pedocs
Open Access Erziehungswissenschaften

DIPF

Wünsche, Konrad

Verkennungsgeschichte des Menschen

Mietzner, Ulrike [Hrsg.]; Tenorth, Heinz-Elmar [Hrsg.]; Welter, Nicole [Hrsg.]: Pädagogische Anthropologie - Mechanismus einer Praxis. Weinheim u. a. : Beltz 2007, S. 238-255. - (Zeitschrift für Pädagogik, Beiheft; 52)

urn:nbn:de:0111-opus-79455

in Kooperation mit / in cooperation with:

BELTZ JUVENTA

http://www.juventa.de

Nutzungsbedingungen / conditions of use

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.
This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.
By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

pedocs
Deutsches Institut für Internationale Pädagogische Forschung (DIPF)
Mitglied der Leibniz-Gemeinschaft
Informationszentrum (IZ) Bildung
Schloßstr. 29, D-60486 Frankfurt am Main
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Zeitschrift für Pädagogik · 52. Beiheft

Pädagogische Anthropologie – Mechanismus einer Praxis

Herausgegeben von
Ulrike Mietzner, Heinz-Elmar Tenorth und Nicole Welter

Beltz Verlag · Weinheim und Basel

Die in der Zeitschrift veröffentlichten Beiträge sind urheberrechtlich geschützt.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten.
Kein Teil dieser Zeitschrift darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere Datenverarbeitungsanlagen, verwendbare Sprache übertragen werden. Auch die Rechte der Wiedergabe durch Vortrag, Funk- und Fernsehsendung, im Magnettonverfahren oder auf ähnlichem Wege bleiben vorbehalten. Fotokopien für den persönlichen oder sonstigen eigenen Gebrauch dürfen nur von einzelnen Beiträgen oder Teilen daraus als Einzelkopie hergestellt werden. Jede im Bereich eines gewerblichen Unternehmens hergestellte oder genützte Kopie dient gewerblichen Zwecken gem. § 54 (2) UrhG und verpflichtet zur Gebührenzahlung an die VGWort, Abteilung Wissenschaft, Goethestr. 49, 80336 München, bei der die einzelnen Zahlungsmodalitäten zu erfragen sind.

© 2007 Beltz Verlag · Weinheim und Basel
Herstellung: Klaus Kaltenberg
Gesamtherstellung: Druckhaus »Thomas Müntzer«, Bad Langensalza
Printed in Germany

ISSN 0514-2717
Bestell-Nr. 41153

Inhaltsverzeichnis

Ulrike Mietzner/Heinz-Elmar Tenorth
Anthropologie als Thema und Problem in der Erziehungswissenschaft. Vielfalt der Methoden, Desiderat des Pädagogischen 7

Bildsamkeit – der pädagogische Mensch

Michael Parmentier
Das Aufscheinen der modernen Bildungsidee im holländischen Familienporträt des 17. Jahrhunderts. Pädagogische und anthropologische Anmerkungen zum Braunschweiger Familienbild von Rembrandt (1667–1669) 22

Jörg Zirfas
Immanuel Kant: Zum pädagogischen Orientierungswissen einer Pragmatischen Anthropologie 33

Nicole Welter
Anthropologie und pädagogische Anthropologie – Differenzen und Konflikte in Herders Pädagogik 45

Anthropologie – die Logik der pädagogischen Methode

Marcelo Caruso
Wirksamkeit der Oberfläche. Anthropologien der Gewöhnung oder des Subjekts? Deutsche und spanische Deutungen des Bell-Lancaster-Systems im 19. Jahrhundert 64

Birgit Althans
Lernkonzepte im frühen Management. Die motion studies von Frank Bunker und Lillian Moller Gilbreth 78

Marc Depaepe/Frank Simon/Melanie Surmont/Angelo van Gorp
„Menschen in Welten“ – Ordnungsstrukturen des Pädagogischen auf dem Weg zwischen Haus und Schule 96

Helga Kelle
„Altersgemäße Entwicklung“ als Maßstab und Soll: Zur praktischen Anthropologie kindermedizinischer Vorsorgeuntersuchungen 110

Anthropologie als innovative Intention – Lebensreform und Reformpädagogik

Christa Kersting
Das Geschlechterverhältnis in den Konstrukten der internationalen Frauenbewegung um 1900 und seine Bedeutung für die Bildung 124

Johannes Bilstein
Naive Anthropologie, naive pädagogische Praxis – Grundlagen der Pädagogik Oskar Kokoschkas 141

Karl-Ernst Ackermann
Sonderpädagogische Erfindungskraft als Medium der Wiederentdeckung der Bildsamkeit. Zum physiologischen Ansatz einer „Pädagogik bei schwerster Behinderung“ 155

Menschenbilder und Natur-Argumente

Anja Tervooren
Bildung im Blick 172

Nicole Becker
Der Stellenwert biologischer Erklärungsmuster in der Debatte über ADHS. Eine Analyse pädagogischer Zeitschriften 186

Thomas Müller
Lernende Gehirne. Anthropologische und pädagogische Implikationen neurobiologischer Forschungspraxis 202

Dieter Neumann
Illusion Fortschritt? Die Pädagogik vor den Ansprüchen einer naturwissenschaftlichen Anthropologie 220

Brechungen der Selbstverständigung

Konrad Wünsche
Verkennungsgeschichte des Menschen 238

Konrad Wünsche

Verkennungsgeschichte des Menschen[1]

Gegenstand meiner Untersuchung sind Ereignisse, wie sie auch zur Tradition des Entwicklungsromans gehören, zum Werdegang eines Individuums als Kind, als Jugendlicher, als Erwachsener. Es geht um dessen Beruf und Leben, womit es sich als Mensch erweist, denn nicht jeder „verdienet, ein Mensch zu sein", so will es jedenfalls die Weisheit Sarastros. Der Werdegang der jungen Menschen, um deren Leben es geht, ist von geschichtlichen Situationen wie von Zufälligkeiten abhängig, er orientiert sich an den Visionen anthropologischer Art und an den elementaren Bedürfnissen im Daseinskampf. Wenn nun ich, der Autor, aus meinem Leben berichte, muss ich also die Lebensbedingungen und die Phantasien in meine Betrachtungen mit einbeziehen, denen andere mich aussetzten. Autobiographie und Geschichtsschreibung durchdringen einander, beim Schreiben entsteht eine Erzählsituation, die im Alltag der Berufserzieher, der Pädagogen, viel offenherzige Selbstkritik und Humor verlangt. Ich beginne mein erstes Kapitel mit der Erinnerung an einen Freund und Kollegen, der damit reich begabt war, Klaus Mollenhauer. Von ihm ging die Diskussion aus, mit der meine Untersuchung ihren Anfang nimmt. Das angedeutete fatale Gemenge aus Forderungen und Untergängen, aus Verletzungen und Sanitätsdiensten macht den Sammler solcher Ereignisse dringend aufmerksam auf zahllose Zerrbilder, auf Karikaturen, die ernst genommen werden wollen.

In diesem Sinne handle ich zunächst weiter von Kinderbildern und Kinderkarikaturen. Die das erste Kapitel rahmenden Anekdoten machen auf das Uneinsehbare in den Bildungsvorgängen aufmerksam. Jede Lernbemühung und erst recht jedes Lehren gerät an die Grenze genauerer Einsichten in den Nachkommen. Verschärft wird diese Problematik durch zeitgenössische Implikationen, so bewies es sich auch mir in meinen eigenen Erinnerungsversuchen mit ihren unvermuteten Funden. Trotzdem, ich wollte weitergehen bis in mein Geborenwerden und bis in mein Sterben. Meine frühkindliche Entwicklung war mir beschreibbar geworden durch Photographien. Sie geben einige soziokulturelle Ansprüche der Zeit wieder und meine Anpassung daran. Sache der Photographie ist seit je der Mensch gewesen, sie fordert ihn auf, Mensch zu sein. Sie betreibt die Propaganda einer „family of man". Dieser Ruf ging auch an mich, einen Deutschen, der in einer provinziellen Industriestadt der dreißiger Jahre heranwuchs; religiös gebunden, den Erwartungen seiner Eltern verpflichtet, bürgerlich tüchtig zu bleiben.

Der Struwwelpeter, Max und Moritz, die Kinder aus liederlichen Familien könnten die Welt ins Unglück stürzen. Wenn es lediglich darum ging, nicht hässlich zu sein, ließ

1 Abdruck aus: Wünsche, K. (2007): Und Du verkennst dich doch. Eine Galerie der Anthropologie. Göttingen: Wallstein, S. 9-32.

sich für jeden von uns die Chance nutzen, sich unansehnlich durchschnittlich zu stellen, wenn nicht gar physiognomielos zu bleiben. Für fundamentalmoralische Zweifel freilich mussten andere Seiten aufgezogen werden, da blieb zuerst Hass. So spiegelt der Titel für den Text dieser Untersuchung den delphischen Imperativ: „Erkenne dich selbst". Ich dagegen erörtere Macht und Rang der Selbstverkennung. Es soll mehr Licht auf überwachsene Bildungspfade und Irrwege fallen, wie sie Augustine, wie Corinth, wie nach seinem eigenen Urteil Arnold Gehlen sie gingen, und was sie dabei durchmachten. Eine Reihe von Bildinterpretationen mit anthropologischer Thematik, vornehmlich Physiognomik und Pädagogik betreffend, das Menschsein und das Menschwerden, schließt kleine Erzählungen ein, die unter dem Titel Anekdote durch ihren Erzählgestus herausgehoben sind, sinnlich selbstverständliche Erlebnisse wie unangetastet gebliebenes Erinnerungsmaterial.

Ich unterscheide zwischen verschiedenen Weisen von Anthropologie, doch alle beziehen den Menschen in die Geschichte des Lebens ein, seine Humanität hat seinem Standard als Produkt der Evolution zu entsprechen. Zum Menschsein gehört, Wahrheit und Sinn des Menschen zu realisieren, für ihn militant Partei zu ergreifen und die Sitten wahrheitsgemäß zu machen. Hier stehen wir vor einem zentralen Motiv der Anthropologie: Ist es der schöpferische Einzelne mit seiner Phantasie und Tatkraft, der die geschichtlichen Entwicklungen bewegt, oder sind es die objektiven institutionalisierten Verhältnisse, welche das Menschenleben hervorbringen und es bewahren? Beantwortet werden solche Fragen weniger aufgrund und infolge wissenschaftlicher Paradigmata, sondern vielmehr unter dem Eindruck der Verbindlichkeit bestimmter Welt- und Menschenbilder. Mystisch gewusst und mythisch geprägt wie das christliche Menschenbild und damit über Rationalität ausgreifend, ein Verfahren der Philosophen des modernen Weltbildes. Ich beziehe mich sowohl auf Wittgenstein als auch auf Gehlen, an Letzterem zeigt sich gar exemplarisch die nicht weiter zu reduzierende Komplexität von Anthropologie. Es genügt keinesfalls, sie zu wissen, sie muss „durchgemacht" werden. Im Hinschreiben erzwingt sie die Teilnahme der Autobiographie des Autors. ...

Vergessen

Erinnern an Klaus Mollenhauer.

Ich suche die Erinnerung an Gespräche, die wir hatten, wie unter Freunden, Mitte der 80er Jahre in Berlin, verschiedentlich in Göttingen, auch anderswo reihum, lauter Kollegen, privat. Nach dem Frühstück, völlig ungestört und in skeptischer Erwartung zwar vielfältiger, aber nicht notwendig fruchtbringender Anregungen ging es zunächst in einer Schleife über aktuelle Hochschulallianzen und Veröffentlichungsambitionen endlich um das Nicht-mehr-Interessante. Es lag übersichtlich auf dem der Moderne verbliebenen Gelände vor aller Augen, und wir stellten Vermutungen an, was demnächst wohl für unsere Disziplin, die Erziehungswissenschaft, Aufmerksamkeit verdiente. Wir wussten, das Ende der Moderne hatte Konjunktur, man durfte nicht zu hoch spekulieren, dem

Trend folgend peinlicherweise, oder gerade doch hoch hinaus, ohne Scheu vor Verstiegenheit. Einfach die Moderne überbieten, zum Beispiel mittels eines Mythos, beiläufig bescheiden, im Almanachformat. Vorsichtig machten wir uns über unsere eigenen Verführungskünste lustig, ein wenig jedenfalls.

Jean Baptiste Jardin: Junger Zeichner (Kupferstich 1740, Ausschnitt)

Plötzlich bekannte M., von einem gestrigen Galeriebesuch sich eine Postkarte mitgebracht zu haben, die Abbildung eines Gemäldes, das ihm, und wohl uns allen, ohnehin jederzeit vor Augen wäre, bei Bedarf, nämlich den „Jungen Zeichner", Chardin, 1737 (vgl. Gruschka 1999). Damit war die Unterhaltung entschieden, das Bild ging, um seinen Eindruck aufzufrischen, von Hand zu Hand. Man fühlte sich angesichts dieses Knaben zurück im Dasein. M. übernahm die Führung, wir folgten bereitwillig, wenngleich diesen oder jenen im Augenblick eine Ahnung überkam, wir hätten uns in Betracht des Gemäldes eher vom Dasein beurlaubt, statt, wie es Not täte, „mitzumachen", aber dieser Gedanke mag pädagogischer Routine entstammt gewesen sein, dem Stereotyp des Ewig-Engagierten. Der junge Chardin schien weder in Not noch verbesserungsbedürftig. Hier ging es darum, sich auf frische Realität einzulassen, Imagination und Raisonnement erneuerten sich und distanzierten uns zugleich von zeitgenossenschaftlichen Betroffenheiten. Der Gegenstand unserer Betrachtung selbst war es, der Lizenz erteilte, für kurze Zeit sich der Welt zu entrücken und der Moral abhanden zu kommen. Verstrickt in solchen Luxus, sahen wir uns glücklich gehindert, über Fragen des pädagogischen Ernstfalls zu brüten: Theorie des gegenwärtigen Zeitalters? Ist Erziehung möglich? Warum und zu welchem Ende wird lebenslang gelernt? Die übergenug verstandenen Antworten dazu schenkten wir uns.

M: Dieser Knabe Zeichner ist Chardins Sohn gewesen. Zum Künstler bestimmt, vertieft er sich in den Anblick seiner Feder, ohne zu zeichnen, die Mappen sind zugeschlagen. Er hält inne. Aber worin hält er inne? Vielleicht war er gerade dabei, sich sein Zeichengerät zurechtzuschneiden.

Ich: Er drückt nichts aus.

L: Er döst. Träumt. Nein, Nein, er denkt nicht nach, was er nun malen will, denkt sich nichts aus.

P: Weder produkt- noch prozessorientiert. Nur der alte Chardin rechnete noch mit einem Ergebnis seiner zeichnerischen Bemühungen.

Ich: Meine Mutter hätte diesen Gesichtsausdruck „sinnend" genannt. Alle ihre Freundinnen sahen auf den alten Atelierfotos „sinnend" aus, das lag an der langen Belichtungszeit.

M: In diesem Augenblick wird er sich seiner selbst bewusst.

D: Er schaut nach innen, wenn das nicht zu sehr nach Romantik klingt.

M: Übrigens starb dieser Sohn noch vor seinem Vater.

L: Porträt einer unerfüllten Hoffnung. Ein Denkmal.

Ich: Für den vorgesehenen Erben, für den Epigonen.

M: Im Gegenteil. Die Zeitgenossen sahen hier die glückliche Jugend, durch Geistesstärke belebt, wie sie in Feuer gerät und durch Wissensdrang zu Ruhm gelangen wird. So ähnlich heißt es in den Versen zu dem Stich, der nach diesem Gemälde von John Faber angefertigt wurde. Siehe das Begleitblatt des Museumspädagogischen Dienstes.

D: Auch nicht die Spur von Ironie. Ich sage das mit Blick auf verwandte Sujets bei Chardin, wo Knaben dieses Alters mit einer Seifenblase oder einem Kartenhaus sich beschäftigen. Noble Karikaturen, Partikelchen von Spott.

L: Als Quellen zur Geschichte der Erziehung taugen diese Bildnisse nur bedingt. Doch wenn wir gar nicht Dokumente suchten, sondern auf ein Monument aus wären? Sein Vater möchte ihn in die Wirklichkeit verwickeln, dem entzieht sich der Knabe, und das macht ihn zum Knaben schlechthin.

P: Ein anderes solches Porträt, der Sohn des Bankiers Godefroy, gleichfalls 1737 gemalt, zeigt einen Jungen mit einem Kreisel, der sich vor ihm auf dem Tisch dreht.

M: Oh ja, er ist vertieft in den Anblick dieses quirligen Etwas. Selbstvergessen, nur ganz peripher nimmt er den Kreidehalter und das Tintenfass wahr; er soll ja eigentlich lernen, aber er reagiert auf solche Forderung nicht, nur auf dieses in sich kreisende Spielzeug.

D: Ich habe in London ein Bild Chardins gesehen, das nennt sich „Die kleine Lehrerin", ein Mädchen, heute würde man sagen, in der Pubertät. Es tut so, oder tut das wirklich, als unterrichte es ein ganz kleines Kind neben sich am Tisch.

Ich: Die vermeintliche Schülerin trägt noch eine Schutzhaube gegens Hinpurzeln, kann also noch nicht einmal richtig gehen; sie spielt Schülerin, weiter nichts. Beide äffen eine Rolle nach, weiter nichts.

M: Beide streben sich zu entwickeln. Chardin ahmt die Natur all dieser Kinder nach: aus dem Runden, Kugeligen zur Gestalt. Prägnant konturiert deklinieren sie ihre Möglichkeiten an einem Gegenstand, dessen Beliebigkeit, Geringförmigkeit, eine Seifenblase,

ein Spiel, ein Blatt, oder wie bei der kleinen Lehrerin, eine uneinsehbare Schrift ausreicht, bei ihnen konzentrierte Reflexivität zu provozieren; während sie unserem Auge schmeichelnd sensuell Schmackhaftes anbieten, nötigen sie uns durch ihre selbstvergessene Gedankentätigkeit, sie in Ruhe zu lassen und ihre werdende Bildung schlicht zu respektieren.

Unserem ikonologischen Verständnis und unserem auslegenden Sehen zerfällt das Sujet, widersprüchlich durch den zarten Dialog der Sinne mit einem sich bildenden Geist.

Ich: Ja, indem wir den Horizont verlassen, innerhalb dessen dieses und die anderen Bildnisse verständlich gedeutet sein sollten, indem wir also den Verstehenshorizont verlassen, sehen wir, sehen wir den Bildinhalt, oder was?

P: Sagen wir, es kann unterschiedliche Aussagen geben, die sich alle auf dieses und die anderen Bilder berufen dürfen. Vorerst jedenfalls möchte ich noch soeben zwischen Sujet und Emblematik, den Dingen und was sie heißen, unterscheiden.

M: Zum Beispiel bei dem Jungen mit dem Kreisel ist es schon interessant, dass es ein Kreisel ist. Ein Kreisel, der losgelassen wurde, erregt eine bestimmte Spannung, und die überträgt sich und verstärkt sich, wenn ich denjenigen, der den Kreisel zum Kreiseln gebracht hat, dabei beobachten kann, wie er sein Werk beobachtet.

Ich: Du würdest jetzt befürchten müssen, auf die Weise ginge das Bild selbst verloren, der junge Godefroy würde zum eher literarischen Ereignis, zum bloßen Verweis, z.B. auf Gott, den Allmächtigen, der seinen Kosmos in Schwung gebracht hat; der junge Godefroy wäre ein anderer, einer der genau weiß, was kommen wird, wäre wie einer, der alles unter Kontrolle hat; mit pubertären, wenigstens naiven Allmachtsgefühlen; seine Körperhaltung und sein Gesicht bringen pointiert Arroganz zum Ausdruck.

M: Ein angemaßter Aristokrat; er könnte Lesen und Schreiben dann im Leben auch von einem Lakaien besorgen lassen, während er selbst sich dem Spiel hingibt.

P: Genau eben das. Alle diese Kinder mit ihren Federn, Kreiseln, Kartenschlössern halten sich auf die nämliche Weise hochaufgerichtet, leicht nach vornüber über ihre auf dem Tisch ausgebreiteten Sachen gebogen; eine Haltung, welche ihnen ihre besondere Attitüde ermöglicht, nämlich den souveränen Blick auf das, was unter ihnen ist.

L: Von hier aus ließe sich auch ein Rückweg finden aus der ikonologischen Lektüre wieder hin zum Sehen. Wenn ich unser Gespräch recht verstehe, befinden wir uns auf dieser Spur.

Ich nehme das Beispiel von dem Jungen mit dem Kartenhaus, sinnbildlich ein Lebensarchitekt. Er ist fasziniert von der Unsolidität, die gelingt; er überlegt, ob er sein Schloss um eine weitere Karte vergrößern soll, das Risiko reizt ihn; wie hoch könnte er stapeln, er hat sich bislang nicht entschieden, der Bildbetrachter darf ihn noch warnen. So geschieht es dann im Text zu dem Stich, der dem Beiblatt zu entnehmen ist. Aber mit der Warnung unterbricht man sein Abwarten. Und das droht jedem dieser Bilder. In keiner der abgebildeten Situationen geschieht mehr, als dass jemand abwartet, was geschieht, und eben dies bleibe als die verhaltene Stille der Bilder in Erinnerung, darum bitte keine Zwischenrufe. Hinschauen, das wäre es.

P: Mit sich allein im Raum. Ich nehme die kleine Lehrerin nicht aus, ich halte das ihr beigesellte Kind für eine Art emblematische Zutat wie Kartenhaus, Kreisel, Federball und dergleichen. Nun denn, diese jungen Menschen sind nicht bloß allein, sie sind frei, nämlich von Autoritäten, von dienstbaren Personen, von jeglicher Begleitung. Ganz ihr eigenes Gesetz, blicken sie nicht einmal auf ihre Betrachter, sie ignorieren. Und ihr Blick, worauf er gerade auch treffen mag, haftet an nichts Besonderem, das Ganze zeigt sich ihm ebenso wie das zufällig Bestimmte. Blicke wie durch Wolken. Blicke eines introvertierten Herrschers, ironisch, distanziert, durchaus überlegen, wenn auch wehmütig. Zwar zeigen Tracht und Gerät, dass sie ein Leben führen und sich darauf vorbereiten sollten, aber das alles bleibt sekundär, statt dessen liebäugeln diese Heranwachsenden mit Lebenskampfgefühlen; die Risikosituation eines Spiels genießen sie, als gehe es ums Ganze.

M: Der Augenschein legt uns die Vermutung nahe, die jungen Menschen stünden ganz für sich selbst, sie repräsentierten nichts außer einen ersten Anflug von Autonomie. Letztlich brauchte es da keine Erklärungen, wie die Ikonologie sie für unentbehrlich hält. Alles, was wir benötigen, halten die Bilder schon gegenwärtig, ebenso vieldeutig wie einfach.

P: Jedes Porträt ein Stilleben.

M: Dahin möchte ich nicht. Stilleben sagt gar nichts, gerade auf Stilleben drängen sich die Allegorien und versperren den Blick.

L: Könnte es sein, wir folgten mehr und mehr einer Neigung, Erklärungen abzutun und uns dem, was stumm bleibt, hinzugeben?

Daraufhin holten wir, M., D., L., P. und ich, des Wissens Priester, tief Luft, sodann klang es mozartisch rein im Chore:

„Flussaufwärts drängt der Mensch, zu den lebendigen Quellen ersten Seins. Ja, unser Auge sieht. Ja, unbeschadet aller Krisen des Bedeutens sieht das Auge."

Ich: Hört, hört! Ganz gegen unsere Absicht landen wir plötzlich mitten auf dem Marktplatz statt in Klausur. Nichts schützt uns vor dem Gewühl der aktuellen Debatte. Über die Strangulierung der Kunst durch Entzifferungszwang. Eine Svetlana Alpers (1985) ist dahintergekommen, was uns fehlt: Nichts als Hinschauen, das wäre es. Und wer möchte nicht Bilder einfach gemalt sein lassen, und das wäre es denn endgültig. Aus den ikonologischen Verstrickungen heraus, wieder hin zum Sehen mit den Augen. Ein mehrfach gebrochenes Echo daraufhin, wie Frau Alpers der Ikonologie den Marsch bläst, vorzugsweise Panofsky, dem Oberhaupt der Warburgianer, die geradezu nach Plan die Bilder mit Anspielungen und gelehrter Emblematik vernunftgemäß durchschauen, die massiv davon ablenken, sich auf den Dialog der Sinne mit Farben und Formen einzulassen. Ob es sich um ein Stilleben oder um ein Porträt handelt, der Künstler durfte es schaffen und der Betrachter genießen, wie es seinen Augen sinnvoll erscheint.

P.: Durch die Sinne wird sich ein Sinn konstituieren.

M.: Nur durch die Sinne. Mit dem Leib beginnt und endet alles, was wir über die Bildung des Menschen zu sagen wissen.

Ich repitierte seine, M.s Sentenz, was ein beifälliges Gemurmel verursachte. Und ich fügte hinzu, was früher im Gespräch schon anklang: „Ja, unser Auge sieht. Ja, unbeschadet aller Krisen des Bedeutens sieht das Auge."

Einmal aufgerüttelt scheuten die Freunde sich nicht, poetische Redegesten auszuprobieren, die waren der Situation nicht unangemessen, ging es doch nicht um das, was wir ohnehin wussten und nachschlagen konnten, was wir abgezählt gelehrt hatten, sondern um Ahnungen, um Aussagen des Leibhaftigen, um Hoffnungen auf die Reichtümer des Leibes.

Ob und wie solcherlei Gedanken ihren Niederschlag anschließend in weiteren Theorien der Bildung fanden? Was in den Jahren seit unserem Treffen aus den Diskussionen über Bildung und Erziehung werden mochte und geworden ist, darum will ich mich hier nicht kümmern. Mir wurden unsere Gespräche zum Vorspiel, zum Antrag auf eine Verkennungsgeschichte des Menschen, zur Anmeldung eines Vorhabens, das anthropologische Defigurationen sammeln, untersuchen, vergleichen und mir besonders Erinnerungen aus meiner Lebensgeschichte erwecken soll.

Ich gestatte mir aber noch die folgende Anekdote:

Es war auf einem Spaziergang, wir, M. und ich, machten die Runde um einen See in Graubünden, umringt vom Alpenpanorama. M. blinzelte zu den Gipfeln hinauf, schräg über uns hatte er einen Drachen- oder Fallschirmflieger erspäht. Der glitt durch die Lüfte, in Serpentinen unterwegs von einem der Gipfel hinab ins Tal, was nicht nur auf M. beängstigend kühn wirkte. M., in Betrachtung dieses Fliegers, fragte sich, ob der seinerseits uns bemerke. Der bewundernde Zuschauer wird von solchem Sport schon mitinszeniert als Winzling, als Ameise. Sein Leib und M.s Leib, einer da oben, einer hier unten, die Gesten des Einschwebenden, die Geste des Aufblickenden. Ich stand, wo ich stand und sah dieser Begegnung zu. Nehmen wir an, der Einschwebende landete auf der Wiese, vorausgesetzt die Landung würde nach Plan gelingen. Was fühlt der andere so zwischen Himmel und Erde? Er gleitet und gleitet, wir bemühen uns, sein Fluggefühl angemessen zu rezipieren. Wenn wir nach der Landung ihn etwas fragen könnten, holten wir aus uns einigen frommen Kitsch heraus. Natürlich ließe er sich gar nicht darauf ein, seinen Erfolg verdankt er seiner Wachheit, mit der sein Körper die ihm beigebrachten technischen Regeln ausführt.

In M. starke Resonanz auf den Körper des Fliegers, Flugangst, wie M. sie bei sich erlebt, gegen die er noch nie angekommen ist. Wie verhelfe er sich, im Falle eines Gesprächs, zu einer angemessenen Exploration? Ob ihn nächste Nacht der Flug in seine Träume verfolgt? Was dem Flugsportler sachlich beherrschbar ist, dem wäre M. bewusstlos ausgeliefert, die Nachtseite wäre nicht zu ignorieren. Unbesonnenheiten, Unkalkulierbares, ist das für die Flugtechnik des Sportlers irrelevant? M. würde sich am Ende in Metaphern und Halbartikuliertem erschöpfen. Bildend? Für den einen oder anderen.

Ich, erst jetzt nach Jahren setze ich diese Erinnerungen fort, glaube zu wissen, wie tückisch Tatsachen sind, wie sie sich der Artikulation entziehen. Soweit ich verschriftlichen kann, lassen sich meine Biographie und mein gehabtes Leben einander annähern. Der Stil eines sich selbst entwerfenden Täters schließt die Möglichkeit kreativer Memoi-

ren mit ein. Ich begnüge mich nicht mit der Zuständigkeit der Sprache für das Klare und Deutliche. Wie soll ich mich an die Schatten heranmachen? Was davon die Jahre hindurch auf mich zukam und wiederum sich entfernte, wird als Erwartetes und dann als Vermisstes jeweils anders verzerrt mir in den Sinn geraten. Das Zerrbild ist bisweilen die einzig legitime Form des Abbildes, es gibt das Erebische des fraglichen Sujets andeutend oder auch anklagend wieder. Das Erebische ist genannt nach dem Erebus, der Gottheit der Finsternis, Bruder der Nacht, Sohn des Chaos, Vater des Lichts und des Tages. Demnach sind Erebodiphonten die Erforscher der Finsternis, Dunkelforscher. Sie fragen (wie Plessner): Wie gelange ich in das Ding hinein und wie um es herum auf seine Rückseite? Den ganzen Text lang muss ich mich auf der Grenze und auf beiden Gefilden von Legende und Historie herumtreiben. Wie schildere ich gewesene Schrecken, wie rekapituliere ich einstige Verführungen, wie nachwirkende Enttäuschungen, welche gewisse Dinge und bestimmte Leute mir antaten, bei meinem Entschluss, das durchzumachen, was ich weiß und im Gedächtnis behalten habe. Augenblicklich neige ich dazu, mein Leben zu registrieren wie einen Schriftverkehr zwischen meinem Bios und den Einfällen der Zeitgeschichte.

Lebenslange Korrespondenz zwischen allmählichem Absterben und der Beteiligung an Taten und Schandtaten, das eine wie das andere wird als gegeben hingenommen, gefürchtet, verspottet. Wie viel Anteil am herrschenden Zeitalter möchte ich nehmen? Muss ich meine Biographie umdichten, wenn ich mich als einen Zeitgenossen ansehen lassen will? Was an Historien, welche Ereignisse haben bei mir durchgeschlagen bis ins meinige Dasein? Und wenn ich die wirklich gewesenen Augenblicke meines Lebens nun erzähle, dann rede ich von Seltenheiten, um die ich mich beneiden möchte.

Ich kehre zurück zu den geselligen Kollegen, die sich von M. und seinem Chardinschen Kinderporträt hatten aufmuntern lassen. Mein Gedächtnis sagt, ja so war es, es war, als ob Chardins Kinder mich vor die Wahl gestellt hätten, in meinem Leben das Gegebene fromm anzunehmen oder es zu hassen, eine Alternative, die, wäre sie entschieden, den Rückblick erleichtern würde: Harmonie oder Ekel, ich möchte meiner Entscheidung nicht vorgreifen, Divinität oder Defiguration, Stolz oder Demütigung und am Ende Wehmut und Gelächter.

Und mir ist das Grundprinzip bekannt, dass Schönheit konvergiert, Hässlichkeit hingegen divergiert. Nun ist das Leben dieser Erde auf Diversität aus, und ich glaube mich damit nahe am Dasein, wenn ich – in welcher Form immer – Karikaturen sammle.

Jedenfalls bilden Zeichner, Kreiselspieler und Lehrerin den Auftakt des langen, langen Zuges der Entstellten, dessen Formationen ich zu beschreiben suchen werde. Ohne weitere Interpretationskünste lässt sich zunächst eine Nachbarschaft der besprochenen Porträts zur Karikatur erkennen, insofern diese selbst als Stiche mit ironischem Begleittext verbreitet wurden. Und weil wenigstens manche von ihnen zu zeitgenössischen Karikaturen in direktem Bezug stehen. Ich meine damit nicht niederländische Kinderbildnisse, die in Panoramen allgemeiner Vanitas einbezogen wurden, ebenso meine ich nicht die entsetzlich verworfenen Kinder auf Sittenbildern Hogarths. Freilich Chardin selber! Einer von uns stieß, vor den Bücherregalen des Hausherrn hinundherstreifend, auf einen Band des alten Handbuchs der Kunstwissenschaft, 18. Jahrhundert, Frank-

reich, J. B. Chardin, Sittenbilder. Dort war von unseren Kindern die Rede und davon, dass der nämliche Künstler, welcher solche Zeugnisse menschlicher Nobilität überlieferte, daneben Menschen unter der Maske von Affen dargestellt haben sollte. Wir unterdrückten überflüssigerweise nicht unser Misstrauen, hier auf einen überholten Stand der Sichtung von Chardins Oeuvre, eine falsche Zuschreibung gestoßen zu sein. Immerhin stand nun die Vorstellung zwischen uns und den besagten Porträts, dass gewissermaßen an ihnen vorbei, dem Maler ein Übergang vom Genrebild zum Tierstück möglich gewesen sei, als solcher müssten wohl die beiden Bilder gelten, in denen er Affen ein menschliches Gebaren zumutete. Da war zum einen eine Meerkatze, im Schlafrock bequem am Tisch sitzend, darauf eine Anzahl Medaillen, wie sie um der bürgerlichen Selbstbildung willen gern gesammelt wurden, und die Meerkatze betrachtete verständnisvoll als ein Kenner ihre Stücke unter der Lupe. Da war zum anderen ein Affe, modisch gekleidet, mit Federhut vor einer Staffelei sitzend, malend, und als Modell dient ihm nichts geringeres als die Figur eines Kindes, der antike Halbtorso einer Knabengestalt, eine bildschöne kleine Marmorplastik. Doch nicht dieses Kind oder ein ähnliches erscheint als Resultat seiner künstlerischen Bemühungen auf der Leinwand, sondern Chardin lässt den Affen einen Affen malen. Beide Bilder gehören dem Louvre, und beide waren als Stiche unter die Leute gebracht, in Deutschland von dem Augsburger J.J. Haid mit verdeutschten Versen: „Viel Menschen auf der Erde sind eben wie die Affen, der hier in einem Bild den Maler profaniert...“.

Wir hätten demnach Chardin die Verschrobenheit zuzutrauen, jugendlich menschlicher Nobilität zu huldigen und gleichzeitig sich über die künstlerische Tätigkeit, die wohl nur als ein Beispiel menschlichen Tuns überhaupt zu gelten hätte, lächerlich zu machen, indem er quasi sich selber als einen Affen konterfeit. Der Chardin von 1737 möchte einmal die Natur übertreffen und den Betrachter zur Andacht verführen, und ein andermal die Natur bewusst unterbieten, so dass der Betrachter sich verächtlich wird. Und beides in der gleichen sorgfältigen Ausführung.

Von ihren profanisierten Fassungen sind die vergleichsweise sakralen Porträts jedoch in einem unterschieden. Dieses Moment bestimmte uns wohl, sie auch Stilleben zu nennen; die hochgradige Präsenz ihrer Vorbilder geben die Stiche, die karikierenden Fassungen denn auf, sie treten ins Parabelhafte zurück, sie bleiben selbst nicht Inhalt, sondern verweisen nur auf Inhalte. Die ursprünglichen Porträts stiften mehr als eine Abbildung der Person, eine Anwesenheit, wie sie in den Stilleben die Dinge, die Früchte, das Gebäck, das Geschirr erreichen; die Trauben locken, von ihnen zu naschen. In den Kinderstilleben ereignen sich kleine Epiphanien. Es erscheint dort das Gleichnis der Gottheit, das Menschenbild; ähnlich klassifizierte uns Goethe in den Wahlverwandtschaften (vgl. Wünsche 1996). Es steht gegenwärtig vor uns, stärkt als humanistische Ikone unseren Glauben, lässt ihn aufblitzen. Zwar mit idolatrischem Moment, aber damit hat es sich auch; wie die gute Kinderstube, die im Benehmen jemandes Herkunft plötzlich verrät, der sonst kaum zu etwas taugt. Wenn nicht die Gemälde, so glaube ich unbedingt die von Chardin bewilligten oder veranlassten, in Kupfer gestochenen Varianten seiner Porträts genehmigen despektierliche Gedankenspiele mit ihren nunmehr ins Zwielicht gehobenen Stillebengestalten.

Die Karikatur hält sich nicht fromm an die Grenzen der Natur, nach Winckelmanns Entdeckung, vielmehr geht sie über deren Grenzen eigenwillig hinaus, den Blickwinkel weitend, bis die Rückseite ins Bild kommt, abweichende Perspektiven und neue Dimensionen sich erlaubend; und dies zwangsläufig angesichts polemischer Tendenzen innerhalb der Natur. Wie im Menschen. Wie die Leute, muss schließlich auch der Mensch überhaupt durch seine Karikatur hindurch. Als Kind, nach Diderot „unförmliche Masse", von der vollendeten Jugend bis zur Mannesreife vorübergehend „reine und genaue Gestalt", muss er wieder Karikatur werden; der Greis „kehrt in sich selbst zurück, um sich nach und nach auf nichts zu reduzieren". So ist es.

Dabei bleibt wenig Spielraum für die Alternative Abbild – Sinnbild. Statt dessen beherbergen die Ikonen Chardins Mehrdeutigkeit wie schon die Vermeers und anderer. Da sind Bilder, die den Glauben stärken, so dass, wer sie der Mehrdeutigkeit ausgeliefert weiß, seinen Glauben auch verlieren kann. Die Verse, welche die Stiche begleiten, reden durchweg sehr freundlich über die, nein, zu den dargestellten Jugendlichen: „Liebenswürdiges Kind ...". Es folgt in der Regel eine Bitte um Nachsicht im Hinblick auf die unbedingt allgemein menschliche Schwäche, seine Zeit gelegentlich unnütz zu verbringen. Man entscheidet sich für das Vergnügen, so ist es, nicht wahr? Pädagogen hätten hier gute Gelegenheit, sich im Sinne Schleiermachers zu äußern, wir sollten den Kindern ihren Verzicht erleichtern, den sie mit ihrem Lernen üben, indem wir ihnen „Spiel im weitesten Sinne zur Befriedigung des Moments" zugestehen, so wie wir es uns selber gegenüber auch tun. „Was ist wohl solider, was wir für unser Leben uns vornehmen oder dieses Kartenhaus": Das Leben bedeutet im glücklichen Falle ein Spiel. Und unsere Nobilität im unglücklichen Falle Wahn und Maske. Doch diese Erfahrung erzwang erst die Revolution. Nachrevolutionäre Journale demaskieren das edle Kind und seine Träumereien und führen vor, wie Kinder selber ihre Traumgebilde lustvoll zerstören. Ein Stich Gatines, nach 1810, zeigt zwei kleine Mädchen aus der feinen Gesellschaft, ganz in Weiß verpackte Puppen, vor einem Tisch, auf dem sie jede ein dreistöckiges Kartenschloss errichtet haben; und da ist noch ein junger Fant, ein Knabe ganz nach der Mode, der kniet graziös neben dem Tisch nieder; er bläst mit gewaltigem Puster beide Schlösser auf einmal um, fröhliches Entsetzen bei seinen Damen auslösend.

Das falsche Leben wird liquidiert, allein das richtige kommt dadurch nicht zum Vorschein.

Auf einer Karikatur aus der Bon-Genre-Serie finde ich mehrere der Kinder Chardins wieder, inzwischen ihrerseits Spielzeug menschlicher Zerrbilder. Ein geckenhafter junger Herr, links und rechts am Arm eine Grisette, lässt sich von einer gespenstisch dürren Alten mit der laterna magica Bilder auf einen Vorhang projizieren. In einem kahlen Raum, die Vierergruppe ganz im Profil gebannt auf die Projektionsfläche blickend, er zeigt sich fasziniert von vier Kinderszenen, die nichts als schlichtes Alltagsleben vorführen. Diese Mädchen und Knaben waren einst Chardins, jetzt aber träumen sie nicht länger, sie widmen sich vielmehr ungeteilt ernsthaften Tätigkeiten. Nicht sie verspielen das Leben, ihre Betrachter tun das. Der vorgestellte junge Zeichner, wir erinnern Chardins Sohn, übt für eine Existenz als ein „artiste sans pretention"; die Tochter lernt von ihrer Mutter stricken; ein Knabe wie der junge Godefroy beugt sich über ein aufgeschlagenes

wissenschaftliches Buch; die kleine Lehrerin alphabetisiert das ihr anvertraute Kind, indem sie ihm Schrift vorschreibt. Diese ganze durch klar definierbares Tun sich auszeichnende Jugend führt zwar als Lichtbild die Scheinexistenz körperloser Phantome, dennoch demaskiert sie die Repräsentanten der ebenso lachhaften wie verkommenen realen Gesellschaft, welche hochmütig dumm und neidisch auf sie blickt. In der Illusion humanen Lebens findet diese immerhin ihre Unterhaltung. Oder weshalb sonst wäre eine Gesellschaft an dergleichen Bilderspielen interessiert, wenn sie sich nicht zum Spaß selbstquälerisch eine Menschennatur voller Tugend vor Augen führte, Menschlichkeit, von der niemand zu sagen vermag, ob sie je ein anderes Dasein erreicht als das eines Genrebildchens. Der Stutzer mit weiblichem Anhang, möchte er sich am Ende belehren lassen durch das Vorbild tüchtiger junger Menschen, innewerden seines verfehlten Daseins und es ändern? Dies scheint mir ebenso ausgeschlossen, wenn ich die Meinung des Karikaturisten recht deute, wie eine bloße Belustigung des Snobs über die ehrlich Dummen in ihrer bürgerlichen Anstandsbemühung. Ich neige dazu, hier eine bodenlose Andachtsübung vor der Tugend inszeniert zu sehen; der verfremdende Blick des Karikaturisten zeigt den Missbrauch der Bilder.

Damit wage ich einen Vergleich mit dem „Bilderstreit", gewiss keine einmalige, mittelalterliche Konstellation, sondern wieder und wieder bis in neueste Zeit greifbar. Hier nun im Falle Chardins und der Stiche nach seinen Porträts scheinen beide Positionen akut: Vor den Gemälden mit ihrer Aura findet andächtig verehrende Haltung realer Gegenwart des Humanum statt; die Stiche hingegen, zahlreich reproduziert und mit Erläuterungen versehen, sind ein Besserungsangebot an den Betrachter, so er einsichtig sein will. Mir fällt in diesem Zusammenhang eine inzwischen leicht angestaubte Inszenierungsalternative ein, die uns doch vor Jahren sehr ernsthaft beschäftigt hat: Einfühlung oder Verfremdung. Entweder „wir kriechen in den Ödipus, denn da sind immer noch die Tabus ...". „Selbst aus dem Asozialen kann die Gesellschaft Genuss ziehen, wofern es vital und mit Größe auftritt"; oder „Da ist viel im Menschen, da kann viel aus ihm gemacht werden ...". „So dargestellt, bekommt der einmalige und besondere Vorgang ein befremdliches Aussehen, weil er als Allgemeines, zur Sitte Gewordenes erscheint. Schon die Frage, ob er oder was von ihm tatsächlich zur Sitte werden sollte, verfremdet den Vorgang." Die Devise aus Brechts Kleinem Organon (Kl. Org. Nr. 34, 25, 46, 67) lässt Chardins Gemälde verdächtig, die Stiche eher gerechtfertigt erscheinen. Oder wie Gregor I. erklärte: Bilder ja, aber nicht um anzubeten, sondern um recht zu verstehen. Von vornherein nicht entschieden ist die Frage, wer den Jungen (z.B. Godefroy) befremdlich verändert, und wenn verändert also entstellt, Chardin oder sein Kupferstecher Lepicie? Divinität darf als Defiguration angesehen werden; um ein Bild vor Andachten zu bewahren, muss diese Defiguration entzerrt werden. Statt dessen braucht genauso der kritische Hintersinn seinen eigenen Niederschlag in den Zügen und der Attitüde der abgebildeten Person. Wir meinen, der Vorbehalt einer Verbesserungsabsicht legitimiere angemessene Deformationen, schön und gut; ein wahrhaft kritischer Zeichner verstößt nicht gegen die Dignität von Personen, die er in verzerrter Gestalt wiedergibt. Er geht mit seiner Defiguration über die Natur hinaus und zwar in Richtung Wahrheit, dorthin, wo keine Mehrdeutigkeiten zu Skepsis nötigen. Notfalls liegt die Wahrheit im Extrem.

Sie liegt überhaupt im Extrem, so Eduard Fuchs, Apologet des „karikaturistischen Prinzips aller objektiven Kunst“ (o.J.). Erst im Grotesken erkennt man den Widerschein der Tatsache, dass „den betreffenden Zeiten und Individuen die Welt- und Daseinsprobleme unlösbar erscheinen“. Umgekehrt möchte die Konzentration eines Künstlers auf Techniken der reinen Wiedergabe seinem Gegenstand einen quasi sakralen Rang verleihen. Der Maler, welcher sich ganz auf die Natürlichkeit des Gegebenen verlässt, bleibt fromm (im Sinne Winckelmanns); ihm genügt der Enthusiasmus seines Handwerks, die Heiligkeit des Gegenwärtigen versteht sich ihm, Chardin, von allein. Der moralisch interessierte Defigurationsenthusiast hingegen weiß die Natur rätselhaft und der Enträtselung bedürftig, wenn nicht schon im Absturz begriffen, da muss eventuell grausam zugepackt werden. Das Gegenwärtige erweist sich tendenziell grauenhaft wie das Grauen der Vorzeit, weil es keine diskursfähige Antwort hat, die wird erst durch die karikierende Verzerrung erzwungen. Damit hätte man eine Formel, die den Teufel bannt.

Ich entsinne mich der noch der Nachkriegszeit zuzurechnenden Aufregung, die Sedlmayrs Klage über den „Verlust der Mitte“ entfacht hatte (1948/1998). Ich erinnere nicht, dass Chardin in dem Buch einmal erwähnt wird, Sedlmayr setzte mit seinen „Diagnose“ genannten Ansichten über die Symptomatik der modernen Zeiten eine Generation nach Chardin ein, jedoch gab er Stichwörter, die durchaus für unsere Kinderporträts zutreffen könnten: das Rokoko (die Frühzeit Ludwig XV. 1725 bis 1750) ironisiere die „Idee des großen Menschen“, wie sie aus dem Barock überkommen war, und es kündige sich im Rokoko eine Zerspaltung des Menschen in rationalen Verstand und irrationale Triebe bereits an, „in geistreichem Gegeneinanderspiel beider Sphären“. Sedlmayrs Kronzeuge musste Goya sein, hier fand er alles in hinreißende Trümmer gelegt, was das Abendland hätte anbeten sollen. Ich sah mich damals wie ertappt von diesem Buch auf meiner eigenen Suche nach den richtigen Konditionen für mein Dasein. Die Blätter Goyas gaben von seiner und meiner Gegenwart genaue Nachricht. Betrachtete man ihn als Karikaturisten, begegnete man in höllischen Horizonten einer Komik wie von den Nazis verwirklicht. Baudelaire hatte vor den Sueños ausgerufen: „Welch merkwürdiger Humor! Ein Vorgeschmack des Chaos?“ Auch Goya führte Schüler, Nachkommen, Künstler und einen malenden Affen vor. Für ebenso zeittypisch wie symptomatisch halte ich die Versuche, den „großen Menschen“ zu restaurieren, nazarenische oder renaissancistische Abbilder des Guten zu erschaffen, die in der Kunst das Bild des Menschen des 19. Jahrhunderts in seiner ewigen ersten Klasse konservieren möchten, was Sedlmayer nach Jaspers „Abgeschmackheit“ und „Flachheit“ schalt. Im Gegensatz dazu Goya: er führe die Menschen (z.B. als Schüler, Nachkomme, Künstler) in „kritischer Form“ vor, keineswegs besserungsbeflissen. Goya beschwört ihre gefährliche Dummheit, die finsterste der Dämonien. Der Affe malt den Esel ab (Capr. 41) und setzt dessen Porträt eine Perücke auf, als überblicke er, wen er hier vor sich hat als Modell und wolle dessen geheime Nobilität ehren. Dem Schüler (Capr. 37), ein Esel der gleichen Serie, wird von seinem Lehrer, ebenfalls Esel, das A eingepaukt, aber er kriegt es nicht heraus, sitzt stumm mit zugekniffenen Augen vor dem Lehrbuch, indessen seine Schulkameraden herumschreien. Und der Nachkomme (Capr. 39) verweist stolz auf seine Genealogie; ein Esel folgt dem anderen, ausweglos. Diese Emblematik ist radikal,

wenn auch nicht „radikal neu“. Goyas Geschöpfe blieben Unikate, und fragt man in dem Zusammenhang nach Goyas Krankheit, entfällt die Komik, deren schwer fassbare Dimension Baudelaire zu der Steigerung provozierte: „... wühlt er oft im grausam Komischen, schwingt sich bis zum absolut Komischen auf, ... Karikaturen von ewiger Komik“ (1978).

Der „Verlust der Mitte“ war ja eine These gewesen, die der geistigen Orientierung dienen wollte, und wurde von mir jungem Studenten auch so gelesen, sobald ich aus der Sowjetzone kommend 1949 in Bonn immatrikuliert war. Es fiel mir leicht, Goya auf das Dämoniepotential von Figuren wie Führer, Reichsmarschall und SA-Mann zu beziehen, Goyas Godoy, der König und die Königin blieben antiquarisch, denn der Bezug zur Aktualität war bei Sedlmayr ausgeklammert, statt dessen gab es einen Hinweis auf die Französische Revolution („komplementäre Erscheinung“). Doch eben jetzt in den 50er Jahren wurde nach den Jahren von Deutschlands Katastrophe der Rückweg in die Erste Klasse gesucht. Die Dämonie, welche Sedlmayr faszinierte, schien da schlicht eine sentimentale Reinkarnation des Bösen, wie sie das historisierende 19. Jahrhundert verstanden hatte. Rosenkranz: „Das Diabolische wiederholt nun das Verbrecherische in der Vorstellung von Menschen, die von teuflischen Dämonen besessen und von ihnen zu einem scheußlichen Tun gezwungen werden ... Der eigentlich Handelnde sollen die vielen Dämonen sein, die von ihm, dem Menschen, Besitz ergriffen haben“. Bei Baudelaire wie bei Thomas Mann bleibt diesem Phantasmus durch Ironie sein Erklärungswert erhalten; emblematisch unzugänglich wurde es in Sedlmayrs dogmatisierender Wendung: „Der Mensch ... und seine Welt sind dämonischen Kräften ausgeliefert. Das Höllische ist übermächtig, die Gegenkräfte in einer hilflosen und verzweifelten Verteidigung“. Dann also hatten die Parteibonzen gelitten, dann also allen Ernstes war Udet im wörtlichen Sinne des Teufels General gewesen? In solcherlei berechtigt gereizten Fragen äußerte sich unsere Enttäuschung. Warum überhaupt hatten wir das gelesen? Weil hier einer versprach, unser Sinnvakuum auszufüllen. Über solchen Verlust war die Wehmut allgemein, ohne Ironie. Seinem Kapitel über die Karikatur, „Der entstellte Mensch (Daumier)“, hatte ich keine besondere Aufmerksamkeit gewidmet, es war ein Posten mehr auf der Verlustrechnung, Verlust des Menschenbildes, Verlust der „Herzkraft“. Kaum Spezifisches zum Thema, der diffizile Zusammenhang zwischen Witz und Katastrophe war beschränkt auf die Formel, Karikaturen seien ein Ergebnis der Verzweiflung am Menschen, unbedingt diejenigen Daumiers und des übrigen 19. Jahrhunderts. Ein Verlust, als ob dem Menschen sein natürliches, fröhliches Lachen entwendet worden wäre, das ihm doch bis damals zu eigen gewesen.

Sedlmayrs wenige sachliche Hinweise gehen im Szenarium seines Weltanschauungsgetümmels unter: „Für jemand, der nicht wüsste, was die Karikatur bedeutet, müsste die Welt der Karikaturen als ein in die Welt des Menschen projiziertes Pandämonium erscheinen. Und tatsächlich ist sie auf ihrem Gipfel die Form, die das mit Goya innerweltlich gewordene Höllenbild in der Mitte des Jahrhunderts angenommen hat.“ Lese ich Sedlmayr wieder, wie andere gegenwärtig auch, nötigt mich die heutige Situation weniger, aus meinem Tremendum vor meiner Zeitgeschichte, 1945, um meines Überlebens willen ein Abgrundfaszinosum zu machen. Ich, wie andere gegenwärtig auch, klammere

mich nicht an die Sinnfrage, angesichts von Heerscharen der Defiguration errechne ich versuchsweise deren Reize und Anziehungskräfte; was interessiert spontan an den Entstellungen?

Für einige Betrachter geht von Karikaturen erheblich lüsterne Vitalität aus, wird überlegene Kraft suggeriert, welche über die Erscheinungen triumphiert; so für Eduard Fuchs. Andere möchten sich oder könnten sich mit solchen Aggressionen nicht befreunden, sie schaudern vor dem Abgrund an Destruktivität, der sich mit Karikaturen auftut, und der Schauder schenkt ihnen Ahnungen des Dämonischen. Beide fänden ihr Bildmaterial in einem Kapitel, wie bei Sedlmayr, das mit Daumier und Goya illustriert ist. Was sie dort kaum fänden, wären die stimulierenden Erregungen des Obszönen, wozu die menschliche Figur nach alter Tradition entstellt werden kann, zu einer eigenen Art gesteigerter Schönheit. Sie hätte den Verlust der Mitte klassizistisch ruchbar werden lassen, Ingres zum Beispiel. Ihm zerfallen die Gestalten nicht, weil Nasen oder Daumen riesig wuchern und Beine oder Köpfe schrumpfen; da hält vielmehr ein stilisierender Kontur eigenmächtig die Körperteile in herausfordernder Form, die Fleischfüllung gibt nach, wie die Linie will. Und die Visagen?

Man hat sich an die unterschiedlichsten Traditionen gewöhnt. Das Pünktchenauge, das Schlitzauge, die quellende Augenblase, sie mögen die Vielfalt der zum Gesicht versammelten Sinnesorgane nicht mehr zusammenfassen, sie lassen das Gesicht zerfallen oder sprengen es auseinander oder zerschlitzen es. Zwischen Nasen und Lippen tun sich Wunden auf, der Ausdruck sinnlicher Harmonie und das Lachen unschuldiger Einfalt geraten unter die usurpatorische Übermacht marginaler Körperteile. Andere gefürchtete Entsteller des Menschen preisen sich als kopulierende Monolithen an. Giuglio Romanos Michelangelostereotypen halten eisern an der Absicht fest, Pornographie zu machen. Sie erregen sich mit schleppenden Vibrationen, Körper als prall gefüllte Luftsäcke, Bauchschläuche, Ballonextremitäten. Figuren wie mit dem Messer aus gefrorener Luft herausgeschnitten, nur kein Fleisch, keine Wärme. Jede Position ein Kälteeinbruch, das dröhnt dem Publikum in Auge und Ohr. Verlangt das Sujet nach Lieblichem, werden Penis und Vulva rührend gehübscht, so auf den Exhibitionen der Meister am Hofe Kaiser Maximilians in Prag von Cornelis van Harlem.

Bezüglich der Porträts Ingres' und seiner Schüler bemerkte Baudelaire, sie entstellten durch Stilisierung die originalen Gesichtszüge der Porträtierten. Ingres selbst soll von einigen seiner Akte als von Karikaturen der Schönheit gesprochen haben, Picassos Skepsis gegenüber dem Porträtisten Ingres ist bekannt.

Ich schließe das Eingangskapitel mit der Erinnerung an eine Episode, die ich ganz vergessen hatte. Erzählt wurde sie mir eines Tages von meiner Klavierlehrerin, als sie mich etwa dreißig Jahre nach dem ihr noch erinnerlichen Vorfall besuchte, zum ersten und einzigen Male nach langer, langer Zeit. Sie war inzwischen um die achtzig Jahre alt, ich um die vierzig. Der zeitliche Abstand änderte nichts daran, dass uns sofort Haydns Klaviersonate e-moll als eines meiner Lieblingsstücke einfiel. Ich, dreizehnjährig, spielte sie schon recht manierlich, und meine Lehrerin wollte sie mir damals einmal im ganzen vortragen.

Die Sitzordnung war für das Solo der Lehrerin nur wenig zu verändern, Sie setzte sich neben mich auf die Klavierbank, ich sollte mitlesen, vielleicht auch setzte ich mich auf einen Klavierhocker neben sie. Jedenfalls saß ich neben ihr, vor uns die Klaviatur und die Noten. Dann irgendwann fiel ihr plötzlich auf, nach wenigen Minuten, wahrscheinlich während des zweiten Satzes, Adagio, dass ich nicht mehr mit ihr in die Noten blickte. Aber auch nicht anderswohin schaute. Anfangs hatte ich ihren Händen zugesehen, aber nach und nach wendeten sich meine Blicke nach oben ihrem Gesicht zu. Die Bewegungen ihrer Hände, sonst faszinierend für mich, schienen von mir vergessen, sie fühlte, ich schaute ihr ins Gesicht, das erzählte sie. Sie, den Blick in die Noten vertieft, sah sich ins Gesicht gesehen und merkte deutlich, wie ich, der Schüler, über meinem Hinsehen, meine Situation und ihre, über dem Gesicht, das mir jetzt vor Augen war, nur dieses Gesicht, ganz nah, sonst überhaupt nichts, wahrnahm. Meinen eigenen Zustand selbst nicht wahrnahm. Wieso gebrauche ich heute das „Ich" vorbehaltlos, wenn ich von diesem Jungen in der Klavierstunde berichte? Die alte Dame erzählte mir weiter, wie ich danach ihr Haar über der Schläfe gestreichelt hätte, weiterhin von mir unbemerkt. Meine Augen blieben auf ihr Gesicht gerichtet, bemerkten nicht das graue, dünne, glatte Haar. Sie spielte ohne Zögern weiter, setzte ihr gleichmäßiges, natürliches Klavierspiel fort, als gelte allein das Bewusstsein der Schwere in ihren Fingerspitzen. In die Erzählung flocht sie hier eine winzige Bemerkung über Leimer/Gieseking (Leimer 1931) ein. Dem folgte eine Wendung: der Film, möchte ich nun sagen, zeigte, wie ich meine Hand sinken ließ, unbewusst, vorsichtig, zart, und wie ich noch immer die spielenden Hände meiner Lehrerin betrachtete, bis zum letzten Takt.

Mittlerweile sind wieder mehr als vierzig Jahre vergangen, ich nenne den Klavierschüler Ich, es soll sich ja um mich handeln. Ich ist noch immer der von damals, sofern meine Anekdote von ihm zu erzählen weiß. Jede der Anekdoten, die ich in den folgenden Kapiteln erzählen möchte, vergegenwärtigt überraschend das Dasein von Menschenseelen und Menschendingen. „Göttlich" nannten die Dichter aus der Romantischen Schule das Prinzip der Produktion ihrer absoluten Subjektivität. Mit tiefem Sinn ausgestattet, waren sie vor dem Vergessen bewahrt, ihre Erinnerung, ihr Gedächtnis durfte nicht verloren gehen. Ähnlich saßen wir um den Tisch und bezeugten durch unser Zuhören die Faktizität und den Wert und die Würde derer, denen das geschehen war. Über Mangel an Tiefsinn sollte niemand klagen, ja, es ging um hohe und beste Gefühle. Hier wurde gerade die Idee vollkommenen Kunsterlebens, wenigstens die Bereitschaft zu wahrer Empfindung imaginiert. Oder schreckten wir nur zurück vor dem Gedanken, was sich da ereignete, hätte die Idee künstlerischer Übereinstimmung als eine Heuchelei verächtlich gemacht und durch das Erzählen vernichtet? Was durch die Erzählung, die es ausspricht, vernichtet wird, ist ohnehin ein Nichtiges. Denn was haben wir anderes gespielt, sie und ich, als das Spiel von Unruhe und Auflösung? Wir erstiegen die Höhen der Ironie, sie widerlegte unsere Handlungen. Freilich, wenn ich hier ganz familiär mit derartigen Ausdrücken umgehe, wie Ironie und Vergessen, will ich am Ende die eigene Erinnerung davor beschützen, als komisch erkannt zu werden.

Hegels Ästhetik (1955) greift in diesem Punkt auf die seines Zeitgenossen Solger (1829/1962) zurück.[2] Das Ironische der genialen Individualität liegt in dem Sichselbervernichten des Herrlichen und des vortrefflich Großen. Alles erscheint als nichtig und eitel. Nur in der Gesamtheit der Zeit ist das Bewusstsein dem allgemeinen Weltplan untergeordnet und unfrei, wenn auch in dem einzelnen Menschen empirisch autonom. Jeder Mensch, indem er lebt, sucht sich zu realisieren und realisiert sich. Er hat im Sinn, als Künstler zu leben und sein Leben künstlerisch zu gestalten.

Dieses Weltverhältnis orientiert sich gemäß alter anthropologischer Übung: der klassische Imperativ des Apoll „Erkenne dich selbst!", die Schule der deutschen Romantik „Göttliches Prinzip der Produktion der absoluten Subjektivität" und schließlich die Parole der russischen Intelligenzija „Schöpferische Selbsterkenntnis". Von spekulativen innersten Bedürfnissen gedrängt, kann das Ich im Selbstgenuss sich nicht befriedigt finden. Unbewusst, vorsichtig, klagt es über den steten Mangel an tiefem Sinn, statt dessen Befriedigungslosigkeit nachgeschwätzt. Solger trug seine Ästhetik im Jahre 1816 vor, 1819 starb er. Er war begeistert, sich des Daseins zu versichern, gleichzeitig sich als das Nichtige erweisend, das dem Publikum zu hoch ist, das Gemeine, Läppische, Charakterlose. Die Krüppel, wie sie Gersenzon 1909 (in Enzesberger 1990) nennt, Genies der Zeit Tschechows und Tolstois, die Gesellschaft der Sommergäste. Wir sehen Existenzen agieren, gestrichen voll mit Negativität, Krüppel beim Abschied in der Krise, im Widerspruch bedroht. Ihnen bleibt die Übung schöpferischer Selbsterkenntnis, absoluter Subjektivität, das Erkenne dich selbst als Aufschwung.

Nicht zu unterdrücken bleibt die Frage, ob unser Erkenntnisapparat für Erkenntnis eingerichtet sei. Das Auge sieht, es blickt, aber erkennt es? In geheimnisvoller Tiefe existiert ein durch Gefühl und Willen bestimmter Kern, der zweckmäßig handelt. Jeder individuelle Wille ist ein Unikum in der Welt, gleichgültig, ob wir einen Menschen oder einen Frosch vor uns haben. Und dementsprechend gibt es nichts Spezifischeres als das Weltverhältnis eines jeden Lebewesens. Alles Leben lebt nach einem ganzheitlichen Plan. Sowie das Bewusstsein erwacht und sich dort Leben zu entfalten beginnt, konzentrieren sich alle Kräfte des Geistes, wenn er nicht verkrüppelt ist, darauf, die Wirklichkeit zu begreifen, einfach deshalb, weil das sich öffnende Bewusstsein das Chaos vor seinen Augen nicht hinnehmen kann. Dann konzentriert sich das Bewusstsein plötzlich, dann flammt brutaler Fanatismus auf, der Wille, ein Mensch zu werden. Ja, versuche du, ein Mensch zu werden! Wer Mensch geworden, er wird auch ohne uns verstehen, was ihm Not tut: lieben oder glauben und auf welche Weise. Denn wir sind ohne Ausnahme nicht Menschen, sondern Krüppel, durch Zufall oder Gewalt verursacht, weil wir die Fähigkeit zur natürlichen Entwicklung verloren haben. Nein, nicht sagen: Glaube! Und ich werde nicht sagen: Liebe! Um lieben und glauben zu können, müssen sich jene innerlich erneuern, müssen verstehen, was ihnen Not tut, muss das Gewebe der Existenz des Menschen von Grund auf geistig umgeformt werden. Wir sind Krüppel, weil unser

[2] K.W.F. Solger (1780-1819) war Philosoph, Schüler Schellings in Jena. Posthume Wertschätzung Goethes wegen seiner Sophokles-Übersetzung und Auseinandersetzung Hegels in dessen Ästhetik mit Solgers Begriff der Ironie.

Bewusstsein ins Leere rast. Mit jeder Wahrnehmung des Göttlichen ist notwendig das Gefühl unserer ewigen Nichtigkeit verbunden.

Wir erkennen, dass unsere Wirklichkeit etwas Nichtiges wird und untergeht. Das Negative, man nennt es Untergang, Ironie, Gefühl oder Nichtigkeit, Demut, Selbstverleugnung, wenn der Intellektuelle die Gesetze des gemeinen Lebens, die moralischen, verwirft. Die Ironie hat die Welt vor sich, wie sie dem höchsten Bewusstsein erscheint und die Begriffe selbst um ihre Bedeutung bringt. Verschmolzen in überirdischer Gewalt der Begeisterung, verschmolzen in irdischer Nichtigkeit. Ironie und Begeisterung beherrschen uns. Es fehlt an Tätigkeit, es bleiben die Bilder menschlichen Daseins nur Bilder eines Daseins, welches durch Selbstbetrachtung erhellt und belebt wird. Wollen wir diesen Grund allen Weltwesens ein Chaos nennen, das nach immer neuen Geburten schreit. Dasein ist unser höchstes Gut und zugleich die größte Bedrohung für uns. Wir Krüppel mit einer Kluft zwischen Ich und Bewusstsein, menschenähnliche Ungeheuer ohne Gott in der Seele. Drinnen steigen, frühe Nebel, blinde chaotische Kräfte auf und treiben uns vor sich her. Sehen wir zu, was aus dem Erkenne-dich-selbst-Vorhaben wird, nehmen wir dafür Nietzsche als typischen Selbstgestalter und Mitmenschen und als Gewährsmann der Intelligenzija in Anspruch: „Die typischen Selbstgestaltungen. Oder die acht Hauptfragen:

1) Ob man sich vielfacher haben will oder einfacher.
2) Ob man glücklicher werden will oder gleichgültiger gegen Glück und Unglück.
3) Ob man zufriedener mit sich werden will oder anspruchsvoller und unerbittlicher?
4) Ob man weicher, nachgebender, menschlicher werden will oder „unmenschlicher".
5) Ob man klüger werden will oder rücksichtsloser.
6) Ob man ein Ziel erreichen will oder allen Zielen ausweichen (– wie es zum Beispiel der Philosoph thut, der in jedem Ziel eine Grenze, einen Winkel, ein Gefängniß, eine Dummheit riecht ...)
7) Ob man geachteter werden will oder gefürchteter? Oder *verachteter*!
8) Ob man Tyrann oder Verführer oder Hirt oder Heerdenthier werden will?" (Nietzsche 1888/1889, S. 474).

Literatur

Alpers, S. (1985): Die Kunst der Beschreibung. Köln: Dumont.
Enzensberger, H.M. (Hrsg.) (1990): Wegzeichen. Zur Krise der russischen Intelligenz. Darin: Gerenzon, M: Schöpferische Selbsterkenntnis. Frankfurt a. Main: Eichborn.
Fuchs, E. (o.J.): Geschichte der erotischen Kunst. München: Albert Langen.
Goya, F. (1978): Radierungen. Hrsg. von S. Paas-Ziegler. Stuttgart: Hatje.
Gruschka, A. (1999): Chardins pädagogische Lektionen. Wetzlar: Büchse der Pandora.
Hegel, G.W.F. (1955): Ästhetik, 3. Ironie. Berlin: Aufbau.
Leimer, G. (1931): Modernes Klavierspiel. Mainz: Schott.
Nietzsche, F. (1888/1988): Nachgelassene Fragmente. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari. Studienausgabe Band 13. München: dtv.

Sedlmayr, H. (1948/1998): Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg/Wien: Otto Müller.
Solger, K.W.F. (1829/1962): Vorlesungen über Ästhetik, hrsg. von K.W.L. Heyse. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
Wünsche, K. (1996): Bildung, Anthropologie, Karikatur. In: K. Mollenhauer/Ch. Wulf (Hrsg.) Aisthesis/Ästhetik. Weinheim: Studienverlag.

Anschrift des Autors:
Prof. Konrad Wünsche, Im Glin 6, 23827 Wensin-Garbek, E-Mail: konrad-wuensche@t-online.de