

Zoltán Kulcsár-Szabó (Budapest)

## Ästhetische Identifikation, Sublimation, Katharsis

Das groß angelegte universalhermeneutische Projekt von Hans-Georg Gadamer „Wahrheit und Methode“ geht bekanntlich von einer Revision des Problems ästhetischer Erfahrung aus, die Frage jedoch, weshalb die Umdeutung der Geschichtlichkeit von Verstehen als Wirkungsgeschichte gerade in diesem Zusammenhang ermöglicht wird, bleibt oft unbeantwortet.<sup>1</sup> In der literaturwissenschaftlichen Rezeption Gadamer wird – offensichtlich von der klassizistischen oder idealisierenden Werkauffassung des Heidelberger Philosophen bzw. seiner Tendenz zu allegorisierenden Interpretationen verblindet – zumeist die Bedeutung und Radikalität der kritischen Arbeit verkannt, die im ersten Teil von „Wahrheit und Methode“ ausgeführt wird und die – wie es eigentlich auf der Hand liegen könnte – als die Destruktion des ästhetischen Bewusstseins zu interpretieren wäre. Die vielfach zitierte Schlussfolgerung dieser Destruktion („Die Ästhetik muss in der Hermeneutik aufgehen.“<sup>2</sup>) ist nicht nur im Hinblick auf die Weiterführung des hermeneutischen Projektes in den darauf folgenden Kapiteln von „Wahrheit und Methode“ ausschlaggebend (z.B. als die erste Anmeldung des Universalitätsanspruchs der Hermeneutik), sie ist zugleich das Ergebnis der konsequenten Kritik des ästhetischen Bewusstseins oder – in Gadamer eigener Formulierung – der ‚ästhetischen Unterscheidung‘.

Die Möglichkeit einer Absonderung des ästhetischen Bewusstseins ist, wie es bereits in einem seiner früheren Aufsätze angedeutet wird, für Gadamer die Folge oder das Produkt einer geschichtlichen Entwicklung, indem es als eine Art Kompensation der Dissonanz von Geschmack und Urteil der ästhetischen Reflexion zur Verfügung steht<sup>3</sup>, deren Kritik gerade in der Geschichtlichkeit (der Geschichtlichkeit des Verstehens) impliziert ist. Gadamer stellt bereits hier die geschichtliche Erfahrung des Kunstwerks als die „Anonymität eines Sinngehehen“ dem Begriff des Genies gegenüber, der auf eine autonome Sphäre des Ästhetischen verweist (und sowohl auf der Seite der künstlerischen Produktion als auch auf der der Rezeption angelegt werden kann): die Leistung dieser geschichtlichen Erfahrung besteht in erster Linie darin, dass sie die „Geschicht-

<sup>1</sup> Gadamer eigene Erklärung findet sich in Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*. 6. Aufl. Tübingen: Mohr, 1990 (= *GW* 1), S. 2-3. und S. 103-106.

<sup>2</sup> Ebd., S. 170.

<sup>3</sup> Gadamer, Hans-Georg: Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewusstseins. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 8. Tübingen: Mohr, 1993, S. 11.

lichkeit unserer Existenz engagiert“ und in der Erfahrung des Geschehens von Tradition „die geschichtliche Tiefe der eigenen Gegenwart aufschließt“.<sup>4</sup> Das ästhetische Urteil wird damit zu einem sekundären, privativen Akt, der, als ein bloßes Moment der geschichtlichen Erfahrung des Kunstwerks, seinerseits nur im Falle eines Scheiterns der Sinnstiftung oder -findung hervortritt bzw. sich in den reflexiven Selbstgenuss des ästhetischen Bewusstseins zurückschließt. Das heißt auch, dass – wie von Gadamer bereits hier betont – was in einem Werk als ‚Kunst‘ erfahren wird, in Wirklichkeit erst als ein geschichtliches Moment im Sinngeschehen des Kunstwerks zu begreifen ist.<sup>5</sup>

Der Begriff des ‚Sinngeschehens‘ impliziert dabei auch, dass das Verstehen eines Kunstwerkes – wie, hermeneutisch gesehen, jedes Verstehen – als ein Vorgang aufzufassen ist, der dem Sein dessen angehört, das zu verstehen ist, wie Gadamer das am bekannten Beispiel des Spiels in „Wahrheit und Methode“ einleuchtend dargestellt hat. Aus eben diesem Grund entzieht die Kritik der Subjektivierung des ästhetischen Bewusstseins in „Wahrheit und Methode“ die ästhetische Erfahrung dem Geltungsbereich des subjektiven Bewusstseins, womit zugleich der Begriff von Erlebnis seiner Funktion als Erklärung für die Wirkung des Ästhetischen beraubt wird. Die Begriffsgeschichte von Erlebnis, wie Gadamer zu zeigen glaubt, legt die ästhetische Erfahrung in einer Dialektik der Herausgerissenheit aus der Kontinuität des Lebens und der Möglichkeit der Bezugnahme auf das Ganze an<sup>6</sup>: Dadurch erhält das Ästhetische den Charakter des – der Realität gegenübergestellten – ‚Scheins‘, der – dem Traum ähnlich – mit der Erfahrung der Wirklichkeit seine ganze Geltung einbüßt.

Die Abgrenzung einer autonomen Sphäre des Ästhetischen (die ‚ästhetische Unterscheidung‘), d.h. die Abtrennung oder Abstraktion des ästhetischen Bewusstseins dient also einer Kunstauffassung (oder ruft diese ins Leben), in der das Werk jede Verbindung zum Kontext seines Entstehens wie auch seiner Rezeption verliert, oder – wie Gadamer das wiederholt mit Hinweis auf das Beispiel des Museums illustriert – sich der Fiktion einer geschichtlichen (in Wahrheit eher ungeschichtlichen) Simultaneität anfügt, deren illusorische Natur in Gadamers Kritik der ‚reinen Wahrnehmung‘<sup>7</sup> zum Vorschein kommt. Die Vorstellung einer ästhetischen Sphäre, die der Wirklichkeit entgegengehalten werden kann (und damit die Sublimation als die eigentliche Leistung des Werkes), wird mit der Rollenkrise des Künstlers als Genie (mit Immermanns Begriff: als

<sup>4</sup> Vgl. Ebd., S. 16-17.

<sup>5</sup> „[D]ie Kunst ist keine selbstständige und eindeutige Gegebenheit, durch die sich etwas als ein Kunstwerk bestimmt, sondern eine Auffassungsform, die selber ihre geschichtliche Stunde hat.“ (Ebd., S. 11-12.)

<sup>6</sup> Gadamer: Wahrheit und Methode, S. 74-76.

<sup>7</sup> Ebd., S. 95-97.

‚weltlicher Heiland‘)<sup>8</sup> an der Jahrhundertwende erschüttert: Gegenüber der neuen Erfahrung der Unabgeschlossenheit und Unvollendbarkeit des Kunstwerks – wie Gadamer das am Beispiel Valéry's glaubt zeigen zu können – lässt sich eine ‚rein‘ ästhetische Erfahrung von Kunst nur noch dadurch bewahren, dass die Funktion des Genies auf die Seite des Rezipienten verlegt wird. Das würde jedoch – Gadamers bezieht sich auf Texte von Lukács und Kierkegaard, um dies zu belegen – durch den Möglichkeitscharakter, die Mannigfaltigkeit und die Punktualität des Erlebnisses zu einem Identitätsverlust des Werks bzw. des Verstehenden (der Rezipienten) führen und wiederum damit drohen, dass die Verbindung des Werks zu der eigenen Geschichtlichkeit oder der ihm eigensten geschichtlichen Existenz zerrissen wird.<sup>9</sup> Die Operationalisierbarkeit des Begriffs ‚Erlebnis‘ stößt also genau an dem Punkt an ihre Grenzen, wo er im Prinzip zu verorten wäre: im jeweiligen Jetzt des Verstehens. Dem hält Gadamer die Möglichkeit der Bewahrung der Kontinuität im jeweiligen Selbstverstehen (also die Beseitigung der strukturalen Diskontinuität des Erlebnisses) entgegen, wodurch ästhetische Erfahrung vielmehr selbst als eine Weise oder Modalität des Selbstverstehens (als Selbstverstehen im Anderen) auffassbar wird, als Teilhabe an der unabschließbaren Geschichtlichkeit des Verstehens.

Die Destruktion des ästhetischen Bewusstseins ist also unmittelbar im hermeneutischen Begriff des Verstehens impliziert. Dies wirft gleich mehrere Fragen auf, die verschiedene Richtungen für die Deutung des latenten Schemas ästhetischer Kommunikation bei Gadamer angeben. Es wird einerseits sichtbar, dass der hermeneutische Begriff der ästhetischen Erfahrung seiner eigenen Wahrheit zufolge die Illusion eines zeitlosen Bereichs von ‚Kunst‘, ja sogar ihre Unabhängigkeit widerlegt: Ästhetische Erfahrung als eine Form des Selbstverständnisses wird gerade dadurch möglich, dass das unmittelbare Erlebnis als die angebliche Grundmodalität der Rezeption sich als unhaltbar erwiesen hat. Damit verliert, andererseits, zugleich die Möglichkeit der ‚ästhetischen Unterscheidung‘ ihre Geltung, was auch bedeutet, dass die Kunst und die Erfahrung ihrer Rezeption ihre auf die Erfahrung der Wirklichkeit bezogen kompensatorische Rolle verlieren, als Möglichkeiten des Selbstverständnisses aber Erkenntnispotential erlangen („Kunst ist Erkenntnis und die Erfahrung des Kunstwerks macht dieser Erkenntnis teilhaftig.“)<sup>10</sup> Dadurch deutet „Wahrheit und Methode“ das unmittelbare ästhetische Erlebnis als Hindernis der Frage nach der Wahrheit von Kunst, die Kunst wiederum, die jetzt eine fundamentale Weise von Erkenntnis darbietet, als Erfahrung der geschichtlichen Ebene des Verstehens um. Es fällt jedoch sofort

<sup>8</sup> Ebd., S. 94.

<sup>9</sup> S. ebd., S. 100-102.

<sup>10</sup> Ebd., S. 103.

auf, dass diese Umdeutung von Grundbegriffen des ästhetischen Diskurses sich eines weitgehend platonischen Musters bedient: Dadurch, dass er zum Schluss der grundsätzlichen Kritik des ästhetischen Erlebnisbegriffs auf die Punktualität des Erlebnisses hinweist, um die Gefährdung der Einheit des Kunstwerks, der Identität des Künstlers und der Rezipienten, also die Aufhebung der Kontinuität des Selbstverständnisses als die letzte Grenze der Operationalisierbarkeit des Erlebnisbegriffs anzuzeigen, schreibt Gadamer der unmittelbaren ästhetischen Erfahrung die bedrohliche Fähigkeit zu, Identität zu zerstören. Die Kritik dieses Potentials von Kunst erinnert in mehrerer Hinsicht an die (im Gegenteil zu Gadamer) aggressive Kunstkritik von „Politeia“ (605d-606b)<sup>11</sup>, die in der Warnung von Sokrates gipfelt, wonach die Anteilnahme (das Mitleid) am Leiden des Tragödienhelden eine destruktive Komponente in sich birgt, da sie die eigene Identität des Rezipienten gefährdet („Denn so glaube ich pflegen nur Wenige zu rechnen, dass man doch von dem fremden notwendig etwas zu genießen bekommt für das eigene, und dass wenn man aus jenem das trübselige genährt und gestärkt hat, es bei eigenen Unfällen nicht leicht sein wird im Zaum zu halten.“).

Die Frage der Unabhängigkeit der ästhetischen Dimension wird auch in Gadamers Neuformulierung nicht ganz von der alten Problematik der ästhetischen Identifikation, oder zumindest der ästhetischen Provokation von Identität befreit: Es ist davon auszugehen, dass die Destruktion des ästhetischen Bewusstseins sich nicht vollständig von den möglicherweise restaurativen oder defensiven Aspekten dieses Vorgangs ablösen kann. Nach diesem Muster nämlich erweist sich die ästhetische Dimension, die Identifikation mit Irrealem als die latente Kritik der realen Identität, während die Enthüllung der ästhetischen Illusion der Bewahrung von Identität (auf einer historischen Ebene: der geschichtlichen Kontinuität von Verstehen) dient. Dieses chiasmatische Verhältnis lässt sich, obwohl vielleicht voreilig, auf eine theoretische Ebene projizieren, die die Erschließung des darunter liegenden sprachlichen Modells verspricht: Auf dieser Ebene steht nämlich das Schema der naiven Identifizierung mit dem fiktiven Held, die die Identität des Rezipienten bedroht, einem reflektierten Vorgang der Rezeption oder des Lesens gegenüber, der Fiktion als Fiktion (und dadurch als die Aufhebung der Differenz Fiktion/Realität) entlarvt und ästhetische Erfahrung auf diese Weise als Erfahrung eines ‚Außen‘, eines Zustands begreift, der an Stelle der wirklichen Identität des Rezipienten tritt, also in keinerlei Verbindung zu dieser steht. Mit Hinblick auf die Tatsache, dass diese Problematik seit ihrem Auftreten in der Antike im engen Zusammenhang mit der Rhetorik steht, ist anzunehmen, dass sie auch mit rhetorischen Begriffen zugänglich ist. Wenn etwas Nicht-Reales mit rhetorischen Mitteln glaubhaft oder wirksam gemacht werden kann,

<sup>11</sup> Platon: *Politeia*. Frankfurt/Leipzig: Insel, 1991 (= Sämtliche Werke V), S. 746-749.

dann ist die Überzeugungskraft, die Performativität der Sprache als die (oder: eine) sprachliche Bedingung von ästhetischer Illusion zu betrachten. Die Entlarvung oder Entmachtung der ästhetischen Illusion kann, andererseits, in diesem Zusammenhang mit dem Bewusstwerden der referentialen Polyvalenz der Sprache modelliert werden, mit einem reflektierten Vorgang, der auf die kognitive Operativität der Sprache gerichtet ist und den Paul de Man rhetorische Lektüre nannte.<sup>12</sup> Diesem Modell kommt vermutlich eine bestimmte Rolle in den Betrachtungsweisen der Problematik von ästhetischer Identifikation zu, womit die schnelle Gleichsetzung dieses Modells mit dem der ästhetischen Illusion geboten ist, der Gewinn jedoch, den diese Erkenntnis mit sich bringen könnte, bleibt unsicher. In den verschiedenen Auffassungen von ästhetischer Identifikation im 20. Jahrhundert wird jedenfalls kein Zusammenhang hergestellt, der gerade durch dieses sprachliche Modell erklärt werden kann, man könnte sich sogar vorstellen, dass genau das Gegenteil der Fall ist.

Die Problemgeschichte des Begriffs von Identität in den verschiedenen geisteswissenschaftlichen Diskursen des 20. Jahrhunderts zeugt vielmehr davon, dass das, was dieser Ausdruck auch immer bezeichnet, etwas ist, das unter bestimmten Umständen entstehen und operativ werden kann, d.h. nicht als Gegebenes aufgefasst oder erfahren wird, und das in diesem Sinne sich z.B. von dem Begriff der Individualität klar abgrenzt – im Diskurs der Soziologie steht Identität z.B. vielmehr mit der Konstruktion von ‚Rollen‘ in Verbindung. Das bedeutet auch, dass sie – spätestens seit Heidegger – vielmehr als ein Korrelat des Begriffs von Differenz zu denken ist. Niklas Luhmann z.B. beschreibt die Konstruktion von Identität in autopoietischen Systemen, von der fundamentalen Erfahrung von Differenz ausgehend, eigentlich als eine Wiederholung von selbstreflexiven Prozessen, die die Differenz von System und Umwelt durch die Reduktion der Komplexität des Systems stabilisieren, demnach ist die Entstehung von Identität also von einem ‚Komplexitätsgefälle‘ bedingt.<sup>13</sup>

Wenn jedoch keine Konstruktion von Identität unabhängig von der Erfahrung der Differenz, des Anderen möglich ist, also sich nicht von dem Vorgang von Identifikation als Prozess differenzieren lässt, dann bietet das Problem ästhetischer Identifikation einen ausgezeichneten Zugang zum Ereignis des Selbstverstehens an. Die ersten theoretischen Anregungen der Literaturwissenschaft in dieser Hinsicht kamen von der Psychologie, vor allem aus bestimmten Schriften Freuds.

<sup>12</sup> De Man, Paul: *The Resistance to Theory*. In: Ders.: *The Resistance to Theory*. Manchester/Minneapolis: Minnesota UP, 1986 (= THL 33), S. 10-19.

<sup>13</sup> Vgl. Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme*. 2. Aufl. Frankfurt: Suhrkamp, 1988 (= stw 666), S. 111-112. und S. 249-252.; s. ferner Ders.: *Identitätsgebrauch in selbstsubstitutiven Ordnungen, besonders Gesellschaften*. In: *Identität*. Hg. von Odo Marquardt und Karlheinz Stierle. 2. Aufl. München: Fink (= PH 8), 1996, S. 316-322.

Indem er, die künstlerische Tätigkeit mit regressiven seelischen Vorgängen vergleichend, ästhetischen Genuss im doppelten Sublimationspotential von Identifikation und Regression bzw. in der komplementären Bewegung beider anlegt, erkennt Freud genau in diesem Genießen die Technik, die „die Überwindung jener Abstoßung“ ermöglicht, „die gewiss mit den Schranken zu tun hat, welche sich zwischen jedem einzelnen Ich und dem anderen erheben“.<sup>14</sup> In dieser Formulierung wird sichtbar, dass die auf diese Weise hergestellte Verbindung von Identifikation und ästhetischem Genuss die Bedrohung von Identität als die platonische Leistung des ästhetischen Erlebnisses zumindest impliziert und damit die latente Beziehung beleuchtet, die zwischen dem positiven Prozess der Sublimation und dem negativen Prozess einer schizoiden Erfahrung der Auflösung der Grenzen des Ichs besteht. In den psychologisch ausgerichteten Theorien der Literatur werden die Aktivitäten der Rezeption jedoch – und das ist kaum nur Zufall – überwiegend als Mechanismen der Erhaltung von Identität beschrieben, wie z.B. in Norman N. Hollands These, nach der Interpretation eine Funktion von Identität sein soll<sup>15</sup> und die vermutlich daraus folgt, dass Holland den literarischen Rezeptionsvorgang eigentlich als eine Zähmung der Provokation der Phantasie, beziehungsweise – z.B. in der Wechselwirkung von defensiven Reaktionen und Sublimation – eine grundsätzlich restaurative Folge von Transformationen begreift und dadurch eine ziemlich schematisierte, von der Logik der Ausgleichung oder der Versöhnung nicht befreite Auffassung von Katharsis geltend macht.<sup>16</sup> Dadurch, dass sie vor der Möglichkeit einer dem ästhetischen Genuss ausgelieferten Identität, die Freuds Auffassung noch impliziert hat, zurückschreckte, hat die Literaturpsychologie in gewisser Hinsicht Adornos ironisches Urteil durchaus verdient, „das trotz aller Betonung des Sexus Spießbürgerliche ist daran zu demaskieren, dass durch die einschlägigen Arbeiten, vielfach Ableger der biographischen Mode, Künstler, deren *œuvre* die Negativität des Daseienden ohne Zensur objektiviert, als Neurotiker abgekanzelt werden“.<sup>17</sup>

Identifikation, als eine Erfahrung des Anderen, als ‚Selbstgenuss im Fremdgenuss‘,<sup>18</sup> bietet nichtsdestotrotz ein grundlegendes Paradigma der provokativen

<sup>14</sup> Freud, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. VII, Frankfurt: Fischer, 1999, S. 223.

<sup>15</sup> Holland, Norman N.: Unity Identity Text Self. In: Reader-Response Criticism. Hg. von Jane P. Tompkins. Baltimore/London: Johns Hopkins UP, 1980, S. 125.

<sup>16</sup> Vgl. vor allem Ders.: The Dynamics of Literary Response. 3. Aufl. New York: Columbia UP, 1989, S. 277-280., 312.

<sup>17</sup> Adorno, Theodor Wiesengrund: Ästhetische Theorie. Frankfurt: Suhrkamp, 1997 (= GS 7), S. 19.

<sup>18</sup> Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt: Suhrkamp, 1982 (= stw 955), S. 86.

Leistung des ästhetischen Genusses, beziehungsweise des Erlebnisses dar, wenn auch nicht ohne weitere Einschränkungen: Während das Andere, das in einer von einem gesellschaftlichem System bestimmten oder aber in einer alltäglichen kommunikativen Situation idealisiert wird oder ein anziehendes Rollenangebot darstellt, eine bereits gegebene oder von einem bestimmten Kontext bezeichnete Identifikationsmöglichkeit anzeigt<sup>19</sup>, ist es in der Rezeption von literarischen Texten hingegen kaum möglich, davon abzusehen, dass der literarische Held ebenso wenig als anwesend oder gegenwärtig erfahren wird, wie der literarische Text, der einen pragmatisch konditionierten situativen Kontext vielmehr entkräftet oder überschreitet, statt ihn vorzuschreiben. In dieser Hinsicht müsste man überlegen, ob das psychologische Modell der Beziehung zum literarischen Held nicht vielmehr die Trauerarbeit oder, noch genauer, die Melancholie in dem von Freud vorgeschlagenen Sinn sein könnte<sup>20</sup>, die jedoch dadurch ausgezeichnet ist, dass der Versuch, das Andere zu bewahren oder einzuverleiben zugleich die Entleerung des Ichs mit sich bringt<sup>21</sup>, was ein weiterer Beleg dafür sein kann, dass in Freuds Auffassung von Kunst nicht nur Sublimation, sondern auch der Verlust von Identität als eine Komponente des ästhetischen Genusses seinen Platz hat.

In seinem Versuch einer Umwertung von ästhetischer Erfahrung deutet Hans Robert Jaub darauf hin, dass Freuds Analyse der doppelten Quelle des Genusses, d.h. Regression und Identifikation, die Ergänzung von Freuds Argumentation in die Richtung der ‚intersubjektiven Seite‘, die in Freuds Konzeption fehlt, durchaus ermöglicht, wodurch zugleich die eigentliche Leistung von ‚Katharsis‘ zutage tritt, die als eine der Grunderfahrungen ästhetischen Genusses damit völlig rehabilitiert ist.<sup>22</sup> Mit Bezug auf die vorhin vorgeschlagene chiasmatische Struktur, die sich in dem wechselseitigen Bedingungsverhältnis zwischen einer unabhängigen ästhetischen Dimension und der Identität des Rezipienten abzeichnet, wäre daraus der Schluss zu ziehen, dass mit seiner These von ‚Selbstgenuss im Fremdgenuss‘ Jaub eine Art Gleichgewicht herzustellen versucht, in dem er den ästhetischen Genuss auf der Ebene der Katharsis als Medium zugleich eines reinen, interesselosen Genießens und der Provokation des Selbstverstehens beschreibt. Diese Doppelheit soll die einseitige Auffassung von Katharsis korrigieren: „Die ästhetische Identifikation des Zuschauers und Zuhörers, der sich

<sup>19</sup> Nach Berger und Luckmann z. B. ist der gemeinsame situative Rahmen sogar Bedingung von Identifikation, vgl. Berger, Peter L./ Luckmann, Thomas: *The Social Construction of Reality*. 2. Aufl. New York: Anchor, 1967, S. 160.

<sup>20</sup> Nach Paul Ricoeur gibt es zwischen den beiden Begriffen in Freuds Diskurs keine klare Trennungslinie, vgl. Ricoeur, Paul: *De l'interprétation*. Paris: Seuil, 1965, S. 140-143.

<sup>21</sup> Vgl. Freud, Sigmund: *Trauer und Melancholie*. In: Ders.: *GW*. Bd. X, S. 431.

<sup>22</sup> Jaub: *Ästhetische Erfahrung*, S. 87.

selbst im fremden Geschick oder unalltäglichen Vorbild genießt, kann als kommunikativer Vollzugsrahmen Verhaltensmuster tradieren oder neu zu bilden“; aber – andererseits – „in der einsamen Befreiung seines Gemüts ein rein privates Vergnügen finden“.<sup>23</sup> Es ist genau diese doppelte Leistung der Katharsis, die eine ‚vollkommene‘ Identifikation ausschließt, die von Jauß – mit Bezug auf Dieter Wellershoff – als eine bloße „Durchgangsphase eines Distanzierungsprozesses“ uminterpretiert wird.<sup>24</sup> In Jauß’ Auslegung beleuchtet ästhetische Identifikation als zugleich anthropologisch und geschichtlich bestimmter Prozess einen der wichtigsten Aspekte ästhetischer Interaktionsmuster.

Der geschichtliche Ursprung des Identifikationsbedarfs wird dabei in einer Art anthropologischer Mangel- oder Unvollkommenheitserfahrung und dadurch in der Anziehungskraft des Vollkommenen, der Idealisierung, also eminent in der religiösen Erfahrung<sup>25</sup>, später in der sinnstiftenden Leistung des Beispielhaften entdeckt, die Entstehung der ästhetischen Funktionalität von Identifikation wird also von Jauß (nicht ganz) latent als ein Säkularisierungsprozess dargestellt, sein Modell der Interaktionsmuster der Identifikation mit dem Helden wirft Licht auch auf die weiteren Stufen dieses Prozesses.<sup>26</sup> Die Signifikanz des Modells liegt vor allem darin, dass es – im Gegensatz zu psychologisierenden Ansätzen, die ausschließlich auf die psychischen Dispositionen des Lesers hinaus wollen – auf die kommunikative Leistung des ästhetischen Genusses begründet ist. Die fünf Modalitäten des Interaktionsmodells (die auf der Möglichkeit des in Spielen, Festen oder Ritualen dominanten Rollentausches beruhende assoziative, die auf den vollkommenen Helden ausgerichtete admirative, die sich als Mitleid offenbarende sympathetische, die im aristotelischen Sinne kathartische und die befremdende, also die Identifizierung selbst verhindernde ironische Modalität) illustrieren die möglichen Realisierungen des Verhältnisses zum Anderen, die sich in Jauß’ Arbeiten von der Vollkommenheit als vorweggenommener Instanz des Verstehensprozesses bis zur Kontingenz des Anderen („eines Nächsten“) als die Kontingenz der Bedingungen von Verstehen (also zum Verstehen, das keine höhere Instanz mehr in Anspruch nehmen kann) erstrecken.<sup>27</sup>

Die Bedeutung dieser wird im Kontext der hier aufgeführten Problematik in Hinsicht darauf sichtbar, dass das Modell von ästhetischer Identifikation gewöhnlich nicht ohne die Vorwegnahme einer Instanz auskommt, die überhaupt

<sup>23</sup> Ebd., S. 170.

<sup>24</sup> Ebd., S. 244.

<sup>25</sup> Ebd., S. 304-306.

<sup>26</sup> Ebd., S. 247-251.

<sup>27</sup> Das Problem der Kontingenz des Anderen tritt als die zentrale Frage überhaupt in Jauß’ letzten Schriften hervor, s. vor allem Probleme des Verstehens. In: Ders.: Probleme des Verstehens. Stuttgart: Reclam, 1999.

der Identifikation mit dem Anderen Sinn verleiht bzw. den Überschuss an Sinn durch die Identifikation (und damit die Anziehungskraft des Anderen) ermöglicht, z.B. nach dem Muster von Idealisierung.<sup>28</sup> Wie allgemein dieser Vorgriff in dialogischen Prozessen integriert ist, zeigt sich nicht nur daran, dass z.B. selbst Bachtin erst durch die Annahme einer höheren Instanz die Möglichkeit von Verstehen überhaupt voraussetzen konnte<sup>29</sup>, sondern auch an Gadamers Begriff des ‚Vorgriffs der Vollkommenheit‘, der aus seiner These abgeleitet werden kann, wonach nur das verständlich ist, was über eine vollkommene Sinn Ganzheit verfügt, und die deshalb ein grundsätzliches Strukturmoment des Prozesses von Verstehen (und – überhaupt – des hermeneutischen Zirkels) sein muss<sup>30</sup> – dieses Prinzip wird – auf einer anderen Ebene – von Jauß als das unentbehrliche Moment auch der ästhetischen Kommunikation weitergeführt.<sup>31</sup> In Jauß’ Modell des Vorgangs von ästhetischer Identifikation spielt dieses Prinzip jedoch nur eine beschränkte Rolle, da der Prozess der Identifizierung hier selbst eigentlich eine mediale Funktion hat: Der kommunikative Aspekt von ästhetischer Erfahrung impliziert nämlich auch das Moment der ästhetischen Reflexion, wodurch Identifizierung nur als eine einzige Phase im ästhetischen Ereignis begriffen werden kann, als eine sich selbst auslöschende Bewegung, deren wesentlichste Leistung offenbar darin liegt, dass sie die doppelte Bedingung von Katharsis (d.h. das Medium ästhetischen Genießens) bereitstellt und damit die – zumindest vorübergehende – Selbstständigkeit des Bereichs des Ästhetischen ermöglicht.

Die Abgrenzung des ästhetischen Bewusstseins scheint also auch das strukturelle Moment von ‚Vollkommenheit‘ in Anspruch zu nehmen, es fragt sich jedoch, wie sich die Bedingungsstruktur des ästhetischen Genießens und der Identifikation unter einem Blickpunkt verwandelt, der von vornherein an der ‚unvollkommenen‘, genauer der fragmentarischen Seinsweise von Kunst festhält. Bei der Erörterung der kommunikativen Leistung des Ästhetischen, das sich auf das Zusammenspiel von Genießen und Verstehen gründet, setzt sich Jauß vor allem mit Adorno auseinander, für den dieses Zusammenspiel ausschließlich als negative Dialektik, nie als Versöhnung im ästhetischen Prozess erscheinen kann.

Adorno erklärt den Zusammenhang zwischen der Unabhängigkeit der ästhetischen Dimension und der für die Kunst konstitutiven Negativität (in diesem

<sup>28</sup> Zum psychologischen Zusammenhang von Identifikation und Idealisierung s. Ricoeur: *De l'interprétation*, S. 232-241.

<sup>29</sup> Vgl. Bachtin, Michail M.: *Problema teksta*. In: *Voprosy literatury* 20 (1976), H. 10, S. 149-150. S. dazu den Kommentar von Jauß: *Ästhetische Erfahrung*, S. 682-683.

<sup>30</sup> Vgl. Gadamer, Hans-Georg: *Vom Zirkel des Verstehens*. In: *Ders.: GW. Bd. 2. 2. Auflage*. Tübingen: Mohr, 1993, S. 63-65.

<sup>31</sup> S. Jauß: *Ästhetische Erfahrung*, S. 324.

Zusammenhang zeigt sich das Muster von ästhetischer Sublimierung) mit den Unterdrückungsmechanismen moderner Gesellschaften: „Neutralisierung ist der gesellschaftliche Preis der ästhetischen Autonomie.“<sup>32</sup> Das heißt zugleich, dass die Kultur der Rezeption im spießbürgerlichen Kunstgenuss eine Form erhält, die von der Gesellschaft toleriert oder unterstützt wird. Dies zeige sich am deutlichsten daran, dass die gegenseitige Wechselwirkung von Genuss und Verstehen auf der Seite des früheren homogenisiert wird: Adornos Kritik von ‚Kunstgenuss‘ bezieht sich in erster Linie auf das sublimierende (Pseudo-)Potential des ‚wohlthätigen Kulturgutes‘, das im Wesentlichen die kompensatorische Leistung von Kunst geltend macht und dadurch die ursprüngliche Negativität des Kunstwerks verbirgt oder neutralisiert. Da „Kunstwerke desto weniger genossen [werden], je mehr einer davon versteht“<sup>33</sup>, bestätigt dieses Muster sublimierenden Genusses notwendigerweise das Bestehende und damit die auf das Subjekt oktroyierte Identität: Ästhetische Identifikation zeichnet für Adorno die Rezeptionsstrategie des Laien aus, die letzten Endes – wie dies gerade die industrielle Massenkultur bezeugt – zur Reproduktion der Identität des Rezipienten führt.<sup>34</sup> Moderne Massenkultur ist für Adorno bekanntlich der Schauplatz des unverhüllten Erscheinens von ideologischen Mechanismen, die in Wirklichkeit eigentlich auch in der scheinbaren oder beschränkten Autonomie der ‚hohen‘ Kunst am Werke sind: Durch die Kritik der Kulturindustrie wird ferner auf ähnliche Weise sichtbar, dass das Muster von ‚Katharsis‘ in Wahrheit die Maske einer ästhetischen Sublimierung ist, die eine Art ‚Ersatzbefriedigung‘ gibt, und d.h. – umgekehrt – auch, dass die Sublimation als die Leistung des ‚Kunstgenusses‘ in Wirklichkeit ein ideologieverdächtiges Moment verschleiert, das wohl auch den Begriff von ‚Katharsis‘ mitgestaltet.<sup>35</sup>

Die eigentliche Wirkung des Kunstwerks wird von Adorno, deutlich von der Katharsis getrennt, als eine Art ‚Erschütterung‘ interpretiert, die in Wahrheit den Selbstverlust oder das Selbstvergessen des Ichs der Rezipienten, die Erfahrung seiner Endlichkeit und seine Überwältigung mit sich zieht: ‚Erschütterung‘ ist nicht identisch mit dem herkömmlichen Begriff von ‚Erlebnis‘, sie ist vielmehr als „ein Memento der Liquidation des Ichs“ aufzufassen. Diese Erfahrung der Macht von Kunst entspringt der ‚Suggestivkraft‘ des Werks, dem Akt der Bestätigung oder Setzung seines Selbst, was Adorno am Beispiel der Neunten Symphonie Beethovens veranschaulicht: „Der Eintritt der Reprise der Neunten

<sup>32</sup> Adorno: Ästhetische Theorie, S. 339.

<sup>33</sup> Vgl. ebd., S. 25-27.

<sup>34</sup> Vgl. ebd., S. 514-515.

<sup>35</sup> Vgl. z.B. ebd., S. 354, bzw. Horkheimer, Max/Adorno: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt: Suhrkamp, 1997 (= GS 3), S. 166.

Symphonie feiert als Resultat des symphonischen Prozesses dessen ursprüngliche Setzung. Sie erdröhnt als ein überwältigendes So ist es.<sup>36</sup>

In Adornos Begriff der Negativität, wie auch im Schema des Zusammenhangs von ästhetischer Erfahrung und Identitätsverlust, meint Jauß, die sich von Platon über Rousseau bis – mit gewissen Einschränkungen – de Man reichende Tradition der „rigorosen Puritaner“<sup>37</sup> wiedererkennen zu können. Die Beziehung beider Positionen, d.h. Jauß' Auffassung der Kunst, die auf die kommunikative Leistung der ästhetischen Erfahrung gegründet ist, und Adornos Begriff einer im gewissen Sinne akommunikativen Kunst, lässt sich am Beispiel einer Debatte am anschaulichsten ermitteln, wobei es – obwohl sie mit großer Wahrscheinlichkeit nicht über textuelle Interpretation geführt wurde – um die verschiedenen Auslegungen einer Textstelle ging. Bekanntlich haben Adorno und Horkheimer unter anderem durch eine Analyse der „Odyssee“ versucht, den selbstdestruktiven Mythos der Aufklärung aufzudecken, und in dieser Analyse die Geschichte von Odysseus und den Sirenen als eine Allegorie der Neutralisierung autonomer Kunst gedeutet.<sup>38</sup> Demnach verkörpern Odysseus beziehungsweise seine Kameraden zwei Vorgehensweisen der repressiven Mechanismen, die die unmittelbare Wirkung der Kunst neutralisieren: Die Gefährten des Helden widerstehen der Verführung der Sirenen dadurch, dass sie sie nicht einmal wahrnehmen können (sie wissen nur etwas über die Gefahr; von der Schönheit des Gesangs, seiner ästhetischen Anziehungskraft erfahren sie nie), der gefesselte Odysseus ist, auf eine andere Weise, des unmittelbaren Erlebnisses ebenfalls beraubt, da er die gesellschaftlich zugelassene Form des Widerstands gegen die ‚Rhetorik‘ der Sirenen verkörpert: Odysseus „wohnt einem Konzert bei“, seine Bewegungslosigkeit bezeichnet in der Lektüre Adornos und Horkheimers allegorisch die Spaltung von unmittelbarer Erfahrung und ästhetischem Genuss, gleichsam das Moment des Kontemplativwerdens der ästhetischen Erfahrung. Diese Allegorese erklärt die Distanzierung des Odysseus vom Identitätsverlust, genauer von der Angst davor, die eigene Identität zu verlieren, von der „Angst, das Selbst zu verlieren und mit dem Selbst die Grenze zwischen sich und anderem Leben aufzuheben“ (man bemerke den fast intertextuellen – kaum intendierten – Bezug dieser Formulierung auf den vorhin zitierten Schluss von Freuds Studie „Der Dichter und das Phantasieren“!). Die Fesselung von Odysseus zeichnet im Dilemma von Ichverlust und Überleben auch den Gegensatz von ‚Erschütterung‘ und ‚Kunstgenuss‘ auf.

<sup>36</sup> Vgl. Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 246., S. 363-364. (Zitat auf S. 363.)

<sup>37</sup> Vgl. Jauß: Brief an Paul de Man. In: Ders.: *Wege des Verstehens*. München: Fink, 1994, S. 300.

<sup>38</sup> Vgl. Horkheimer/Adorno: *Dialektik*, S. 49-54.

Jauß widerspricht dieser Interpretation an dem Punkt<sup>39</sup>, an dem die „Dialektik der Aufklärung“ stehen bleibt: Er weist nämlich darauf hin, dass diese mythoskritische Allegorese den auf den Helden bezogenen Vers XII, 188 von „Odyssee“ außer Acht lässt („So einer kehrt dann mit tieferem Wissen beglückt in die Heimat“ [Übertragung von Anton Weiher]), der belegen könnte, dass Genuss und Erkenntnis vielmehr eine Einheit bilden in Odysseus' ‚Rezeption‘, die erst dadurch zum Paradigma der ästhetischen Einstellung wird. Der Vers zeugt in der Tat davon, dass die Freiheit der ästhetischen Reflexion genau durch die Distanz zum unmittelbaren Erlebnis möglich wird. Jauß' Argument überzeugt auch in Anbetracht dessen, dass seine Lektüre das Moment von ‚Freiheit‘ genau in Odysseus' Zustand des Gefesseltseins entdeckt (die auf diese Weise feststellbare Verschmelzung von Freiheit und Gefangenschaft widerspricht auch der Interpretation von Adorno und Horkheimer nicht: Die Erfahrung einer Freiheit, die von der gesellschaftlichen Unterdrückung ermöglicht wird, ist der Logik des legendären Hauptwerks der Frankfurter Kritischen Theorie kaum ganz fremd). Was hingegen vielmehr nachdenklich machen kann, ist die Tatsache, dass Jauß' Auslegung die Anführungszeichen vom Text der „Odyssee“ ‚löscht‘: Das Epos legt den zitierten Vers in den Mund der Sirenen, wodurch die Bestimmung der rhetorischen Modalität der Stelle erheblich verunsichert wird. Diese Aussage stammt nämlich von denjenigen Figuren des Epos, deren verführerischer Diskurs in der ganzen Episode der Täuschung des potentiellen Zuhörers dient (die Anziehungskraft des Gesangs verbirgt seine fatale Wirkung), und das erweckt zumindest den Verdacht, dass auch das Weiserwerden des Odysseus ebenso ein falsches Versprechen, oder Teil der Illusion sein kann. Andererseits ist es gerade Odysseus, der von vornherein mit dem falschen Versprechen der Sirenen rechnet, er ist gleichsam ein ‚ironischer‘, rhetorisch reflektierter Leser des Sirenen gesangs: dieser Zusammenhang lässt also dennoch eine Interpretation zu (die er jedoch nicht zwingend fordert), die die Möglichkeit der wirklichen Erkenntnis in Odysseus' Strategie der ‚Rezeption‘ annimmt.

Diese bemerkenswerte Zweideutigkeit oder Unentscheidbarkeit in einer der Grundgeschichten über das Verhältnis von Erkenntnis und ästhetischem Genuss, enthält jede Antwort auf die Frage nach der kommunikativen Leistung der Erfahrung von Katharsis vor, macht aber zugleich die Unmöglichkeit einer unmittelbaren ästhetischen Erfahrung sichtbar: Die Logik der Homerschen Erzählung lässt die Gleichsetzung des Sirenen gesangs mit der zitierten Aussage nicht zu, womit der Gesang selber im Epos unbekannt bleibt, und das hat tief reichende Gründe. Adornos vorhin zitierte Beschreibung der elementaren Wirkung von Kunst (der seine eigene Setzung feiernde, wiederholende oder bestätigend-voll-

<sup>39</sup> Jauß: *Ästhetische Erfahrung*, S. 69.

ziehende künstlerische Akt, der die Identität des – rezipierenden – Ichs zerstört) fasst diese als einen totalen performativen Akt auf, wodurch wieder das sprachliche Modell hervortritt, das hinter der ganzen Problematik stecken dürfte und von dem die vorliegende Argumentation ausging: die Unbegreifbarkeit eines rein performativen sprachlichen Ereignisses (die Unerzählbarkeit des tödlichen Sirenengesangs), oder der Rückfall dieses auf die kognitive Ebene der Sprache (ins Dilemma der unbestimmten Referentialität der Aussage) im Prozess des Verstehens bestätigt wieder eine fundamentale Spaltung in der Sprache.<sup>40</sup> Die Unmöglichkeit der unmittelbaren ästhetischen Erfahrung hat sprachliche Gründe, genau wie – auf der anderen Seite – die Tatsache, dass die Möglichkeit der kommunikativen oder kognitiven Leistung ästhetischer Erfahrung (die nach diesem groben Muster mit der Tropologie modelliert werden könnte) der unbeherrschbaren Rhetorizität der Sprache, also einer fundamentalen Unentscheidbarkeit ausgeliefert wird.

Das schließt selbstverständlich keineswegs die Möglichkeit aus, eine Verbindung zwischen dem Verlust von Identität (oder zumindest der Provokation von Selbstverständnis) und dem Wirkungsvorgang von Katharsis anzunehmen.<sup>41</sup> In dieser Hinsicht verdient Michail Bachtins These in seinem frühen Hauptwerk („Avtor i geroj v estetičeskoj d'ejatelnosti“) besondere Aufmerksamkeit, die die

<sup>40</sup> Da dieses Modell der doppelten Natur von Sprache in de Mans spätem Projekt einer historischen Kritik der „ästhetischen Ideologie“ erörtert wurde, liegt es trotz aller Unsinnigkeit nahe, die hier behandelte Problematik als den Beweggrund de Mans zu betrachten, in dieser groß angelegten, aber nicht abgeschlossenen kritischen Arbeit auch über Adorno einen Aufsatz zu verfassen, der wegen de Mans Tod jedoch nicht mehr geschrieben werden konnte. Über dieses Vorhaben s. Rosso, Stephano: An Interview with Paul de Man. In: de Man: The Resistance, S. 121.; Waters, Lindsay: Introduction. In: de Man, Paul: Critical Writings 1953-1978. Minneapolis: Minnesota UP, 1989 (= THL 66), S. lxx.

<sup>41</sup> Die Verführung im Gesang der Sirenen ist, vor allem in der Tradition romantischer Dichtungstheorie, eine selbstinterpretierende Trope der spezifischen Selbstreflexivität der Stimme (vgl. dazu Rachewiltz, Siegfried v.: *De Sirenibus*. New York/London: Garland, 1987, S. 38-41., zitiert und ausführlich kommentiert von Menke, Bettine: *Prosopopoiia*. München: Fink, 2000, S. 517-522.), indem sie der kognitiven Dimension des Diskurses dessen materielle Ebene gegenüberstellt. In der Homerschen Parabel z.B. erfährt Odysseus im Gesang der Sirenen über sich selbst, wird also in diesem repräsentiert, was einerseits eine tödliche Gefahr bedeutet, andererseits aber – im gewissen Sinne – seine Unsterblichkeit verspricht, und damit die wirkliche Bedrohung in der Stimme der Sirenen genau als die Verdoppelung der eigenen Identität darstellt. Vgl. dazu Foucault, Michel: *Die Sprache, unendlich*. In: Ders.: *Schriften*, Bd. I., Frankfurt: Suhrkamp, 2001, S. 343-344., bzw. Ders.: *Das Denken des Außen*. In: Ebd., S. 687-690., ausführlicher Menke, *Prosopopoiia*, S. 566-574.

einzigste ästhetisch mögliche Form vom Selbstverstehen in der Asymmetrie der Beziehung zum Anderen verankert, auf ähnliche Weise übrigens, wie die diesbezüglichen sozialpsychologischen Ausführungen von George H. Mead einige Jahre später. Bachtins Analyse der Beziehung von Autor und Held, die in diesem Werk im Vordergrund steht, schließt eine Umsetzung nicht aus, die Bachtins Folgerungen auf die Ebene des Verhältnisses zwischen Held und Rezipient projiziert, da die Konsequenzen der ästhetischen Provokation von Identität, hier vor allem in einer Auseinandersetzung mit dem Erlebnis- und Einfühlungsbegriff der Ausdrucksästhetiken, erörtert werden.<sup>42</sup>

Der Held erscheint in Bachtins Werk zugleich als ein Kompositionsprinzip (u.a. werden seine räumliche und zeitliche ‚Form‘ ausführlich analysiert) bzw. – aus dem Blickwinkel des Autors – als die äußere Position des jeweiligen Anderen, beide Deutungsrichtungen werden jedoch – im Gegensatz zum Autor – durch das Moment der Abgeschlossenheit und des Vollendetseins dem wirklichen Subjekt des ästhetischen Prozesses gegenüber gestellt<sup>43</sup>: Der Held ist auch im Sinne der bildlichen und sprachlichen Greifbarkeit vollendet, die Beziehung des Autors zum Helden hingegen wird als prozessual oder ereignishaft beschrieben. Die Identifikation mit dem Helden (und dadurch jede Art von Einfühlung) ist also nie vollkommen, da sie in die beiden Komponenten der ästhetischen Tätigkeit zerlegt wird, in die ‚Einfühlung‘ einerseits und – in umgekehrter Richtung – in eine Rückkehr zum eigenen Bewusstsein andererseits, die zu dessen Neubildung führt, da das Ich ausschließlich in der Überschreitung der eigenen Grenzen,

<sup>42</sup> Auf den ersten Blick erscheint es merkwürdig, dass Jauß in der Beschreibung seines Interaktionsmodells sich nicht auf diese Abhandlung Bachtins bezieht, obwohl dem hier entwickelten Begriff von ‚vnenachodimost‘ (‚Außerhalbbefindlichkeit‘) an anderen Stellen eine besondere Bedeutung zugeschrieben wird (S. Jauß: *Ästhetische Erfahrung*, S. 680-682.): Der Grund dafür liegt vermutlich darin, dass das Konzept des Bachtinschen Dialogismus Jauß – mit dem Aufschwung der Bachtin-Rezeption in Deutschland – erst Ende der 70er, Anfang der 80er bekannt wird. Die frühesten Belege dafür finden sich in einem 1980 in Konstanz gehaltenen Vortrag: Jauß: *Zum Problem des dialogischen Verstehens*. In: *Dialogizität*. Hg. von Renate Lachmann. München: Fink, 1982. Auf diese Studie sind dann die Kommentare zu Bachtin in „*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*“ gegründet. Die Studie über das historische Modell von ästhetischer Identifikation hat Jauß deutlich früher verfasst, ihre erste Version erschien Anfang der 70er Jahre auf Englisch (Jauß: *Levels of Identification of Hero and Audience*. In: *New Literary History* 5 (1974), H. 2.). Bachtins Abhandlung, von der hier die Rede ist, war vermutlich um die Mitte der 1920er Jahre, aber noch vor der ersten Fassung des Dostoevski-Buchs geschrieben, Jauß konnte sie jedoch schon deshalb nicht kennen, weil sie erst 1979 publiziert wurde.

<sup>43</sup> S. z. B. Bachtin, Michail: *Avtor i geroj v estetičeskoj dejatel'nosti*. In: *Ders.: Raboty 1920-h godov*. Kiew: Next, 1994, S. 89.

gleichsam in einen Anderen verwandelt, imstande ist, seine Identität zu erfahren oder überhaupt zu bilden. Diese doppelte Form der ‚Außerhalbbefindlichkeit‘ (,vnenachodimost‘) oder der Überschreitung des Eigenen<sup>44</sup> bestimmt das Andere oder Andersheit überhaupt als die Bedingung der Entstehung von Persönlichkeit, dieser Prozess wird von Bachtin jedoch keineswegs als eine ausgleichende Struktur beschrieben, die etwa den gegenseitigen Austausch der Positionen ermöglicht: Die Erfahrung des eigenen Ichs von Außen vollzieht sich als eine Art Ereignis des Seins (sobytije bytija), d.h. das Ich erlebt sein Selbst gleichsam wie in einem Akt, kann in der doppelten Bewegung von Entfernung und Rückkehr (die also die Bedingung der Selbsterfahrung in der Überschreitung, in einem Anderswerden des Ichs festsetzt) deshalb – wie Bachtin betont – nie mit sich selbst als Subjekt zusammenfallen.<sup>45</sup>

Der Begriff von ‚vnenachodimost‘ widersetzt sich also der Möglichkeit von Identifikation (zumindest wenn diese im Sinne der Einfühlung verstanden wird), was Bachtin am einfachsten am Beispiel der zeitlichen Grenzen des menschlichen Lebens (Geburt, Tod) veranschaulicht, da sich in diesen die fundamentale Verschiedenheit von Selbsterfahrung und ‚Einfühlung‘ oder die Asymmetrie ihres Verhältnisses auf eine spektakuläre Weise zeigt: Diese Grenzen als Ereignisse des eigenen Seins stehen dem Bewusstsein nicht als sinnvoll zur Verfügung, da sie nur als Geschehnisse im Leben des Anderen erlebt werden können. Das Verstehen des eigenen Seins bezieht also von vornherein die Erfahrung des Anderen (also die Verfremdung der Erfahrung des eigenen Daseins) als seine eigene Bedingung mit ein, was aber keineswegs die Aneignung der Erfahrung des jeweiligen Anderen bedeuten kann, wie das Bachtin mit Hinweis auf die Unmöglichkeit, das Leiden des Anderen zu erleben bzw. die Einfühlung oder Sichversetzung ins Andere mit der Erfahrung des eigenen Leidens gleichzusetzen, d.h. auf eine Art des ‚inneren Außerhalbseins‘ des Anderen erklären kann.<sup>46</sup> Diese Argumentation führt zugleich

<sup>44</sup> Vgl. ebd., S. 74., bzw. S. 95-96.

<sup>45</sup> Vgl. ebd., S. 98-100. Der Ausdruck, der die Ereignishaftigkeit der Beziehung zum Anderen bezeichnet (sobytije bytija), erscheint stets in einer Position, die später bei Bachtin vom ‚Dialog‘ eingenommen wird. Man könnte also fragen, ob die symmetrische Konzeption des Dialogismus (s. dazu die Kritik de Mans: Dialogue and Dialogism. In: Ders.: The Resistance, S. 111-113) nicht vielleicht als ein Schritt zurück zu deuten wäre, oder aber ob dieser mögliche Vorgänger des Begriffs von Dialogizität eben vielmehr die manchmal verkannte Radikalität des späteren Konzeptes sichtbar machen könnte?

<sup>46</sup> Vgl. dazu in erster Linie Bachtin: Avtor i geroj, S. 169-179. Es wäre ganz sicher nicht ohne Nutzen, die Möglichkeit zu erwägen, dass die These, wonach der eigene Tod nicht erlebbar bzw. nur als der Tod des Anderen denkbar ist, einen Impuls für die hermeneutische Problematik der Grenzen des Verstehens des Anderen geben könnte.

einen impliziten Dialog mit der vorhin zitierten These der platonischen Kritik der Kunst („Denn so glaube ich pflegen nur Wenige zu rechnen, dass man doch von dem fremden notwendig etwas zu genießen bekommt für das eigene, und dass wenn man aus jenem das trübselige genährt und gestärkt hat, es bei eigenen Unfällen nicht leicht sein wird im Zaum zu halten.“), indem sie auf die anthropologische Unmöglichkeit der totalen Identifikation (die für Platon ein Produkt der Überzeugungskraft von Kunst ist) hinweisen kann.

Formen der Beziehung von Autor und Held, in denen das Ich auch den Gegenstand der Aussage bildet (Beichte, Bekenntnis, Autobiographie und – z.T. – die Lyrik), die also unter keinem immanenten Zwang stehen, das Subjekt von einer äußeren Perspektive her aufzeichnen oder umgrenzen zu müssen und daher die Bestätigung einer äußeren Instanz verlangen, betrachtet Bachtin mit gewissem

---

Jauß deutet nämlich – mit Hinweis auf eine These Reinhart Kosellecks (Koselleck, Reinhart: *Historik und Hermeneutik*. In: Ders./Gadamer: *Hermeneutik und Historik*. Heidelberg: Winter, 1987, S. 13-14.) – darauf hin, dass die anthropologische Provokation der Gerechtigkeit des Verstehens in der dialektischen Dimension geschichtlichen Seins, nämlich im Bewusstsein des eigenen Sterbenmüssens und in der Fähigkeit, den Anderen töten zu können, liegen könnte (Vgl. *Das Ende*. Hg. von Stierle und Rainer Warning, München: Fink, 1996 [= PH 16], S. 642.). Am Schluss seines letzten Aufsatzes erkennt er die letzten, unüberschreitbaren Grenzen von Verstehen in der Unmöglichkeit, das Böse zu verstehen: „Wenn uns das Unmenschliche in der Geschichte – die bittere Wahrheit des *homo homini lupus* – unerklärlich bleibt, wenn wir nicht verstehen können, dass der Mensch im Unterschied zum Tier seinesgleichen Böses antut, ist dann vielleicht das Böse selbst das Unerklärbare, auf welches das Verstehen als seine letzte Grenze stößt?“ (Jauß: *Das Verstehen von Geschichte und seine Grenzen*. In: Ders.: *Probleme*, S. 210.). Es könnte durchaus sein, dass einer der Gründe für die Unmöglichkeit, das Böse zu verstehen, darin liegt, dass – da der eigene Tod nicht erlebbar ist – es unmöglich ist, die Erfahrung des Todes des Anderen anzueignen, d. h. dass Tod nur als Tod des Anderen einen Sinn hat, womit die anthropologischen Grenzen der (Mit-)Teilbarkeit oder Austauschbarkeit von Erfahrung als die Voraussetzung für die Wechselseitigkeit des Verstehens in Erscheinung treten. Zur Problematik s. ferner Iser, Wolfgang: *Theorie der Literatur*. Konstanz: Universitätsverlag, 1992 [= *Konstanzer Universitätsreden* 182], S. 23.; und – in überraschender Nähe – die einschlägigen Folgerungen der Rousseau-Interpretation von Jacques Derrida, vgl. Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974 (= *stw* 417), S. 325-326. („die verinnerlichende Identifikation wäre nicht moralisch [...] Sie würde das Leiden nicht als das Leiden des anderen anerkennen. Die Moralität, die Achtung des anderen setzt also eine gewisse Nicht-Identifikation voraus. [...] Wir können das Leid nur insofern als Leiden des anderen erfahren, als uns die Einbildungskraft eine Art Nicht-Präsenz in der Präsenz erschließt: wir erleben das Leiden des anderen im Vergleich, erleben es als unser nicht-präsendes, vergangenes oder zukünftiges Leiden.“)

Verdacht, da aus diesen Formen die Transgression des eigenen Lebens fehlt.<sup>47</sup> Dass diese Formen der Äußerung des Ichs zugleich die Grenzen der ästhetischen Tätigkeit bedeuten, wirft auch Licht darauf, dass ästhetische Erfahrung für Bachtin an den Grenzen des (eigenen) Lebens auftritt und dadurch zu einem eminenten Medium des Anderen oder von Andersheit wird.<sup>48</sup> Damit entfaltet sich zugleich eine Auffassung von ästhetischer Identifikation, die einerseits die Möglichkeit der totalen Identifizierung mit dem Helden und dadurch des unmittelbaren, auf eine Art ästhetische Verführung gegründeten, Wirkungsprozesses verneint, der dadurch gleichsam als das Medium solcher Identifizierung dienen würde, andererseits aber die ins Spiel kommende Identität (des Rezipienten?) in einen kommunikativen Prozess versetzt, indem sie die Durchgehbarkeit der Grenzen des Subjekts, sowie die Entstehungsbedingung von Subjektivität in der ästhetischen Tätigkeit entdeckt. Wie das Interaktionsmodell von Jauß lässt sich auch Bachtins Auffassung von Identifikation auf eine Vorstellung des kathartischen Wirkungsprozesses zurückführen, die die Leistung der Erfahrung von Andersheit oder Fremdheit nicht auf die einspurige Bewegung der Befreiung von den erweckten Leidenschaften reduziert, die hier im wesentlichen als Reproduktion von Identität modelliert werden könnte, sondern ebenso die Möglichkeit der Erfahrung des Ichs als eines Anderen impliziert (und es fragt sich tatsächlich, ob der Prozess solcher Befreiung von den eigenen Passionen nicht von vornherein die Entfremdung oder Exteriorisierung dieser und dadurch das kommunikative, aber zugleich die bestehende Identität provozierende Moment der Wahrnehmung des Eigenen als ein Fremdes mit sich zieht?).

Bachtins Annahme der ästhetischen Mittelbarkeit von Andersheit stößt jedoch an dem Punkt an ihre Grenzen, wo die Voraussetzung der ganzen Argumentation in der Vorstellung der Abgeschlossenheit des Kunstwerks erscheint, darin also, dass das Ich, das sich selbst ereignishaft erlebt, sein ‚Anderes‘ in einer schon vollendeten oder gar vollkommenen Form erkennt, und wiederum zeigt, dass das vorweggenommene Moment des Vollendetseins oder der Vollkommenheit auch hier eine entscheidende Rolle spielt. Gadamers Formel des ‚Vorgriffs der Vollkommenheit‘ bezieht sich jedoch vielmehr auf das Ergebnis des Vorgangs von Verstehen, genauer gesagt auf eine seiner Phasen, weniger auf die Seinsweise des Kunstwerks. Wie z.B. eine Lektüre Rilkes beweisen kann, ist dieses Problem moderner Kunst durchaus bewusst: Ein Werk, das als fragmentarisch zu denken ist, nimmt die Illusion des seine eigene Setzung bestätigenden, sich selbst

<sup>47</sup> Vgl. z.B. Bachtin: *Avtor i geroj*, S. 239.

<sup>48</sup> Ebd., S. 155. Diese Annahme Bachtins steht in bemerkenswerter Nähe zu Jauß' These, nach der Andersheit ästhetisch am wirksamsten zu vermitteln ist, vgl. z. B. Jauß: *Ästhetische Erfahrung*, S. 683. oder ders.: *Rückschau auf die Begriffsgeschichte von Verstehen*. In: Ders., *Wege*, S. 23.

vollziehenden performativen Aktes nicht mehr in Anspruch, sondern stellt dieser die Aktivität der Rezeption, des Lesens gegenüber. Rilkes Gedicht „Archaischer Torso Apollos“ kommt in diesem Kontext schon deshalb eine bedeutende Rolle zu, weil in dem im Gedicht inszenierten ästhetischen Akt die kommunikative Leistung des Ästhetischen ebenso thematisiert ist, wie die Frage des Unvollendetseins von Gadammers Formel des ‚Vorgriffs der Vollkommenheit‘ oder das von Adorno hervorgehobene Potential der Negativität des Kunstwerks (diese Negativität bedeutet unter anderem die Anzeige der Kritik der empirischen Welt durch das Kunstwerk, das von dieser abgelöst ist und das ihre Veränderung fordert<sup>49</sup>).

Die diskursive Grundlage dieses Gedichts, das gewöhnlich als eine exemplarische Illustration für das poetische Prinzip der ‚Dingdichtung‘ gelesen wird, ist die Beschreibung, die Beschreibung eines Anblicks, in der die Beschreibung selbst den Torso verändert oder in seine ursprüngliche (?) Abgeschlossenheit oder Vollendetheit zurückverwandelt. Es fällt am Text sofort auf, dass die Spannung zwischen dem Vergangenen am Kunstwerk und der Gegenwart der Beschreibung entlang der Opposition lebendig/leblos begriffen wird. Die fehlenden und auf die Unvollkommenheit der Statue hinweisenden Teile tragen den Charakter des Vergangenen an sich („reiften“, „trug“ bzw. der Hinweis auf das Fehlen des Kopfes). Die Beschreibung – deren Sinn offensichtlich in der ‚Ergänzung‘ des Torsos liegt – verleiht der Statue die Konnotation von Lebendigkeit, wie dies einerseits an ihrer Anthropomorphisierung, andererseits daran sichtbar wird, dass der Text sich häufig Verben bedient, die auf Bewegung hinweisen („Drehen“, „gehen“, „flimmerte“, „bräche [...] aus“). Wie Käte Hamburger feststellt<sup>50</sup>, ist es der sprachliche Akt der Beschreibung, der den Kopf auf den Torso zurückstellt und (ihn mit der Fähigkeit des Schauens oder zumindest des Sehens versehen) die Statue zu neuem Leben erweckt.

Im Text erscheint der Torso also als der Schnittpunkt zweier metonymischer Zusammenhänge: Er ist einerseits die Spur seiner einstigen Ganzheit, andererseits jedoch das Vorausgegangene eines – von der Beschreibung zustande gebrachten – Ganzen, das noch viel vollkommener ist: Das Fragment, dem wesentliche Teile fehlen, weist als eine Spur auf das Ganze, das verloren ging, die anthropomorphe Figur, die im Gedicht hervortritt, kommt sinngemäß mit der toten Materie in Berührung (sein Schauen ist ja in die Materie „zurückgeschraubt“), was sich auch auf der materiellsten Ebene des Textes ebenfalls widerspiegelt, z.B. dadurch, dass die Reihe von Alliterationen, die sich in der Beschreibung des Torsos entfaltet („stünde“ – „Stein“ – „entstellt“ – „Sturz“), im Bild des wiederhergestellten Ganzen im letzten Terzett widerklingt („Stern“, „Stelle“). In dieser Doppelheit –

<sup>49</sup> Vgl. Adorno: Ästhetische Theorie, S. 264.

<sup>50</sup> Hamburger, Käte: Rilke. Stuttgart: Klett, 1976, S. 29.

wie de Man dies beobachtet hat<sup>51</sup> – ist eine chiasmatische Struktur zu erkennen: der Torso kann genau deshalb mit der Fähigkeit des Sehens versehen werden, weil er in der Wirklichkeit keine Augen hat, und dadurch vollkommener wirken kann, als in seinem vermutlichen ursprünglichen Zustand. Der Torso, das Fragment, ist der Berührungspunkt der beiden Ergänzungsmöglichkeiten, deren Unterschied einerseits die Leistung der Phantasie, andererseits die Tatsache ausmacht, dass die Situation der Beschreibung (im Gegensatz zur Seinsweise der ursprünglichen Statue) von vornherein die Anwesenheit eines Betrachters voraussetzt. Diese Differenz lässt das Deutungsmuster einer einfachen ‚Wiederherstellung‘ der Statue kaum zu: Es ist nämlich nicht zu übersehen, dass die Kennzeichen der neu gewonnenen ‚Lebendigkeit‘ der Statue im Gedicht nicht ihre eigene, also keine materielle Eigenschaften des Kunstobjekts sind, denn es ist die Beschreibung, die diese dem Torso zuschreibt.<sup>52</sup> Dies ist von herausragender Bedeutung im Gedicht, da der Text die neuen Eigenschaften der wiederbelebten Statue in Vergleichen formuliert („und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle; / und brähe nicht aus allen seinen Randern / aus wie ein Stern [...]“) und dadurch den Torso von seiner ‚leuchtenden‘ Beschreibung zugleich distanziert.

Der grundlegende Kode der Differenz zwischen der Materialität des kopflosen und ‚entstellten‘ Torso und der anthropomorphen Figur der Beschreibung kann in den Vorstellungen von Licht und Sehen entdeckt werden, was das Aufleben oder die Ergänzung der Statue eindeutig an die Bedingung des Gesichtetwerdens, also der Anwesenheit des Betrachters knüpft (in fast jedem Vers gibt es Ausdrücke, die auf das Sehen oder das Licht bezogen sind: „Augenäpfel“, „glüht“, „Kandelaber“, „Schauen“, „glänzt“, „blenden“, „durchsichtigem“, „flimmerte“, „Stern“, „sieht“). Erst wenn dieser – übrigens völlig augenfällige – Kode (die Gleichsetzung von Licht und Belebung, die kaum anderes sein kann, als das Sehen) erkannt ist, wird die konditionale Bedeutung des erklärenden Beisatzes, der den rätselhaften Schluss des Gedichts einleitet („[...] denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht. [...]“), verständlich.

Hier wird nämlich die Bedingungsstruktur der ganzen bisherigen Beschreibung sichtbar, da die Leistung der sprachlichen Darstellung, das Sichtbarwerden der Statue durch das Schauen dieser Statue, oder – wie de Man an der vorhin zitierten Stelle formuliert – durch seine Verwandlung „in ein einziges großes Auge“ erklärt ist. Dieser Satz kann als eine syntaktische Transformation, eine Umgestaltung einer referentiell sinnvollen Aussage aufgefasst werden, wo das Pronomen in zweiter Person Einzahl von seiner akkusativen Form, das Verb in zweiter Person durch seine Form in dritter Person ersetzt werden. Die auf diese Weise

<sup>51</sup> De Man, Paul: Allegorien des Lesens. Frankfurt: Suhrkamp, 1988 (= es 1357), S. 76.

<sup>52</sup> Vgl. Hamburger: Rilke, ebd.

rekonstruierte Hauptvariante des Satzes („Denn da ist keine Stelle, die du nicht siehst“) bezeichnet gerade die Grundlage der Szenerie des Gedichts (dass jemand die Statue anschaut – in dieser Hinsicht trägt die Frage, ob die Sprachsituation des Gedichts der der Anrede oder der Selbstanrede ist, trägt nicht viel zum Verständnis des Textes bei, da bereits sein erstes Wort, ein Pronomen in Mehrzahl, alle möglichen ‚Beobachter‘ vor den Torso stellt). Damit wird auch klar, dass die chiasmatische Form, die auch auf dieser grammatischen Ebene des Textes zu finden ist, in Wahrheit zur Identifikation von Statue und Betrachter vereinfacht werden muss. Wenn der Torso und der Schauende sich gegenseitig sehen bzw. anschauen (oder gleichwohl in den Spiegel hineinschauen, was in dem weiteren Gang der Lektüre eine gewisse Rolle spielen wird), dann sind die Positionen der beiden nicht mehr voneinander zu trennen, wodurch – da dem Bedeutungsmoment vom Sehen eine fundamentale Rolle in der rhetorischen Struktur des Gedichts zukommt – die Auslegungsmöglichkeiten des Schlussverses im gewissen Maße begrenzt werden.

Wenn nämlich die Veränderung oder Umwandlung des Torsos nicht ohne die Verwandlung des Betrachters sich vollziehen kann (dies wird auch vom Reimpaar am Schluss hervorgehoben: Die Verwandlung des aus seinen „Rändern“ ausbrechenden Torsos impliziert sozusagen die Veränderung des Betrachters [„ändern“]), dann ist der berühmte Schluss des Gedichts („[...] Du musst dein Leben ändern.“) kaum anders zu verstehen, als die notwendige und unvermeidliche Konsequenz der Begegnung mit der Statue, nicht also als der Moment einer moralischen Erhellung, obwohl das Gedicht vielfach auf diese Weise, als Musterfall und Schulbeispiel der ‚verbessernden‘ Wirkung von Kunst interpretiert wurde. Ein interessantes Beispiel für diese Tradition der Auslegung des Gedichts findet sich in einer Bemerkung von Georg Lukács, der den Schlusssatz des Textes als die Kritik des Ichs vor dem Erlebnis, als „Vorwurf an das Vorher“ interpretiert hat, die mit dem, nach Lukács, ebenfalls eine ‚Erschütterung‘ auslösenden Moment zusammenfällt, an dem die Statue selbst zu reden beginnt (von der Syntax und Grammatik des Textes her ist das kaum zu beweisen).<sup>53</sup> Eine Lektüre wie diese könnte sich im Prinzip auf die Tatsache stützen, dass das Erlebnis (das – wie die Tropologie des Textes bezeugt – in der Identifikation des Betrachters mit der Statue liegt) den Betrachter notwendigerweise verändert, da die sprachliche Wiederherstellung der Statue von vornherein die Negation ihrer gegenständlichen Präsenz und dadurch der Bestimmtheit der Wirklichkeit nach sich zieht, dies kann aber kaum aus einem Imperativ oder einer imperativen Geste der Statue folgen, da die Bedingung davon, dass sich hier überhaupt etwas verändert

<sup>53</sup> Lukács, Georg: Ästhetik. Bd I/1. (Werke, Bd. 11), Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1963, S. 818.

oder dass die Statue eventuell zu Wort kommt, in dem Betrachter, also dem Akt des Rezipierens liegt.<sup>54</sup> Die kathartische Leistung der totalen Identifikation kommt in Rilkes Gedicht jedoch nicht ungestört zur Geltung: Unter den Ausdrücken, die auf Sehen oder Scheinen hindeuten, findet sich auch ein gegensätzliches Paar, das sich nur auf den ersten Blick der Struktur der Oppositionen zwischen den materiellen Eigenschaften des Torsos und der Belebung durch Rezeption anpasst. Ein Kennzeichen der toten Materialität des Torsos erscheint im Wort „durchsichtigem“ in Vers 10 („unter der Schultern durchsichtigem Sturz“), während die Wirkung seines Anblicks (und zugleich eine Metapher des Schauens der Statue) mit dem Verb ‚Blenden‘ veranschaulicht wird („[...] Sonnst könnte nicht der Bug / der Brust dich blenden, [...]“).

Die beiden Wörter schließen sich zwar der Oppositionsreihe des um die Attribute von Licht und Sehen gebrachten Torsos und des sich entfaltenden, scheinenden Ganzen an, zur selben Zeit sind sie aber diejenigen lexikalischen Elemente, die eindeutig über die Konnotation des Gegensatzes zwischen einfachem Glas und Spiegel verfügen. Dies kann im Gedicht von besonderer Bedeutung sein, weil durch die Verschmelzung von Betrachter und Statue der Spiegel als eine latente metafigurative Trope des Textes aufgefasst werden kann. In diesem Sinne bezweifelt der Ausdruck ‚blenden‘ jedoch genau die Möglichkeit der totalen Identifikation, auf die die Bedeutung des Gedichtsschlusses aufgebaut ist, wodurch die kathartische Leistung von Identifikation sich also als mindestens zweideutig erweist und es handelt sich hier um genau dieselbe Zweideutigkeit, über die die Odysseelektüren von Adorno und Jauß Aufschluss gegeben haben. Wenn der Anblick der Statue nämlich auf diese Weise mit dem Blick in den Spiegel in Zusammenhang gebracht werden kann, dann kehrt hier erneut der Vorgang der Vereinfachung einer chiasmatischen Struktur zur Identifikation wieder: die Identifikation mit der Statue und, daraus folgend, die Veränderung des (schauenden) Ichs als Wirkung des Erlebnisses (der Katharsis) wären also als die

---

<sup>54</sup> Nach der Interpretation von Peter Horst Neumann impliziert Rilkes Ideal des „Dinges“ – im Kontext der Fragmentauffassungen der Moderne – u.a., dass das ästhetische Erlebnis, das das Fragment auslöst, die Gegenständlichkeit von Kunst negiert (Neumann, Peter Horst: Rilkes „Archaischer Torso Apollos“ in der Geschichte des modernen Fragmentarismus. In: *Fragment und Totalität*. Hg. von Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig, Frankfurt: Suhrkamp, 1984 [= es 1107], S. 258.) und dadurch die Unterscheidbarkeit vom Fragment und „Ganzem“, sogar vom Ding oder Werk und „Leben“ oder Kunst als fragwürdig erscheinen lässt (vgl. ebd., S. 270-271.). Von hier aus gesehen vollzieht sich der Imperativ am Schluss des Gedichts als eine „leere“ Forderung“, in der – auf chiasmatische Weise – die Bruchstückhaftigkeit des „Lebens“ ans Licht kommt, die aber nicht notwendigerweise zu einer Wiederergänzung irgendeiner Totalität aufruft (ebd., S. 267.).

Maskierung eines narzistischen Selbstgenusses zu verstehen und zugleich als Reproduktion des Ichs zu enthüllen. Auf der anderen Seite jedoch – und dies könnte Rilkes letztes Argument für das Zusammenspiel von ästhetischem Genuss und Erkenntnis sein, also für Katharsis als ein kommunikatives Ereignis, das stabile Identitäten fraglich macht – verblendet und entstellt dieser virtuelle Spiegel seinen Betrachter im ästhetischen Ereignis. Der Schauende kann sich also in diesem Anblick nicht wiedererkennen, die Identifizierung mit ihm verneint oder zumindest hebt seine Identität auf. Die Frage bleibt jetzt also (wieder einmal), ob diese Negativität des Kunstwerks, die Verfremdung des Ichs in der ästhetischen Erfahrung sich in die Positivität eines neuen Selbstverstehens umwenden lässt. Rilkes Gedicht beantwortet diese Frage nicht: Beim zweiten Vorkommen von ‚dich‘ wird Verblendung („[...] Sonst könnte nicht der Bug / der Brust dich blenden [...]“) durch Sehen („[...] denn da ist keine Stelle / die dich nicht sieht [...]“) ersetzt, es ist aber dennoch nicht auszuschließen, dass vielleicht genau darin die äußerste Illusion besteht.