

Gauly / Neumann (Hrsg.)

Einbruch – Umbruch – Aufbruch

Konzeptionen des Unendlichen –
eine europäische Kulturkonstante?

Herausgegeben von

Christoph Böttigheimer, René Dausner,
Barbara Kuhn, Michael Neumann

Ein Forschungsprojekt der
Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt

Band 5

Einbruch
Umbruch
Aufbruch

Unendlichkeitsentwürfe
in Zeitenwenden

Herausgegeben von
Bardo M. Gauly
Michael Neumann

Königshausen & Neumann

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch

KU-interne Forschungsförderung proFOR+



Pädagogische Stiftung Cassianeum



Maximilian Bickhoff Universitätsstiftung



Zentrum Religion, Kirche, Gesellschaft im Wandel



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2024

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: René Magritte „L'art de la conversation“ © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-7860-6

eISBN 978-3-8260-8555-0

www.koenigshausen-neumann.de

www.ebook.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Winfried Wehle

Absenz

Das Ende der Unendlichkeit als Anfang unendlicher Möglichkeiten –
Mallarmé, Matisse, Pallazeschi, Yves Klein –

I

Anders als Jahreszeiten kommen Epochen nicht natürlich vor. Gerade deshalb aber lässt sich auch mit ihrer Hilfe die menschliche Erfahrung von Zeit kultivieren. Das wirft Fragen auf: Was ist eine Epoche; wie wird sie gebildet; und warum? Offenbar muss es dafür, zumindest seit der frühen Neuzeit, ein grundlegendes Bedürfnis geben. Es steht zweifellos mit Empfindungen im Bunde, dass sich die Zeiten ändern und mit ihnen die großen Ordnungsvorstellungen, die sich in Welt- und Menschenbildern – epochal – formiert haben. Die Gründe, sie sich zurechtzulegen, sind vielfältig. Im Hinblick auf Epochenfragen lassen sich vor allem zwei in den Vordergrund rücken, die sie historisch in Bewegung halten. Sie werden von einer doppelten Mangel-erfahrung des Zeitlebens angestoßen. Authentisch verfügen lässt sich streng genommen nur über den Augenblick der Gegenwart. Was zuvor war und danach kommt, Vergangenheit und Zukunft, entzieht sich unmittelbarer Wahrnehmung und Verfügung; es befindet sich insofern im Zustand der Abwesenheit. Andererseits besteht offensichtlich eine tief tiefsitzende Notwendigkeit, sie uns gleichwohl zu vergegenwärtigen. Vom Totenkult bis zu Utopien versucht eine Fülle von Kulturtechniken, das Abwesende in den Raum des Bewussten hereinzuholen. Ein erkennbares Motiv geht dabei von der Begrenztheit der Lebenszeit aus. Zwischen dem, was dem Dasein vorausging und dem, was nach dem Ende kommt, liegt die Zeit, die man hat. Sie lässt sich allerdings keineswegs freibleibend nutzen. Mit unterschiedlicher Dringlichkeit verlangt sind Antworten des Tages, dem Leben von der Hand in den Mund, wie nach solchen, die die Welt im Innersten zusammenhalten. Mit anderen Worten: der gelebte Augenblick ist kontingent. Das macht ihn jederzeit anfällig, einen Mangel, etwas Fehlendes, etwas Schwindendes kompensieren, eine Not wenden zu müssen. Präsenz ist mithin ohne Absenz nicht erfahrbar.¹ Beides ist dialektisch verschwistert.

¹ Mit Bezug auf den theoretischen und historischen Umriss des Begriffs vgl. Ulrike Lehmann: *Ästhetik der Absenz. Ihre Rituale des Verbergens und der Verweigerung*, in: dies. / Peter Weibel (Hgg.): *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwe-*

Im Kleinen wie im Großen sind sie deshalb dialektisch auf Herkunfts- wie Zukunftsentwürfe angewiesen.

Auf höherer Ebene nehmen daran auch Epochenbegriffe teil. Sie kommen einem allgemeinen Bedarf an Eingrenzungen entgegen, die die beständig vorfallenden Geschichten, in die man verstrickt ist, in ein größeres Ganzes zusammenziehen.² Auf ihre Weise schaffen sie einen Sinnrahmen, in dem sich Unvorhergesehenes, Undurchschaubares, die Mächte des Schicksals, der Fortuna, des Zufalls zumindest auf einen Begriff bringen lassen. Sie vermögen ihrerseits einen Beitrag zu leisten, um Richtungsentscheidungen anzubahnen und Zukünftiges in Projektionen aufzufangen. Akut werden solche Ordnungsleistungen vor allem, wenn sie brüchig werden: wenn ein verbreitetes Bewusstsein wächst, dass eine Ära zu Ende geht, weil die Bindekraft vertrauter Vorstellungen schwindet. Dabei macht es einen Unterschied, ob etwa Mittelalter oder Barock aus der Rückschau rekonstruiert oder aber von den Zeitgenossen selbst empfunden und gebildet werden wie Renaissance, Romantik oder die historischen Avantgarden.³ Sie machen mithin die zivilisatorische Zubereitung der Lebenswelt zum Thema und fragen nach Sinn und Zweck jenseits dessen, was gerade im Einzelnen vorgeht oder nottut.

Diesen gewissermaßen zweiten Blick auf das Zeitleben bearbeiten namentlich Wissenschaften und Künste.⁴ In der Regel durchdringen sie dabei das Besondere im Hinblick auf ein Allgemeines und Umfassendes. Insofern grenzen Epochenbegriffe im Fluss der Zeit kulturgeschichtliche

senheit und Abwesenheit. München / Berlin 1994; 42–73 sowie Wolfgang Ernst: Bausteine zu einer Ästhetik der Absenz, in: Bernhard J. Dotzler / Ernst Müller (Hgg.): *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur aisthesis materialis*. Berlin 1995; 211–236 sowie ders.: Art. «Absenz» in Karlheinz Barck [u.a.] (Hgg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. I, Stuttgart / Weimar 2000ff., 1ff.

² Als grundlegende, anthropologische Fragestellung entwickelt von Odo Marquard: Temporale Positionalität. Zum geschichtlichen Zäsurbedarf des modernen Menschen, in: Reinhart Herzog / Reinhart Koselleck (Hgg.): *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*. München 1987 (Poetik und Hermeneutik, 12), 343–352. Vgl. den historisch-systematischen Aufriss der Epochenfrage von Justus Fetscher: Zeitalter / Epoche, in: Karlheinz Barck [u.a.] (Hgg.): *Ästhetische Grundbegriffe* (Anm. 1), Bd. 6, 774ff., der die Diskussion aus der Perspektive postmoderner Dehierarchisierung eröffnet, die Bildung von Epochen-Einteilungen aber von «akuten geschichtlichen und lokalen Situationen angestoßen und konditioniert» ausgehen lässt (S. 774).

³ Diese Unterscheidung thematisiert in vielfältiger Brechung der Kolloquiumband Reinhart Herzog / Reinhart Koselleck (Hgg.): *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein* (Anm. 2), VII u.ö.

⁴ Dass der Begriff der Epoche selbst Epochen seiner Geschichtlichkeit durchläuft, veranschaulicht etwa der Artikel M. Riedel: «Epoche, Epochenbewußtsein», in: Joachim Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel 1972 u.ö. Bd. 2, 596ff.

Landschaften ein. Stehen sie dabei aber nicht mit einer Sehnsucht nach Orientierung in Letztbegründungen im Bunde? Gerade in Übergängen und Umbrüchen voller Ängste und Euphorien wächst das Bedürfnis nach Endgültigem und insofern nach einem Jenseits von Endlichkeit, mit dem sich das Vakuum am Ende aller Fragen abweisen lässt. In diesem Sinne wurden Goldene, Silberne, aber auch Eiserne, ja Bleierne Zeitalter unterschieden; ein Siglo de Oro ausgerufen, Zwerge auf den Schultern von Riesen nahmen eine Neuzeit in den Blick; mit *imitatio*, *aemulatio*, *superioritas* sollte sich Herkunft in Zukunft wenden lassen. Der im Einzelnen sich fortschreibende Text des Präsentischen geht dabei in einem kulturellen Kontext wie dem von Epochenbegriffen auf, der als solcher jedoch nicht schon gegeben, sondern jeweils geschichtlich entworfen wird, aber gerade deshalb zu jeweils neuer Bildung herausfordert.

Dass damit immer auch ein zeitgenössischer Ideenhorizont ins Spiel kommt, kann eine markante historische Epochenwende veranschaulichen, die wie kaum eine andere ihr Ereignispotential selbst entfaltet hat: am gewalttätigen Umschlag der Belle Époque in die historischen Avantgarden, die die Bastille aller traditionellen Kulturgüter bestürmten. Sie brachen mit dem jahrhundertealten Schema der Evolution, dass Neues durch Wandel aus dem Alten hervorgeht.⁵ Es war die Französische Revolution, die den Gang der Geschichte bleibend verändert hat. Sie stiftete ein historisches Paradigma, das im hehren Namen von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit den radikalen Bruch mit den bestehenden Verhältnissen rechtfertigte. Zukunft sollte sich an der Enthauptung der herrschenden Köpfe und Ideen ermeszen lassen.⁶

Die Restauration hat das Rad der Revolution zwar zurückzudrehen versucht, ihr Prinzip ist jedoch in den Künsten des 19. Jh. wirkmächtig geblieben. Sie hatten sich zunehmend gegen den lebensweltlichen Verrat an den revolutionären Idealen in Stellung gebracht. Ihre kritische Distanz zur Wirklichkeit schlug Anfang des 20. Jh. schließlich in die Revolution der historischen Avantgarden um. Nie zuvor wurde der ‚Einschnitt‘ einer neuen Epoche so bewusst und entschieden von ihren Vorkämpfern selbst betrie-

⁵ Vgl. Vf.: Avantgarde; ein historisch-systematisches Paradigma ‚moderner‘ Literatur und Kunst, in: Rainer Warning / Winfried Wehle (Hgg.): *Lyrik und Malerei der Avantgarde*. München 1982 (UTB, 1191), 9–40. – PDF: <http://WinfriedWehle.de>.

⁶ Fetscher: Zeitalter / Epoche (Anm. 2) ist wesentlich an den Konstruktionsprinzipien interessiert, geht auf diesen selbstartikulierten Bruch der Künste nicht ein (S. 805–807). Hans Robert Jauß hatte für diesen emphatischen Neubeginn auf die ‚weltgeschichtliche Zäsur des *post Christum natum*‘ als Paradigma verwiesen. Vgl. *ders.*: Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno, in: Reinhart Herzog / Reinhart Koselleck (Hgg.): *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein* (Anm. 2), 243ff.

ben.⁷ Die zweite industrielle Revolution hatte ein neues, technisch erzeugtes Lebensgefühl der Omnipräsenz, Ubiquität und Simultaneität entstehen lassen. Ihm sollte eine ‚ganz neue Ästhetik‘⁸ Akzeptanz verleihen. Zumindest in ihrem Selbstverständnis brach damit eine zweite Moderne mit der Hauptstadt Paris an.⁹ Unerwartet kam sie allerdings nicht. Eine Fülle von Manifesten hatte,¹⁰ wie es hieß, der ‚großen Unruhe im Tempel‘ – der Kultur – Ausdruck verliehen.¹¹ Doch alles zu negieren, was gerade gilt, ist eine Sache; eine ganz andere, wie der Anspruch des Neuen zu begründen und zu gestalten wäre.¹²

II

Einer der bedeutendsten Wegbereiter dieses Um- und Aufbruchs war Stéphane Mallarmé. Entlang einer Auseinandersetzung mit Descartes und diffusen Hegel-Motiven kam er zu der Einsicht, dass selbst noch so logische Begriffsgebäude nichts als rigoristische Fiktionen sind. Selbst von philosophischer Seite wurde anerkannt, dass bereits er der Denkfigur der ‚Absenz‘ den Weg in eine zweite Moderne eröffnet hat.¹³ Denn Fiktionen muten der Sprache eine erkenntnistheoretische Grundsicherung zu, die sie nicht geben kann. Worte bedeuten immer mehr als das, was sie ausdrücklich sagen. Sie dienen keineswegs nur als Erfüllungsgehilfen des Verstandes, in dem die höchste Bestimmung des Menschen erfüllt sein soll: Sie sind zuerst

⁷ 1896 bilanzierte Stéphane Mallarmé knapp und bündig: «Unsere aktuelle Phase kommt zum Stillstand, wenn nicht zu einem Abschluss oder wird sich dessen bewusst» (*Crise de vers*, in: S. M.: *Oeuvres complètes*. Bd. 2. Hg. Bertrand Marchal. Paris 2003, 204f.) – Zu dieser Epochenwende vgl. Hans Robert Jauß: *Der literarische Prozess* (Anm. 6), 264ff.

⁸ Guillaume Apollinaire: *Œuvres poétiques*. Hg. Marcel Adéma / Michel Décaudin. Paris 1966, 1079.

⁹ Der Begriff wurde von Heinrich Klotz besonders im Blick auf die Kunst und Architektur des 20. Jh. verwendet (vgl. z.B.: *Die zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*. München 1996); in soziologischer Hinsicht von Ulrich Beck (vgl. *Risikogesellschaft*. Frankfurt / M. 1986). Beide charakterisieren damit den Wandel von Kunst und Gesellschaft des späten 20. Jh. Vieles spricht jedoch dafür, die prozessuale Transformation vom Einsatz in den historischen Avantgarden ausgehen zu lassen, die auf die wissenschaftlichen und zivilisatorischen Umbrüche reagieren, deren Auswirkungen dann im 20. Jh. erst voll zur Entfaltung kamen.

¹⁰ Vgl. Bonner Mitchell (Hg.): *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque (1886–1914)*. Paris 1966.

¹¹ Mit Mallarmé: *Œuvres* (Anm. 7), Bd. 2, 205.

¹² Diesen meist eher vernachlässigten «Gewinn einer Entgrenzung der modernen Kunst» (in den Avantgarden) hat Hans Robert Jauß betont. Vgl. ders.: *Der literarische Prozess* (Anm. 6), 265ff.

¹³ Vgl. H.-K. Gritschke: Artikel «Abwesenheit», in: Joachim Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Anm. 5), Bd. 1, 70f. – Ebenso U. Ernst: Artikel «Absenz», in: ebenda, 9f.

agile Boten seiner Einbildungskraft. Nicht das cartesianische *cogito ergo sum* ist uns daher wesensgemäß, sondern das *finjo, ergo sum*: Wir können im Grunde nicht anders als uns lediglich Vorstellungen zu machen und sie in selbstgeschaffenen Zeichen anzulegen.¹⁴ Wer aber wäre der beste Sachwalter dieser Veranlagung? Es ist die Kunst, sagt erwartungsgemäß der Dichter. Erstaunlicherweise haben ihn darin namhafteste Intellektuelle des 20. Jh. bestätigt.¹⁵ Seine richtungsweisende Kunstauffassung hat er in einem lebenslangen Kampf dem «Dämon» der Erkenntnis abgerungen. Sein Name war *«Esprit pur»*, Weltgeist, absolute Idee; mit Goethe zu sprechen: was die Welt im Innersten zusammenhält. Mallarmés symbolischer Statthalter war der «Azur», das Himmelsblau, die Farbe des Unendlichen für die Sensiblen des 19. Jahrhunderts.¹⁶ Doch für welche Gewissheiten vermag es effektiv einzustehen? Mallarmé ging ihm rücksichtslos auf den Grund. Er entblößte es als grundloses Wunschbild derer, die an der Endlichkeit der Welt, platt wie ein Trottoir, litten, um die Abwesenheit eines letzten Sinns abzuwehren. Für ihn eine erschütternde Einsicht, die ihn dem Suizid nahegebracht hat. Dieses «verlassene Heimatland» (Baudelaire) hat alle transzendenten, metaphysischen Fluchtpunkte in einem Nirgendwo sich verflüchtigen lassen. Edmond Jabès, ein poetischer Schriftgelehrter der späten Avantgarde-Bewegung, Wegbereiter von Jacques Derrida, hat es auf eine denkbar knappe Formel gebracht: L'UN / NUL (Abb. 1) – das All-Eine (L'UN) ist, wie ein Negativ der Photographie, die Kehrseite dessen, dass nur das Nichts (NUL) hinter allem uns mit Gewissheit zur Verfügung steht. Absenz ist der wahre Anfang von Erkenntnis, beredtes Schweigen deren Sprache.¹⁷

Wie aber soll man solchermaßen voraussetzungslos noch dichten und gar ein «menschliches Resultat» («résultat humain») erzielen?¹⁸ In einem langwierigen Klärungsprozess rang sich Mallarmé zu der Einsicht durch, dass es keinen haltbaren Entwurf der Wirklichkeit gibt: Er kann also nur verworfen werden. Von daher die Maxime seines desillusionierten Handelns: «La Destruction fut ma Béatrice» (I 717) – all die abendländischen Vollkommenheitserwartungen sind zu zerstören, für die Beatrice, Dantes

¹⁴ Mallarmé: D'une méthode, in: *Oeuvres complètes* (Anm. 7), Bd. 1, 504ff.: «Jede Methode ist eine Fiktion und gut für die Demonstration. Ihr erscheint die Sprache das (geeignete) Instrument der Fiktion».

¹⁵ Vgl. die rund 1000-seitige Studie von Thierry Roger: *Archive du «Coup de dés»: étude critique de la réception d'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé* (1897–2007). Paris 2010.

¹⁶ Historisch als Geistesgeschichte der Farbe Blau repräsentativ: Frédéric Portal: *Des Couleurs symboliques*. Paris 1837; «Azur oder Himmelblau» das «Symbol des Esprit» (S. 144). – Jürgen Goldstein: *Blau. Eine Wunderkammer seiner Bedeutungen*. Berlin 2017, bes. 53ff.

¹⁷ Aus dem Buch *El, ou le dernier livre*. Paris 1973.

¹⁸ Mallarmé: Un coup de dés, in: *Oeuvres complètes* (Anm. 7), 385.

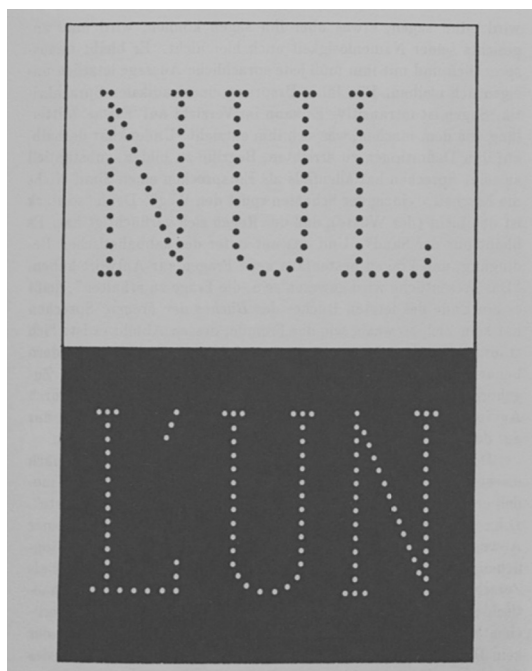


Abb. 1: Edmond Jabès, *El, ou le dernier livre*; Paris 1973

Führerin ins Paradies stand. Seine Enttäuschung richtete sich stellvertretend gegen den christlichen Gott, den er, lange vor Nietzsche, als alten, schäbigen Plunder entsorgt (I 714). Er hat damit den Nullpunkt seiner Vergangenheitsbewältigung aufgedeckt, an dem sich dann Denken und Dichten des 20. Jahrhunderts abarbeiten werden: das Nichts. Geht man deshalb den Antworten auf die großen Menschheitsfragen auf den Grund, stößt man zuletzt auf absolute Absenz.¹⁹ Sie ist die wahre Gottheit einer entgötterten Welt.

Ein Leben lang hat er mit den Konsequenzen gerungen. Sie wurden beispielhaft für die Moderne des 20. Jahrhunderts. Auf seine Weise hat er bereits dessen *linguistic turn* vorweggenommen. Worüber wir einzig authentisch verfügen können, sind nicht letzte Wahrheiten, sondern nur die Rede über sie. Sprache ist die unhintergehbare Bedingung von Erkenntnis.²⁰ Wo sie aber am ehesten sie selbst sein kann, das ermöglicht ihr die Sprachkunst,

¹⁹ Dazu allgemein der Artikel von U. Ernst: «Absenz» (Anm. 13), Bd. 1, 1ff. – Zu Mallarmé vgl. Peter Krilles: Mallarmés Konzeption des poetischen Effekts: Virtuelle Räume zwischen Absenz und Präsenz, in: Anke Grutschus / Peter Krilles (Hgg.): *Figures der Absenz / Figures de l'Absence*. Berlin 2010, 205–218.

²⁰ Richard Rorty: *The Linguistic Turn*. Chicago ²1992. – Mallarmé: Notes sur le Langage, in: *Œuvres complètes*. Bd. 1, 506ff.

und da wiederum die Lyrik. Hier vermag sie sich am weitesten allen Dienstleistungen zu entziehen.

Am Ende einer lebenslangen Recherche hat er sich zu einem radikalen Umsturz durchgerungen und Dichten als eine eigene Weise des Denkens anerkannt. Es ist Gestalt geworden in seiner letzten Komposition von 1898, dem Poem *Un coup de dés*, zugleich eines der folgenreichsten Manifeste für das 20. Jahrhundert.²¹ Berühmt geworden ist es für seine Dunkelheit. Doch sie war gewollt. Mit ihr übersetzte er die Grunderfahrung der Absenz in die Sprache der Poesie.

Anschauung mag die diese Doppelseite geben (Abb. 2):

RIEN

de la mémorable crise
ou se fit
l'évènement

accompli en vue de tout résultat nul
humain

N'AURA EU LIEU
une élévation ordinaire vers l'absence

inférieur clapotis quelconque comme pour disperser l'acte vide
abruptement qui sinon
par son mensonge
eût fondé
la perdition

dans ces parages

du vague
en quoi toute réalité se dissout

Abb. 2: Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés*; Doppelseite 10.

keine Strophen, keine Verse, keine Reime, keine Form, keine Sätze, keine Satzzeichen; Worte und Syntagmen auseinandergefügt; ihre Verbindung volatil. Der Grund: jeder in sich geschlossene Gedankengang würde doch nur auf einen Zufall hinauslaufen (Titel): «Ein Würfelwurf wird niemals den Zufall zu Fall bringen». Mallarmés Gedicht rechnet radikal mit dem abendländischen Geistprinzip ab: Dies hat ihn zu einer Berufungsinstanz für moderne Rationalismuskritik werden lassen. Die Gedankentempel («palais central»), die selbst im Namen eines *Esprit pur* errichtet werden, sind und bleiben Fiktionen im Tunnel der Kontingenz (II 217).

Apollinaire hat es, von Mallarmé ausgehend, aggressiver so formuliert: «la fausseté d'une réalité anéantie»;²² Es kommt darauf an, alles, was wir

²¹ Text nach der kritischen Ausgabe: Mallarmé: *Oeuvres complètes* (Anm. 7), 363ff.; 1315ff. – Dazu Vf.: *Mallarmé – Der Würfelwurf*. Heidelberg 2022.

²² *Oeuvres* (Anm. 8), Bd. 3, 802.

sprachlich realisieren, so zu falsifizieren, dass sein Wirklichkeitsanspruch als falsch offenkundig wird. Mit anderen Worten: vorsätzlich Absenz zu erzeugen, um die normative Macht der Worte zu brechen. Der Oberdadaist Tristan Tzara wird mit diesem Prinzip der Negation noch kulturkritischer nachsetzen: «Je détruis les tiroirs du cerveau»:²³ «Ich zerstöre» – mit meiner Kunst – «alle Schubladen» – Ordnungsmuster – «des Verstandes».

Mallarmés Textgebilde äußert sich allerdings wesentlich in Bildern, die Wert auf ihren übertragenen Sinn legen. Die Szenerie hat in diesem Sinne das Gewicht einer These. Es ist finstere Nacht, die Stunde Null, ein tintenschwarzes, tosendes Meer; ein «Meister» inmitten eines Schiffbruches; mit den Würfeln des Titels in der Hand, um sie, wie einst Jesus auf dem See Genesareth, gegen die Fluten zu werfen. Und dann der tragische Moment schlechthin: er kann die Würfel nicht werfen – eine epochale Negation (I 372); damit lässt sich das Verhängnis nicht abwenden. Menschliche Gedankenwürfe, heißt dies, sind nicht in der Lage, dem Chaos mit einem rettenden *Esprit pur* Ordnung beizubringen. Der Würfel sagt es in seiner Zahlensprache. Das ihm eingeschriebene Ideal seiner «Augen» – es ist die Sieben, die Summe der einander gegenüberliegenden Punkte (1+6 / 2+5 / 3+4). Sie wird allerdings nie erreichbar sein. Die alles umschließende Nacht nimmt es bildlich auf. Dunkelheit, nicht Klarheit, wird so als ursächlichste Vorgegebenheit von Erkenntnis angesetzt. Der Text weist damit den Tag, das Licht, Helligkeit als archaische Sinnbildlichkeit des Geistprinzips zurück, das vorgibt, den Menschen als Menschen zu erhellen.

Das Nachtblau der Szene führt es farbsymbolisch weiter aus. Es bringt sich gegenbildlich zur Blauen Blume bei Novalis und Nerval sowie zum Azur-Blau der Symbolisten und Impressionisten in Stellung. Mit seinem Nichts aus Licht und Luft sollte es dem Bedürfnis Ausdruck verleihen, aller Erdschwere unendlich weit zu entkommen. Doch die Unendlichkeit, auf die es anspielt, lässt sich allenfalls durch seine prinzipielle Entzogenheit beschwören. Das Nachtblau des Würfelwurf-Gedichts beschwört dagegen die absolute Intranszendenz. Mit großer typographischer Lautstärke bekennt der Text deshalb (Abb. 2): «RIEN» – nichts / Nichts liegt allen idealistischen Hochrechnungen zugrunde (I 384). Es vertritt das *Néant* in den Reflexionen des Autors. Mit Nihilismus hat es dennoch nichts zu tun. Ihm liegt hier auch kein letztes Urprinzip zugrunde, ist vielmehr das Resultat von Verneinungen falscher Annahmen. Es hält vielmehr die radikale Abwesenheit von «Etwas» fest, auf das sich sonst Substantialismen aller Art berufen. Diese ideelle Generalreinigung ist zugleich dem Wort als Anagramm eingeschrieben: Es macht aus «RIEN» – *nier*: Alles, was behauptet, «Etwas» zu sein, ist zu leugnen. Die Konsequenzen sind umwerfend. Unter diesen

²³ Sept Manifestes dada 1918, in: ders., *Oeuvres complètes*. Hg. Henri Béhar. Bd. 1, 359.

Voraussetzungen kann keine Erfahrung der Endlichkeit mehr auf die Idee von einer Unendlichkeit hinter allem kommen. Mallarmé lässt die Dialektik von Präsenz und Absenz buchstäblich ins Leere laufen. Am Ende seiner Destruktionsarbeit bleibt nichts als eine *tabula rasa* («RIEN.... LIEU»); diese immerhin entgeht seinem Autodafé. Ihr gibt das Gedicht Raum. Denn seine neue, avantgardistische Funktion besteht darin, hinter dem Wortvorhang ein Schweigen ahnen zu lassen, das zumindest die Möglichkeit von etwas Ungesagtem, Unsagbarem offen lässt. Es muss dann nicht länger dem Gebot von Evidenz und Eindeutigkeit geopfert werden.

Diese aussichtslose Erkenntnis gilt es zeichenhaft sichtbar zu machen.²⁴ Bisher war ihre Umschrift, durchaus in einem übertragenen Sinne, auf einen Schlusspunkt fixiert. Diese finalistische Gesinnung muss als haltlos bloßgestellt werden. Wie, das sollen Mallarmés aufgeladene Schlüsselbegriffe *ren-vers-ement*, *in-vers-ion* übernehmen. Poetisch führt es sein letztes Gedicht so aus: Es kehrt das übliche Zusammenspiel von weißer Seite und schwarzer Schrift um, wie Jabès es illustriert hat. Dabei orientiert es sich an den Sternzeichen am nächtlichen Himmel. Im Zentrum



Abb. 3: Sternbild *Großer Wagen*.

steht das Siebengestirn in Gestalt des Kleinen / Großen Wagens (Abb. 3), das das Würfelmotiv ikonisch aufgenommen hat. Doch was ist es anderes, sagt Mallarmé, als eine astrologische Projektion, die die Sterndeuter mit dem Alphabet der Sterne auf die unendliche Schreibfläche des Nachthimmels malen. Daraus hat Dichtung ihre Schlüsse zu ziehen. In aller Regel verleugnet die Lektüre das Weiß der Seite, weil wir gewöhnlich die Bedeutung von den schwarzen Lettern erwarten. Wenn sie aber in letzter

²⁴ Als Kennzeichen von – bildkünstlerischer – Absenz deutlich gemacht von Ulrike Lehmann: «eine Ästhetik der Absenz setzt also die Anwesenheit einer ästhetischen Äußerung voraus». In: *Ästhetik der Absenz* (Anm. 1), 42.

Hinsicht doch von nichts Endgültigem wissen, käme es dann nicht darauf an, das Weiß der Seite dominieren zu lassen, d.h. die Worte so auseinanderzufügen, dass sie wie Sprachsterne auf dem weißen Firmament der Seite beginnen, sich dem Leser als einem Astrologen der Schrift zur Verfügung zu stellen? Er hat sich damit vom passiven Rezipienten zum kreativen Produzenten eines Textes zu wandeln, dem das Gedicht nur als Prätext vorausgeht. Die letzte Seite des COUP DE DÉS hat seine Wirkungsweise in Analogie zum Großen Wagen auf den Begriff der «constellation» gebracht (Abb. 4). Er bekennt sich etymologisch – «stella» – zu dieser Poesie der Sternenschrift.

Die Typographie hebt allerdings im ersten Wort, traditionell gelesen (von oben, links), die unumgängliche Bedingung hervor: *Excepté*. Es äußert sich in einem der vielen Anagramme Mallarmés: «ex» – nur außerhalb

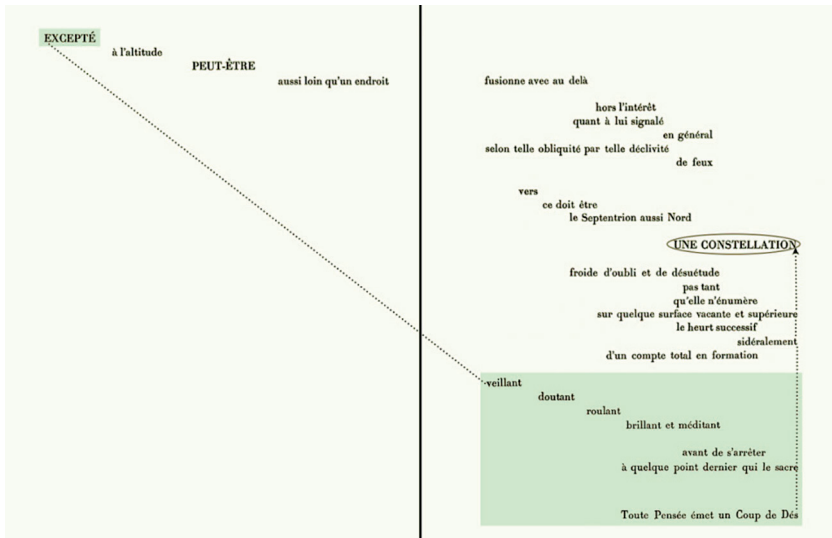


Abb. 4: Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés*;
Doppelseite 11 (Hervorhebung v.Vf.).

– »sept« – der Sieben, der Chiffre für das Ein-und-Alles, zu dem menschliche Gedankenwürfe – «*dés*» – neigen, lässt die Sprache Raum für das, was sich erst jenseits, in der Abwesenheit von allen geistigen Großprojekten verschweigen könnte. Dann wird die eigentliche menschliche Elementarerfahrung wirksam, das «PEUT-ÊTRE», das «Sein-können» – ein Sinn dafür, dass etwas möglich ist, ohne deshalb aber auch notwendig «sein» zu müssen.²⁵ Nicht letzte Gewissheiten – deren Absenz ist es, die Denken und Handeln grun-

²⁵ Wie weit dies ins Bewusstsein einer modernen Welt vorgedrungen ist, mag der Werbespruch einer japanischen Autofirma belegen: «Nichts ist unmöglich».

dieren. Insofern erscheint der Zufall – «COUP DE DÉ» – unhintergebar: die Quintessenz von Mallarmés Erkenntniskritik. Wird er jedoch im Medium der Kunst bewusst inszeniert, dann kann durch diese poetische Homöopathie («similia similibus», I 748) dessen positive Kehrseite offenbar werden: Sie räumt der Sprache ihre ureigenste Möglichkeiten ein, eben dieses schöpferische «Am Anfang war das Wort», «Alles ist aus dem Wort geworden» (*Job*. 1,1–1,3) – und: kann noch immer werden. Poetisch gewendet muss Sprache also nicht länger dazu herhalten, auf ihre Weise Feststellungen zu treffen. Vielmehr vermag sie gerade von dem freizustellen, was uns festhält. Sprachkunst weckt dadurch die kreatürliche Lust, die im Hervorbringen, im Machen liegt, das sehen will, was sich machen lässt. Absenz, die dies ermöglicht, schafft mithin nicht nur einen ideellen Notstand, dem eine Gegenwart mit ihren Gedankengebäuden und Wunschbildern abzuhelpfen versucht. Denn wo sie in Kunst übersetzt wird, vermag sie zugleich auch unvoreingenommenes kreatives Potential freizusetzen; das meint Mallarmés *peut-être*. Dafür vor allem treten – moderne – Künste ein.

Leicht machen sie es ihren Besuchern allerdings nicht. Mallarmé umschreibt es so: «Die Zahl, die keine andere sein kann», die Sieben, seine Chiffre für ein Absolutum, bleibt zwar außerhalb menschlicher Reichweite. Was wir aber tun können, ist, sie so in Rechnung zu stellen, als ob es sie geben könnte. Statt auf *nombre*, auf eine Zahl schlechthin, auf Eindeutigkeit zu drängen, kommt es, wie der Text es abermals mit einer etymologischen Figur sagt, auf das *énumérer* an, auf fortgesetztes Zählen. Auch ihm liegt ein Ideal voraus, aber es ist die endlose Zahlenreihe, darin ein Sinnbild für Erkenntnis als niemals endender Prozess. Mit Mallarmés Poetik der Absenz wird allerdings eine neue Ethik erforderlich. Sie besagt, wer sich immer, ohne in etwas Endgültigem zur Ruhe kommen zu wollen, gleichwohl strebend darum bemüht, den kann – seine Sprache erlösen, wenn er sie mit Hilfe der Kunst nicht transzendent, sondern intransitiv handzuhaben weiß. Dann vermag sie sich zwar nicht zu einem Unendlichen aufzuschwingen, aber zumindest das Bedürfnis danach lebendig zu erhalten, ohne der Sehnsucht nach Endgültigkeiten zu verfallen.

Eine Poetik der Absenz hat darüber hinaus ein zweites Strukturmerkmal ausgebildet, das vielfach abgewandelt die Künste des 20. Jahrhunderts geprägt hat. Auch ihm hat Mallarmés letztes Gedicht ein Paradigma gestiftet. Es betrifft das Subjekt des Textes, auf das die Sprache aussagenlogisch zu beziehen ist. Mallarmé stellt auch hier alle traditionellen Erwartungen auf den Kopf. «Ein Würfelwurf wird niemals den Zufall zu Fall bringen», der erste und letzte Satz spricht, wie von einem anonymen Gerichtshof in den Text hineingesprochen, ein Urteil in letzter Instanz. Es tritt mit transzendenter Autorität auf, um klarzustellen, dass es keine Transzendenz – nur Absenz gibt. Gleich dem biblischen Schöpfungsbericht entfalten sich dann aus diesem Urwort weitere Aussagen. Doch hier rufen sie statt eines Para-

dieses eine Untergangsvision hervor. Erst jetzt wird die Sprache in eine menschliche Perspektive eingelassen. Wie Adam aus Erde geformt wurde, ersteht aus den Worten ein ›Meister‹ («Maître», I 372), ein Double des Autors – Mallarmé wurde selbst als Maître gewürdigt, der ›Meister‹ des Textes damit als Dichter identifiziert. Mit anderen Worten: der Mensch als Subjekt wird aus der Sprache geboren. Nicht er hat Macht über sie, sondern sie bringt ihn hervor. Mit jeder neuen sprachlichen Wendung des Gedichts wächst der Eindruck, dass sie sich den Meister, den Dichter erwählt, um sich durch ihn zu verlebendigen. Am Ende, nach dem einschneidenden «RIEN» / ›Nichts‹, verschwindet dieser Meister ganz dementsprechend wieder hinter der Sprache, aus der er herausgetreten war. Zeichenhaft geht seine Absenz in die Materialität der Schrift, in die kleinen Kapitälchen über. Er ist damit als das identifiziert, was er von Anfang an war, ein poetischer Bote, dessen sich die Sprache bedient, um die Möglichkeiten zu überbringen, die in ihrer schöpferischen Macht liegen.²⁶ Abermals gilt: Absenz setzt, poetisch anberaumt, ihre Potenz frei. Ein vielfach kommentiertes Gedicht hat daraus ein kleines Manifest gemacht: das sogenannte ›Sonett auf -x‹ (*Ses pures ongles*; I 37). Sein Wortlaut ist ganz narzisstisch, als ›Allegorie seiner selbst‹ auf sich bezogen; die Grundbedeutung der Vokabeln werden damit chiffriert, ganz so, wie seine Reime auf -x es anzeigen: sie kreisen um eine ›Unbekannte‹ und ›multiplizieren‹ dadurch ihre Deutbarkeit – angewandte Absenz.

Der Vorgang weist weit über sich hinaus. Mallarmé vollzieht auch in seinen umgebenden Schriften einen epochalen Übergang. Mit dem ›Meister‹ bereitet er aller Subjektphilosophie und Ich-Identität einen Untergang. Als geradezu mythische Gründung waren sie am Beginn der Moderne wohl von Hegel, Hölderlin, Schelling im *Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus* ins Recht gesetzt worden.²⁷ Jetzt, am Ende aller Illusionen des 19. Jh., mussten auch sie sich als Fiktionen enthüllen lassen, machten aber dadurch einen wenig beachteten Zusammenhang zwischen einem abgeschafften Gott und dem Scheitern eines aus sich selbst heraus sinnstiftenden Subjekts offenbar.²⁸ Effektiv, macht Mallarmé klar, ist ›Ich‹ ein Plurale-

²⁶ Vgl. Monika Schmitz-Emans: *Die Sprache der modernen Dichtung*. München 1997 (UTB, 1963), 193ff.: «Der abwesende Autor». – Roland Barthes hat dann diskurskritisch den Tod des Autors gefordert, um seine für Ideologien anfällige Rolle in einen textimmanenten Scriptor zu transformieren. Vgl. Roland Barthes: *Der Tod des Autors*, in: ders.: *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt / M. 2005, 57–63.

²⁷ Die Verfasserschaft ist keinem der drei eindeutig zuzuweisen, aber wohl von Hegel aufgeschrieben. Vgl. Christoph Jamme / Helmut Schneider (Hgg.): *Mythologie der Vernunft. Hegels ältestes Systemprogramm des Deutschen Idealismus*. Frankfurt / M., 21–78. Kernsatz: «Die erste Idee ist natür[lich] d[ie] Vorst[ellung] von mir selbst, als einem absolut freyen Wesen. Mit dem freyen, selbstbewussten Wesen tritt zugleich eine ganze Welt – aus dem Nichts hervor».

²⁸ Die eindrucksvolle Dokumentation zu einer kritischen Theorie des Subjekts im 20. Jh. geht auf diesen metaphysischen Zusammenhang allerdings nicht ein, so-

tantum; und authentisch nur, wenn es sich als «compte en formation» versteht, d.h. mit sich als etwas rechnet («compte»), das sich ständig neu bildet («en formation»).²⁹ Neben Mallarmé hat dies auch Henri Bergson als neue Lebensphilosophie entworfen und auf dieser Pluralität des Selbst bestanden.³⁰ Sein ferner Verwandter Marcel Proust hat in dessen Sinne «perpétuel devenir» als ein «ständiges» und insofern nicht endendes «Werden» auf den Roman übertragen und ihn in einen sprachlichen Bewegungsraum verwandelt.³¹ Ohne festen Bezugspunkt in sich, außerhalb oder über sich hat der Umgang mit sich selbst sich auf eine fortgesetzte Semiose einzustellen.³² Mallarmé steht damit keineswegs allein. Die historischen Avantgarden werden seinen Ansatz noch radikalisieren. Arthur Cravan etwa, schillernder Skandalautor, Abenteurer, Boxer, veröffentlichte 1913 das Prosagedicht *Le Transsibérien*,³³ in dem er die «fatale Pluralität» dieses horizontlosen Lebensgefühls illustrierte.

«Ich möchte in Wien sein, in Kalkutta,
mit allen Zügen fahren und allen Schiffen,
mit allen Frauen Unzucht treiben und mich an allen Gerichten vollfres-
sen,
[Ich möchte sein]:
Weltmann, Chemiker, Hure, Säufer, Musiker, Arbeiter, Maler, Akrobat,
Schauspieler,
Greis, Kind, Gauner Strolch, Engel, Lebemann, Millionär, Bourgeois,
Kaktus, Giraffe, oder Rabe,
Feigling, Held, Neger, Affe, Don Juan, Zuhälter, Lord, Bauer, Jäger, In-
dustrieller, Fauna und Flora:
Ich bin all diese Dinge, all die Menschen und all die Tiere.»

dass das konstitutive Moment, die damit verbundenen Absenz-Erfahrung(en), außer Betracht bleibt. Vgl. Paul Geyer / Monika Schmitz-Emans (Hgg.): *Proteus im Spiegel*. Würzburg 2003.

²⁹ Zum weiteren Zusammenhang vgl. Vf.: *Mallarmé* (Anm. 21).

³⁰ Henri Bergson: *L'évolution créatrice*. Paris 1907, Kap. 1, 6f.: «Nous nous créons continuellement nous-mêmes».

³¹ Marcel Proust: *A la recherche du Temps perdu*. Hg. Jean-Yves Tadié. Paris 1987ff.; hier Bd. 4, 619. Vgl. dazu Vf.: *Literatur als Bewegungsraum*. Prousts kinästhetischer Ausgang aus der Krise des modernen Subjekts, in: Matei Chihaia / Katharina Münchberg (Hgg.): *Marcel Proust: Bewegendes und Bewegtes*. München 2013, 37–58 (PDF: <http://WinfriedWehle.de>).

³² Später wird eine kritische Sprachwissenschaft dasselbe Verhältnis auf den Umgang mit der Sprache beziehen und es im Begriff der Semiose festhalten, die beim Sprachhandelnden einen im Prinzip unendlichen Interpretationsprozess der Zeichen auslöst. Vgl. etwa Charles S. Peirce: *Semiotische Schriften*. 3 Bde. Hg. Christian J. Kloesel, Frankfurt / M. 1986–1993.

³³ In: *Poèmes, Articles, Lettres*. Hg. Jean-Pierre Begot. Paris 1987, 45.

Seit 1909 arbeitete Luigi Pirandello an einem tragi-komischen Roman mit dem Titel *Einer, keiner, hunderttausend*. Frei ist man, bekennt der Held, wenn man in jedem Augenblick neu wird.³⁴ Ein anderes Zeugnis: der große, offene Roman Robert Musils, *Der Mann ohne Eigenschaften*. In ihm wird Raum geschaffen für einen ›Möglichkeitssinn‹ – Mallarmés «PEUT-ÊTRE».³⁵ Er erst würde der Vieldeutigkeit des Lebens gerecht. Wie aber kann ich mir gegenüberreten, um mir die Sprache verfälschen zu lassen, die mich verfälscht? Das war die nervöse Frage des künstlerischen Aufbruchs.

III

Etwas darzustellen, um es zu entstellen – «déstruction»: das bliebe nur Kritik. Künste, soweit sie auf eine Poetik der Absenz eingehen, hatten mehr im Sinn; sie wollten kritisch-konstruktiv sein.³⁶ Doch sie verfügten über nichts / Nichts, worauf sie hätten aufbauen und sich berufen können. Ihre erste Maßnahme stützt sich deshalb auf ihre modernistische Errungenschaft des 19. Jh., auf Autonomieästhetik: anstelle des haltlos gewordenen Subjekts avanciert, in der Tendenz, nun das Medium zum Subjekt der Darstellung, insofern die Sprache der Idee vorausgeht. An ihm hat sie sich ihrer Aussagefähigkeit zu vergewissern.³⁷ Für jeden Wahrnehmenden eine Herausforderung. Er hat sich der Erfahrung zu stellen, dass er es ist, der das Wahrgenommene erst etwas sein lässt. Bedeutung erweist sich damit wesentlich als eine Frage der Deutung. Der Leser eines Gedichtes, der Betrachter eines Bildes, der Hörer eines Konzerts bildet insofern Sinn und Wert maßgeblich in Bezug auf seine eigene Prädisposition – selbstreferentiell. Was er aus dem

³⁴ *Uno, nessuno, centomila*, in: ders.: *Tutti i romanzi*. Hg. Giovanni Macchia. Milano 1973 u.ö. Bd. 2, 82. Dort heißt es: «il nostro stato di fusione continua, quasi fluida, malleabile».

³⁵ *Der Mann ohne Eigenschaften*, in: ders.: *Gesammelte Werke*. Hg. Adolf Frisé, Reinbek 1978, Bd.1, 16.

³⁶ Die weitgespannte Untersuchung *Proteus im Spiegel* (Anm. 28) unterzieht, vielfältig variiert, das ›moderne Subjekt‹ im 20. Jahrhundert einer kritischen Theorie, die sich auf eine «disseminative Sprache» (S. 17) stützt, namentlich von den Künsten ins Feld geführt. Die Anfänge dieser «Dialektik von Selbstschwächung und Selbstbehauptung» (S. 18) in den historischen Avantgarden zeigen jedoch, dass sich ›Subjekt‹ über eine begriffliche, theoretische Erfassung hinaus in einer namhaften anderen Konstitutionsmöglichkeit abbilden lässt, eben als offen gehaltenen Prozess der Selbstaufhebung. Die offene Form des Kunstwerks ist sein Promotor. Vgl. Heinrich Wölfflins *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* von 1915 (Basel 192004. Bd. 1, Kap. 3, 147–180), die dem Konzept einen historisch-systematischen Anspruch verliehen haben.

³⁷ Vgl. Christoph Schamm: *Das Gedicht als Spiegel seiner selbst. Autoreflexivität in der italienischen Lyrik von der ästhetizistischen Décadence bis zur futuristischen Avantgarde*. München 2006.

Kunstobjekt macht, hat allerdings keinen Anspruch mehr auf Allgemeingültigkeit: Eine Moral von der Geschichte' erschiene dann geradezu als eine unmoralische Zumutung. Dafür gefördert sieht sich jedoch seine Einbildungskraft.³⁸ Ihr, nicht dem Denkvermögen, ist eine Poetik der Absenz als der ursprünglichsten menschlichen Begabung zugewandt.

Dass ein Kunstwerk ohne definiertes Ziel gleichwohl zu einem <humanen Resultat> (Mallarmé) aufzubrechen vermag, sei an einem anderen Beispiel nachvollzogen, dem Gemälde *Intérieur, bocal de poissons rouges* (<Innenraum, Gefäß mit Goldfischen>) von Henri Matisse aus dem Jahr

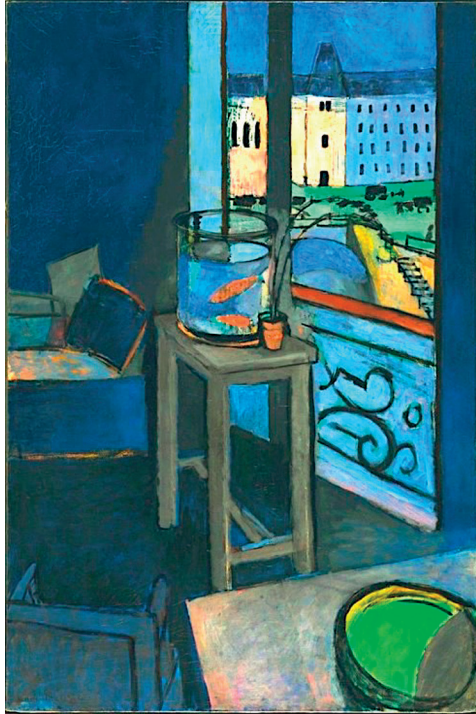


Abb. 5: Henri Matisse, *Intérieur, bocal de poissons rouges* (1914).– © Succession H. Matisse / ©Philippe Migeat – Centre Pompidou, Paris (4 N 94841).

³⁸ Vgl. in diesem Kontext Henri Matisse: *Ecrits et propos sur l'art*. Hg. Dominique Fourcade. Paris 1972, 247: «Il faut que l'objet agisse puissamment sur l'imagination» – ein Echo auf die <Krönung> der Einbildungskraft von Baudelaire als der <Königin der menschlichen Erkenntnisvermögen> (vgl. Charles Baudelaire: *Oeuvres Complètes*. Hg. Yves-Gérard Le Dantec / Claude Pichois. Paris 1961 u.ö., im Art. «Salon de 1859», S. 1036 ff.

1914 (Abb. 5).³⁹ Seine Darstellung hat sich keineswegs in Abstraktion gehüllt. Einen Zusammenhang mit Absenz kann deshalb erst ein zweiter Blick ermitteln. Alle Einzelheiten sind identifizierbar und in einen szenischen Zusammenhang gebracht. Die Farbigkeit, der flächige Auftrag und die geometrische Vereinfachung geben allerdings zu verstehen, dass die aufgegebenen Realien keinen Realismus im Sinn haben. Das zentrale visuelle Ereignismoment geht vom Fenster aus.⁴⁰ In der langen Tradition dieses Sinnbildes⁴¹ häufen sich seine Auftritte im Symbolismus, Impressionismus und den historischen Avantgarden. Ob an diese Figur der Schwelle nicht auch appelliert wird, weil sie dem Bewusstsein des damaligen Epochenübergangs entgegenkommt?

Die besondere, bedeutungsstiftende ikonische Initiative des Fensterbildes hier geht vom Blick innerhalb nach außen aus. Er steht im Dienst einer Differenzerfahrung. Intimität und Alterität spielen dabei in einem festen Gegensatz zusammen, der ein hohes metaphorisches Potenzial entfaltet. Es erlaubt, im Sinne einer reziproken Kontamination (Mallarmé), eine Innenwelt sich in einer Außenwelt spiegeln zu lassen – und umgekehrt.

Wie interpretiert Matisse diese Konstellation? Er macht das Sehen, an welches das Fenster appelliert, ausdrücklich, indem er es auffällig inszeniert; das traditionelle Motiv wird zum Thema, das von einer Farbe adoptiert wird, die es zum Sinnbild erhebt. Damit lenkt es die Wahrnehmung vom Sichtbaren auf die Sichtweise um;⁴² das Bild wird selbstreflexiv.⁴³ Diese Inversion bewirkt der dunkelblaue Sessel. Von ihm aus wird ein Blick initiiert, der über den Tisch in der Mitte zum Fenster und nach draußen, in ein urbanes Ambiente überleitet. Der Sessel bezeichnet mithin den inneren Ausgangspunkt, von dem aus das Blickgeschehen entwickelt werden soll.⁴⁴ Dessen erregendes Moment selbst aber besteht darin, dass er leer ist. Das Bild bietet der Betrachtung damit zwar eine Binnen-Perspektive an; hat ihr jedoch ein Subjekt der Betrachtung gerade entzogen. Es ist, wie zuletzt Mallarmés ‚Meister‘, absent; der Blick bleibt gleichsam an sich selbst ver-

³⁹ Vgl. dazu im Werkzusammenhang Pierre Schneider: *Matisse*. München 1984, 418ff.

⁴⁰ Dazu allg. Andrea Del Lungo: *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*. Paris 2014.

⁴¹ Vgl. den systematischen Abriss seiner Bedeutungsfunktion bei Pierre Schneider: *Matisse* (Anm. 39), 444 ff., vor allem als Metapher der Malerei.

⁴² Dazu Henri Matisse: *Ecrits et propos sur l'art*, (Anm. 38), hier etwa S. 40: «Il a libéré notre oeil / de mille habitudes».

⁴³ Matisse: «... la pensée d'un peintre ne doit pas être considérée en dehors de ses moyens, car elle ne vaut qu'autant qu'elle est servie par des moyens» (ebda. S. 42) – die Darstellung muss für sich und aus sich sprechen.

⁴⁴ «Une oeuvre doit porter en elle-même sa signification entière et l'imposer au spectateur» (Matisse: *Ecrits* [Anm. 38], 49).

wiesen. Der Sehende hat sich dadurch seinem Sehen zu stellen.⁴⁵ Ihm kommt es also zu, die Komponenten zu einer Komposition zusammenzusehen. Sie mag wohl harmonisch und nachvollziehbar vorformuliert sein; eine Bilderzählung muss dennoch wesentlich von außen, vom Betrachter verfasst werden. Könnte genau das aber nicht die gewünschte Absicht sein: seine Einbildungskraft zu aktivieren, damit sein rezeptives Gewohnheitssehen durchkreuzt wird?

Die Beweggründe für diesen Blick nach draußen aber sind in die Zeichensprache des Intérieurs eingeschrieben. Dessen Grundfarbe ist das Dunkelblau. Sie kommt auch hier einer These gleich und weiß eine lange Tradition übertragener Bedeutungen hinter sich.⁴⁶ Die Temperamentenlehre,⁴⁷ durchaus noch aktuell im 19. Jh., koloriert mit ihr eine melancholische Gemütsverfassung. Die Temperamenten-Rose (Abb. 6), die Goethe

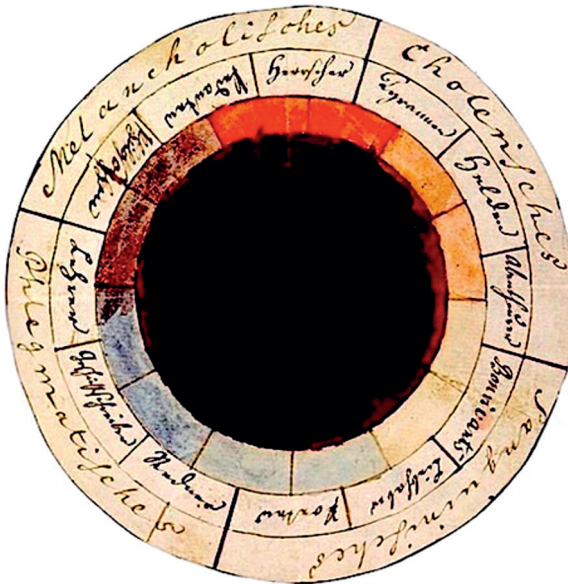


Abb. 6: Goethe / Schiller, *Temperamenten-Rose* (1799). – Goethe- Nationalmuseum Weimar.

⁴⁵ Mit Max Imdahl (am Beispiel der Malerei von Cézanne) in: *Bildbegriff und Epochenbewusstsein?*, in: Reinhart Herzog / Reinhart Koselleck (Hgg.): *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein* (Anm. 2), 226.

⁴⁶ Dazu allgemein Jürgen Goldstein: *Blau* (Anm. 16), Berlin 2017.

⁴⁷ Auf die Matisse selbst mehrfach anspielt (Anm. 38, 51). Zola etwa hat im Vorwort zu seinem Roman *Thérèse Raquin* (Paris 1868) sich ausdrücklich auf die Temperamentenlehre bezogen, trotz des Siegeszuges der neuen wissenschaftlichen Disziplin der Psychologie: «J'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères» (S. [1]).

im Zusammenhang mit seiner Farbenlehre entworfen und Schiller kommentiert hat, identifiziert damit Introvertiertheit, Einsamkeit; Reglosigkeit, Schwermut – und geistige Berufe.⁴⁸ Nichts im Intérieur deutet auf eine Tätigkeit, nichts auf Gemeinschaft; deshalb nur eine Sitzgelegenheit, ein (schmales) Bett. Victor Hugo, Inbegriff der Sprachkunst im 19. Jh.,⁴⁹ hat das Dunkelblau sogar zur Farbe des Todes («la mort est bleu»), als Inversion des ewigen Lichts gesteigert.⁵⁰ Den dunkelsten Punkt in diesem Sinne nimmt der Sessel ein; nicht nur ist er leer, auch farblich bekennt er sich zur Absenz: er ist Inbegriff melancholischer Lebensarmut.

Wie bewusst Matisse mit dieser Farbensprache arbeitet, zeigt der Dialog, den das Dunkelblau im Innern mit dem Hellblau der Fensterbrüstung eingeht.⁵¹ Gerade diese Farbe ist, wie schon exemplarisch bei Mallarmé und in impressionistischer Malerei, tief in einer einflussreichen Geistesgeschichte des Azurs verankert. Symbol des Schöpfergottes wurde das Himmelblau genannt. Mit ihr verbanden sich Aspirationen der «ewigen Wahrheit», des Unendlichen, der Unsterblichkeit.⁵² Kaum anzunehmen, dass Matisse, dessen Anfänge im Impressionismus liegen, diese Sehnsuchtsfigur unbekannt war. So gesehen verleiht sie der Erwartung Farbe, die den Blick zum Fenster lenkt.

Folgt man dessen Sichtlinie (Abb. 7), soll das, was der Innenraum im Azur als das Abwesende charakterisiert, im Bild einer Stadtlandschaft eingelöst werden. Sie also ist an die Stelle des verwaisten Himmels getreten – eine umstürzende Substitution; sie soll auf den Mangel innerhalb antworten. Ihre Kennzeichen sind vorbeifahrende Kutschen, Straßentreppen, offene Häuser, Passanten, ein Fluss – Bilder des gelebten Lebens, seiner Beweglichkeit, Geschäftigkeit und Kommunikation. Sie bieten sich als Gegenindikation zum melancholischen Dunkelblau der Einsamkeit und Verschlossenheit des betäubten Gemüts im Innern an.

Diese blaue Lebenslinie wird jedoch von einer zweiten, intensiv roten Farbe zusätzlich interpretiert. Sie bringt der Fenstersims ins Spiel. Die traditionelle Farbensprache kennzeichnet damit in der Regel erotische Beweggründe. Ihr Gewicht spricht aus ihrer Stellung im Ensemble: Das Rot ist

⁴⁸ Von 1798/99; Klassik-Stiftung Weimar, GFz 144.

⁴⁹ Mallarmé: «der Riese» Hugo «war der Vers höchstpersönlich» (*Oeuvres complètes* [Anm. 7], Bd. 2, 205).

⁵⁰ Vgl. dazu die Interpretation der Passage aus dem Poem *La Fin de Satan* (Kap. I–VIII) von Michael Riffaterre: *La Poétisation du mot chez Victor Hugo*, in: *AIEF* 19 (1967), 177–194.

⁵¹ Matisse: *Ecrits* (Anm. 38), 72: «Construisez avec des rapports de couleurs!» Dazu allgemein Gottfried Böhm: *Bild als eine Beziehungsform*, in: Hannelore Paflik (Hg.): *Das Phänomen der Zeit in Kunst und Wissenschaft*. Weinheim 1987, 1–23.

⁵² Vgl. Portal: *Des couleurs* (Anm. 16), 164: «l'azur fut dans la langue divine le symbole de la vérité éternelle, (...) de l'immortalité».

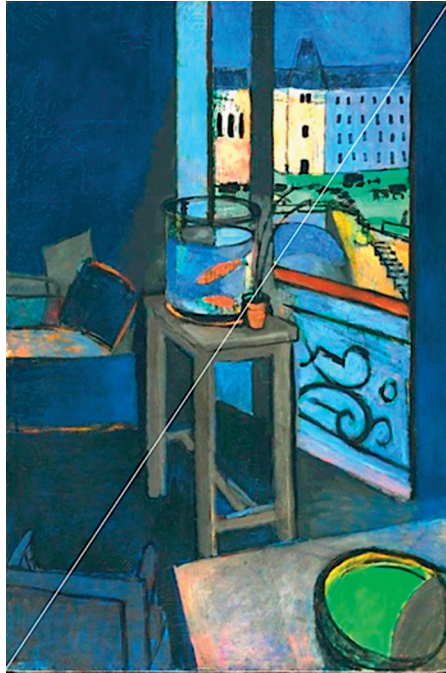


Abb. 7: Matisse, *Intérieur, bocal de poissons rouges* (Hervorhebung v. Vf.).

erhöht, erhaben, nimmt die Mitte des Bildes ein. Der suchende Blick nach außen geht unmittelbar durch seine Tönung hindurch und stattet das blaue Bedürfnis nach Idealem mit einem starken affektiven Motiv aus. Wofür auch immer Rot sprechen mag – Liebe, Leidenschaft, Lust, Begehren – Matisse hat mit ihm die Libido feinsinnig in seine Bilderzählung integriert.⁵³ Ja, sie wird als die eigentliche Schwelle des Lebens kenntlich gemacht. Nachdrücklich betonen es die beiden roten Naturphänomene. Zum einen die Goldfische im Aquarium. In ihnen nur ein Symbol des Goldenen Zeitalters zu sehen,⁵⁴ würde ihre – erotische – Zweisamkeit unterschlagen, die dem absenten Einwohner fehlt. In schwachen Reflexen bekennt sich dazu

⁵³ Er nimmt damit jedoch nur auf seine Poetik Bezug, die die Malerei im Instinktvermögen und ihrer Denkweise der Imagination verankert. Vgl. etwa: «La connaissance des couleurs repose sur l'instinct» (*Écrits* [Anm. 38], 49; 149). Bildmächtig zum Ausdruck gebracht in den zahlreichen Akten nackter Frauen. Zur Imagination: «Réunir les choses dans le creuset de l'imagination»; ebd., S. 169.

⁵⁴ Wie Pierre Schneider (*Matisse* [Anm. 39], 419) interpretiert. Im Übrigen plädiert dessen Paradies für freie Liebe, das melancholisch in Arkadien besungen wird. Vgl. Vf.: Arkadien oder das Venus-Prinzip der Kultur; in: Roger Friedlein / Gerhard Poppenberg / Annett Volmer (Hgg): *Arkadien in den romanischen Literaturen*. Heidelberg 2008, 41–71. (PDF: <http://WinfriedWehle.de>)

auch das unberührte Bett. Die beiden Pflanzen im Blumentopf unmittelbar daneben nehmen dieses Rot auf und verweisen das Begehren an die Kontaktwelt draußen. Das Außerhalb also soll auch aus dieser Perspektive eine Antwort auf das ungestillte Bedürfnis nach einer idealen (blau) Liebe (rot) bzw. nach deren Kehrseite, dem Begehren nach einem Ideal geben.

Wie aber antwortet das Stadtleben darauf? Matisse zitiert es, um seiner Bildgeschichte eine dramatische Peripetie zuzumuten. Er verwirft die impressionistische Lektüre der Farben und zugleich damit, wie Mallarmé, seine ästhetische Herkunft – kein geringes Zeugnis dafür, dass sein Gemälde an der einschneidenden Epochenwende um 1900 teilnimmt.⁵⁵ Mit zwei verstörenden Verfälschungen unterläuft es die Perspektiven, die es entfaltet. Die Lichtregie bringt es zum Vorschein. Zum einen: der Sog des Idealen, das Hellblau, ist degradiert. Als Azur sprach es sich für unendliche Himmel aus; hier ist es zur dekorativen Bemalung der Fensterbrüstung entheiligt; es lenkt den Blick nach unten. «Oben» begegnet ihm gerade ein dunkelblaues Firmament, das jede Transzendenz verweigert. Etwas anderes kommt hinzu. Die Helligkeit, die von außen ins Innere fällt: müsste die Partie unterhalb des Fensters nicht in tiefe Schatten getaucht sein? Das lichte Blau an dieser Stelle ist insofern falsch, aber gerade dadurch vielsagend: Die hohen Zuschreibungen, die sich bisher damit verbanden, sind hier nicht gedeckt; sie erscheinen als haltlose Zitate. Vor diesem Hintergrund muss sich der Azur als eine große Metapher entblößen lassen.

Verfolgt man die blaue Leselinie bis zum Ende, kommt die eigentliche avantgardistische Pointe des Bildes zum Vorschein: Sie findet ihr Ziel in einem dunkelblauen Gebäude. Dieses hat, vom Ausgangspunkt aus gesehen, die Position des Jenseits in dieser Konstellation zu vertreten. Größer könnte die Desillusionierung der Erwartungen nicht sein: Es gibt kein Entkommen aus der Dunkelheit der Absenz – das Haus hat keinen Ein- und Ausgang. Ein Aufbruch in das Stadtleben als einem entlastenden Anderswo muss aussichtslos bleiben. Wie immer man die Tönung der Façade deuten mag; die tiefblauen Fenster spiegeln nur die Dunkelheit des Intérieurs wider, erhärten damit die melancholische Symptomatik und Absenz als deren Weltanschauung. Multiplizieren die 24 geometrisch angeordneten, allesamt verdunkelten Fenster auf ihre Weise nicht noch die Aussichtslosigkeit? Sie gilt 24 Stunden, Tag und Nacht, ist endlos, ohne jeden Anflug von Unendlichkeit.

Auf «transzendente Obdachlosigkeit» hatte, nur zwei Jahre nach Matisse, Georg Lukács den Zeitgeist dieser Moderne ohne Gott festgelegt.⁵⁶

⁵⁵ Matisse war sich bewusst, einer neuen (modernen) Epoche anzugehören: «Ces œuvres [...] commencent à faire place [...] à une peinture d'intimité qui est celle de l'époque actuelle» (*Ecrits* [Anm. 38], 77f.).

⁵⁶ In der Perspektive der «modernen» Epopöe. Vgl. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* (1916). Darm-

Schwingt in seiner Lesart nicht doch noch immer etwas von der negativen Theologie Walter Benjamins mit? Die Bildreflexion von Matisse geht deshalb einen radikalen Schritt weiter. Ihr Blick auf diese intranszendente Lebenswelt findet nur wiedergegeben, was ihr inwendig fehlt. Aber was dann? Es gibt keine Ausflucht; es bleibt nichts als den Blick auf die Bedingungen zurückzuwenden, von denen er sich abgewandt haben wollte und sie als unhintergebar zu akzeptieren. Absenz ist, auch hier, der wahre Horizont des Lebens. Dann aber wäre es grundlegend vergeblich, sich *gegen* diese Aussichtslosigkeit, sondern sich vielmehr *im* Durchgang durch sie selbst zu begreifen. Von daher öffnet sich das Fenster auf einen zweiten Blick. Sein Anstrich des Himmelblau: bezieht es seine Erhellung nicht als Negativ aus dem dunklen Innern? Dies aber hieße: Wo noch ein tieferer Sinn gefragt ist, hat er sich auf die irritierende Voraussetzungslosigkeit zu berufen, für die bei Mallarmé das «RIEN» stand.⁵⁷

Die Zeichensprache von Matisse's Fenster hat die von weit herkommende, bedeutungstiftende Dialektik von Subjektivem und Objektivem, Geistigem und Sinnlichem, Konkretem und Abstraktem ihrerseits außer Kraft gesetzt.⁵⁸ Vielsagend rückt dann die Rückführung des Blicks von außen nach innen seinerseits den Tisch mit den Fischen und Pflanzen ins Zentrum, doch jetzt jeder hochfliegenden Illusion beraubt. Wofür soll das Intérieur jetzt noch zeugen, ohne über sich hinausweisen zu können? In diesem leblosen Raum haben einzig sie Leben. Die beiden Gewächse sind allerdings stationär und unbeweglich nach draußen orientiert – ein diskreter Hinweis auf die beschränkte Entfaltung ihrer Natur unter den Bedingungen von Zivilisation? Die Goldfische hingegen sind ganz in ihrem Element, dem sinnbildlichen Wasser des Lebens. Mythologisch ist ihm einst Aphrodite als Inbegriff der Libido entstiegen; ihr huldigen sie mit ihrer Farbe.⁵⁹ Sie kennen sie allerdings nur vegetativ, sind nicht erotisch aufeinander bezogen, und verkörpern insofern nur das afferente Wesen der Instinktnatur. Matisse

stadt / Neuwied 1976, 32; entstanden 1914. – Unmittelbar in dem hier verfolgten Zusammenhang: «das Auseinanderklaffen von Wirklichkeit und Ideal in der Umwelt des Menschen (zeigt sich) in der Abwesenheit des Ideals und in der hierdurch verursachten Selbstkritik der bloßen Wirklichkeit: in der Selbstenthüllung ihrer Nichtigkeit ohne immanentes Ideal» (S.68).

⁵⁷ Matisse hat seinerseits Mallarmé illustriert. Vgl. Schneider: *Matisse* (Anm. 39), 432ff.

⁵⁸ Schneider führt dieses Wechselverhältnis dagegen auf die «zwei Seiten seiner Persönlichkeit» zurück, aus der das «gebieterische Bedürfnis nach Einheit» erwächst (ebenda S. 448), während es wohl einen nicht endenden Schaffensprozess in Gang hält, das «perpétuel devenir» (s.o.).

⁵⁹ Vgl. Bettina Full: Aphrodite / Venus, in: Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Mythenrezeption. Der neue Pauly*. Supplementband 5. Stuttgart 2008, 262–275.

hat, wie Proust oder Apollinaire,⁶⁰ seine Kunst ausdrücklich auf dieses nicht-rationale Fundament gestellt.⁶¹ Damit aber anerkennt er Kreatürlichkeit als den eigentlichen Anfang aller menschlichen Gedankenbilder. Von daher lassen sie sich auf keinen letzten, archimedischen Punkt mehr zurückführen. Bergsons Grundsatz, dass der Begriff von Leben nur in einem beständigen Werden besteht, hat direkt oder indirekt auch seinen zahllosen Experimenten eine philosophische Rechtfertigung gegeben.⁶²

Wird dem Bild von Matisse damit zu viel zugemutet? Immerhin hat es ein vielsagendes Lesezeichen gesetzt: Im Aquarium sind einerseits Rot und Blau, Sinnlichkeit und Gedanklichkeit vereint. Andererseits aber ist ihre Harmonie, ein Schlüsselbegriff von Matisse,⁶³ nicht natürlich gegeben, vielmehr künstlich hervorgebracht. Sie ist mithin Ausdruck eines Gestaltungswillens, der sich formalisiert im Gefäß sowie im Blumentopf niedergeschlagen hat. Also nur mit Rücksicht auf deren kunstvolle, in sich gerundete Ordnung sind die bewegenden Motive des Intérieurs in Einklang zu bringen.

Die symbolische Zweisamkeit hat deshalb ihren Preis. Worin er besteht, zeigt ihre dreifache Kontextualisierung: sie ist jeweils ganz auf sich selbst bezogen, ein Binnenkontext im Binnenkontext des Innenraumes und dieser wiederum abgegrenzt gegen den Außenkontext der Stadt. Ihre Konstellation bildet mithin einen Raum für ein ästhetisches Eigenleben inmitten des anderen. Andererseits bleibt zumal das Aquarium transparent für dessen Blicke und Vorstellungen von außerhalb. Mit alledem: plädiert Matisse hier nicht für Kunst als kulturellen Ort, deren Ordnung der Zeichen sich unabhängig gemacht hat von einer Ordnung der Dinge? Obwohl alles Gegenständliche im Bild wieder erkennbar ist, soll es gerade nicht auf dessen Normalansicht, auf Realismus, sondern auf das Selbstgespräch der Farben als Motive ankommen.⁶⁴ Dann beginnt ihre erotische und idealistische

⁶⁰ Marcel Proust: «Et si elle [i. e. l'intelligence] n'a dans la hiérarchie des vertus que la seconde place, il n'y a qu'elle qui soit capable de proclamer que l'instinct doit occuper la première», in: ders.: *Contre Sainte-Beuve*. Paris 1954 u.ö. (Coll. Idées, 81), 63. – Apollinaire: «si le but de l'artiste est de créer, il faut un ordre, dont l'instinct sera la mesure» – bezeichnenderweise an der Kunst von Matisse entwickelt und der – literarischen – Kampagne der Avantgarde gutgeschrieben. Vgl. *Oeuvres* (Anm. 8), 56.

⁶¹ Vgl. Zitat oben.

⁶² Zum Einfluss Bergsons auf Matisse vgl. Mark Antliff: *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*. Princeton 1993, hier etwa 198.

⁶³ Als «harmonie des couleurs» vor allem, welche «correspondra à son [i.e. le peintre] sentiment»! (*Ecrits* [Anm. 38], 71f.).

⁶⁴ Noch vor Matisse und in grundlegender Weise hat Wassily Kandinsky in seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst* (München 1911; benutzte Ausgabe mit einer Einführung von Max Bill, Bern 1952) die Farbe als eine eigene, unsprachliche Sprache für eine moderne Kunst reklamiert, die, um das Geistprinzip zu wahren, sich in die Abstraktion von allem Gegenständlichen und Realen zurückzieht. «Zu

Zweitstimme sich zu äußern, weil sie sich an die Intuition des Betrachters wenden und sich von seiner Einbildungskraft frei paaren lassen. Mit anderen Worten: sie kehren ihre ikonische Potentialität hervor, die nur eine Abwesenheit von allem Vorgegebenen einräumt. Dann nimmt das Kunstwerk die Liquidität eines Aquariums an, und sein Gefäß verwandelt sich in einen mentalen Schauraum. So hatte es neben Matisse auch Marcel Proust verstanden.⁶⁵ Wichtiger als eine Zeichenkonstellation, die sich in einem Sinnbild vollendet, ist deren Vollzug, der sie offenhält, weil die Hintergrundlosigkeit einer Poetik der Abwesenheit für nichts mehr garantieren kann. Doch sie geht dafür mit einem neuen Begriff von Unendlichkeit um, der eine Schule der Performanz eröffnet. Denn wenn nichts definitiv bestimmt werden kann, darf die Gedankentätigkeit niemals enden. Abwesenheit, der Stachel im Fleisch des Logos, ist jedoch keineswegs belanglos. Ihr kommt vielmehr die – humane – Aufgabe zu, all das zu durchkreuzen, was einen praktisch betrifft, einem objektiv erscheint oder verpflichtend entgegentritt. Sie vermag ein Bewusstsein dafür zu erzeugen, dass vieles wohl unvermeidlich wirkt, es aber deshalb nicht auch zwingend notwendig sein muss. Wenn dieses Gemälde sich ein Bild vom Leben macht, dann will es, dass mit den Mitteln der Kunst seine Vitalität, nicht eine Finalität gefördert wird. Von ihr hatte die historische Lebenswelt mehr als genug; der Erste Weltkrieg hatte ihre latenten Zwänge explodieren lassen.

Matisse bekennt sich damit auf seine Weise zu der neuen Selbstwahrnehmung, mit der die Avantgarden die Epochenwende zu einer zweiten Moderne bestreiten.

IV

Ein anderes Dokument vermag diesen Aufbruch zu vertiefen. Es handelt sich um ein exzentrisches Werk von Aldo Pallazeschi aus dem Jahr 1911 mit dem Titel *Il Codice de Perelà* (‘Das Gesetzbuch von Perelà’)⁶⁶. ‘Roman’ nennt es sich im Untertitel – um alle Erwartungen an diese Gattung lustvoll zu verletzen. Jeder Selbstkommentar ist ihm entzogen; er hat kein narratologisches Rückgrat; eine Einheit der Handlung besteht allenfalls in einem

diesem Zweck [die reine Farbwirkung] müssen Form, Bewegung, Farbe [...] keine äußerliche und äußerlich verbundene erzählerische Wirkung hervorrufen. Und je äußerlich unmotivierter z.B. die Bewegung ist, desto reiner, tiefer und innerlicher wirkt sie» (S.123).

⁶⁵ Vgl. Vf.: Literatur als Bewegungsraum (Anm. 31), 37ff. – PDF: <http://WinfriedWehle.de>.

⁶⁶ Text (mit Seitenzahlen in Klammern) nach der Ausgabe Aldo Pallazeschi: *Tutti i romanzi*. Bd. 1. Hg Gino Tellini. Milano 2004 (I Meridiani) mit vertiefter Einführung und Kommentaren. – Zur narratologischen Anlage des Romans vgl. L. Alessandrini: Assenza e identità nel *Codice di Perelà*, in: *Lingua e Stile* 24 (1989), 115–148.

circulus vitiosus; ein identifizierbarer Erzähler fehlt; der Text ist beginnlos wie Mallarmés Gedicht; zahllose kurze, wie Filmschnitte sich ablösende Szenen folgen sich, von kaum personalisierbaren Dialogen durchsetzt, eingefasst von einem einganglosen Beginn und einem Ende, das nichts zu einem Abschluss bringt. Alles ist darauf ausgelegt, eine durchgehende Leseinie zu unterbinden. Wer mithalten will, muss sich diesem intermittierenden Rhythmus überlassen. Nicht Intention – Suggestion verschafft ihm Einlass ins Geschehen.

Der unvermittelte Anfang besteht aus drei, wie von außen in den Text hinein gesprochenen Worten: «Pena / Rete / Lama» (137). Der biblischen Genesis gleich – «Im Anfang war das Wort» (*Job*. 1.1) – wird aus deren ersten Silben «Pe-», «Re-», «La-» ein Name: Perelà – der am Ende wieder zurückgenommen wird (352). Er wiederum entlässt aus sich den Protagonisten des Romans. Ihm selbst steht damit keine eigene Identität zu; er ist eine Leerform, ein subjektloses Subjekt, in der Wirkung vergleichbar dem «RIEN» Mallarmés oder dem Stuhl in Matisse's Gemälde. Seine Geburt unterstreicht es auf groteske Weise. Im Laufe von 30 Jahren wurde seine Gestalt in einem hohen Kamin vom aufsteigenden Rauch eines Feuers «karbonisiert» (149): «L'Uomo di fumo» wird sie deshalb genannt – Mensch / Mann aus Rauch. Nach und nach gibt diese bizarre «Konstruktion» ein Curriculum zu erkennen: Es ist eine sarkastische Parodie auf die unbefleckte Empfängnis, wie überhaupt es sich im Weiteren wie eine gottlose Kontrafaktur des Lebens Jesu entwickelt. In zweiter Hinsicht aber wird das wesenslose Wesen anthropologisch inszeniert. Das Feuer spielt auf ein naturalisiertes Pneuma, den Atem menschlicher Lebensenergie an, die kein anderes Interesse hat als sich selbst zu erhalten. Auch von daher ist Perelà ein unbeschriebenes Blatt. Sein «Auf-die-Welt-Kommen» vollzieht sich in zwei Schritten einer karikierten Menschwerdung. Sie fand ihrerseits unter skurrilen Begleitumständen statt, eine didaktische Maßnahme, um nach ihren wahren Motiven zu fragen. Unten am Feuer saßen drei steinalte Frauen und lasen abwechselnd aus einem großen Buch vor – Anspielung auf das Buch des Lebens – und sprachen darüber in der jeweiligen Perspektive ihres Namens: eben Pena, Rete, Lama. Sie stehen für allegorische Welterfahrungen. *Pena*, Müh' und Not, die das Denken verursacht; *Rete*, Verstrickungen und Verwirrungen, die namentlich Amor in der Welt der Empfindungen verursacht; *Lama*, die scharfe Klinge, die Verletzung und Tod bringt, wenn der blinde Wille des Instinktvermögens die Herrschaft über den Menschen gewinnt – alles in allem die Quintessenz eines Weltwissens im Zeichen der «*miseria hominis*». Seit dem Sündenfall ist das irdische Dasein zur menschheitsgeschichtlichen Absenz eines erfüllten Lebens verurteilt. Mit dieser

mentalen Grundausstattung⁶⁷ betritt Perelà schließlich das Reich von König Tirlandao, einer Persiflage höfischer Herrschaft.

Pallazeschi nutzt diese Exzentrik, um ein kapitaless erkenntnistheoretisches Problem aufzuwerfen. Die unausgesprochene Frage lautet: Wie würde sich dieses allwaltende Wehe der Welt in einem beglückenden Wohl aufheben lassen. Der Autor gibt im Bilde Perelàs eine radikale Antwort. Der sachgerechte Ausgang dieses Schemen aus Rauch aus seinem Kamin – wäre es nicht der Weg nach ›oben‹? Demonstrativ wird er ihm verwehrt: Der Rauchfang war geradezu thesenhaft verschlossen (148). Was deshalb menschliche Gedankentätigkeit auch immer an Weltwissen zu ermitteln vermag – sie hat, in Perelà kondensiert, zu nichts geführt. Mit ihr das Leben zu erheben / erhaben zu machen, ist aussichtslos. Pallazeschi übt unerbittliche Kritik am abendländischen Geistprinzip. Es weiß von sich aus keinen Weg hin zu einem übergreifenden Ganzen, in dem sich alle Bestrebungen zu sammeln vermögen. Perelà muss seinen Ausweg deshalb nach unten nehmen, in eine fantastisch entstellte Menschenwelt. In einer späteren, zentralen Szene wird der tiefere Grund dafür aufgedeckt. Perelà wird von der Königin im Innersten des Palastes empfangen. Es ist der symbolische Ort für ein Gespräch um Grundsätzliches. Er ist auf der Suche nach einer Fundierung seiner fehlenden Identität. Er weiß zwar alles, kennt aber nichts, vor allem nicht sich selbst. Dabei kommt ein zentraler Begriff ins Spiel, die Frage nach Gott. Antwort der Königin: ›Gott ist Gott; wir wissen das alle‹ (201ff.). Mit anderen Worten: er ist eine Tautologie, zu einer kulturellen Antiquität entleert.

Genannt hatte ihn nicht einmal die Königin selbst, sondern ihr Papagei im Käfig, als dem animalischen Zentrum des Zentrums (Abb. 8). Der Selbstmörder ergänzt: Gott – ein wohlklingendes Wort für nichts / Nichts (261). Dessen Absenz bildet auch hier eine auffällige Parallele zum Protagonisten, der kein Ich mehr hat oder ist und aus sich selbst kein Subjekt mehr werden kann. Ihm steht allenfalls noch die Frage zu, «Chi sono?» – ›Wer bin ich‹.⁶⁸ Sie bleibt aber ohne Antwort, Signatur der Epochenwende, der Pallazeschi auf seine Weise zum Durchbruch verhilft. Und: sie wird auch hier von dem Leitbild gerahmt, das die spekulativen Sehnsüchte des

⁶⁷ «Ich wusste über alles Bescheid, ohne jemals etwas gesehen zu haben; tausend Geschichten vom Menschen, ohne wirklich zu wissen, wie die Menschen wären; alle Bezeichnungen der Dinge, ohne die Dinge zu kennen [...]. Nun musste ich sehen (lernen)» (152).

⁶⁸ Dieser Text Pallazeschis bringt gewissermaßen die Kardinalfrage seines Werkes auf den Punkt. Vgl. dazu Vf.: Chi sono?: Saggio sull' avanguardia di Aldo Pallazeschi, in: Gino Tellini (Hg.): *Aldo Pallazeschi: der Dichter, der Gaukler und die Ernsthaftigkeit des Spiels.*, Florenz 2015, 113–132. – PDF in: <http://WinfriedWehle.de>.



Abb. 8: Perelàs Empfang bei der Königin. – Foto Andreas Etter.
Inszenierung der Oper *Perelà, Uomo di fumo* von Pascal Dusapin
am Staatstheater Mainz, 2014/15.

19. Jh. nach etwas Letztbegründendem aufgenommen hatte, dem Azurblau (349). Es leuchtet nicht mehr; deshalb musste Perelà den Kamin nach unten verlassen.

Ein idealistisches Deutungsprogramm des Lebens ist mithin «verbrannt». Woran sich aber «unten» orientieren, um den intellektuellen Nichtigkeitserfahrungen des Denkens und der Tradition zu entkommen? Perelà wendet sich dem gelebten, nicht weiter ableitbaren Leben zu. Es galt nicht länger abstrakt, sondern pragmatisch zu denken, d.h. die blinden Begriffe mit der Realität zu konfrontieren. Pallazaschi macht daraus ein frappierendes kulturkritisches Exerzitium. Ausgangspunkt bildet eine wunderliche Requisite. Er stattete sein Wesen ohne Eigenschaften mit ein paar Stiefeln wie die Herrschaften bei Hofe aus (Abb. 9).

Sie entfalteten eine komplexe Wirkung. Seine Erscheinung wirkt zwar einerseits befremdlich, lässt sie andererseits aber als Mensch in Betracht kommen. Über einen umfassenden Wortschatz verfügt sie ja. Dadurch wird sie zu einer Provokation für seine Umgebung. Herausgefordert sieht sich das archaische, lebenssichernde Bedürfnis, Unbekanntem, Ungewissem, Fremdem eine feste Stelle in den Archiven des bestehenden Wissens und der Erfahrung zuzuweisen und es nach dem eingeübten Verständnis zu entschärfen.⁶⁹ Auf diesen tief verwurzelten Reflex hat es Pallazeschi abge-

⁶⁹ Dieses Identifikationsgeschehen hat Antonio Saccone zurecht in den Mittelpunkt seiner Studie *Locchio narrante. Tre studi sul primo Pallazeschi* (Napoli 1987, 69–



Abb. 9: Die Stiefel als Anreiz zu Identitätszuschreibungen des unbestimmten Wesens von Perelà – Foto Andreas Etter.

sehen. In weiterer Hinsicht lässt er auf seine Weise die beiden Leitdiskurse Zweckrationalität und Wertrationalität ins Leere laufen, wie sie etwa Max Weber 1904/05 bestimmt hatte.⁷⁰

Davon lebt im Wesentlichen die Dramaturgie. Jeder, dem Perelà begegnet, versucht, diesem uneindeutigen Phänomen Eindeutigkeit beizubringen. Effektiv projiziert dadurch jeder seine subjektive Voreingenommenheit auf ihn. Pallazeschi führt seine Kritik an der Kritiklosigkeit der Leute anhand von 20 stadtbekanntem Persönlichkeiten und sechs öffentlichen Einrichtungen drastisch vor Augen,⁷¹ allesamt Marionetten und Abbilder ihrer geistigen Bedürftigkeit. Der Bankier meint das Geld, bringt aber unbewusst das Prinzip auf den Begriff: «die Dinge haben den Wert, den wir ihnen geben». Und ein Minister des Hofes fasste unfreiwillig die beschränkte Erkenntnisfähigkeit des Menschen zusammen: Über allem in der Lebenswelt walte eine «unvermeidliche Partialität» (216). Im Grunde stellte er dem Dasein

120) gestellt. Er führt diese erkenntniskritische Absicht allerdings auf einen «nichilismo pallazeschiano» zurück, weil der Autor weder Ziel noch Zweck verfolgt. Das konstruktive Moment bleibt so unberücksichtigt.

⁷⁰ *Die protestantische Ethik und der «Geist» des Kapitalismus*. Hg. Klaus Lichtblau / Johannes Weiß. Weinheim 1993. Vgl. dazu die Würdigung von Paul Geyer: Kritische Kulturtheorie, in: Claudia Jünke / Rainer Zaiser / ders. (Hgg.): *Romanistische Kulturwissenschaft*. Würzburg 2004, 9–30.

⁷¹ Durchaus so von Marco Marchi gewürdigt: La parabola di Perelà, in: ders.: *Pallazeschi e altri sondaggi*. Firenze 1996, 175f. Die leere Figur des Helden wird allerdings auch zur Versuchung der Interpretation, insofern er sie mit Autobiographie, dem Unbewussten, mit Nihilismus u.a. stimmig macht.

eine unhintergehbare melancholische Diagnose. Darauf hatte es Pallazeschi abgesehen.

Am Ende einer langen Sozialrevue, die all die undurchschauten Fixierungen ans Licht brachte, sollte Perelà schließlich Auskunft geben, wie er zu diesem ganz anderen, leichten, luftigen <Menschen> aus Rauch geworden war. Er erklärte ihnen seine Entstehung, seinem Naturell entsprechend, chemisch, als einen makellosen Akt der Purifikation (149). Der Begriff wirkte auf sie wie ein Zauberwort, öffnete die letzten Türen ihrer geistigen Verhaftungen – und löste ein fatales Missverständnis aus: Sie verstanden ihn spirituell und deuteten den Entkörpererten zum Vergeistigten um. Purifikation deckte dabei den wunden Punkt ihrer eigenen Welt-Anschauung auf. Wer leidend – *Pena, Rete, Lama* – die Misere des Lebens erträgt, würde einer höheren Sendung des Menschen teilhaftig. Am Ende entlockt ihnen die Andersartigkeit Perelàs ein grenzenloses <Hosianna>. Er wird mit dem königlichen Auftrag geadelt, dem Reich einen neuen Kodex, ein lebenswertes Evangelium zu verfassen, er, der das Leben nicht kennt (216).

Es kam, wie es kommen musste. Seine Erhöhung war einem Ritus ohne Mythos gefolgt, wie es an anderer Stelle heißt.⁷² Seine Weltfremdheit schlug in ein <Kreuziget ihn> um. In seinem 33. Jahr wird er als falscher Prophet verurteilt und in einem finsternen Brunnen auf eben dem Berg begraben, von dem er herabgestiegen war (344). Zwei erkenntniskritische Kreise haben sich damit geschlossen. Es gibt kein Entkommen, auch hier nicht, weder aus Perelàs abstrakter Ordnung der Namenszeichen, noch aus der ausgeübten Ordnung der Dinge, für die das Leben im phantastischen Königreich steht. Beide anthropologischen Seiten – sinnlich wie geistig – haben keinen Ausweg aus den Einsperrungen ihrer Partialität gefunden. Hinter allen azurblauen Verheißungen haben sich nichts als Absenzen aufgetan. Bedingtheit erweist sich als die wahre Bedingung des gelebten Lebens und Kontingenz als sein wahres ideelles Obdach. Die Königin veranschaulicht es, indem sie die Politik des Reichs mit einem mörderischen Kartenspiel vergleicht. Dame, Herr, Geld und Schwert mischen sich nach den Regeln des Zufalls. Deshalb kann dieses Spiel nie aufhören (204).⁷³ Dieses Nicht-Enden-Können enthüllt sich auch hier als fatale Unendlichkeitsperspektive einer nach-metaphysischen Ära im Zeichen der Absenz.

Pallazeschi hat damit auf seine Weise den Epochenbruch zum 20. Jh. vollzogen. Doch wie Mallarmé, Matisse und andere bleibt er bei einer Negation der Herkunft nicht stehen. Die Dunkelheit des Brunnens war es,

⁷² Adele Dei in der Einführung ihrer Ausgabe: Aldo Pallazeschi: *Tutte le poesie*. Hg. A.D., Milano 2002 (I Meridiani).

⁷³ Ein Grundzug auch der Lyrik. Vgl. Adele Dei (ebenda XX): «Il risultato è una scandita cantilena che torna su se stessa, che sfoga nell' iterazione una sostanziale mancanza di sviluppo: la scena è bloccata e può solo eternamente ricominciare».

die auch Perelà die Augen öffnete. Der Gegensatz seiner Begriffsform des Lebens und der Lebensform der Begriffe draußen lässt sich nicht in einem höheren Sinne aufheben. Diese Intranszendenz muss deshalb auf andere Weise ausgelebt werden. Was nottut ist – modernistische – Blickumkehr, und die Schlusszene setzt sie in Gang.

Wer Perelà nachfolgt, löscht sich selbst aus. Um leicht zu werden wie er hatte Alloro, der Hofpoet mit seinen azurblauen Augen, sich ebenfalls ins Feuer gestellt (285), mit den vorhersehbaren Folgen. Sein Tod demonstriert, dass undurchschauten Selbsttäuschungen, zu denen die Worte verführen, nur mit heftigen Enttäuschungen begegnet werden kann. Dadurch erst würde ein Bewusstsein dafür entstehen, dass menschliche Geistestätigkeit die Lebensinteressen nur höchst unzureichend zu befriedigen vermag. Um sie anzusprechen, bedarf es deshalb der alternativen Erkenntnis der Einbildungskraft. Sie will etwas bewegen, nicht feststellen; setzt sich, um sehen zu können, was sich machen lässt, über das Gemachte hinweg. Pallazeschi sagt es formelhaft so: «creando distruggere». Um es mit der Unbedingtheit von Paul Celan zu verdeutlichen: «Deine Sprache, wirf sie weg, wirf sie weg, dann hast Du sie wieder».⁷⁴

Und so leitet Pallazeschi zu dieser denkwürdigen Revision an: Als Ergebnis seiner fatalen Annullierung setzt Perelà nun, in genauer Umkehrung seines Abstiegs zu Beginn, zu einer pervertierten Himmelfahrt an. In der Dunkelheit seines Grabes ist ihm Erhellung zuteil geworden, Bild geworden im kleinen, azurblauen (!) Ausschnitt, den der Kamin nach oben hin freigibt (349). In ihm identifiziert sich zuletzt das wesenlose Wesen des Perelà: Himmelblau, zur Symbolfarbe der Absenz gewandelt. Denn das Schemen aus Rauch kann dort oben, im Vorschein von Unendlichkeit nicht aufgehen. Angesichts dessen wird es vielmehr von seiner Materialität eingeholt: Seine Rauchgestalt kondensiert sich in einer grauen Wolke, die einer Menschengestalt gleicht (350). Kann man drastischer zum Ausdruck bringen, dass sich der traditionelle Sitz der Götter lediglich dem umwölkten Vorurteil des Menschen verdankt? Denn dies ist die beschließende Pointe von Pallazeschis Parabel. Nach wie vor richten die Untertanen des Königs Torlindao reflexartig ihre Blicke nach oben, wo ihre beklemmende Endlichkeit sich entgrenzen sollte. Doch jetzt stoßen sie sich an der Wolke Perelàs, die ihnen diese trügerische Aussicht trübt. Damit setzt ein Prozess ein, der einem Bildersturm gleicht.⁷⁵ Der eine sieht darin ein «neues Volk, neue Menschen»

⁷⁴ Im Gedicht *Windmühlen* aus dem Zyklus *Niemandrose*, in: ders.: *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Hg. Barbara Wiedemann. Frankfurt / M. 2005, 162.

⁷⁵ Ein poetisches Vorspiel zu diesem Akt der erkenntniskritischen Relativierung hat bereits Pallazeschis Gedicht *I prati di Gesù* (in: *Tutte le poesie* [Anm. 72], 80–89)

– Signal für eine neue, nachmetaphysische Epoche. Ein anderer meint weiße Adler zu erkennen, die Gott den Schleier seines Geheimnisses entreißen. Wieder ein anderer liest in der wellenden Wolke wehende Banner, die das verlockende Azur-Blau ohrfeigen. Ein letzter erkennt darin gar das Bild eines Menschen, der das Werk der Entstofflichung («purificazione») aus eigener Kraft vollbracht hat. Es ist Pallazeschi Art zu sagen, dass die Himmel leer sind. Die hohen abendländischen Gedankenwürfe haben letztlich nichts als kulturelle Konstrukte hervorgebracht, Fiktionen im Sinne Mallarmés (148). In ihnen finden nur gegenbildliche menschliche Mangel-erfahrungen Gestalt. Sie wissen keine Gewissheit hinter sich, sind insofern Kopien ohne Original, Simulakren. Worüber wir wahrhaft verfügen können, ist allein die Rede über sie. Sie also bilden den originären Ausdruck von Absenz.

Um zu verhindern, dass sich auch darin noch ein Rest von falscher Evidenz sammelt, beugt Pallazeschi mit stilistischem Augenzwinkern vor: Jede wolkige Lesart wird sogleich von einem «Da vero» – «echt?» oder einem «Ma che» – «sag bloß» wieder entkräftet. Nichts soll sich verfestigen, alles in der Schwebel bleiben. Das ist der eigentliche Kodex des Perelà. Um die Epoche lebenswert zu machen, käme es darauf an, eben die Denkgewohnheit zu falsifizieren, hinter allem etwas Letztendliches suchen zu wollen, mit dem sich Sichtweisen fixieren und Zwangsläufigkeiten begründen. Pallazeschi plädiert für das neue, avantgardistische Wahrnehmungsprinzip, den Vollzug des Lebens nicht auf irgendeine Vollendung zu verpflichten, sondern seinem kreatürlichen Selbsterhaltungswillen zu gehorchen und ihn in geistige Beweglichkeit zu überführen. Deshalb darf Perelà kein Subjekt werden. Er hat die Fantasie der Betrachter in Gang zu halten. Die Frage nach dem Menschen kann also nicht länger lauten: «Chi sono?» – «wer bin ich», sondern «Come sono?» – «wie bin ich Ich». Nicht substantialistisch, performativ, in einem permanenten Prozess des Werdens komme ich zu mir. Pallazeschi nimmt damit auf seine Weise die Spur in eine zweite Moderne auf.

Dies gilt vor allem in letzter Hinsicht, der maßgeblichen. Die Wolken-deuter geben es zu verstehen. Indem sie mit den Blicken Perelà folgen, verwandelt sich ihre Sichtweise. Das «Schaut nur! Schaut nur!» kündigt ihre Revision an (352). Doch zugleich damit geht ein bedeutsamer Diskursübergang einher. Sie fühlen sich herausgefordert, die sie befremdende Himmels-erscheinung in Worte zu fassen. Und instinktiv nehmen sie Zuflucht zu einer metaphorischen Sprechweise. Nicht nur, dass sich ihnen das Wahrgenommene pluralisiert; sie ahnen auch, dass die Gestalten, die die Wolke vorführt («quegli uomini»), parabolische Wesen sind. Diese malen die unbestimmte Erscheinung des Perelà aus: seine Leichtigkeit, Durchlässigkeit,

gegeben, das neun Varianten auf ein Thema durchspielt, wobei eine Ansicht die andere unterläuft.

Wandelbarkeit, die sich jeder realen Festlegung entzieht. An ihnen soll der Leser begreifen, dass es das ästhetische Prinzip der Sinnbildlichkeit ist, dem vor allem es gelingen kann, von der Schwerkraft der Gewohnheiten abzusehen. Ein «saltimbanco», ein Spielmann soll der Literat daher sein. Die Kunst aber ist dafür die angemessene Schaubühne – sofern sie sich der Herausforderung der Absenz stellt. Dann vermag sie die unendlichen Möglichkeiten der Einbildungskraft frei zu setzen und der Not der Kontingenz die Tugenden der Kreativität abzugewinnen. Sie aber kommt als Transzendenzersatz einer zweiten Moderne in Frage.

V

Ihre durchschlagende Wirksamkeit sei an einem späten Beispiel illustriert. Es muss seine Poetik der Absenz nicht eigens mehr darstellen und begründen. Sie ist inzwischen weithin als ein maßgeblicher Horizont von Modernität aktualisiert, wenngleich nicht im selben Maße auch geltend gemacht. In diesem Sinne wird sie im Bild *Monochrome Bleu sans titre* von Yves Klein schon vorausgesetzt und kann ins Extrem getrieben werden (Abb. 10). Man ist versucht, es aufgrund seiner Radikalität als Farbwerk zu bezeichnen. Von seiner Aussage her ist es auf seine Weise in mehr als einer Hinsicht aussichtslos. Ohne jeden Kompromiss abstrahiert es von aller Bildhaftigkeit; ein Rückschluss auf Gegenständliches ist ebenso unterbunden wie auf den Künstler, der sich der Leere, dem absoluten Darstellungsideal unterordnet; es ist seine Version vom Tod des Autors.⁷⁶ Wenn das Objekt etwas mitzuteilen hat, behält es das für sich.

Klein verschreibt sich seinerseits einer modernen Utopie, wie sie einst etwa Flaubert in einem «Livre sur rien», Mallarmé in der weißen, leeren Seite beschworen hatten.⁷⁷ Damit bekennt auch er sich zum Nichts als dem dynamischen Ursprung von Modernität. In einem ersten, propädeutischen Schritt muss jede Wiedererkennbarkeit des Dargebotenen destruiert werden. Es ist für nichts mehr repräsentativ – außer für sich selbst. Diese Kunst hat die Erfahrungswelt gänzlich zur Absenz verurteilt. Im Vollzug von

⁷⁶ Als Performance am 28.4.1959 in Paris in einer leeren Galerie aufgeführt. Vgl. die «Reportage» von Nicholas Charlet: *Yves Klein*. München 2000, 86ff., die sich auf Kleins Selbstkommentare bezieht. «Am besten ich wäre überhaupt nicht [zu meiner Ausstellung] gekommen, und auch mein Name hätte im Katalog nicht aufgeführt werden sollen»; in: *Conférence à la Sorbonne* 3.6.1959, Paris (Galérie Montaigne) 1992.

⁷⁷ Wenn Kleins Kunstauffassung eine philosophische Affinität zugeschrieben werden kann, dann zu Gaston Bachelard: *L'Air et les songes: Essai sur l'imagination du mouvement* (1943). Paris (Livre de Poche, Coll. Biblio essais) 1992. Er hat sich darin mit dem Blau und seinen Sinnverhältnissen auseinandergesetzt; Klein hat ihn zitiert. Vgl. *Conférence à la Sorbonne* (Anm. 76).



Abb. 10: Yves Klein, *Monochrome bleu sans titre* (1957) – IKB 216;
© Succession Yves Klein. VG Bildkunst Bonn.

Kleins Strategie geht es um einen Akt, der dem Blau den Effekt des Immateriellen tilgt, um ihn gerade dadurch, ex negativo zu beschwören.⁷⁸ Überdies verweigert es jeden Durchblick, aber auch jede Selbstreflexion, weil der intransparente Farbvorhang seines Bildes kein Geheimnis wie der Schleier der Isis mehr verhüllt. Unterstellt werden darf immerhin: Es wehrt sich damit gegen die erdrückende Bilderflut der zeitgenössischen Medienlandschaft, um mit der reinen Farbe für eine Reinheit des Blicks einzutreten, wie Mystik und Magie ihn einst kultivierten. Nicht zuletzt deshalb wurde ihm ein «Sinn für das Göttliche» zugesprochen.⁷⁹

Einzig das dunkle Blau bietet einen semantischen Anknüpfungspunkt. Auch Klein bedient sich damit einer Symbolsprache, die zumal in Frankreich eine lange Kunsttradition hat.⁸⁰ Sie ist auch hier kein Zufall; ein faszinierendes Zeugnis kann es belegen. Es stattet die Farbe Blau geradezu mit einem Gründungsmythos aus. Achtzehnjährig, in Nizza am Strand liegend, signierte Klein den azurblauen Himmel und verwandelte ihn in sein «erstes

⁷⁸ Vgl. dazu den Kommentar seines Freundes und Interpreten Pierre Restany: *Yves Klein*. München 1982, 47ff.

⁷⁹ Restany ebenda, 7.

⁸⁰ Die er selbst ausdrücklich zitiert und sich ihr einordnet. Vgl. Klein: *Conférence* (Anm. 76), 17.

und größtes Monochrom» und machte es zur Utopie seines Imaginariums. Denn die Faszination am Unendlichen ist allein im Akt einer absoluten Negation, dem Eingeständnis von dessen Unerreichbarkeit zu haben. Der Blick nach oben konnte nur gelingen, weil er von allem absah, was das Unten bedingt. Einzig im Kunstwerk, aber damit enteignet als Fiktion, vermag man einer solchen Entgrenzung inne zu werden. Aufrecht jedoch, Kopf oben, in der Sichtweise des Realsinns, erscheint dieser Ausblick als überwiegend. Effektiv erfahrbar ist die Aura des Azurblaus also allein im Bewusstsein seiner Unverfügbarkeit. Dafür plädiert das lückenlose Dunkelblau, die Geste seiner Absenz, das sich in eine Genealogie der Purifikation mit Mallarmé,⁸¹ Kandinsky,⁸² Matisse, mit dem Rauchgrau bei Palladeschi oder mit Prousts dunkler Arche Noah einfügt. Es teilt nichts mehr mit, koloriert damit aber gerade eine raunende Abwesenheit. Zwar kann es damit einem Bedürfnis nach einer idealen Anderwelt keine Präsenz verleihen, erzeugt aber, im Rahmen dieser Farbenlehre, eine emotionsgeladene Verneinung der Geschichten, die den Azur verdunkeln. Hält der Betrachter seinem Sog jedoch stand: würde er auf der Rückseite dieses enteignenden Blicks der Absenz nicht von seinen eingefahrenen Gedankenwegen abgebracht? So hatte es schon Mallarmé vorgesehen. Abstrakte Kunst ist anstrengend; das ist gewollt. Mit Absicht erschwert sie den Eintritt in ihre Chiffrenlandschaft und bietet nichts, was man, wie man so sagt, mitnehmen könnte. Kleins Malerei ist dafür ein krasses Beispiel. Wenn sie etwas mitteilt, dann verdankt es sich der Sichtweise des Wahrnehmenden, auch wenn es Klein wortreich seiner ikonischen Rhetorik zuschreibt. Sie geht bewusst das Wagnis ein, sich der Beliebbarkeit, dem Unverständnis oder dem Spott auszuliefern. Wer sich jedoch darauf einlässt, den entschädigt sie mit der Losgelöstheit des Immateriellen. Sie weckt den Sinn für die Potentialität des Dargestellten, nicht für seine Evidenz. Ihr Ideal besteht in mentaler Mobilmachung. Dass das *Monochrome Bleu* sich so vorsätzlich nichtssagend gibt, sollte es gerade vielsagend machen. Nicht zuletzt deshalb verzichtet Klein, wie Edouard Manet, einer der Pioniere von Modernität,⁸³ auf eine eigene Rahmung. Würde dem Bild konventionell Grenzen gesetzt, verfestigte sich das Gezeigte wie ein Begriff, für den es doch keinen haltbaren Grund mehr

⁸¹ Klein bezieht sich mehrfach, gerade auch in der exponierten Gestaltung der Gelenkirchener Oper, auf Mallarmés produktives Trauma des Azur. Vgl. Werner Ruhna: *Baukunst*. Düsseldorf / Essen 1992, 25.

⁸² Sie hat einen der nachdrücklichsten Anwälte in Kandinsky (*Über das Geistige in der Kunst*) gefunden. Es ist, als habe Klein ihn bestätigen wollen. Dort schon heißt es: «Blau ist die typisch himmlische Farbe. [...] Es wird [zum Dunklen sinkend] eine unendliche Vertiefung in die ernstesten Zustände, wo es kein Ende gibt und keines geben kann» ([Anm. 64], 93) – Absenz.

⁸³ Von Mallarmé gewürdigt und für seine eigene Poetik adaptiert: Les impressionistes et Edouard Manet, in: *Oeuvres complètes* (Anm. 7), Bd. 2, 458.



Abb. 11: Yves Klein, Schwammreliefs im Musiktheater im Revier (MiR), Gelsenkirchen 1958.

gibt. Das Bild erscheint so nur unterbrochen; die Farbe könnte – und sollte – unabsehbar so weitergehen. In der Tendenz wollte Klein genau für diese Entgrenzung in den sechs riesigen blauen Reliefs für das Musiktheater in Gelsenkirchen sensibilisieren (Abb. 11).⁸⁴ «Das (dunkle) Blau ist das sichtbar werdende Unsichtbare» hinter allem.⁸⁵

Auch in anderer Hinsicht trifft dies einen Grundzug der Poetik der Absenz. Kleins Gesamtwerk ist geradezu von einer monochromen Obsession durchdrungen. Mit Einfallslosigkeit und Sterilität hat sie nichts zu tun; dieser Wiederholungszwang hat Methode. Ohne azurblaue Aussichten kann seine Bildkunst nur immer wieder an die Paradoxie appellieren, in der formlosen Spur von Abwesenheiten reine, unbefleckte Anwesenheit zu suggerie-

⁸⁴ Dazu die Dokumentation von Charlet: *Yves Klein* (Anm. 76), 98ff. – Ergänzend dazu mit einer Reihe nur schwer zugänglicher Zitate aus Originaldokumenten Sidra Stich: Yves Klein, in: Katalog zur Ausstellung im Museum Ludwig. Köln / Stuttgart 1994, 107ff.

⁸⁵ Zitat von Klein in: Ruhнау: *Baukunst* (Anm. 81), 25, in Abwandlung eines Zitates von Paul Claudel – Ruhнау war Architekt der Gelsenkirchener Oper und hat eng mit Klein zusammen gearbeitet.

ren; sie ist reines Sein. Insofern gilt: «Das Blau ist»⁸⁶. Nur im Nicht-Aufhören-Können wären daher seine Reflexe noch aufzuspüren. So oft, wie Klein das tiefe Blau ins Bild setzt, stiftet er geradezu ein Ritual des gelingenden Verlustes. Es insistiert zwar auf der Unmöglichkeit von Transparenz, rettet aber auf diese Weise den Erlebniswert des Möglichen – ein *memento vitae*, das Ideal abstrakter Kunst. Das Werk des Frühvollendeten erfasst daher nicht zuletzt das Strukturgesetz der seriellen Kunst als einem der epochebildenden Stiltzüge einer zweiten Moderne. Sie hat mithin ihren Grund ihrerseits in einer Poetik der Absenz. In seiner ersten großen Ausstellung 1957 in Mailand mit elf identischen monochromen Tafelbildern in Blau hat er de facto diese Konsequenz bereits ausgearbeitet.⁸⁷

Die Werke, die im Namen von Absenz zur Sprache kamen, haben sich in unterschiedlichsten Abwandlungen an die Außengrenzen einer Kultur begeben, die keine Perspektive mehr auf Letzthinniges bietet. Gleichwohl haben sie auf ihre sperrige Weise die Frage nach dem Menschen nicht preisgegeben. Denn wer sich auf ihre Provokationen einlässt, muss sein mitgebrachtes Selbstverständnis suspendieren. Er tritt gleichsam ins Freie, wo Bedeutungen nicht von Vollendungszwängen diktiert werden, sondern noch ursprünglich zu erfahren sind – als freibleibende Deutungen. Sinn teilt sich so performativ mit.⁸⁸ Dies zuzulassen ließe sich wohl als das ethische Moment dieser Modernitätserfahrung festhalten.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:** Edmond Jabès, *El, ou le dernier livre*; Paris 1973.
Abb. 2: Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés*; Doppelseite 10.
Abb. 3: Sternbild *Großer Wagen*.
Abb. 4: Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés*; Doppelseite 11 (Hervorhebung v.Vf.).
Abb. 5: Henri Matisse, *Intérieur, bocal de poissons rouges* (1914). – © Succession H. Matisse / ©Philippe Migeat – Centre Pompidou, Paris (4 N 94841).
Abb. 6: Goethe / Schiller, *Temperamenten-Rose* (1799). – Goethe- Nationalmuseum Weimar.
Abb. 7: Matisse, *Intérieur, bocal de poissons rouges* (Hervorhebung v. Vf.).

⁸⁶ Klein in Ruhnau (Anm. 81), 25. – Vgl. dazu aus kunstgeschichtlicher Perspektive Fatma Yalçın: *Anwesende Abwesenheit. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte von Bildern mit menschenleeren Räumen, Rückenfiguren und Lauschern im Holland des 17. Jahrhunderts*. München / Berlin 2004. Zum Ansatz vgl., S. 59ff.

⁸⁷ Vgl. Charlet: *Yves Klein* (Anm. 76), 66ff.

⁸⁸ Vgl. dazu Joachim Fiebach: Performance, in: Karlheinz Barck [u.a.] (Hgg.): *Ästhetische Grundbegriffe* (Anm. 1), Bd. 4, 740ff., mit Rückbezug auf Mallarmé (!) und die neue Kunstauffassung der historischen Avantgarden (S. 742).

- Abb. 8:** Perelàs Empfang bei der Königin. – Foto Andreas Etter. Inszenierung der Oper *Perelà, Uomo di fumo* von Pascal Dusapin am Staatstheater Mainz, 2014/15.
- Abb. 9:** Die Stiefel als Anreiz zu Identitätszuschreibungen des unbestimmten Wesens von Perelà – Foto Andreas Etter.
- Abb. 10:** Yves Klein, *Monochrome bleu sans titre* (1957) – IKB 216; © Succession Yves Klein. VG Bildkunst Bonn.
- Abb. 11:** Yves Klein, Schwammreliefs im Musiktheater im Revier (MiR), Gelsenkirchen 1958.

