem Zweck zu dienen, der nicht in seiner Absicht lag. Für die Gesellschaft ist es gar nicht immer von Schaden, dass dieser nicht in seiner Absicht lag. Indem er sein eigenes Interesse verfolgt, fördert er häufig das der Gesellschaft wirksamer, als wenn er sich tatsächlich vornimmt, es zu fördern. Ich habe nie gehört, dass diejenigen viel Gutes bewirkt hätten, die vorgaben, im Interesse des allgemeinen Besten [public good] zu handeln.»<sup>7</sup>

Von Gleichheit bzw. Gerechtigkeit ist an dieser Stelle im Unterschied zur *Theorie* also nicht die Rede. Vielmehr besteht die Leistung der «unsichtbaren Hand» hiernach darin, dass sie den Einzelnen, der seinen individuellen Nutzen zu maximieren sucht, so leitet, dass dieser dabei zugleich ungewollt dem allgemeinen Interesse dient, und zwar auf effektivere Weise, als wenn er dies beabsichtigt hätte. Wie aus dem Zusammenhang hervorgeht, denkt Smith, wenn er vom allgemeinen Interesse spricht, dabei zunächst an die Erhöhung der Erwerbstätigkeit durch das im Inland eingesetzte Kapital, das in Gestalt von Löhnen mittelbar zugleich den Erwerbstätigen zugute kommt, so dass auf diese Weise das Sozialprodukt der Gesamtgesellschaft gesteigert wird. Alle Schichten und somit auch die Gesellschaft als ganze profitieren, so der Gedanke, vom Freihandel<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Smith, Untersuchung, s. Anm. 6, 467.

<sup>8</sup> Smith Plädoyer für den Freihandel wäre, das sei hier am Rande vermerkt, übrigens missverstanden, würde man es im Sinne eines schrankenlosen Laissez-faire verstehen. Einem blossen Nachtwächterstaat hat er, wie P.H. Werhane, *Business Ethics and the Origins of Contemporary Capitalism: Economics and Ethics in the Work of Adam Smith and Herbert Spencer*, in: R.E. Frederick (Hg.), *A Companion to Business Ethics*, Oxford 2002, 325-341, hier: 338 meint, nicht das Wort geredet. Vgl. dazu auch Smith, Untersuchung, s. Anm. 6, 671f: «Im System natürlicher Freiheit hat der Landesherr nur drei Pflichten zu erfüllen, drei Pflichten von grosser Bedeutung freilich, die aber auf der Hand liegen und dem gewöhnlichen Verstand zugänglich sind: Erstens die Pflicht, die Gesellschaft vor Gewalttaten und Angriffen anderer unabhängiger Gesellschaften zu schützen; zweitens die Pflicht, jedes Mitglied der Gesellschaft so weit wie möglich gegen Ungerechtigkeit oder Unterdrückung seitens jedes anderen Mitgliedes zu schützen, also die Pflicht, eine verlässliche Rechtspflege einzurichten; und drittens die Pflicht, bestimmte öffentliche Bauwerke und bestimmte öffentliche Einrichtungen zu schaffen und instand zu halten, deren Schaffung und Erhaltung nie im Interesse eines einzelnen oder einer kleinen Gruppe von Einzelpersonen liegen kann, weil der Gewinn daraus einem einzelnen oder einer kleinen Gruppe von Einzelpersonen nie ihre Aufwendungen ersetzen könnte, obwohl er sie einer grossen Gesellschaft häufig weit mehr als zu ersetzen vermag.»

Abgesehen davon, dass die «unsichtbare Hand», wie Heinz-Dieter Kittsteiner bemerkt hat, in der *Untersuchung* «sowohl ihrer anthropologischen Grundlegung als auch ihrer deistischen Verankerung beraubt»<sup>9</sup> zu sein scheint, fällt also auf, dass von einer egalisierenden Wirkung anders als noch in der *Theorie* keine Rede mehr ist. Zwar wird der Mechanismus der «unsichtbaren Hand» hier durchaus so vorgestellt, dass er zugunsten des allgemeinen Wohls und wohl auch der meisten Einzelnen wirkt, doch von dem bereits in der *Theorie* mit nicht allzu viel Überzeugungskraft vorgebrachten Gedanken, dass er dabei für eine eigentliche Angleichung der verschiedenen Individuen innerhalb der Gesellschaft sorgen würde, scheint Smith sich nunmehr verabschiedet zu haben.

### ... eine utilitaristische Lesart ...

Liest man Smiths Erwägungen über den Wirkmechanismus der «unsichtbaren Hand» in der *Untersuchung* aus einer utilitaristischen Perspektive, dann lassen sie sich als eine ethische Begründung dafür verstehen, weshalb es auch moralisch betrachtet durchaus richtig ist, wenn Wirtschaftsbürgerinnen und Wirtschaftsbürger danach trachten, am Markt ihren eigenen Nutzen zu maximieren. Denn auch wenn sich die Empfehlung zur Maximierung des eigenen Nutzens von der utilitaristischen Forderung, den Nutzen möglichst vieler zu maximieren, zunächst grundlegend zu unterscheiden scheint, wirkt sie, wenn man sie regelutilitaristisch interpretiert, durchaus plausibel.

Regelutilitaristen unterscheiden sich von Aktutilitaristen dadurch, dass sie das Nutzenprinzip nicht auf einzelne Handlungen, sondern auf Regeln bezogen wissen wollen, weil sie eine konsequente Anwendung des utilitaristischen Richtigkriteriums im Alltag für kontraproduktiv halten, da es dort unter Umständen mehr Schaden als Nutzen generiert wird. Dementsprechend lautet ihre Handlungsanweisung: Wähle im Alltag nicht diejenige unter den zur Verfügung stehenden Handlungsalternativen, die den vergleichsweise grössten Nutzen für die grösste Anzahl hervorzubringen verspricht, sondern entscheide nach Massgabe bestimmter Regeln, deren allgemeine Befolgung im Normalfall den vergleichsweise grössten Nutzen für die grösste Zahl generiert. Das Utilitaristische am Regelutilitaristen ist nicht das von ihm empfohlene Entscheidungsverfahren, sondern sein Richtigkeitskriterium. Gemeinsam mit dem Aktutilitaristen beharrt

<sup>9</sup> Kittsteiner, Ethik und Teleologie, s. Anm. 4, 65.

er nämlich darauf, dass es das Prinzip der Nutzenmaximierung ist, das uns sagt, welche Handlungen moralisch richtig sind, und dass es uns ausserdem das Kriterium für die Auswahl jener Regeln liefert, anhand derer wir uns im alltäglichen Leben orientieren sollen.

Wenn der von Smith mit der Metapher von der «unsichtbaren Hand» bezeichnete Marktmechanismus tatsächlich in der von ihm prognostizierten Weise wirkt und der Gesamtnutzen einer Gesellschaft dadurch am stärksten vermehrt wird, dass der Einzelne bestrebt ist, seinen eigenen Nutzen zu maximieren, dann wäre die individuelle Nutzenmaximierung aus regelutilitaristischer Perspektive also geradezu ein moralisches Gebot. – Doch abgesehen davon, dass ein solcher auf das wirtschaftliche Verhalten bezogener Regelutilitarismus wie der Regelutilitarismus im Allgemeinen den Vorwurf des Regelfetischismus gewärtigen muss, sofern er darauf pocht, dass einer Regel auch dann zu folgen sei, wenn absehbar ist, dass ihre Befolgung in dem betreffenden Fall gravierende negative Konsequenzen hätte<sup>10</sup>, stellt sich die Frage, ob nicht auch die Verteilung des innerhalb einer Gesellschaft erwirtschafteten Nutzens ein in moralischer Hinsicht relevantes Problem darstellt.

### ... und das Ziel der Verteilungsgerechtigkeit

Dass es ihm an der erforderlichen Sensibilität gegenüber dem Problem der Verteilungsgerechtigkeit fehlt, ist ein häufig gegen den Utilitarismus vorgebrachter Einwand. Tatsächlich hängt die moralische Bewertung von verschiedenen Handlungsalternativen für den Utilitaristen allein davon ab, welche von ihnen die vergleichsweise grösste Nutzensumme hervorbringt bzw. hervorzubringen verspricht. Zwar legt der Utilitarist grössten Wert darauf, dass alle Personen<sup>11</sup> in die Berechnung des Gesamtnutzens einbezogen werden, aber er berücksichtigt, so der Einwand von John Rawls, deren Verschiedenheit

---

<sup>10</sup> Das wäre der Fall, wenn das ökonomische Bestreben einzelner, ihren individuellen Nutzen zu maximieren, vielen anderen Menschen grossen Schaden zufügt – also etwa dort, wo man um einer geringfügigen Steigerung der Rendite willen zahlreiche Angestellte «freistellt», ohne dass andernorts neue Arbeitsplätze geschaffen würden. In einem solchen Fall müsste sich derjenige, der an der Regel «Maximiere deinen eigenen Nutzen» festhielte, wenn nicht den Vorwurf des blanken Egoismus, so doch – utilitaristisch und ad bonam partem interpretiert – ebenfalls den Vorwurf des Regelfetischismus gefallen lassen.

<sup>11</sup> Ich spreche hier der Einfachheit halber von Personen, auch wenn man präziser (wenn auch unbestimmter) zunächst einmal von moralisch relevanten Entitäten sprechen müsste.

nicht. Denn die verschiedenen Personen verschmelzen im Zuge der Nutzenberechnung für ihn gewissermassen zu einer einzigen Person<sup>12</sup>. Wie die betreffende Nutzensumme verteilt wird, ist für den Utilitaristen deshalb moralisch nicht relevant.

Und genau dies erscheint wenig plausibel. Denn ist es nicht moralisch durchaus relevant, wenn die OECD zu dem Ergebnis kommt, dass das Lohngefälle in den vergangenen zehn Jahren in kaum einem anderen Industrieland so sehr gewachsen ist wie in Deutschland<sup>13</sup>, oder wenn die Spitzenmanager eines Unternehmens in den USA im Durchschnitt 400-mal soviel verdienen wie ein einfacher Angestellter (statt wie noch in den Achtzigerjahren das 40-fache)<sup>14</sup>? Utilitaristen, die anerkennen, dass es sich hierbei um moralisch signifikante Sachverhalte handelt, versuchen ihre Theorie vor allem unter Hinweis auf das in der Ökonomie wohlbekannte Theorem des abnehmenden Grenznutzens zu verteidigen<sup>15</sup>. Es besagt, dass der Nutzen einer Gütervermehrung abnimmt, je mehr von den betreffenden Gütern man bereits hat. Dies leuchtet auch unmittelbar ein: Wer zum Beispiel schon drei Wintermäntel besitzt, dem nützt ein vierter weniger als ein Wintermantel demjenigen, der keinen hat, und wer über ein jährliches Einkommen von 300.000 Euro verfügt, dem nützt eine Lohnerhöhung von 10.000 Euro weniger als dem, der 50.000 Euro im Jahr verdient.

Die Antwort auf die Frage, ob das Theorem vom abnehmenden Grenznutzen geeignet ist, den Einwand der fehlenden Sensibilität in Verteilungsfragen zu widerlegen, dürfte davon abhängen, wie weit die einem in dieser Hinsicht geboten erscheinende Sensibilität reicht, bzw. davon, ob man mit dem Egalitarismus Gleichheit «als ein zentrales und unabgeleitetes Ziel von Gerechtigkeit ansieht»<sup>16</sup> oder nicht. Denn der Hinweis auf abnehmende Grenznutzen stellt zwar ein schlagendes Argument gegen extreme Ungerechtigkeiten dar, dürfte aber nicht hinreichen, all jene Ungleichheiten zu kritisieren, an denen ein Egalitarist Anstoss nimmt. Dies gilt auch dann, wenn es sich bei dem betreffenden Egalitaristen zugleich um einen

<sup>12</sup> Vgl. J. Rawls, Eine Theorie der Gerechtigkeit, Frankfurt a.M. 1979, 45.

<sup>13</sup> Vgl. SPIEGEL ONLINE, 19. Juni 2007 (<http://www.spiegel.de/wirtschaft/0,1518,489512,00.html>).

<sup>14</sup> Vgl. [http://www.sek-feps.ch/media/pdf/themen/openforum/Spitzenloehne\\_070120.pdf](http://www.sek-feps.ch/media/pdf/themen/openforum/Spitzenloehne_070120.pdf), 9.

<sup>15</sup> Vgl. z.B. R.M. Hare, Moralisches Denken: seine Ebenen, seine Methode, sein Witz, Frankfurt a.M. 1992, 229-232.

<sup>16</sup> A. Krebs, Einleitung: Die neue Egalitarismuskritik im Überblick, in: dies. (Hg.), Gleichheit oder Gerechtigkeit. Texte der neuen Egalitarismuskritik, Frankfurt a.M. 2000, 7-37, hier: 10.

Utilitaristen handelt, der als solcher von der Nutzen stiftenden Funktion freier Märkte überzeugt und der deswegen auch bereit ist, gewisse Ungleichheiten als deren Nebenprodukt in Kauf zu nehmen.

Blickt man von hierher noch einmal auf Adam Smith und seine Verwendung der Metapher von der «unsichtbaren Hand» zurück, kann man sagen, dass Smith zum Zeitpunkt der *Theorie* offenbar zu einer egalitaristischen Vorstellung von Verteilungsgerechtigkeit neigte und darüber hinaus meinte, die «unsichtbare Hand» würde deren Realisierung wenn nicht gewährleisten, so doch zumindest befördern. Von beidem ist in der *Untersuchung* keine Rede mehr. Die «unsichtbare Hand» führt ihr zufolge zwar dazu, dass das allgemeine Wohl gesteigert wird, doch dass sie darüber hinaus auch eine egalisierende Wirkung hätte, behauptet Smith nicht. Ob man diesen Befund so zu deuten hat, dass Smith nicht länger eine an der Idee der Gleichheit orientierte Vorstellung von Verteilungsgerechtigkeit hegte oder nicht, lässt sich anhand der betreffenden Stelle nicht entscheiden und muss hier offen bleiben. Klar scheint mir hingegen zu sein, dass Smith inzwischen zu der Überzeugung gelangt war, dass die «unsichtbare Hand» zwar zugunsten des Gesamtwohls, nicht aber notwendiger Weise zugleich auch zugunsten der Gleichheit wirkt. Wer letzteres (mit oder ohne Smith) für moralisch erwünscht oder erforderlich erachtet, wird diese Aufgabe demnach (Smith zufolge) selber bzw. gemeinsam mit anderen Menschen an die (sichtbare) Hand nehmen müssen.

## Es git e Bueb mit Name Fritz

Es git e Bueb mit Name Fritz  
Es git e Bueb mit Name Fritz  
Und dä cha renne wi dr Blitz  
Und dä cha renne wi dr Blitz

Är rennt, dä unerhört Athlet  
Är rennt, dä unerhört Athlet  
So schnäll, das me ne gar nid gseht  
So schnäll, das me ne gar nid gseht

Und wil er geng isch grennt bis jitz  
Und wil er geng isch grennt bis jitz  
Het ne no niemer gseh, dr Fritz  
Het ne no niemer gseh, dr Fritz

Und ig sogar, dr Värslischmid  
Und ig sogar, dr Värslischmid  
Mues zuegäh: Vilich gits ne nid  
Mues zuegäh: Vilich gits ne nid

Mani Matter, Schweizer Chansonnier, 1936-1972

Lieber Philipp,

ich weiss, dass auch du dich immer noch gerne an die Hermeneutische Freitagnachmittagssozietät in Zürich erinnerst – in den Zeiten, in denen bei uns noch niemand von credit points sprach und wir einfach frei über die vor uns liegenden Texte diskutierten. Vielleicht erinnerst du dich aber auch noch daran – du, Ingolf und Franziska, ihr wart noch nicht lange an dieser Veranstaltung dabei –, wie Markus Huppenbauer einmal eine Sitzung unterbrach und dir anhand eines Vergleichs von Deutschen und Schweizer Autobahnen einen deutlichen Wink mit dem Zaunpfahl gab (wer es nicht weiss: auf Schweizer Autobahnen gibt es eine Tempolimite).

Der Ordnungsantrag hat gewirkt, jedenfalls bist du für uns in letzten Jahren in Zürich durchaus zu einer sichtbaren Grösse geworden. Und auch wenn das letzte Thema der *Hermeneutischen Blätter*, für das du als geschäftsführender Oberassistent am IHR Verantwortung zeichnest, eher an deine Zeiten vor dem Hupperbauerschen Ordnungsantrag erinnern, und auch wenn du durch deine neue Stelle in Rostock für uns wieder ein Stück unsichtbarer geworden



bist – die Spuren, die du hinterlassen hast, bleiben. Hab herzlichen Dank für die so anregende und herausfordernde Zeit zusammen mit dir in Zürich! Und natürlich freuen wir uns, wenn du dich durch Geschriebenes – gerne auch in den *Blättern!* – und vor allem in persona ab und zu wieder sichtbar machst bei uns. Du bist hier immer herzlich willkommen!

Danke und auf Wiedersehen!

Andreas Hunziker

---

## Impressum

Herausgeber:

Institut für Hermeneutik und Religionsphilosophie  
an der Theologischen Fakultät Zürich

Kirchgasse 9 · 8001 Zürich

Tel: 044 / 634 47 53 oder 044 / 634 47 51 · Fax: 044 / 634 49 91  
hermes@theol.uzh.ch  
www.uzh.ch/hermes

ISSN 1660-5403

Redaktion und Gestaltung:

Philipp Stoellger / Andreas Hunziker / Arnd Brandl

---