

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Schwelle im Kraftfeld von Bildräumen

verfasst von

Mag.art. Clemens Joschika

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie

Wien, Januar 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt

Universität für Angewandte Kunst

Betreut von / Supervisor:

US 190 590 299 UA

Wien

Univ. Prof. Mag. Dr. Eva Kernbauer

Danksagung

Ich danke meiner Mama, denn ohne sie wäre ich gar nicht hier!

Ich danke meinem Guru, der mich aus der Dunkelheit ins Licht führt!

Ich danke der lieben Laura, ohne die mein Leben einsam wäre!

[Motti]

Was ist der Reim auf Schwelle?

(Peter Handke)

*Ewiges Reich des Raumes (...) Empfängerin und
gleichsam Amme allen Werdens.*

(Plato)

Die Malerei hat oft etwas Verwirrendes.

(Georges Didi-Huberman)

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
Rundgang.....	3
Zur Einführung in den Gegenstand dieser Arbeit.....	5
Zum Produktionsprozess dieser Arbeit: die Begriffsperson des Schwellensuchers.....	9
Abschnitt I.....	11
Schwellenkunde I: zum Werk Peter Handkes.....	11
Schwellenkunde II: psychotopographische Ästhetik der Schwelle.....	15
Schwellenkunde III: die Räumlichkeit der Schwelle.....	19
Schwellenkunde IV: Liminalität und die Schwelle in Theorien der Moderne.....	25
Abschnitt II.....	28
Bildtheorie I.....	28
Bildtheorie II.....	35
Abschnitt III.....	42
Die Fresken der Mysterienvilla von Pompeji.....	44
Kontext und Bildbeschreibung.....	44
Schwellenraum: Immersion und Übergang.....	47
Bilder der Verkündigung.....	53
Kontext.....	53
Auf der Schwelle der Transzendenz.....	55
Magrittes <i>Verbotene Reproduktion</i>	58
Die verbotene Reproduktion.....	60
Raumschwelle.....	62
Conclusio.....	66
Zusammenfassung.....	69
Abstract.....	70
Quellen.....	71
Literatur.....	71
Abbildungen und Abbildungsverzeichnis.....	74

Einleitung

Ausgangspunkt bzw. Initialmoment für die Themenwahl meiner Diplomarbeit war ein Gespräch mit einem Freund, in dem es darum ging, (auch ästhetische) Grenzen als Schwellen wahrzunehmen und damit den eher starren und binären Begriff der Grenze durch den dynamischen, interaktiven und tendenziell nondualen Begriff der Schwelle zu erweitern, wenn nicht „aufzusprengen“. Im Laufe dieses Gesprächs kamen wir auf die Schwellenkunde Walter Benjamins zu sprechen und wie dieser es verstand, die eigentümliche und faszinierende Logik der Schwelle in seinem Werk in so verschiedenartiger Weise fruchtbar zu machen. Am selben Abend noch blätterte ich eher beiläufig in einem Bildband, wo unter anderem Photographien der Mysterienvilla in Pompeji abgebildet waren und angetan von der ausgeklügelten Gestaltung der Wandfriese, auf denen allem Anschein nach ein dionysisches Ritual dargestellt ist und der Art und Weise, wie es dem Künstler gelang, durch die scheinbare Aufhebung der Grenzen zwischen Realraum und Bildraum den Betrachter gewissermaßen über die Schwelle des Bildes in das Geschehen des Mysteriums hineinzuziehen, begriff ich sogleich die ästhetische Fruchtbarkeit (eines Begriffs) der Schwelle, durch den das Augenmerk des Kunstbetrachters besonders auf die Ränder, die Grenzen und damit auf das ganze vielfältige Spiel der Passagen und Zonen der Übergänge gelenkt wird, die in wenn nicht allen so doch zahlreichen Kunstwerken im Gange ist.

Ein Bild, wenn es sich auch ohne weiteres ausschließlich intern, für sich, quasi eingeschlossen in seine Umrahmung betrachten und genießen lässt, unterhält doch eine unabweisbare Beziehung zu seiner Umgebung – schließlich muss es ja irgendwo *sein*, wenn es auch im Zeitalter des weltweiten Netzes zusehends den Anschein gewinnt, als lösten sich die Dinge endgültig von ihrer körperlichen Existenz. Und in diesem Bezug zu seiner Umgebung gewinnt das Bild oftmals allererst die Prägnanz seiner Sichtbarkeit. Wenn dieser hier nur bruchstückhaft angedeuteter Befund womöglich mehr auf die sogenannte alte Kunst bzw. auf Bilder zutrifft, die zum Zeitpunkt ihrer Entstehung nicht einfach Kunstwerke waren, sondern deren Existenz eine gewisse (dekorative, rituelle, theologische, etc.) Funktion im Rahmen einer gewissen Praxis erfüllte, so kommt es doch auch bei modernen Kunstwerken,

die allem Anschein nach oft „nur“ fürs Museum produziert worden sind, zu vielfältigen Effekten an den Rändern dieser Kunst; nicht zuletzt durch den konsequenten Einbezug des Betrachters in den Rahmen des Bildes, also durch eine bildinterne Reflexion über den Raum, *in dem* das Bild gewesen sein wird.

Damit war für mich auch klar geworden, dass eine Arbeit am Begriff der Schwelle, wie ich sie mir vorgenommen hatte, neben den vielfältigen (poetologischen, etymologischen, historischen, etc.) Bezügen des Begriffs selbst, eine eingehende Beschäftigung mit der spezifischen Räumlichkeit der Schwelle nach sich ziehen würde, bevor die so gewonnenen Erkenntnisse auf das genuine Feld der Kunst und ihrer Betrachtung bezogen werden können.

Natürlich entwickelt sich so eine Diplomarbeit nicht unbedingt in absehbarer Weise und so geriet ich im Zuge meiner Überlegungen sowie beim Studium der aufgesammelten Literatur zusehends in den Sog der Schwelle. Ich verfolgte das Thema in die verschiedensten Richtungen, von den haschischgeschwängerten Wahrnehmungsprotokollen eines Walter Benjamins über anthropologische Abhandlungen zum *rites de passage* und den *Dionysusmysterien* bis hin zu den mathematischen Kalkülen der *Fuzzy Logic*. Die Schwierigkeit, der ich womöglich nicht zur Gänze Herr geworden bin, bestand darin, den Fokus im zeitlichen und inhaltlichen Rahmen einer solchen Arbeit nicht aus den Augen zu verlieren und entgegen der durchaus realen Gefahr, mit der Zeit nur noch und überall Schwellen zu sehen – „jeder Schritt, jeder Blick, jede Gebärde sollte sich selber als einer möglichen Schwelle bewusstwerden“¹ – den Begriff der Schwelle in theoretischer Absicht zu präzisieren und ihn in praktischer Hinsicht anhand einiger ausgewählter Kunstwerke zu konkretisieren.

Zu meiner Überraschung stellte ich fest, dass es nicht nur neben Walter Benjamin einen weiteren Schwellenkundler unter den Dichtern gab, den ich mir zum Gewährsmann für meine Erforschungen auserkor – nämlich Peter Handke – sondern, dass es auch unter den Kunsttheoretikerinnen einen Philosophen gab, der nicht bloß über die Schwelle in der Kunst gearbeitet hatte, sondern der bereits einen genuin ästhetischen Begriff der Schwelle entwickelt hatte und davon spricht – die Rede ist von Georges Didi-Huberman – dass Bilder nicht nur manchmal Schwellen zum Gegenstand haben oder sich an Schwellen befinden, sondern dass sie Schwellen *sind*.

1 Handke 1983, 127

Rundgang

Um den geneigten Lesern² dieser Diplomarbeit die Sache ein wenig zu erleichtern, gebe ich im Folgenden einen kurzen Überblick zum Aufbau und führe kurz durch die einzelnen Kapitel.

Im Kapitel *Zur Einführung in den Gegenstand dieser Arbeit*, gehe ich in *medias res* und erläutere, ausgehend von der *Metapsychologie des Bildes* die paradox Bildstruktur, die Didi-Huberman mit dem Begriff der Schwelle assoziiert und kontextualisiere diese in dem weiteren Zusammenhang von Sichtbarkeit, Blickgeschehen und einer Logik des Übergangs, wie sie sich im Bild *als* Schwelle zeigt.

Im Kapitel *Zum Produktionsprozess dieser Arbeit: die Begriffsperson des Schwellensuchers*, erläutere ich kurz die Vorgangsweise während meiner Forschungsarbeit, die ich in Anlehnung an Gilles Deleuze und Felix Guattaris Konzept der Begriffsperson als Ausspielen und Ausagieren jener Suchbewegung und Heuristik verstehe, wie sie dem Schwellensucher eigen ist, dem ich im Werk Peter Handkes begegnet bin.

Abschnitt I beginnt mit dem Kapitel *Schwellenkunde I: zum Werk Peter Handkes*, wo sich, inspiriert von Handkes Erzählung *Der Chinese des Schmerzes*, erste Hinweise zu Bedeutung, Funktion und Tragweite des Schwellenbegriffs versammeln, die in weiterer Folge mit Einsichten aus Walter Benjamins *Passagenwerk* und dem darin vorfindlichen Schwellenzauber ergänzt werden.

In den Kapiteln *Schwellenkunde II: psychotopographische Ästhetik der Schwelle* und *Schwellenkunde III: die Räumlichkeit der Schwelle* sowie *Schwellenkunde III: Liminalität, Identität und die Schwelle in Theorien der Moderne* verfolge ich die Schwelle als einen Begriff aus der Topographie des Zwischen in verschiedene (etymologische, kulturgeschichtliche, mythologische, geologische, psychologische, philosophische, wahrnehmungsphysiologische, ethnologische, topographische, etc.) Richtungen und untersuche die spezifische Räumlichkeit der Schwelle, die sich dadurch auftut und als Liminalität, Kraftfeld, Passage, Zwischenraum, Übergangszone, Instabilitätspunkt, Diskontinuität, Exposition etc.

² Absichtlich verwende ich aufgrund der besseren Lesbarkeit bei so allgemeinen Ansprachen wie dem Leser die kürzere, männlichere Form und hoffe, dass sich alle davon angesprochen fühlen.

erfahrbar wird und auch in diversen Diskursen der modernen und postmodernen Theoriebildung zum Ausdruck kommt.

Abschnitt II eröffnet schließlich die explizit bildtheoretischen Überlegungen im Kapitel *Bildtheorie I* und untersucht, um nicht vom Wesen des Bildes zu sprechen, die Medialität des Bildes als einer Apparatur der (nicht nur ästhetischen) Erfahrung und inwiefern dieses Bildergeschehen über die Schwellen zwischen *Selbst* und *Anderem*, *Grund* und *Figur*, *Materie* und *Immateriellem*, *Körper* und *Geist*, *Wahrnehmung* und *Erkenntnis*, *Oberfläche* und *Sinn*, *Bildvehikel* und *Bildobjekt* einen kulturstiftenden Raum der Bedeutsamkeit eröffnet.

Das darauf folgende Kapitel *Bildtheorie II: zur Auflösung des Dualismus*, setzt die Überlegungen und Ergebnisse des vorigen Kapitels fort und erneut mit Didi-Hubermans *Metapsychologie des Bildes* in Beziehung, woraus deutlich werden soll, inwiefern das Bild als Schwelle ein „sonderbares Gespinnst eines zugleich offenen und geschlossenen Raums“³ ist.

Abschnitt III schließlich bildet den eigentlich originellen Teil unserer Schwellenforschung, in dem die bislang aufgebrachten Erkenntnisse anhand dreier ausgewählter Beispiele angewandt werden. Die herangezogenen Bildbeispiele – die Fresken der Mysterienvilla von Pompeji, die Verkündigungsbilder aus der Zeit der Renaissance sowie die *reproduction interdite* von René Magritte - umfassen einen historisch ziemlich weit gefassten Zeitraum und sollen repräsentativ sein für drei verschiedene (allerdings beliebig erweiterbare) Modifikationen der Schwelle beziehungsweise für drei verschiedene Konstellationen von Liminalität, wie diese sich über die Begriffspaare Immersion und Übergang (Pompeji), Grenze und Transzendenz (Verkündigung) sowie Tabu und Entgrenzung (Magritte) erschließen und neben dem klassischen Verhältnis von Raum - Schwelle - Raum auch als Schwellenraum und Raumschwelle zum Ausdruck kommen.

Das abschließende *Conclusio* bezieht die gewonnenen Einsichten zur Schwelle als xxx auf den eigentlichen Schlüsselbegriff der Arbeit, erschließt sich die faszinierende Natur der Schwelle, ihre schwer zu fassende Topographie, ihre Dynamik und Eigenlogik, ihre ästhetische Funktion im Kraftfeld zwischen Bildern, den sie Betrachtenden und den in dieser Betrachtung eröffneten Räumlichkeiten doch vor allem über den R-AUM...

3 Didi-Huberman, 1999, 234

Zur Einführung in den Gegenstand dieser Arbeit

„Alle werden davon angezogen.“⁴ Wie die Mücken vom Licht, ziehen Bilder unsere Blicke auf sich. Der neuerdings auch in den Straßenbahnen flimmernde Bildschirm, der – ob wir wollen oder nicht – uns mit als Information getarnter Unterhaltung bespielt, der von innen leuchtende *black mirror* des Smartphones, um die sich die Gesichter scharen wie früher ums Feuer, aber auch ein aus dem Fenster hinausgeworfener und in der Landschaft schweifender Blick. Was wir sehen und wohin wir blicken, liegt zunächst und zumeist nicht in unserer Verfügung. Der Blick folgt vielmehr einer Bewegung im Feld des Sichtbaren, wird angezogen vom zwischen den Menschenmassen auftauchenden und verschwindenden Gesicht, huscht unwillkürlich hin und her zwischen Bild und Text. Solcher Anziehungskraft der Bilder ist nur schwer beizukommen. Fast so, als läge in ihnen jene Instanz der Attraktion, die sonst dem Blick innewohnt. Fast so, als wäre es das Bild, das uns anblickt und nicht umgekehrt.

Der visuelle Magnetismus, der dem Blick wie ein imperatives *Schau her, denn ich sehe dich!* inhäriert und den man – wie man so sagt – im Rücken *spürt*, hat sich selbst, in einer merkwürdigen, projektiven Umstülpung, *ins Bild* gesetzt. *Was wir sehen blickt uns an*. So lautet denn auch der Titel der *Metapsychologie des Bildes*, in der Georges Didi-Huberman die Struktur des Bildes mit der Schwelle in Beziehung setzt:

„Alle werden davon angezogen. Und vor dem Bild – wenn wir hier als *Bild* das Objekt des Sehens und des Blicks bezeichnen – stehen alle wie *vor* einer offenen Tür, *in* deren Rahmen man nicht gelangen, nicht eintreten kann. [...] Sehen heißt, zur Kenntnis nehmen, dass das Bild die Struktur eines *davor-darin* besitzt: unzugänglich und auf Distanz haltend, so nah es auch sein mag – denn es ist die Distanz eines unterbrochenen Kontakts, einer unmöglichen Beziehung von Körper zu Körper. Das aber heißt genau – und zwar in nicht bloß allegorischer Weise –, dass *das Bild die Struktur einer Schwelle besitzt*. Die des Rahmens einer offenen Tür zum Beispiel. Ein sonderbares Gespinnst eines zugleich offenen und geschlossenen Raums.“⁵

4 Didi-Huberman 1999, 234

5 Didi-Huberman 1999, 234f.

Die Blickbegierde, oder die Sehlust, wird gerade dadurch in Gang gehalten, dass das Objekt des Sehens, das ja ein sogenannter Fernsinn ist, immer in einer gewissen *Entfernung* ist, sozusagen einen Horizont bildet, der nie *hier* sondern immer *dort* ist, also immer *da-vor* und uns gegenüber ist, uneinholbar, so sehr wir uns auch an ihn annähern möchten. Und gleichzeitig sind wir immer schon *im Bilde*, sind immer schon *darin*. Es ist diese paradoxe Bildstruktur eines „*davor-darin*“, die Didi-Huberman mit der Struktur der Schwelle identifiziert. Auf der Schwelle befindet man sich nämlich genau *Da-Zwischen*, zwischen Davor und Darin.

Zugleich, wenn Didi-Huberman wiederholt auf das *Bild als offene Tür* zu sprechen kommt, drängt sich uns unweigerlich das berühmte Modell vom *Bild als offenes Fenster* auf. Leon Battista Albertis einflussreicher kunsttheoretischer Topos des *fenestra aperta* war ein lange Zeit gültiges Paradigma abendländischer Bildkunst, das zunächst vordergründig als malpraktische Empfehlung verstanden sein wollte: „Vorerst beschreibe ich auf der Bildfläche ein rechtwinkeliges Viereck von beliebiger Größe, welches ich mir wie ein geöffnetes Fenster vorstelle, wodurch ich das erblicke, was hier gemalt werden soll.“⁶

Anders als das vom malenden Künstler her gedachte und von der epochalen Errungenschaft der zentralperspektivischen Konstruktion her konzipierte Fenstermotiv, das eine absolute Beherrschbarkeit des Visuellen *als* des im Bild *Dargestellten* ermöglicht, unterläuft das Tür- bzw. Schwellenmotiv des Bildes diese Transparenz und Kontrollierbarkeit. Die auf der *Bildfläche* zur Darstellung kommende Welt wird nämlich von der privilegierten Position eines unsichtbaren Sehens erblickt, also eines Sehens, das selbst nicht sichtbar, nicht gesehen wird. In dem Moment aber, in dem wir von dem, was wir sehen, selbst erblickt werden, wie Didi-Huberman nicht müde wird die „unausweichliche Spaltung des Sehens“⁷ hervorzuheben, haben wir es mit der Unzugänglichkeit einer Tiefe zu tun, die den Betrachter aus dem distanzierten *Davor* und seiner privilegierten Position *gegenüber* dem Bild *heraus* und *in* das Naheverhältnis eines umgebenden *Darin* versetzt. Blick und Gegenblick erzeugen ein „sonderbares Gespinnst“ in dem der konstruierte Blick auf eine idealisierte Welt reiner Bildhaftigkeit unterlaufen wird, und zwar nicht erst auf der gehobenen Ebene der Kunstbetrachtung, sondern auf der Ebene der visuellen Wahrnehmung als solcher.

Wenn das, was wir sehen, uns anblickt, dann haben wir es mit einem Sehen und einem Blick zu tun, die über den rein physiologischen Akt der visuellen

6 Alberti 1970, 78

7 Didi-Huberman 1999, 11

Wahrnehmung und über das rein optisch Sichtbare hinausgehen. Ein Auge ist sichtbar, ein Blick nicht. Ein Blick affiziert, wird gespürt. Ein Blick begegnet uns als etwas, das – weit davon entfernt ein sichtbares Objekt zu sein – eher als eine Einbruchsstelle, eine Art Hindernis im Feld des Sichtbaren fungiert.

„Bilder entstehen nicht aus einer Zusammenstellung visibler Objekte, sondern aus einer Konfiguration von Schatten, Tiefen, Andeutungen [...] eine mit dem Blick nicht gänzlich erfassbare Leere, die sich im Sichtbaren auftut, wie bei einer geöffneten Tür. Hier wird das Kontinuum des mit dem Auge Erkennbaren auf einmal unterbrochen, und wir spüren, dass sich hier ein Fehlen aufdrängt: Etwas, das nicht gesehen werden kann und doch dort, präsent, vor Augen steht, zieht nun unsere Aufmerksamkeit auf sich. [...] Bilder zu sehen, heißt folglich, eine ‚Abwesenheit ins Auge‘ zu fassen.“⁸

Nun spricht Didi-Huberman ausdrücklich davon, dass das Bild „genau – und zwar in nicht bloß allegorischer Weise [...] *die Struktur einer Schwelle besitzt*.“⁹ Die Schwelle soll also nicht in bloß allegorischer Weise, das heißt in der verschleierte Sprache der Rhetorik, als fortgesetzte Metapher der Veranschaulichung dienen – so als wäre das Bild *wie* eine Schwelle. Das Bild *ist* vielmehr auf struktureller Ebene eine Schwelle. Bild = Schwelle. Und das nur, um im nächsten Satz sofort eine Allegorie zu verwenden, mit der sich die *Struktur* der Schwelle veranschaulichen lässt, wenn nämlich davon die Rede ist, dass wir vor dem Bild *wie* vor einer offenen Tür stehen.

Die Tür, die als Veranschaulichung für die Struktur der Schwelle angeführt wird, ist sicherlich nur *ein* Modus der Schwelle und es ließen sich noch weitere Modifikationen anführen, die auf struktureller Ebene Schwellen sind, wie beispielsweise das Telefon. Nun ist eine strukturelle Besonderheit von Schwellen, dass sie in von ihrer Übergangslogik her atopisch sind und daher eine klare Zuordnung zu einem Innen und Außen, das sie zugleich trennen und verbinden, verhindern. Die Schwelle ist ein *tertium datur*, ein gegebenes Drittes, als eigenständige Räumlichkeit des Übergangs *zwischen* Innen und Außen.

Auch der symbolische Gehalt der Tür bestätigt dieses Strukturmoment der Schwelle als Übergang – in diesem Fall des Übergangs schlechthin: „The door is an old symbol of death, understood as a passage from one reality to another, and in this function the door has made its appearance in art since time immemorial.“¹⁰ Ohne diese Richtung weiterzuverfolgen, in der die Bildtheorie allzu schnell Gefahr läuft, ein

8 Schwarte 2015, 45

9 Didi-Huberman 1999, 235

10 Bialostocki 1973, 8

Bild immer als „Bild des Menschen, als Gesicht, letztlich als Totenmaske“¹¹ erscheinen zu lassen, kann diese Diplomarbeit in gewisser Hinsicht als der Versuch gelesen werden, die Bildstruktur der Schwelle anschaulich zu machen.

Paradoxerweise besteht Didi-Huberman auf der *nicht*-allegorischen Verwendung des Schwellenbegriffs. Denn die Produktivität des Schwellenbegriffs verdankt sich zumal seiner metaphorologischen Potenz. Die begriffliche Unschärfe der Schwelle – als Ding, als Bild, als Struktur und als Metapher – verleiht ihr nämlich den „Sonderstatus einer Metapher der Metaphern“¹². Der Übergang, als eines der bereits herausgestellten Strukturmerkmale der Schwelle, rückt diese von sich aus in die Nähe der Metapher, die im wörtlichen Sinn – griechisch: μετα-φορέω, *metaphorēō* = übertragen, übersetzen, transportieren – schon ein Übergang ist. Die Schwelle ist deshalb Metapher der Metaphern, weil letztere schon von sich aus die Struktur der Schwelle aufweisen bzw. sich dieser Struktur bedienen, die Metaphern möglich macht und die es Metaphern möglich macht, als Schwelle zwischen Wort und Bild zu agieren.

Zu Deutsch nennt man die Metapher schlicht auch: Bild. Demnach wäre die Schwelle das Bild der Bilder, aber eben gerade nicht in allegorischer Weise, sondern in quasi meta-metaphorologischer Hinsicht als eine Lücke, ein Zwischenraum, eine offene Stelle, ein Hiatus im Gefüge der Sprache und der Welt, worin sich Ding und Bild, Symbol und Materie, Raum und Gedanke immer schon verschränkt haben. Auf die Frage nach der Schwelle und ob sie „als Ding oder als Bild“ gemeint ist, werden wir also immer mit Peter Handke sagen: „Als beides“¹³.

11 Schwarte 2015, 46

12 Saul 1999, 10

13 Handke 1983, 123

Zum Produktionsprozess dieser Arbeit: die Begriffsperson des Schwellensuchers

Die Schwelle wird uns, wie der Raum bei Kant, zur Anschauungsform, zur Perspektive, durch die wir hindurchsehen und durch die wir im besten Falle nicht bloß Neues sehen, sondern neu sehen. Dementsprechend wird die Schwelle einerseits als bildtheoretisches Konzept entwickelt, aber auch als Motiv im Bild, zuletzt als Raumgefüge selbst herausgestellt werden. Die letztlich vorliegende Fassung einer solchen Arbeit entspricht wohl nie dem anfangs zugrunde gelegten Plan. Und die Bahn der Untersuchung entspricht weder einem blinden Herumtappen und freier Assoziation noch einem im Vorhinein festgelegten Fahrplan. Irgendwo dazwischen, in der Mitte der beiden Extreme und gewissermaßen auf der Schwelle des Forschens selbst war es mein Versuch, mich im Verfassen der Arbeit von den unwillkürlichen und sich wechselseitig befruchtenden Bewegungen von Begriff und Anschauung leiten zu lassen und mir dabei ein von Deleuze und Guattari entwickeltes Konzept zu eigen zu machen, nämlich jenem der *Begriffsperson*, in meinem Fall jener des *Schwellensuchers*. Zum Verständnis derselben gebe ich im Folgenden eine kurze Erläuterung.

Deleuze und Guattari haben in *Was ist Philosophie?* auf die eigentümliche und virtuelle Existenz von Begriffspersonen hingewiesen. Dabei sind diese Alter Egos, wie etwa Platons *Sokrates*, Descartes *Idiot* oder Nietzsches *Zarathustra* nicht etwa leere Maskerade oder bloßes Sprachrohr ihres souveränen Autors, sondern essentielle, d. h. für die Hervorbringung des Werkes wesentliche, Akteure. Als Personifizierung des Denkens vollziehen die Begriffspersonen „jene Bewegungen, die die Immanenzebene des Autors beschreiben und bei der Erschaffung [...] selbst eingreifen.“¹⁴ Dieser Eingriff bezieht seine Kraft aus einer vorbegrifflichen Dynamik des Denkens und übersetzt diese in die manifesten Bewegungen des Begriffs. Die Gestalt der Begriffsperson, indem sie dem Autor ihr Profil verleiht bzw. indem dieser in ihre Rolle schlüpft und sie in aller Konsequenz ausspielt – man denke hier etwa an Nietzsches *Zarathustra* und die Bühne des kommenden *Über-Menschen* – macht den Autor zu einem anderen (seiner) Selbst:

14 Deleuze 2000, 72

„Ich bin nicht mehr ich, sondern eine Fähigkeit des Denkens, sich zu sehen und sich quer durch eine Ebene zu entwickeln, die mich an mehreren Stellen durchquert. [...] Ich als Idiot denke, ich als Zarathustra will, ich als Dionysos tanze, ich als Liebender beanspruche. [...] Im philosophischen Aussageakt tut man nicht etwas, indem man es ausspricht, sondern man macht die Bewegung, indem man sie denkt, vermittelt einer Begriffsperson. Daher sind die Begriffspersonen auch die wahren Agenzien des Aussageakts. Wer ist ‚ich‘? Immer eine dritte Person.“¹⁵

Von daher sind die meisten guten Bücher in freier indirekter Rede verfasst. Mit dem gelockerten Verhältnis zwischen Autor und Werk und dem von eigentumslogischen Besitzansprüchen und auktorialen Zurechenbarkeiten einigermaßen befreiten Text, verkehrt sich auch das traditionelle Verhältnis der Schöpfung: nicht der Autor schafft sein Werk, sondern umgekehrt sind es die Werke, die ihren Autor erst zu dem machen, der er gewesen sein wird.

Wie der Protagonist in einer Erzählung von Peter Handke mit dem merkwürdigen Titel *Der Chinese des Schmerzes* habe ich, der Verfasser dieser Diplomarbeit, mich auf die Suche nach Schwellen gemacht. Da es sich dem akademischen Habitus entsprechend (noch) nicht ziemt, in wissenschaftlichen Abschlussarbeiten eine mehr oder weniger literarische, dramatisierte, fiktionalisierte Rede an den Tag zu legen, verläuft die „Anwendung“ meiner Begriffsperson des Schwellensuchers überwiegend unterirdisch. Nichtsdestotrotz wollte ich dem tatsächlich während des Schreibens dieser Arbeit immanent angewandten Produktionsprinzip der Begriffsperson an dieser Stelle Ausdruck verleihen. Nun ist Handkes Erzählen per se schon „Schwellenforschung“¹⁶ und die vor allem von oben genannter Erzählung Handkes inspirierte Person des Schwellensuchers, wie sie im Folgenden kurz vorgestellt wird, ist nur eine verdichtete Personifizierung jener Schwellenforschung, wie sie ganz allgemein Handkes Werk charakterisiert.

15 Deleuze 2000, 74

16 Höller 2013, 6

Abschnitt I

Schwellenkunde I: zum Werk Peter Handkes

Ohne eigentlich ausgebildeter Archäologe zu sein, arbeitet der hauptberufliche Lehrer Andreas Loser in seiner Freizeit auf Ausgrabungsstätten. Dabei ist es ihm darum zu tun, „weniger das aufzuspüren, was noch vorhanden war, als das, was fehlte [...] welches zugleich als Hohlraum doch weiterbestand: die Leerstelle, oder Leerform.“¹⁷ Er entwickelt ein geschultes „Auge für Übergänge“ die sonst übersehen werden und bezeichnet sich selbst als „Schwellenkundler“ und „Schwellensucher“, als „Ausforscher von Haus-, Kirchen-, Tempel, ja ganzen ehemaligen Siedlungsschwellen.“ Dass seine Arbeit nicht bloße Nebensache ist, erhellt dadurch, dass „von der Festlegung der Schwellenorte [...] die Zeichnung der gesamten Grundrisse ausgehen [kann]; mit ihnen als den Grenzl原因en deutet sich die ursprüngliche Anordnung eines Baus oder auch eines ganzen Dorfes an.“¹⁸

Exakt in der Mitte der Erzählung beginnt jene Passage, in der die – übrigens biographisch verbürgte – Tarock-Runde auf dem Mönchsberg, bestehend aus dem Hausherrn, dem Priester, dem Politiker, dem Maler und dem Lehrer, auf die Schwelle zu sprechen kommt. Die zuerst an den Priester gerichtete, aber nachher von allen in der Runde erörterte Frage nach der Schwelle bringt die Sache in Gang: „'Kommen in der religiösen Überlieferung Schwellen vor?' - 'Als Ding oder als Bild?' - 'Als beides.'“¹⁹

Und während „der Priester überlegte, redeten die anderen, wie es ihnen in den Sinn kam.“²⁰ Der Hausherr erzählt von der achtlos über die Schwellen laufenden Katze und über das Schwellenzögern des Hundes. Der Politiker berichtet von seiner Schwellenangst, „immerwiederkehrenden Schwellenträumen“²¹ und deren heilsamen Schrecken. Der Maler wiederum erzählt von den grausamen Schwellenriten alter

17 Handke 1983, 24

18 Handke 1983, 25

19 Handke 1983, 122

20 Handke 1983, 123

21 Handke 1983, 123

Völker. Zusammengenommen mit der ausführlichen Auskunft des Priesters, die daran anschließt und die über weite Strecken eine Auslegung der Schwellenkunde aus dem Passagenwerk Walter Benjamins, eines weiteren Schwellenkundlers, ist, bildet dieses Passage eine ziemlich ausführliche, variationsreiche Darstellung der Schwelle als „beides“, als Ding *und* als Bild, und damit wiederum auch als Tür. So spricht der Priester von den „Toren Zions“, den „Pforten der Hölle“, den erlösenden Worten Jesu:

„Ich bin die Tür. Wer durch mich eintritt, wird gerettet. – Im üblichen Bewusstsein heißen die Schwellen demnach: Übergang, von einem Bereich in den anderen. Weniger bewusst ist uns vielleicht, dass die Schwelle auch für sich ein Bereich ist: besser: ein eigener Ort. [...] Die heutige Lehre sagt allerdings, es gäbe, in diesem Sinn, keine Schwellen mehr. Die einzige unsereinem noch verbliebene Schwelle, meint einer der neuzeitlichen Lehrer“ – (und damit ist, ohne ihn direkt beim Namen zu nennen, der große Schwellenkundige Walter Benjamin gemeint; C.J.) – „sei die zwischen Wachsein und Träumen, und auch diese werde kaum mehr wahrgenommen. Allein bei den Wahnsinnigen rage sie offen, aller Welt sichtbar, in das Tagesgeschehen hinein.“²²

Handkes Schwellenkunde steht also in direkter Beziehung zu Walter Benjamins Passagenwerk, der wiederum von Van Genneps Schwellenriten inspiriert war und der auch für Didi-Hubermans Verwendung des Schwellenbegriffs eine Rolle gespielt haben dürfte. Tatsächlich zitiert Handke in folgender Passage fast wörtlich jenen „neuzeitlichen“ Lehrers, Walter Benjamin, wenn er schreibt: „Schwelle, das heiße ja nicht: Grenze – diese nähmen, im Äußeren und Innern, dagegen mehr und mehr zu –, sondern Zone. In dem Wort ‚Schwelle‘ lägen Wandel, Fluten, Furt, Sattel, Hürde (als Zufluchtshürde). ‚Die Schwelle ist die Quelle‘, laute ein fast verschollenes Sprichwort.“²³

Ausgehend von der Evidenz der modernen „Armut an Schwellenerfahrungen“²⁴ und der Achtlosigkeit, mit der Schwellen überquert werden, gilt Handkes Werk auch als ein Versuch der Rettung der Schwelle bzw. des Nachweises ihrer Präsenz, ihrer Macht, ihrer Dynamik. Doch während Didi-Huberman sich bei der Auslegung der Schwellenstruktur literarisch an der ausweglos tragischen Ironie jenes Schwellenhüters in Kafkas Parabel vom Gesetz orientiert, wo der Sinn der Schwelle angesichts des mysteriösen Gesetzes verblasst, eines Gesetzes, das „keiner mehr kennt und auslegen kann“²⁵, ermutigt uns der Priester in

22 Handke 1983, 126

23 Handke 1983, 127

24 Benjamin 1991, 618

25 Görner 2001, 107

Handkes Erzählung, „selber die Tür zu suchen, die hinaus führt ins Freie, und die Schwellen und Übergänge als einen eigenen Raum zu ‚beachten‘ und zu ‚ehren‘.“²⁶ So spricht Höller davon, dass Benjamins Schwellenkunde „kaum jemals so dringend zur Rettung beansprucht worden sein [dürfte] wie in Handkes erzählerischer Arbeit der Befreiung aus der Schwerkraft der Depression.“²⁷ Dementsprechend heißt es mit der Zuversicht des benjaminischen Messianismus:

„Jeder Schritt, jeder Blick, jede Gebärde sollte sich selber als einer möglichen Schwelle bewusstwerden und das Verlorene auf diese Weise neu schaffen. Das veränderte Schwellen-Bewusstsein könne dann die Aufmerksamkeit neu von einem Gegenstand auf den anderen übertragen, von diesem dann auf den nächsten, und so weiter [...].“²⁸

Und gerade dieses epische „*und so weiter*“ ist die eigentliche Konjunktion des Erzählens. Diesem wird nach und nach alles zur Schwelle, die hereinbrechende Dämmerung, der erste Schneefall, die Pässe, Ufer, Brücken und Furten entlang der Wege, die das Erzählen beschreitet, ein topographisches Erzählen, das weiß, dass es „nichts gibt, womit man andere so zum Erzählen bringen kann wie mit der Frage nach der Schwelle.“²⁹

Schwelle heißt demnach Leere, warten, sich sammeln, innehalten, übergehen, Form geben: Erzählen. Und so schließt Handkes Erzählung *Der Chinese des Schmerzes* mit der Szene eines Erwachens, also wiederum mit einer der laut Benjamin letzten Schwellenerfahrungen, die uns Modernen noch geblieben sind. Von Irgendwem zugedeckt schläft Andreas Loser auf der Schwelle ein, „eine Nacht, einen Tag, und noch eine Nacht. Er hatte dabei einen Traum. 'Der Erzähler ist die Schwelle. Dazu muss er einhalten und sich fassen. Was ist der Reim auf Schwelle?'“³⁰

Ebenso groß wie die Anzahl der Reime auf dieses Wort ist Reichweite des Begriffs der Schwelle. Walter Benjamin, der Handkes Schwellenkunde nachhaltig inspiriert hat, macht dies deutlich und damit die Vielfältigkeit der Phänomene, die – bei entsprechend ausgebildetem Bewusstsein – als Schwellen wahrnehmbar werden. Auch Benjamins Werk ist laut Menninghaus selbst eine „Schwelle [...] die es zu durchmessen, zu ‚passieren‘ gilt“³¹ und die Schwelle gehört zu „einem, wenn nicht

26 Höller 2013, 136

27 Höller 2013, 141

28 Handke, 1983, 127

29 Handke 1983, 133

30 Handke 1983, 242

31 Menninghaus 1986, 9

dem prototypischen Gegenstand des Benjaminischen Denkens.“³² Benjamin konstatiert uns Modernen zwar eine Armut an Schwellenerfahrungen, eröffnet uns aber gleichzeitig durch seine aufschlussreiche und vielfältige Verwendung des Schwellenbegriffs eine Welt, in der es ein leichtes ist, dem Schwellenzauber zu erliegen. Tore, Türen, Fenster, Schwellen, Treppen, Eingänge, Passagen, Loggien, Bahnhöfe, Friedhöfe, Bordelle, Markthallen und vieles mehr sind topographische Zonen der Ununterscheidbarkeit zwischen Innen und Außen. Diese verknüpfen sich mit Zeiträumen des Verweilens und des Übergangs, mit Schwellen der Erinnerung, der Assoziation, des Möglichkeitsinns.

Bevölkert werden diese Schwellen bevorzugt vom Flaneur, der sowohl am Rand der Stadt als auch am Rand der Gesellschaft diese Passagen durchquert, sich in ihnen aufhält, innehält; aber auch vom Fieberkranken, an der Schwelle zwischen gesund und krank, vom zu spät kommenden Schüler an der Schwelle zum Klassenzimmer, oder vom Träumer, an der Bewusstseinsschwelle zwischen Wachen und Schlafen, weiß uns diese Schwellenkunde zu reden.

Auf der Ebene der kleinsten anthropologischen Zeiteinheit, dem Moment, ist die Schwelle jener Ort, an dem eine unvordenkliche Vergangenheit in eine unabsehbare Zukunft übergeht, ohne doch jemals anderes zu sein als gegenwärtiger Augenblick. Zeit, als jener unaufhörliche Übergang von einem Moment zum nächsten, vergeht und kommt doch immer wieder aufs Neue, stets auf der Schwelle des Seins, wie ein stetig vergehender und wiederkehrender Strudel oder Wirbel. In Benjamins messianischem Bild der Zeit ist demnach „jede Sekunde die kleine Pforte, durch die der Messias treten“³³ könnte.

Eines der für mich reizvollsten Beispiele für den Bedeutungsumfang und die Reichweite des Schwellenbegriffs ist die Telekommunikation – früher als festgestellter Telefonapparat im Haus, heute als omnipräsente und omnipotente Maschine – in ihrer Funktion als Ein- und Ausfallstor der Welt, als Portal und Passage. Wenn das Telefon läutet, kündigt sich an, was sogleich über die Schwelle treten wird und in gewisser Weise dies schon getan hat. Diese semipermeable Tür ist also immer schon halboffen. Das Telefon, und davor schon das Signal der Klingel, wenn jemand vor dem Haus steht, überschreitet die Wohnungsgrenze nach Innen und nach Außen. So lässt sich die Schwelle unter Zuhilfenahme von Benjamins Schwellenkunde in so verschiedenen *non-lieux* oder Apparaturen entdecken wie dem Telefon, der Flughafensicherheitskontrolle oder dem Fahrstuhl.

32 Menninghaus 1986, 51

33 Benjamin 1991, 676

Die Welt ist also voller Schwellen. Auch wenn die von Benjamin konstatierte Armut an Schwellenerfahrungen auf anthropologischer Ebene zutreffend sein mag, da wir Modernen und Spätgeborenen uns doch aus dem starren Korsett derjenigen überlieferten Traditionen einigermaßen befreit wännen dürfen, welche Schwellenerfahrungen fürs Kollektiv verbindlich organisiert haben. Auf individueller Ebene, auf der Ebene einer entsprechend dafür sensibilisierten Wahrnehmung kann uns immer noch, wie Handke sagt, „jeder Schritt, jeder Blick, jede Gebärde“ zur Schwelle werden.

Schwellenkunde II: psychotopographische Ästhetik der Schwelle

Nachdem wir die Dichter befragt haben zur Schwellenkunde, wollen wir im Folgenden etwas systematischer die Schwelle als einen Begriff aus der Topographie des Zwischen erörtern und mit diesen Ergebnissen dann die Schwelle ins Bild rücken und sie mit explizit bildtheoretischen und kunstgeschichtlichen Fragestellungen verknüpfen.

Wenn es stimmt, dass die Schwelle atopisch ist, dass sie also keinen Ort im eigentlichen Sinn hat – „im strengen Sinne ist sie gar nicht zu verorten“³⁴ – dann deshalb, weil sie ein genuin räumliches Phänomen ist, genauer: weil sie den Übergang des Raumes bildet bzw. der Ort des Übergang ist. Und wie der Raum als solcher logischerweise keinen Ort *hat*, sondern Orte *ist*, so hat auch die Stelle, die den Übergang zwischen den Orten markiert, die Schwelle, keinen präzise fixierbaren Ort.

Die kleine, unscheinbare Schwelle zur Küche, die ich tagtäglich überquere, bildet eine ziemlich vernachlässigbare Unebenheit im Boden, die noch dazu durch eine ebenso unscheinbare Zierleiste kaschiert ist. Ist sie ein Teil der Küche oder des Wohnzimmers? Beim geomorphologischen Begriff der Schwelle begegnet uns jene Unebenheit des Übergangs, die in Form einer submarinen oder kontinentalen Aufwölbung der Erdoberfläche in oft ausgedehnten Landschaften oder Gebirgszügen verläuft, mit zunehmender Unschärfe. Ohne deutliche Ränder und Grenzen verläuft etwa die Gibraltarschwelle, die das Atlantische Meer vom Mittelmeer trennt und zugleich beide verbindet. Ähnliches gilt für die Hörschwelle, die eben kein exakter und feststehender Wert ist, sondern die Zone eines kontinuierlichen Übergangs bildet, wo sich aus der Stille ein Klang erhebt, der erst nach und nach konkrete,

34 Waldenfels 1999, 9

hörbare Gestalt gewinnt. Wir sprechen auf das Geräusch an, noch bevor wir bewusst dazu Stellung beziehen können. Dasjenige, worauf die Sinne ansprechen, ist ein „Intensitätsgefälle, es schwillt an oder ebbt ab.“³⁵

Schon diese lose Auflistung von drei verschiedenen Schwellenbegriffen aus der Alltags- und Fachsprache führen uns ins onomatopoetische bzw. etymologische Umfeld der Schwelle. Denken wir doch bei Anschwellen und Abebben sofort an die Flut, und – warum nicht? – an einen der zahlreichen Reime auf Schwelle: die Welle. „Und schließlich wogt [...] über Schwellen auch das Auf und Nieder der Unterhaltung und der Geschlechterwandel der Liebe [...] Wandel, Übergang, Fluten liegen im Worte ‚schwellen‘ und diese Bedeutungen hat die Etymologie nicht zu übersehen.“³⁶ Diesem Hinweis Benjamins, demzufolge das, was über Schwellen kommt, stets in einem Auf- und Niederwogen sich zeigt, ist auch Görner mit seiner Poetik des Transitorischen gefolgt, wenn er zum Wort Schwelle vermerkt:

„Die doppelkonsonantische Mitte des Wortes suggeriert Bewegung; vom Melos dieses Wortes geht entsprechend eine lautliche Dynamik aus [...] Im Verb schwellen wird diese Bewegung freigesetzt; ähnlich im Substantiv Schwall. Mithin wäre die Schwelle ein erstarrter Schwall und wiederum der Schwall eine Schwelle in ihrem Aggregatzustand.“³⁷

Die Welle wiederum, obwohl formgleich als ständig sich verschiebendes Übergehen des Wassers über sich selbst, um die Richtung des Reims weiter zu verfolgen, tritt vor allem dann vor Augen, wenn sie auf einen anderen Übergang trifft, jenem vom Meer ins Land, und damit auf die Schwelle des Ufers, die als Uferschwelle die Flut, die Welle und den Schwall gerade zurückhalten soll, das Meer also begrenzen oder in seine Grenzen verweisen.

Und damit sind wir schon bei einem sehr benachbarten Begriff der Schwelle, in dem eine ihrer vorzüglichsten Funktionen präzisen Ausdruck gewinnt, nämlich der Grenze. Und wie so oft lässt sich ein Begriff gerade in Abgrenzung zu anderen, vergleichbaren Begriffen und damit von seiner Grenze her – vergleiche den Wortsinn der *Definition* – präziser definieren. Selbiges hat auch Benjamin getan, wenn er sagt: „Die Schwelle ist ganz scharf von der Grenze zu scheiden. Schwelle ist eine Zone.“³⁸ Anders als die Grenze, die bisweilen, wie im Fall der Staatsgrenzen etwa, eine relativ künstliche Angelegenheit sind und mehr oder weniger willkürlich ein von mehr oder

35 Waldenfels 1999, 11

36 Benjamin 1991, 618

37 Görner 2001, 109

38 Benjamin 1991, 618

weniger legitimer Autorität festgesetzte Territorien bestimmen, unterhält die Schwelle eine inhärente Bezogenheit zu den Räumen, die sie zugleich trennt und verbindet.

Arnold Van Gennep, der den Ausdruck *rites de passage* geprägt hat – also *Übergangsriten*, man könnte den Ausdruck aber auch mit *Schwellenriten* übersetzen – spricht in diesem Zusammenhang von einer Grenze als „imaginäre Linie, die Grenzsteine oder –pfähle verbindet“ und „eigentlich nur auf Landkarten wirklich sichtbar“ ist.³⁹

Eine Grenze, eine imaginäre, unendlich dünne Linie, die durch entsprechende Beschilderung markiert werden muss um überhaupt sichtbar zu sein, zieht sich bisweilen mitten durch ein offenes Feld. Und wenn sie entlang eines Flusslaufs verläuft, so hat sie damit eine natürliche Schwelle der Landschaft gewissermaßen annektiert. Und ein Fluss ebbt ab und schwillt an, verändert sein Volumen, das Ufer ist nie endgültig zu fixieren. Als Fluss ist die Schwelle, anders als die Grenze, wie uns Benjamin erinnert, eine diffuse Übergangszone. Die Grenze ist also abstrakt und exakt, sie entspricht dem mathematischen Ideal. Die Schwelle ist konkret und diffus, sie entspricht der lebensweltlichen Realität. Und sie erschwert oder verunmöglicht die Grenzziehung in ihrer Exaktheit, deren Überschreitung immer schon in der Schwelle angelegt ist.

Die Schwelle gewinnt so deutlicher ihren Ort in einer Topographie des Zwischen und ist aufgrund ihrer Zwischenposition ein Drittes gegenüber dem Einen und dem Anderen. Umgekehrt, aus Perspektive des performativen Akts, ist die Schwelle ein Erstes, aus dem das Eine und das Andere, zwischen denen die Schwelle vermittelt, allererst hervorgehen. Ohne die Grenze zwischen Polen und Deutschland macht die Idee eines deutschen oder polnischen Territoriums keinen Sinn und es ist der Akt der Grenzziehung, der beiden ein Territorium sichert, das hinterher dann als natürliches behauptet wird, so als würde der performative Akt nur einer ohnehin bestehenden Ordnung Ausdruck verleihen.

Schon im Deutschen Wörterbuch der Gebrüder Grimm ist die Grenze nur eine „gedachte Linie [...] zur Scheidung von Gebieten der Erdoberfläche“⁴⁰ – man betone *gedacht*. Als solche Linie hat sie im Grunde keine Ausdehnung. Diese gewinnt sie erst im Zuge ihrer Aktualisierung, wo der Grenzübergang zur räumlichen Zone wird und wo zwischen dem Verlassen des einen Landes und dem Eintritt ins Nachbarland ein Niemandsland ist, das weder zum Einen noch zum Anderen gehört, sondern sich als eigenständige Räumlichkeit beschreiben lässt. Und beim Überschreiten so einer

³⁹ Van Gennep 1986, 25

⁴⁰ Grimm 1854, 128

Grenze, die dann zur Schwelle und zur Schwellenerfahrung wird, gibt es jenen Moment, in dem man sich weder hier noch dort befindet, sondern eben im Übergang, an einem „Ort des Fremden par excellence“ an einem Ort der Schweben.“⁴¹

Diesen Ort der Schweben, an dem eine strikte Unterscheidung zwischen Innen und Außen, zwischen Hier und Dort schwierig wird, hat der französische Ethnologe Arnold van Gennep im Jahr 1909 – wie in der Folge durch seinen Schüler Viktor Turner weiterentwickelt – zuerst auf den Begriff gebracht, als er die zahlreichen Übergangs- bzw. Schwellenriten – *rites de passage* – bei den verschiedenen Ethnien eingehend untersuchte. Besonderes Augenmerk legen die Ethnologen dabei auf die Erfahrung und damit auf die verhaltensorganisierende Wirkung der Schwelle. Demzufolge befindet man sich auf der Schwelle in einem relativ offenen, wenig codierten Zwischenbereich, im Zustand der Liminalität, der von Ambiguität gekennzeichnet ist und damit den nötigen – unbestimmten – Spielraum für die kreative Transformation durch das Ritual bereitstellt.

Eine Erfahrung zeichnet sich nicht zuletzt dadurch aus, dass man nachher ein anderer ist als davor. Ein Soldat, der aus dem Krieg zurückkehrt, zwei Liebende, die heiraten, der Initiand, der in das Mysterium eingeführt wird, sie alle sind – wenn auch in unterschiedlichen Graden – andere, als zuvor. Turner unterscheidet dabei drei Phasen einer Schwellenerfahrung: Loslösung – Schwelle – Wiedereingliederung. Die erste Phase besteht in der Loslösung des Einzelnen von einem fixierten Punkt der Sozialstruktur; in der zweiten Phase – der Schwellenphase – ist „das rituelle Subjekt (der ‚Passierende‘) von Ambiguität gekennzeichnet; es durchschreitet einen kulturellen Bereich, der wenig oder keine Merkmale des vergangenen oder künftigen Zustands aufweist“⁴² und in der dritten Phase erfolgt die Wiedereingliederung des Subjekts in einer neuen Struktur mit einem neuen Status.

Diese Erfahrung weist durchaus Ähnlichkeiten auf mit dem von Rimbaud beschworenen ästhetischen Zustand einer Entregelung sämtlicher Sinne. Auch der Initiand ist, interimistisch für die Zeit des Rituals, in einem Zwischenreich, in dem er dumm und anonym ist, besitzlos und ohne Status, nackt und ohne eines Urteils fähig über das, was über ihn hereinbricht, ein liminales Wesen, das von der Entgrenzung seiner Endlichkeit lebt. Auf der Schwelle befindet er sich „weder hier noch da“⁴³, in einem „Augenblick in und außerhalb der Zeit“⁴⁴, wodurch es ihm gelingt, das Ritual

41 Waldenfels 1999, 9

42 Turner 1989, 94

43 Turner 1989, 95

44 Turner 1989, 96

„neu geformt und mit zusätzlichen Kräften ausgestattet“⁴⁵ wieder zu verlassen. Mehr als eine Erfahrung, die ein sich gleichbleibendes Subjekt durchläuft, ist solch ein Passageritus ein Widerfahrnis, das den Passagier zum sich verwandelnden Schwellenwesen macht.

Geschichtlich betrachtet lässt sich ein allmähliches Verschwinden und Ausdünnen solcher Schwellenriten ausmachen; parallel dazu auch ein „Schmalerwerden von (geographischen) Grenzen im historischen Verlauf seit dem Mittelalter“, eine Entwicklung also „vom breiten, wüsten und leeren Trennstreifen zur einfachen Demarkationslinie ohne räumliche Ausdehnung“⁴⁶ – eben bis zu jener gedachten Linie, von der im Wörterbuch der Gebrüder Grimm die Rede ist. Auf der Grenze ist kein Aufenthalt möglich, auf der Schwelle hingegen schon.

Schwellenkunde III: die Räumlichkeit der Schwelle

Der Grenze als gedachter Linie entspricht ein Begriff von Raum als punktiertem Flachraum mathematischer Projektion, also in etwa dem Raum, wie er uns aus dem Mathematikunterricht vom Koordinatensystem oder in Google Maps in kartographierter Draufsicht erschlossen ist. Die Schwelle als diffuse Zone des Übergangs ist dagegen einer Topographie des Zwischen zuzuordnen, in der Raum konsequent nur im Plural vorkommt, als Räume, zwischen denen dimensionale Übergänge liegen. Gegenüber dem glatten Raum der Mathematik, der unsere Auffassung vom Raum jahrhundertlang geprägt hat, könnte man den Raum der Schwelle als uneben bezeichnen.

Im Sammelband *Schwellen* versammeln die Autoren eine Vielzahl an unterschiedlichen Ansätzen für eine neue Theorie des Raumes, die der Heterogenität des modernen Raumes Rechnung tragen und bezeichnen die Schwelle in der Einleitung als „die passendste Topographie, um die heutige Räumlichkeit zu interpretieren.“⁴⁷ Es ist nicht die Heterogenität unterschiedlicher Räumlichkeiten allein, die den Begriff der Schwelle fordert, sondern die Phänomene des Übergangs, die Schwierigkeit der Abgrenzung und damit die Anerkennung von Zwischenräumen.

Von der Schwelle als einem Begriff aus der Topographie des Zwischen zu reden, bringt eine entsprechende Verlagerung des Raumes mit sich und des Begriffs, den wir von ihm haben. Demzufolge besteht der Raum, auf den wir hier abzielen und

45 Turner 1989, 95f.

46 Bauer 1997, 7

47 Ponzi 2014, 9

den man mit Begriffen wie anthropologischer, lebensweltlicher oder sozialer Raum beschreiben kann, gerade nicht in Form eines leeren Kontinuums, sondern in der Aufhebung – Lichtung – dieses Kontinuums. Vom Raum als einer an sich vorhandenen Form – wie er etwa in Kants Raumbegriff als reiner Anschauungsform oder in Newtons Raum mathematischen Kalküls gegeben ist – gelangen wir so zum Raum als Akt und als Potenz.

Wiederum geben uns die Gebrüder Grimm Aufschluss über die Räumlichkeit des Raumes, wenn in ihrem Wörterbuch zum Eintrag „Raum“ der verbale Zusammenhang stark gemacht wird: „Räumen: einen Raum, d. h. eine Lichtung im Walde schaffen, behufs Urbarmachung oder Ansiedelung.“⁴⁸ Und weiter: „So weist alles dieses auf *Raum* als einen uralten Ausdruck der Ansiedler hin, der zunächst die Handlung des Rodens und Freimachens einer Wildnis für einen Siedelplatz bezeichnete [...] dann den so gewonnenen Siedelplatz selbst.“⁴⁹

Vom Freiräumen einer Wildnis zur Weite eines dadurch entstandenen Ortes selbst, deutet diese etymologische Information auf die inhärente Dynamik des Raumes hin, in der das, was man heute unter Raum versteht, lediglich die letzte Momentaufnahme eines Prozesses ist. Raum ist also nicht schon an sich vorhanden, sondern Ergebnis einer Tätigkeit. Das klingt für uns Moderne und unsere an Newtons Physik geübte Vorstellungskraft zwar ungewöhnlich. Dass wir gelernt haben, den Raum, als neutralen Behälter wahrzunehmen, als bloße Form, ist allerdings Resultat einer über mehrere Jahrhunderte sich hinziehenden Verfeinerung abstrakter Vorstellungskraft, die, mit der Heraufkunft neuzeitlicher, exakter Naturwissenschaft und den diese begleitenden geopolitischen Imperialismus, einen Begriff von Raum ins Spiel brachte, der vom Subjekt und den Kräftefeldern absieht, die diesen Raum irgendwie *haben* oder in ihm *sind*. Solche Neutralisierung des Raumes erschließt sich beispielsweise über Praktiken der Vermessung und Kartographierung, wie sie im Zeitalter des Kolonialismus und der imperialistischen Ausbreitung eines protoglobal agierenden Kapitals eine Unterwerfung des Lebens-Raumes unter politökonomische Zwecke begleitet.

Für Aristoteles hat der Raum eine eigene Kraft (griechisch: *dynamis*) und ist ein „von inneren Kräften durchzogener Raum“⁵⁰, der nicht einfach vorausgesetzt ist, sondern „aus Energieverhältnissen *generiert*“ gedacht werden muss und als ein

48 Grimm 1854, 129

49 Grimm 1854, 129

50 Bollnow 1971, 28

„*Explikat von Kräften* in sich selbst schon *mehrsinnig*“⁵¹ ist, da er diese Kräfte auch verkörpert. Dagegen erscheint der neuzeitliche, mathematisierte Raum als ein leerer, homogener, isotroper Behälter für Objekte. Hier sind alle Positionen gleichwertig. Dem Betrachter wird lediglich ein abstrakter und prinzipiell beliebiger Standort zugewiesen, da er in diesem Raum eigentlich gar keinen Ort hat. Dies ist aber nicht der Raum, in dem wir *da* sind. Es ist der Raum, den wir beherrschen. Es ist der Raum von Ort und Ortbarkeit, Standortabfrage und Routenplanung, in dem die Wege im und durch den Raum nicht mehr als Linien sind, eben ein glatter Raum.

Heidegger hat darauf hingewiesen, dass das Subjekt oder das Dasein, wie er es nennt, je schon räumlich verfasst ist und dass sein Sein je schon ein *In-Sein* ist, wir uns also je schon in einer Umgebung, in einem Umraum befinden, die aufgrund ihrer Bezüglichkeit zum Dasein immer schon in gewisser Weise gestimmt ist.⁵² So zeigt sich der Raum unserer lebensweltlichen Erfahrung als uneben gegenüber dem glatten Raum der Mathematik, als ein von widersprüchlichen Kräften bestimmter, von Schwellen und Umbrüchen gekennzeichnete Raum, in dem unterschiedliche Konstellationen von Kräfteverhältnissen die Atmosphären und Gegebenheitsweisen unseres Daseins bestimmen.

Hier gibt es den intimen Raum unserer Wohnung, den öffentlichen Raum einer Universität, der wiederum völlig anders ist als der öffentliche Raum der Diskothek, es gibt absolute *No-Go Areas* und *Off-Spaces*. Solch ein Raum ist gegliedert, hat ausgezeichnete Richtungen, Punkte, Örtlichkeiten, anders als der homogene mathematische Raum der Physiker. Die lebensweltliche Umgebung zeichnet sich dagegen durch qualitativ unterschiedene Zonen, Übergänge und Grenzen aus. Dieser Raum umfängt uns, wir können ihm nie völlig äußerlich gegenüberstehen, sondern befinden uns je schon darin.

Gehen wir noch einmal auf die Bewegung der Raumgründung zurück, wie sie uns die Gebrüder Grimm in etymologischer Hinsicht mit Verweis auf das Räumen schildern – von der Wildnis zum Siedelplatz – und beziehen sie auf die mythologische Raumgründung, wie sie uns in der Genesis entgegentritt. Dann wird sofort klar, inwiefern jede Raumgründung ein Nachvollzug des kosmischen Schöpfungsaktes ist und inwiefern Schwellen ein konstitutives Element von Raum sind.

Die Erschaffung der Welt beginnt mit einer Differenzierung: Himmel und Erde. Doch was wird differenziert? Es ist das Chaos, ein Wirrwarr, ein heillooses

51 Boehm 2012, 47

52 Heidegger 1927, 111

Durcheinander – *Tohuwabohu* – wie der hebräische Ausdruck in der Bibel lautet, der meist mit „wüst und leer“ übersetzt wird und auf jenes Kontinuum hindeutet, das dieser Ausdifferenzierung zugrunde liegt. „Das Kontinuum ist unabdingbares Begleit- und Hintergrundphänomen, das Gliederungsakte zuallererst ermöglicht.“⁵³ Strukturell gesehen ist das Chaos ein Kontinuum ohne Grenzen, ohne Form, ohne Gestalt, ohne Halt, eine kontinuierliche Masse. *Finsternis lag über der Urflut und Gottes Geist schwebte über den Wassern...*

Dann folgen weitere bipolare Ausdifferenzierungen durch die göttliche Schöpfungs- und Ordnungsmacht: Himmel und Erde, Licht und Finsternis, Tag und Nacht, Land und Meer. Allmählich entsteht durch diese Ausdifferenzierung, dem ursprünglichen Chaos – der Wildnis – abgetrotzt, ein Zwischenraum, Distanz, Weite und Raum für den Menschen. Das Chaos bleibt diesem Wohnraum, der dem Menschen Behausung verschafft, aber auf gewisse Weise eingeschrieben. Denn die Polarisierungen – Himmel und Erde, Licht und Finsternis, Tag und Nacht, Land und Meer – gelangen zwar zu einem klaren Ausdruck, aber dieser Ausdruck geschieht nach wie vor in einem Kontinuum, welches sich in seiner Kontinuität nie restlos ausgrenzen lässt. Es lassen sich jeweils Zonen kontinuierlicher Übergänge – Schwellen – ausmachen zwischen den Polaritäten. Wo Land ans Meer trifft, gibt es eine Uferzone, eine Küste; wo der Tag in die Nacht verblasst, gibt es mehrstufige Dämmerungen (die bürgerliche, die nautische und die astronomische Dämmerung) und wo wäre die exakte Grenze, an der Himmel und Erde einander berühren? Die Polaritäten sind also non-dual und bilden lediglich die Extreme entlang eines Kontinuums.

Es ist jeweils die Schwelle *dazwischen*, die den Unterschied macht und die Räume konstituiert, die sie zugleich trennt und verbindet. Sie bannt die Gefahren des Chaos in ihrer konstruktiven Macht und begründet bewohnbaren Raum. Daher gilt, was Boehm vom Grund und der Grundsteinlegung sagt, auch von der Schwelle: Sie „erinnert an das anfängliche Chaos der Erde und [...] liefert *zugleich* die Parameter seiner Bewältigung.“⁵⁴ Dieses (temporäre) Zugleich und das (topographische) Dazwischen sind also die genuine Raumzeit der Schwelle. Ihre Zwischenposition ist nicht eine nachträgliche, willkürliche Setzung, sondern regulierender Einschnitt in einem Kontinuum, das sich eben dadurch erschließt, eröffnet und bewohnbar wird. An der Schnitt- und Nahtstelle zwischen Tag und Nacht, zwischen Eigenem und Fremden, Innen und Außen, Ordnung und Chaos ist die Schwelle jene performative

53 Boehm 2012, 51

54 Boehm 2012, 36

Setzung, die dasjenige, was sie zugleich trennt und verbindet, aus dieser Setzung allererst hervorgehen lässt. Das Chaos tritt nur von einem Standpunkt der Ordnung aus als solches in Erscheinung.

Von der Schwelle eines Hauses aus gelangt man hinein *und* hinaus, sie regelt Ein- *und* Ausgang und das Hinüberwechseln vom geschützten, behüteten, geborgenen Drinnen ins bedrohliche, wilde, ausgesetzte Draußen. „Jeder Hausbau ist die Gründung eines Kosmos in einem Chaos.“⁵⁵ Und ähnliches galt wohl schon für die Höhlen der Steinzeitmenschen wie auch für die Stadttore des römischen Imperiums.

Sind mit dem kosmischen Schöpfungsakt und der Errichtung einer Siedlung bzw. mit dem Hausbau dezidiert prähistorische, vorzeitliche, unerinnerbare Gründungsakte angesprochen, so setzt sich die Liminologik der Schwelle als Ordnungsinstanz und regulierter Übergang im Laufe der Geschichte fort. Über die Schwelle treten wir in einen anderen Machtbereich: der Götter, des Fremden, des Königs, des Amts. Daher rührt die „hohe kultische Bedeutung“⁵⁶ der Schwelle. Der Schwelle als sakraler Grenze wohnt eine besondere Mächtigkeit inne. Durch die konkrete Aufhebung räumlicher Kontinuität gewinnt sie als Türschwelle Bedeutung als Symbol und Vermittler des Übergangs. Und da die Schwelle in ihrer Ambivalenz sowohl Ordnung stiftet als auch unverschließbare Einlassstelle für Bedrohliches darstellt, braucht es Schwellenhüter, die das Eindringen unheilvoller Mächte verhindern. Sinnfällig wird diese Ambivalenz auch am Schwellengott Janus, dem doppelköpfigen Gott der Ausgänge und der Eingänge, wo Anfang und Ende sich berühren, wie im Monat Januar Anfang und Ende eines Jahres zusammenkommen.

Janus

„blickt in jede Tür nach zwei Seiten und hält in Erinnerung, was dem Grund [oder eben der Schwelle, Anmerkung: C.J.] ursprünglich zugeschrieben worden ist, nämlich die Nähe zwischen dem Chaos eines Kontinuums und einer sich befestigenden Ordnung zu markieren.“⁵⁷

Von dieser janusförmigen Natur der Schwelle rührt auch ihr Nimbus und ihre hohe magische Bedeutung in vielen Gesellschaften, auch in der unsrigen. Des Weiteren bildet die Schwelle, zumal im Verbund mit der Tür, die natürlich in engem Zusammenhang mit der Schwelle zu sehen ist, ein paradigmatisches Motiv in den allermeisten Religionen, im Besonderen für die Übergänge zwischen Diesseits und

55 Bollnow 1971, 144

56 Bollnow 1971, 158

57 Boehm 2012, 37.

Jenseits. So kommt eine Topographie der Jenseitsorte kaum ohne die Topologie der Schwelle aus.

Von den Scheintüren auf ägyptischen Grabkammern über die halbgeöffneten Türen auf etruskischen Grabmonumenten; von den Pforten der Hölle, die für Sünder bedrohlich offenstehen bis zur Bilderrede Jesu im Johannesevangelium, mit der er selbst gewissermaßen zur Schwelle wird: *Ich bin die Tür. Wer durch mich eingeht*, gelangt ins Himmelsreich, das mit einem alten Namen auch über die *limina lucis*, also über eine Schwelle aus Licht beschriftet wurde. Und noch heute müssen römisch-katholische Bischöfe mindestens alle 5 Jahre *ad limina* dem Papst einen Besuch in Rom abstatten, womit ursprünglich die Türschwellen der Grabeskirchen der Apostel gemeint sind. In dieser Hinsicht lässt sich die ganze Heilsgeschichte als Schwellengeschichte erzählen, „als Drama der zugeschlagenen und nur zum Teil wieder geöffneten Türen.“⁵⁸

So wird das Leben zur Passage⁵⁹, zur Transitzone, in der wir aus der ursprünglichen Natur von Chaos und Wildnis eine Stätte von Ordnung und Behaglichkeit generieren. Und wenn man auch heute noch davon spricht, die Schwelle des Lebens zu überschreiten, deutet das einerseits darauf hin, dass unser Kommen und Gehen, unser Geborenwerden und Sterbenmüssen selbst die größten aller Schwellenerfahrungen sind und andererseits bekräftigt die Metapher der Schwelle in diesem Kontext die Erfahrung des Befremdlichen, Unbekannten, welches hinter der Schwelle kommen mag, aber von hier aus nicht auszumachen ist.

„Wer sich an einem Übergang befindet, ist im Begriff, auf (und in) ein Anderes, Ungewohntes einzugehen, das zunächst nur in Umrissen erkennbar sein kann.“⁶⁰ Hier markiert die Schwelle auch „den Augenblick der Diskontinuität“, den „Ort des Plötzlichen“ und einen „Instabilitätspunkt“⁶¹, wo am Übergang vom Leben in den Tod wiederum eine eigenständige Zone auszumachen ist, die – wie Diskussionen um den Hirntod nahelegen – eine eindeutige Abgrenzung erschwert.

58 Bogen, 2004, 240

59 Bardo

60 Görner 2001, 7

61 Görner 2001, 110

Schwellenkunde IV: Liminalität und die Schwelle in Theorien der Moderne

Ausgehend von der bislang skizzierten Topographie der Schwelle mag es vielleicht nicht überraschen, dass die Schwelle und der ihr zugehörige Begriff der Liminalität in der Moderne und Postmoderne zu einem performativen Schlüsselbegriff avancierte, der für kulturwissenschaftliche Neuorientierung Anstoß gab und gibt. Ausgehend von dem konkreten architektonischen und topologischen Modell der Schwelle wird sie zur räumlichen Metapher für die Koexistenz des Unterschiedlichen, für transkulturelle Zonen, kulturelle Zwischenräume und liminale Verhältnisse – Differenzen – aller Art.

Es ist ein Resultat des neuen Raumdenkens, dass Identität nicht länger als eine Frage der souveränen Selbstbestimmung eines angeblich autonomen Subjekts aufzufassen ist, sondern, dass Identität als Effekt aus einem als räumlich zu denkenden Kräftefeld hervorgeht. Einerseits gibt es „ohne begrenzende Unterscheidung [...] keine Identität, keine Form [...] ja nicht einmal eine reale Existenzmöglichkeit.“⁶² Andererseits befinden wir uns heute „im Moment des Übergangs, wo Raum und Zeit sich kreuzen und komplexe Figuren von Differenz und Identität, Vergangenheit und Gegenwart, Innen und Außen, Einschluss und Ausschluss erzeugen.“⁶³ Die Schwelle ist der Ort der Transistorik und damit eine Art Wirbel, in dem das moderne, aufgeklärte, selbstbewusste Subjekt aus seiner konsistenten Fassung gebracht und untergraben wird, ein Ort, wo „das von Auflösungserscheinungen bedrohte Ich der Moderne“ exponiert ist⁶⁴, was sich oftmals als Gefühl der Ortlosigkeit bemerkbar macht.

Das Interesse an der Schwelle als einem transdisziplinären „Zentraltopos der Moderne“⁶⁵ ist sicherlich auch dem Unbehagen geschuldet, das sich in Räumen mit unbeweglichen Grenzen und innerhalb einer von diesen Grenzen nur notdürftig fixierten Identität nicht wiederfinden kann. Das polymorphe Subjekt der Moderne und Postmoderne kann seine vermeintlich einheitliche Identität – als von Flüchtlingen, Fremden, Ausländern bedrohter Bürger, Österreicher, Mann, Weißer – nur unter der Bedingung aufrechterhalten, dass es sich damit selbst zum Fremden wird, zu dem Fremden, von dem es dann in seinem Übereinstimmungsversuch mit sich selbst

62 Magris 1993, 20

63 Bhabha 1994, 1

64 Görner 2001, 9

65 Geisenhanslücke 2008, 10

durchkreuzt wird. Das rege Interesse der Moderne an den Figuren des Liminalen bedeutet demnach, dass es – zumal in Fragen der Identität – keine einfachen Antworten mehr gibt.

In der Einleitung zum äußerst aufschlussreichen Sammelband *Schriftkultur und Schwellenkunde* beschreiben die Herausgeber die Schwelle als „intellektuelle Signatur“⁶⁶ der Moderne, deren Zeichen sich in der Tat in zahlreichen (post)modernen geisteswissenschaftlichen Theoriegebäuden nachspüren lässt. Und wenn diese auch nicht immer die Schwelle im Namen tragen oder sie explizit thematisieren, so ist sie doch in Form einer bestimmten Zugangsweise und der Art, wie überlieferte Diskurse, Formationen, Grenzen oder Identitäten thematisiert werden, präsent.

Zu nennen wären da folgende Autoren, deren Ansätze ich kurz umreißen werde. Explizit bezieht sich etwa Giorgio Agamben in *Homo Sacer* auf die Schwelle der Ununterscheidbarkeit zwischen rechtlich legitimer und illegitimer Gewalt, deren Ausübung durch den Souverän demnach immer von jener Ambivalenz gekennzeichnet sein wird.⁶⁷ In Michel Foucaults Schriften findet sich die Signatur der Schwelle im Rahmen der diskontinuierlichen Übergänge und Brüche, die er etwa in der *Archäologie des Wissens* erforscht und in den Grenzziehungen und deren Ausschlussprodukten, die er unter anderem in der *Ordnung der Dinge* beschreibt.⁶⁸ Auch bei Pierre Bordieus soziologischen Analyse der feinen Unterschiede sind es Differenzierungen in Kategorien wie Kulturellem Kapital und dem Habitus, die die Lebenswirklichkeit strukturieren und die als gesellschaftliche Schwellen die Teilhabe an und den Zugang zu Kapital ganz allgemein organisieren.⁶⁹ In Jürgen Links Interdiskurstheorie und Normalismusforschung begegnet uns die Schwelle als Frage nach den Übergängen zwischen Normalem, Abnormalem und Hypernormalem.⁷⁰

Die berühmte *Differance* bei Derrida ist selbst als Begriff schon eine Schwelle, eine Passage, mit der auf die jeder begrifflichen Ordnung innewohnende Ambivalenz hingewiesen wird und die jede fixierte Dualität entgleiten lässt. Und natürlich spielt die Schwelle in Feldern wie der Transgenderforschung im Allgemeinen, den Cultural Studies oder der amerikanischen Border Theorie im Speziellen eine Rolle. Immer dort, wo von Grenzen die Rede ist, ihre Bedeutung hinterfragt oder wo diese

66 Geisenhanslücke 2008, 10

67 Agamben 2002

68 Foucault 2012

69 Bordieu 1979

70 Link 2009

überschritten, aufgelöst, neu gezogen werden, kommt der Schwelle eine Bedeutung zu, die aus dieser Perspektive nicht von der Hand zu weisen ist. Zu nennen wäre an dieser Stelle vermutlich auch Georges Batailles Emphase des modernen Subjekts, das von der Überschreitung seines Selbst träumt.

Es wird von einer Kultur oder einer Ordnung des *Zwischen* gesprochen, um den Raum zwischen den Grenzen erneut aufzuschließen. Geisenhanslücke und Mein sprechen von der Notwendigkeit, „dasjenige neu zu denken, was während der im Anspruch universellen Partition der Welt durch die Moderne und der dadurch erzwungenen Parität (Gleichsetzung) von Ungleichen zwischen die Stühle gefallen ist. Und dann aus diesen Zwischenräumen hervordrang.“⁷¹ Und was zwischen die Stühle gefallen ist und aus dem Zwischenraum nun hervordringt, ist das Fremde *selbst*. Wenn Waldenfels die Schwelle als einen „Niemandsort“ bezeichnet, „an dem man zögert, verweilt, sich vorwagt“⁷², ist es eben jener *Niemand*, der im Raum der zugewiesenen Plätze keine Identität, keinen Ort hat, außer der Schwelle. Die „Störung“⁷³, die demzufolge immer mit der Schwelle verbunden ist, deutet also darauf hin, dass die Schwellen – wenn auch in einem anderen als dem vermutlich von Handke intendierten Sinn – „als Kraftorte [...] vielleicht nicht verschwunden, sondern sozusagen tragbar geworden [sind], als Kräfte im Innern.“⁷⁴

71 Geisenhanslücke 2008, 8

72 Waldenfels 1999, 9

73 Handke 1983, 133

74 Handke 1983, 128

Abschnitt II

Bildtheorie I

Wenden wir uns im Folgenden nun explizit bildtheoretischen Fragestellungen zu und versuchen uns an einer Genese des Bildes mit ständigem Augenmerk auf der bisher erarbeiteten Schwellenkunde.

„Ein Bild ist etwas, das so beschaffen ist, wie ein anderes, – ohne aber selbst das zu sein, was es durch seine Beschaffenheit darstellt.“⁷⁵ Kinder formulieren diesen Befund in etwas schlichteren Worten, wenn sie auf die allgemeine Frage, was denn ein Bild sei, zur Antwort geben, „dass ein Bild etwas ist, worin du etwas Anderes erkennst.“⁷⁶ Wie Wolfram Pichler und Ralph Ubl in ihrer *Bildtheorie zur Einführung* wollen auch wir diese grundlegende Auffassung zum Ausgangspunkt unserer bildtheoretischen Überlegungen nehmen. Ein Bild, so können wir davon ausgehend feststellen, besteht demnach in einer gewissen Konstellation von Selbst und Anderem, von Wahrnehmung und Erkenntnis, gibt uns ein Bild selbst als Objekt der sinnlichen Wahrnehmung doch etwas Anderes zu *sehen*, das – wie Kinder intuitiv richtig formulieren – zu *erkennen* ist.

Zu einem in dieser Hinsicht ganz ähnlichen Resultat gelangt auch Gottfried Boehm, wenn wir mit ihm von der frühkindlichen Perspektive in die prähistorische Bildgenese wechseln und in jenen unvordenklichen Zeugnissen der Höhlenmalereien von Lascaux paradigmatisch den eigentlichen „Nukleus der visuellen Kultur“ erblicken, wo erstmals eine „krude, *materielle* Oberfläche als Erscheinungsort dargestellter Szenen, das heißt eines *immateriellen* Sinnes, konzipiert“⁷⁷ wurde.⁷⁸ Das Staunen über das Ereignis, das im Bild – als einer Apparatur der Erfahrung – Gestalt gewinnt, ist uns in heutiger Bilderflut allzu geläufig und selbstverständlich. Nicht umsonst rekurriert Böhm auf die Höhlenmalereien von Lascaux um begreiflich zu machen, inwiefern die Art und Weise, wie dort erstmals „Sinn Gestalt annimmt“

⁷⁵ Jörissen 2004, 24

⁷⁶ Pichler 2014, 12

⁷⁷ Boehm 2012, 33

⁷⁸ Vergleiche Abbildungen 1 und 2 im Anhang.

nicht irgendein Vorgang in der Bildgeschichte ist, sondern deren „vielleicht produktivster Moment.“⁷⁹ Den „Wechselbezug zwischen Grund und Figur“⁸⁰, zwischen der schroffen Höhlenwand und der lebhaften Gestalt eines Pferdes, die dort zu sehen ist, bezieht Boehm eine Ebene tiefer auf die grundlegende Opposition zwischen Materie und Immateriellem, man könnte auch sagen: Körper und Sinn; eine Unterscheidung bzw. Differenz, wie sie in der griechischen Philosophie zwischen Stoff und Form konzipiert wird.

Damit wird das Bild, in diesem Fall die Höhlenmalereien von Lascaux, zur Schwelle als demjenigen Ort, wo Sinn Gestalt annimmt, wo Körper und Geist sich berühren und zwar an einem Ort, der sich weder gänzlich zur materiellen Seite noch zur immateriellen Seite hinrechnen lässt. Denn das Bild ist in seiner stofflichen Beschaffenheit doch ebenso sehr Materie wie es in seinem figuralen Aspekt als Träger von Bedeutung das rein Materielle transzendiert.

Gleich welche Absichten wir jenen frühen Kunstwerken und ihren Erschaffern zuschreiben – darüber lässt sich wohl nur rätseln – sie lassen sich deshalb mit Boehm als „Nukleus der visuellen Kultur“ beschreiben, weil in ihnen ein „*Raum der Bedeutsamkeit*“⁸¹ eröffnet wird, in dem das Kreatürliche und Animalische transzendiert und ein kulturstiftender Sinn erfahrbar wird.

Bilder strukturieren das Chaos des Sichtbaren, indem sie – inmitten des Sichtbaren – eine Gestalt erkennen lassen, die das (rein physiologisch) Sichtbare übersteigt, man kann auch sagen: transzendiert. Und dann zeigt sich auf dem Bild etwas Anderes, etwas, das gar nicht *da* ist, beispielsweise ein Pferd, ein Auerochse, oder auch ein Einhorn. Damit wird klar, dass das als Schwelle verstandene Bild nicht irgendwelche Dinge verbindet, die auf derselben Ebene liegen, sondern dass in diesem Unterschied, den das Bild macht bzw. austrägt, ein dimensionaler Übergang liegt, in dem Entitäten (Geist und Körper) von radikaler Differenz vermittelt werden.

Kommen wir erneut auf die eher technische Formulierung dieser Differenz zurück, die im Kontext der platonischen Frage nach dem Sein des Bildes auf dessen Verweisungscharakter hinzielt: „Ein Bild ist etwas, das so beschaffen ist, wie ein anderes, – ohne aber selbst das zu sein, was es durch seine Beschaffenheit darstellt.“⁸² Der Verweisungscharakter von Bildern geschieht also über eine Medialisierung von Materie, in der diese zum Erscheinungsort eines immateriellen

79 Boehm 2012, 71

80 Boehm 2012, 71

81 Boehm 2012, 71

82 Jörissen 2004, 24

Sinnes wird. Ein im Grunde genommen gespenstischer Vorgang, dessen Unheimlichkeit für heutige Bilderlust und Sehbegierde kaum mehr nachvollziehbar ist, allenfalls aber zu ihrer Erklärung beitragen mag. Wir sind es gewohnt, im Bilde zu sein und in jeder vorbeiziehenden Wolke ein Gesicht zu erblicken.

Es ist dieses referentielle Sein des Bildes, sein Verweisungscharakter, sein Wie-ein-anderes-Sein, in der die virtuelle, trugbildnerische Potenz des Bildes besteht, die Plato großes Unbehagen und seiner Ideenlehre äußerste Schwierigkeiten bereitet hat. Denn es genügt, im Rahmen der platonischen Philosophie nach der Idee des Bildes zu fragen, um die ganze Konstruktion ins Wanken zu bringen.

In ihrer *Bildtheorie zur Einführung* einigen sich die Autoren auf einen einheitlichen Sprachgebrauch, um die beiden Aspekte des Bildes zu benennen, die wir bislang in so unterschiedlicher Richtung als *Selbst* und *Anderes*, *Grund* und *Figur*, *Materie* und *Immaterielles*, *Körper* und *Geist*, *Wahrnehmung* und *Erkenntnis*, *Oberfläche* und *Sinn* etc. erörtert haben und sprechen durchgängig von „Bildvehikel und Bildobjekt“⁸³. Im zuletzt genannten Beispiel wäre die Wolke das Bildvehikel und das Gesicht das Bildobjekt, das sich darin erkennen lässt.

Das heißt aber auch, wir können ein Bild mit zwei verschiedenen Blicken betrachten. Wir können unseren Blick auf das in ihm Dargestellte richten, auf den Auerochsen in den Höhlen von Lascaux oder – um ein anderes Beispiel zu nehmen – auf die Kathedrale von Santiago, wie sie auf einer Lithographie in meinem Wohnzimmer zu sehen ist.⁸⁴ Wir können unseren Blick aber auch auf das Bildvehikel selbst, auf seine materielle Beschaffenheit, auf die „krude, materielle Oberfläche“ und auf die aufgetragenen Striche und Farben richten, aus denen der Ochse oder die dargestellte Kirche wie eine Art optische Täuschung hervorgeht.

Der Grund des Bildes, seine krude, materielle Oberfläche „tritt seiner Natur nach als Kontinuum hinter das Distinkte bzw. Figurale zurück, auf das sich unsere knappe Aufmerksamkeit konzentriert.“⁸⁵ Anders ausgedrückt tritt das Bildvehikel seiner Natur nach hinter das Bildobjekt zurück. Visuelle Medien, so ließe sich dieses Zurücktretten anders beschreiben (und dasselbe gilt im Grunde auch vom graphischen Aspekt der Schrift) haben von sich aus die Tendenz zur Selbstüberschreitung und Selbstaufhebung, zur Transzendierung ihres Seins, indem wir zunächst und zumeist, sei es beim Wort oder beim Bild, den medialen

⁸³ Pichler 2014, 20ff.

⁸⁴ Ich verweise auf die Abbildung 3 im Anhang.

⁸⁵ Boehm 2012, 31

Verweisungscharakter des Signifikanten – in seiner Körperlichkeit – übergehen und sofort beim Signifikat sind, beim Gemeinten, beim Dargestellten: „Oh, das ist eine Kirche!“

Wenn wir aber die Schwelle des Bildes nicht sofort auf das hin überschreiten, was es zeigt und also seiner virtuellen Potenz zu entkommen suchen, die darin besteht, ein Abwesendes zur Anwesenheit zu bringen, wenn wir es also vom immateriellen Referenten loslösen, der über die Bildschwelle zum Ausdruck kommt, was bleibt dann übrig?

Im Bild der Kathedrale nehmen wir die Konstellation einzelner Striche, Formen und Farben *als etwas* wahr, in diesem Fall als Kathedrale, die in dem Bild *abgebildet* ist. Diese virtuelle Kraft (das lateinische *virtus* birgt schon das Virtuelle der Kraft), diese mimetische Illusion des Bildes können wir leicht entlarven, indem wir näher herantreten ans Bild bis wir nur noch einzelne Striche erkennen, bis diese nichts mehr darstellen, nichts mehr abbilden, nicht mehr Ausdruck sind von etwas Anderem, bis sie nichts Anderes mehr ausdrücken als sich selbst in ihrer Materialität.

Spätestens jetzt gerät die Ähnlichkeit des Dargestellten mit der Darstellung ins Wanken: dies ist keine Kirche – wie man in Abwandlung von Magrittes *Ceci n'est pas un pipe* im Grunde in Bezug auf jedes Ab-Bild sagen könnte. Fast unbemerkt sind wir über die Schwelle getreten und haben diese Linien, diese Farben und Formen *als* Kirche wahrgenommen. Jetzt halten wir ein auf der Schwelle, demontieren den naturalisierenden Mechanismus des Ab-Bildes und entdecken die fundamentale „Non-Relation, oder besser gesagt die Nicht-Homologie zwischen Bild und Referent“⁸⁶. Dadurch bewegen wir uns vom Bild als Abbild weg und wenden uns dem visuellen Ereignis zu, wir werden „der Materialität selbst des visuellen Raums“ bewusst.⁸⁷ Die so ins Auge gefasste Wahrheit des Bildes, ohne es im Verweis auf den Referenten zu sehen, bedeutet eine Hinwendung zur Körperlichkeit, zur Materialität des Visuellen, zum Ereignis der Sichtbarkeit als solcher. Damit wird

„die Materialität des Bildes [...] zur Potentialität genau im Zwischenraum der Schwelle, im ‚Dazwischen‘, welches nicht in jenen abstrakten Prozessen der Sinngestaltung denkbar ist, die von der Abwesenheit des Körpers als Bedingung von Sinngebungsprozessen ausgehen.“⁸⁸

Abwesenheit des Körpers deshalb, weil wir die materielle Bildoberfläche gewissermaßen ignorieren müssen, um zum Sinn zu kommen. Wir müssen durch sie

⁸⁶ Borsò 2014, 30

⁸⁷ Borsò 2014, 30

⁸⁸ Borsò 2014, 33

hindurchschauen und über sie hinwegsehen – die Schwelle also überschreiten, um zum Sinn zu gelangen. Wir müssen so tun, *als ob* diese Farben und Formen die Kathedrale darstellen, ähnlich wie bei Kant, wo das *Als ob* sogar der höchste Standpunkt der Transzendentalphilosophie ist. Dieses *Als ob* eröffnet allererst den Raum der Bedeutsamkeit, der sich damit in seiner theatralen Form darstellt, als Zurschaustellung von etwas *als* Sinn.

Eine Form des Sehens basiert auf dem Wissen um die Ordnung des Sichtbaren, dem folgend die Totalität des Bildes als Sinn hergestellt wird. Eine andere Form des Sehens ist verwirrender: es schaut nur, ereignisbezogen im Feld der Sichtbarkeit, mit instabilem Blick, der nicht einfach *Etwas* sieht, sondern weiß, dass er immer nur etwas *als* etwas sieht. Und dieses Wissen, das eben mehr ein Sehen ist, oder sich zumindest in der Art des Hinsehens zeigt, hat natürlich das Potential, die repräsentative Anordnung aufzulösen. Die Entwicklung der modernen Kunst ist dieser Bewegung gefolgt und hat in „verschiedenen Schüben das Konstrukt dieser Repräsentation demontiert, nachperspektivische Ordnungen geschaffen, in denen der materielle Bildkörper zum Tragen kam.“⁸⁹

Die „krude, *materielle* Oberfläche“ eines Bildkörpers, der vormals „als Erscheinungsort dargestellter Szenen, das heißt eines *immateriellen* Sinnes“ konzipiert wurde, erlangt in dieser Moderne wiederum die eigenständige Kraft, die ihm – befreit aus seiner Unterordnung unter den Sinn – als Körper innewohnt. Der Ausschluss des Dinges oder des Stofflichen am und im Bild ist einer der herausragenden Züge abendländischer Kunstgeschichte, die das Bild in ihrer Blütezeit als ebenen Durchschnitt durch die Sehpyramide konzipiert, wo von der Dinghaftigkeit des Bildträgers nichts mehr zu sehen ist, die perfekte Illusion.

Natürlich lässt sich der materielle Aspekt des Bildes nicht gänzlich loslösen vom durch ihn zur Darstellung kommendem Sinn des Bildes. Es ist in der Tat nur ein konzeptueller Unterschied, der sich nicht beobachten, nur im Denken nachvollziehen lässt. Da keiner der beiden Aspekte des Bildes (Materialität versus Sinn) ohne den anderen wirklich *ist*, da die Kathedrale ja tatsächlich *bloß* aus den Strichen besteht, die auf dem Papier aufgetragen wurden, und da andererseits die Striche aufhören bloße Striche zu sein – sobald sie nämlich zu den Säulen, Treppen, Brüstungen und dem Mauerwerk der Kathedrale werden – daher lässt sich die Bezogenheit der beiden Aspekte am besten als non-dual umschreiben. Sie sind klar voneinander unterschieden, und doch sind sie nicht zu trennen; der Übergang dazwischen ist

89 Boehm 2012, 77

abrupt und doch fließend, radikal und absolut, und doch innig aufeinander bezogen; sie sind zwei und doch in-eins.

Nun muss man sich freilich die Frage gefallen lassen, ob diese Überschreitung des Bildsinns auf seine Materialität hin – oder umgekehrt die Überschreitung der Materialität hin auf den Sinn – nicht reichlich abstrakt und nachträglich ist. Schließlich ist es fast genauso schwer, auf Van Goghs Bild von zwei alten, abgetragenen Schuhen *keine* Schuhe zu sehen, wie es fast unmöglich ist, einen Schriftzug *nicht* zu lesen und also in seiner Materialität den Sinn zu entziffern, vorausgesetzt, es steht in unserer Sprache geschrieben. Denn es genügt ein mir fremder, etwa koreanischer Schriftzug, und schon werde ich auf die graphische Besonderheit aufmerksam, gerade weil sich mir der Sinn entzieht.

Daran erinnert uns auch Heidegger in seinem Kunstwerksaufsatz in den Holzwegen und mit ihm müssen wir uns fragen, ob die Ein- und Unterordnung des Bildgeschehens in die Oppositionen von Bild versus Bedeutung, Körper versus Sinn, Materie versus Immaterielles, Vehikel versus Objekt etc. nicht allzu vorschnell, allzu neuzeitlich und allzu abstrakt aus dem Dispositiv der Repräsentation heraus vollzogen wurde. „Das Ding“ – und damit ist bei Heidegger für unseren Zusammenhang jetzt eben jene „krude materielle Oberfläche“ eines Kunstwerkes in seiner Materialität und Körperlichkeit, eben in seiner Dinghaftigkeit angesprochen – „ist *aistheton*, das in den Sinnen der Sinnlichkeit durch die Empfindungen Vernehmbare.“⁹⁰ Damit kommt das Subjektive ins Spiel und wir werden darauf aufmerksam, dass die Stoff-Form-Relation vom Subjekt her gedacht ist, ohne welches niemand anwesend wäre, der *etwas* durch seine Empfindungen vernimmt. Weiters heißt es mit Bezug auf sinnliche Wahrnehmung generell, also nicht nur auf Kunstwerke bezogen:

„Niemals vernehmen wir [...] im Erscheinen der Dinge zunächst und eigentlich einen Andrang von Empfindungen, z. B. Töne und Geräusche, sondern wir hören den Sturm im Schornstein pfeifen, wir hören das dreimotorige Flugzeug, wir hören den Mercedes im unmittelbaren Unterschied zum Adler-Wagen. Viel näher als alle Empfindungen sind uns die Dinge selbst. [...] Um ein reines Geräusch zu hören, müssen wir von den Dingen weghören, unser Ohr davon abziehen, d. h. abstrakt hören.“⁹¹

Augenscheinlich befinden wir uns jetzt im Patt. Entweder wir sehen das Bild als Abbild eines anderen „Dings“ – womit wir die Materialität des Bildes dem Sinn unterordnen – oder wir sehen das Bild *a/s* Ding und schießen auf die Materialität des

90 Heidegger 2003, 10

91 Heidegger 2003, 10

Bildes, den Stoff, aus dem es gemacht ist – und handeln uns damit den Vorwurf ein, abstrakt zu sein. Beide Sichtweisen haben ihre Berechtigung. Niemand kann abstreiten, dass auf diesem Bild eine Kirche zu sehen ist (Repräsentation). Gleichwohl kann niemand abstreiten, dass die Kirche nicht aus Steinen, sondern aus Strichen besteht (Simulation).

Ein Bild ist offensichtlich komplizierter als ein einfaches Ding, das nur „es selbst“ ist. Ein Bild ist anders; es ist es selbst-als-ein-anderes, weil es die Form von etwas (Anderem) annehmen kann, ohne es (selbst) zu sein. Daher auch der vertrackte ontologische Status des Bildes in Platons Ideenlehre, wo das Sein des Bildes nur als Ab-Bild, also nur in Bezug auf eine anderes Sein bestimmt und daher nicht als es selbst bestimmt wird. Als Schwelle befindet sich das Bild nämlich immer auf beiden Seiten, die Unterschiede zwischen Stoff und Form sind im Bild ineinander.

Bildtheorie II

Treten wir an dieser Stelle nochmal einen Schritt zurück und lassen die Frage nach dem Sein des Bildes zwischen der Opazität seiner stofflichen, dinghaften, sinnlichen und eigentlich nichts bedeutenden *Oberfläche* und der Transparenz seiner durchscheinenden (diaphanen), gestalthaften, übersinnlichen und bedeutungsvollen *Tiefe* vorerst offen. Vielleicht hat die Opposition zwischen dem Bild als Ding und dem Bild als Zeichen eine viel grundlegendere Medialität des Bildes verdeckt? Vielmehr: beziehen wir die Frage nach dem Bild auf die Sichtbarkeit als solche und wenden uns damit erneut jenem Feld zu, in dem Bilder allererst Gestalt gewinnen, einem Feld, das der Unterscheidung zwischen Bildträger und –bedeutung zugrunde liegt: dem Feld des Sichtbaren. Denn schon hier, auf einer Art vorkonzeptuellen Ebene, begegnen wir, wenn wir Didi-Hubermans Metapsychologie des Sehens folgen, einer „unausweichlichen Spaltung Sehens“⁹². Und diese Spaltung wird in dem schlicht anmutenden Titel seiner Schrift angezeigt: *Was wir sehen blickt uns an*.

„Was wir sehen gewinnt in unseren Augen Leben und Bedeutung nur durch das, was uns anblickt, uns betrifft.“⁹³ Unweigerlich denken wir an die antiken Theorien der Optik und des Sehens, wo, entgegen der heutigen, naturwissenschaftlichen Erkenntnis, nicht allein das Licht und damit das Bild von den Dingen ausgehend auf unsere Augen trifft, sondern umgekehrt von unseren Augen ausgehend ein Sehstrahl die Dinge abtastet. Obwohl es von der optischen Wirklichkeit her gesehen keinen Sinn macht, von Sehstrahlen zu sprechen, die von den Augen ausgehen, weil die Augen physiologisch gesehen rein rezeptiv sind, also Licht und damit Bilder „empfangen“, so gibt es doch eine Art Äquivalent dazu: den Blick. Der Blick, der „aus den Augen hervordringt“⁹⁴. Und anders als die Augen, ist der Blick selbst nicht wirklich sichtbar, vielmehr berührt er uns, betrifft uns – Blicke können töten – wir werden von ihm angegangen.

Wenn das, was wir sehen, uns anblickt, dann muss es – dem Hausverstand zufolge – doch Augen haben? Nun haben Bilder aber keine Augen, zumindest nicht im physiologischen Sinne, aber sie blicken uns an, im Sinne einer psychischen Realität. Demzufolge wäre ein Bild etwas, das uns anblickt, aber selbst blind ist. Wie das Gesicht und der Blick einer dieser Totenmasken, aus denen die Ahnen von alters

92 Didi-Huberman 1999, 11

93 Didi-Huberman 1999, 11

94 Waldenfels 1999, 125

her die Lebenden anblickten. Unser Sehen hat sich demnach als Blicken ins Bild gesetzt und blickt uns aus dem Bild heraus an. Ähnlich dem Auerochsen, den der Künstler von Lascaux bei der Jagd erblickt hat und dessen Bild nun von den Wänden der Höhle uns entgegenblickt. Und es ist unser Akt des Sehens, der den Anblick des Auerochsen wiederum aufschließt und Gestalt verleiht und die Kraft, uns zu betreffen.

Was wir sehen, blickt uns an. Was wir sehen – das ist eine durch Linien und Farben mehr oder weniger strukturierte Oberfläche. Was uns anblickt – das ist in der Tiefe dieser Oberfläche erkennbare Gestalt: eine Kirche, ein Auerochse, ein Paar Schuhe. Wir können also formulieren: Indem das, was wir sehen, uns anblickt, wird das Sichtbare zum Bild.

Unsere abstrakte Aufteilung, unsere Division des Bildes in Bildträger und Bildbedeutung, in Stoff und Form, in Materie und Immaterielles, in Sinnlichkeit und Sinn erweist sich in dem Moment als statische, nachträgliche, von Außen und im Nachhinein hinzukommende Analyse, in dem wir die Dynamik des Bildes als Kraft, als Ort der Bildung von Sinn und Gestalt in den Blick nehmen. Ein Bild entsteht nämlich gerade an der Schwelle, an einem Ort des *Zwischen*, wo eine „krude materielle Oberfläche“ allererst zum Bildträger *wird*.

Ein leeres, weißes Blatt Papier wird unter der Hand des Künstlers plötzlich zur Schwelle, indem sich einzelne Linien eintragen, die nach und nach den Blick auf eine Gestalt freigeben, die „die vermeintlich ausdruckslose Leere des Papiers verwandelt“ und als „aktiven Zwischenraum“⁹⁵ erschließt. Auf der Schwelle zum Bild beginnt der Bildgrund (der sich erst im Nachhinein als solcher erwiesen haben wird) zu oszillieren, zu schwanken, in der Unentschiedenheit zwischen dem, was darauf zu sehen ist und dem, was uns daraus anblickt. Das Sein des Bildes – oder vielmehr sein Werden – ist demnach nur nachträglich und abstrakt ein referentielles Abbild, ein Verweis auf etwas anderes, ein in Bildvehikel und Bildobjekt unterteiltes Ding; es ist vielmehr ein Ort, wo „der Akt des Sehens uns auf eine *Leere* verweist und auf sie hin öffnet, welche uns anblickt, uns betrifft“.⁹⁶

Für gewöhnlich spricht man davon, dass uns das Bild in seinem referentiellen Sinn auf eine Gestalt verweist, die im Bild abgebildet ist. Vom Akt des Sehens aus verweist uns der Anblick eines Bildes auf eine ihm zugrundeliegende Leere, die sich zwischen der Materialität des Bildgrundes und der auf ihm zur Darstellung

95 Boehm 2012, 74

96 Didi-Huberman 1999, 13

kommenden Figuration öffnet und in dem sich das Bild als liminaler Raum, als Schwellenraum im Kontinuum des Sichtbaren konstituiert.

„Warum blickt, wenn wir sehen, was *vor* uns ist, stets etwas anderes uns an, ein *in*, ein *drinnen* aufdrängend?“⁹⁷ Dieses Drinnen, dieses *in* ist der Blick in die Leere des Bildes als Schwellenraum, der in dem Moment entsteht, in dem aus der Fläche des Bildträgers die Tiefe des Bildraumes wird und den Blick frei gibt auf das, was sich in ihm zeigt. Es ist der Moment, wo die opake Fläche des Bildgrundes transparent und durchscheinend wird, zum Ort des Diaphanen.

Didi-Huberman spricht vom Blick aufs Meer, unter dem dessen gleichgültige, visuelle Fülle zur „bedrohlichen und tückischen horizontalen Fläche [wird], einer Oberfläche, die nur deshalb eben ist, um zu verbergen und zugleich die Tiefe *anzuzeigen*, die in ihm wohnt, die es bewegt.“⁹⁸ Weiters beschreibt er die visuelle Macht, die vom Anblick des Meeres und seiner Oberfläche ausgeht, „die uns insofern anblickt, als in ihr das *anadyomenische* rhythmische Spiel zwischen Oberfläche und Grund, Ebbe und Flut, Zug und Entzug, Erscheinen und Verschwinden wirksam ist.“⁹⁹ Anadyomenisch, ein Attribut der Aphrodite, mit dem diese als „die aus dem Meer Aufgetauchte“ beschrieben wird, so wie die Gestalt aus dem Bild auftaucht, aus dem Meer der Farben und Formen zum Vorschein kommt.

Auf der Schwelle kommen die Dinge ins Wanken. Sie ist immer beides: Ding und Bild. Vielmehr ist sie der Ort, wo das Ding, das wir *vor* uns sehen, zum Bild wird, *in* das *hinein* wir sehen und *aus* dem *heraus* uns etwas anblickt und folglich die Grenzen dazwischen, zwischen *Davor* und *Darin*, verwischt werden. Denn

„paradoxerweise beginnt sich diese offene Spaltung in uns – die in dem, was wir sehen, durch das entsteht, was uns anblickt – dann zu manifestieren, wenn die Desorientierung von einer verwischten, schwankenden Grenze herrührt, von der Grenze zwischen der materiellen und der psychischen Realität zum Beispiel.“¹⁰⁰

Dies führt Didi-Huberman gegen Ende seiner *Metapsychologie des Bildes* aus, wo er wiederum auf den Anblick des Meeres zu sprechen kommt. Wenn du aufs Meer hinausblickt und beginnst, dich zu erinnern. Dann „*tut sich* in der Sichtbarkeit der Meereslandschaft selbst *eine Schwelle auf*“, über die der Betrachter sich anschickt hinüberzugehen, ohne sie jemals wirklich vollständig zu überschreiten. Aber er verweilt auf ihr, in der Betroffenheit des Angeblicktwerdens, das sein Sehen

97 Didi-Huberman 1999, 13

98 Didi-Huberman 1999, 15

99 Didi-Huberman 1999, 16

100 Didi-Huberman 1999, 223

spaltet. „Diese Schwelle ist letztlich nichts anderes als die Öffnung, die offene Stelle.“¹⁰¹

Diese Öffnung, die offene Stelle und die Schwelle, die sich im Feld des Sichtbaren auftut, bringt eine Preisgabe des Subjekts mit sich, das im Moment der Berührung und des Berührtwerdens, im Moment des Sehens und des Angeblicktwerdens nicht mehr souverän und Herr seiner selbst ist, sondern selbst zum Schwellenwesen wird.

Der Ort, wo der Betrachter über die Schwelle des Bildes ins Offene des (Bild) Raumes gestellt wird, ist auch der Ort, wo er auf Distanz zu sich gehalten wird paradoxerweise gerade dadurch ganz nahe bei sich ist, weil er angegangen, berührt, betroffen ist. „Wir befinden uns exakt *zwischen einem Davor und einem Darin*. Und diese unbequeme Position bestimmt unsere ganze Erfahrung, sobald sich das, was uns in dem, was sehen, anblickt, zu uns hin öffnet.“¹⁰²

Wir befinden uns also genau auf der Schwelle zwischen dem, was wir *vor* uns sehen und überblicken und dem gegenüber wir uns als objektive, aktive Betrachter in Stellung bringen können, und dem, was uns *darin* anblickt und von dem wir als passive, also erleidende, Subjekte angegangen, umfangen werden. Das Bild wird jetzt gewissermaßen zum Akteur und wir als Betrachter nehmen die „unbequeme Position“ auf der Schwelle ein, zwischen einem Davor und einem Darin, zwischen Sehen und Angeblicktwerden, an jenem merkwürdigen Ort der Verquickung, wo aus der Materialität einer sichtbaren Fläche eine Oberfläche wird, die eine Tiefe anzeigt und verbirgt, eine Oberfläche, durch die hindurch wir einen Raum betreten, ohne die Schwelle zu ihm wirklich überschreiten zu können.

Wie ein Scharnier zwischen der Oberfläche des Bildes und der Tiefe seines Raumes vermittelnd, in dem Zwischenraum zwischen materieller Präsenz und simulierter Repräsentation, beginnt das Bild zu oszillieren. Es wird zur Schwelle. Als Schwelle wird das Bild dann zu dem zwischen Darstellung und Dargestelltem, zwischen Materiellem und Immateriellem vermittelnden Prozess, der auf dem Grund des Bildes ausgetragen wird, jenem Prozess, in dem das Reale des Bildgrundes und das Imaginäre des auf ihm Dargestellten unlöslich verschränkt sind und unablässig aufeinander bezogen bleiben.

Die Offenheit, in der die Berührung der Blicke stattfindet, in dem somatischen Milieu eines körperlich Angegangenwerdens, ist jenseits der gewöhnlichen ikonologischen Identifikation, die immer schon weiß, was zu sehen ist und in dem

¹⁰¹ Didi-Huberman 1999, 223f.

¹⁰² Didi-Huberman 1999, 226.

etablierten Zusammenspiel von Sehen und Erkennen Beruhigung findet. Ein Kommentator von Didi-Hubermans Bildtheorie fasst dies wie folgt zusammen:

„Die Distanziertheit, die dem Sehen von Objekten (und Bildern) eigen ist, wird im Augenblick des Angeblicktwerdens durch das Bild annulliert, zugunsten einer distanzlosen Anwesenheit, in welcher gerade die Medialität des Bildes [...] in Form der Unterscheidung zwischen Bildträger und Bildgegenstand [...] ein Stück weit außer Kraft gesetzt wird.“¹⁰³

Und dieses Außer-Kraft-Setzen geschieht in und durch jene Offenheit im Bild, in der dieses von seiner materiellen, stofflichen Seite her beginnt, sich aufzulösen, transparent zu werden und zugleich nicht aufhört, seinen Gehalt, seinen Sinn, seine Darstellung zu materialisieren. Von daher ist die Stoff-Form oder Materie-Geist Opposition ein dem Kunstwerk unzureichendes Begriffsschema. Durch diese Opposition wird das eigentlich Rätselhafte der Sinnlichkeit, der Sichtbarkeit und damit des Bildes überdeckt. Zwischen Stoff und Form tut sich der genuine Ort des Bildes auf als die Offenheit eines virtuell überdeterminierten und damit im Grunde auch leeren Raumes, ein Hiatus, ein Spalt oder ein Zwischenraum, eine Schwelle. Auch Heidegger kommt gegen Ende des Kunstwerkaufsatzes auf das Zwischen, wenn er davon spricht, dass im Kunstwerk die Welt ins Offene gebracht wird:

„Aus dem dichtenden Wesen der Kunst geschieht es, dass sie inmitten des Seienden eine offene Stelle aufschlägt, in deren Offenheit alles anders ist als sonst [...] und zwar dergestalt, dass jetzt das Offene erst inmitten des Seienden dieses zum Leuchten und Klingen bringt.“¹⁰⁴

Dieses Befremdliche und den Ereignischarakter von Kunst, die den „künftigen Menschen in jenes Zwischen“¹⁰⁵ versetzt, verknüpft Heidegger sodann mit dem ekstatischen Wesen des Daseins, wenn er in einer Zusatzbemerkung zum Kunstwerkaufsatz schreibt: „Dieses offene Zwischen ist das Da-sein – das Wort verstanden im Sinne des ekstatischen Bereiches der Entbergung und Verbergung des Seins.“¹⁰⁶ Im Bild also, inmitten des Feldes des Sichtbaren, tut sich „eine offene Stelle“ auf, aus der uns, so Didi-Huberman, etwas *im* Bild entgegenblickt.

„Alle werden davon angezogen. Und vor dem Bild – wenn wir hier als Bild das Objekt des Sehens und des Blicks bezeichnen – stehen alle wie vor einer offenen Tür, in deren Rahmen man nicht gelangen, nicht eintreten kann. [...] Sehen heißt, zur Kenntnis nehmen, dass das Bild die Struktur eines davor-darin besitzt: unzugänglich und auf

¹⁰³ Schwarte 2015, 43

¹⁰⁴ Heidegger 2003, 59f.

¹⁰⁵ Heidegger 2003, 96

¹⁰⁶ Heidegger 2003, 113

Distanz haltend, so nah es auch sein mag – denn es ist die Distanz eines unterbrochenen Kontakts, einer unmöglichen Beziehung von Körper zu Körper. Das aber heißt genau – und zwar in nicht bloß allegorischer Weise –, dass das Bild die Struktur einer Schwelle besitzt. Die des Rahmens einer offenen Tür zum Beispiel. Ein sonderbares Gespinnst eines zugleich offenen und geschlossenen Raums.¹⁰⁷

Aus der distanzierten, körperlosen Beobachtung durch ein Fenster, das zwar für Licht, aber weder für Klang noch Berührung durchlässig ist – die Berührung durch Licht einmal abgerechnet – wird ein „unterbrochener Kontakt“, eine „unmögliche Beziehung von Körper zu Körper“, eine Berührung. Und während das Sehen die sinnliche Grundlage für eine objektivierte Draufsicht auf die Welt bildet, ist die Berührung durch das unweigerlich mit dem Berühren verbundene *Berührtwerden* konstitutiv für das In-der-Welt-Sein, für die Exposition, die Ausgesetztheit eines sich in der Welt befindlichen und von der Welt angegangenen Körpers, der immer schon von etwas affiziert bzw. erblickt wird, noch bevor er bewusst und sehend erkennen kann, wovon er berührt oder erblickt wird.

Berührung entsteht immer zwischen zwei Körpern und wenn wir einer Spielart des transzendentalen Empirismus folgen, gibt es ohne die Berührung auch keine Körper, sie gehen aus der Berührung allererst hervor und konstituieren sich in und durch die Berührung als zwei scheinbar selbstständige Körper, die nachher in Kontakt treten. Im Moment des Kontakts – und auch Sehen ist Berühren, optisch wie emotional – geht ein Körper jeweils über sich hinaus und verhält sich in einer nicht vorher bestimmbaren Weise zu dem anderen Körper. Das Zwischen als der Ort, wo die Berührung stattfindet – vorausgesetzt wir lassen uns berühren – ist demnach prinzipiell und konstitutiv.

Das heißt auch, dass die Objekte des Sehens der Verfügungsgewalt des Betrachters entzogen werden, sie also gar keine Objekte mehr sind, sondern eine Art Eigenleben entwickeln, eine Widerständigkeit, mit der sie sich dem erkennenden Zugriff widersetzen und die Tür immer offen halten für eine neue Betrachtung. Dann wissen wir nicht mehr, was auf dem Bild zu sehen ist, sondern lassen es sehen. Die ästhetische Erfahrung verlangt dann eine Konversion des Blicks, wo fraglich wird und offen bleibt, was es eigentlich ist, das wir sehen, und wo dieser Fraglichkeit nicht durch ein Blick in ein Handbuch der Ikonologie abgeholfen wird.

„Rätselhaft ist nicht erst das Unsichtbare, sondern schon das Sichtbare.“¹⁰⁸
Weil es, das Unsichtbare, so könnte man Waldenfels Hinweis ergänzen, schon im

107 Didi-Huberman 1999, 234f

108 Waldenfels 1999, 102

Sichtbaren eingelagert ist. Weil es, wie im Bild der offenen Tür, *als* Abwesenheit, *als* Leere, *als* offene Stelle *im* Feld des Sichtbaren und von dort her uns anblickt oder unseren Blick in Unruhe versetzt.

Ein solches durch den Blick in Unruhe versetztes und aus der Bahn geworfene Sehen verliert seinen Halt im Wiedererkennen des bereits Bekannten. „Der Blick, der sich nicht im Gesehenen festmachen lässt, stünde dann für ein Ereignis des Zum-Vorschein-Kommens, ohne das es für uns nicht zu sehen und zu beschreiben gäbe.“¹⁰⁹ Der Blick, der laut Didi-Huberman *in dem, was wir sehen, uns anblickt*, und dadurch unser Sehen spaltet, wird zum Ereignis, dem eine Plötzlichkeit eignet, der, wie immer ein Blick, stets überraschend kommt, ohne dass wir darauf gefasst gewesen wären. Ein Blickt ist wie ein Blitz – das ist nicht nur durch die etymologische Verwandtschaft beider nahegelegt.

Was uns über die Schwelle des Bildes vor Augen tritt, was uns da entgegenkommt, mit der Kraft eines Blickes, dessen Unheimlichkeit darin besteht, ein Blick ohne Augen zu sein, also ein reines Angeblicktwerden, das wir nicht sehen, nur spüren können, ist kein bestimmtes Etwas mehr, das einem bestimmten Jemand gegenüberstünde. *Es blickt, es blitzt.* Und: „*Es fällt mir ein, es fällt mir auf, es springt ins Auge.*“¹¹⁰ Für diese Anonymisierung, die man in jeder ästhetischen Erfahrung unterläuft, steht die offene Tür, die sowohl Einladung ist und (Blick-) Falle. Sie suggeriert, dass es ein Geheimnis gibt und verbirgt – dies der eigentliche Mechanismus des Geheimnisses – dass es kein Geheimnis gibt.

109 Waldenfels 1999, 124

110 Waldenfels 1999, 126

Abschnitt III

Nach den im letzten bildtheoretischen Teil hervorgehobenen Aspekten des Bildes als Schwelle widmen wir uns nun anhand dreier zentraler Bildräume der Bildbetrachtung. Mehr Raum als einer eingehenden Bildbeschreibung werden wir dem historischen-kulturellen Kontext der jeweiligen Bilder lassen um in der Folge über ein Aufmerken und Hervorheben von Details, die im Zusammenhang mit unserer Liminologik stehen, die eigentliche Topographie der Schwelle herauszustellen. Die herangezogenen Bildbeispiele – die Fresken der Mysterienvilla von Pompeji, die Verkündigungsbilder aus der Zeit der Renaissance sowie der *reproduction interdite* von René Magritte – bilden keineswegs eine repräsentative Auswahl möglicher Schwellentopographien der Kunstgeschichte insgesamt.

Je nach der Tiefenschärfe einer möglichen Untersuchung ließen sich unserer Arbeit an der Schwelle zahlreiche weitere als die hier beschriebenen drei Modi von Bildschwellen anfügen und es ließen sich sicherlich auch innerhalb einer gewählten Epoche oder auch innerhalb eines gewissen Oeuvres die verschiedenen Ausprägungen einer künstlerischen Arbeit an der Schwelle unter die Lupe nehmen. Die drei gewählten Beispiele sind daher nur sehr bedingt als repräsentativ anzusehen, zeichnet sie als *echte* Kunstwerke doch in mehr oder weniger hohem Grad jene unverwechselbare und unaustauschbare Originalität aus, die es letztlich unmöglich macht, sie restlos unter einen bestimmten Epochenbegriff zu subsumieren, das heißt, austauschbar zu machen, wenn sie diesem – im historischen Nachblick – doch auf exemplarische Weise Ausdruck verleihen.

Da die drei ausgewählten Beispiele einen historisch ziemlich weit gefassten Zeitraum widerspiegeln, war es jedoch möglich, parallel zu den geistesgeschichtlichen und kunsthistorischen Entwicklungen, die diesen sicherlich sehr weit gefassten Zeitraum betreffen, ebenso viele, nämlich drei Modi der Schwelle zu beschreiben, die sich also grob in einen prähistorischen (Pompeji), einen historischen (Verkündigung) sowie einen posthistorischen (Magritte) Modus unterteilen lassen.

Den historischen Umwälzungen entsprechend, die in Werken der Kunst einer jeweiligen Zeit reflektiert werden und die darin ihren gestalthaften und sinnlichen

Ausdruck finden, lässt sich die jeweilige Topographie der Schwelle auch anhand der kulturellen Funktion der jeweiligen Bilder und damit in Kategorien wie dem Ausdruck des Begehrens, der Natur des (un)möglichen Übergangs (über die Schwelle) sowie dem jeweiligen Verhältnis von Raum und Schwelle entsprechend beschreiben.

Dementsprechend erblicken wir in den Fresken der Mysterienvilla von Pompeji einen Schwellenraum – also die dimensionale Ausdehnung der Schwelle zur ihr eigenen Räumlichkeit – der vordergründig auf die durch die Schwelle in Gang gesetzte Immersion des Betrachters hin untersucht wird und wie diesem dadurch ein realer Übergang ins Bildgeschehen ermöglicht und das Begehren daher erfüllt wird. In den Verkündigungsbildern erblicken wir dementsprechend eine durch die Schwelle eher scharf konturierte Grenzziehung zwischen zwei Räumen, jenem der Transzendenz des Göttlichen und jenem davon abgetrennten des Irdisch-Menschlichen, wobei das Begehren der Überschreitung weder erfüllbar noch suspendierbar ist. In Magrittes reproduction interdite wiederum erblicken wir – in asymmetrischer Umkehrung des Schwellenraums – eine Raumschwelle, wo also der Raum selbst zu einer (endlosen) Schwelle entgrenzt wird, der Übergang daher konsequenterweise tabu, verboten bzw. unmöglich ist, was sich im Modus des Begehrens dahingehend zeigt, dass sich dieses nach und nach auflöst.

Die Fresken der Mysterienvilla von Pompeji

Wer sich vor Raum Fünf der Mysterienvilla befindet, steht an der Schwelle zu einem anderen Machtbereich. Gewiss, heute steht man in einer Schlange von Touristen, die durch die Villa Item geschleust werden, um über die Absperrungen hinweg einen kurzen Blick auf das „umfangreichste, besterhaltene und großartigste der auf uns gekommenen Denkmäler antiker Wandmalerei“¹¹¹ zu erhaschen. Was auch immer sich in diesem Raum abgespielt haben mag, wurde durch den Ausbruch des Vesuvs im Jahr 79 vor unserer Zeitrechnung mit dem Rest Pompejis für die kommenden 2000 Jahre von Asche erstickt. Bei der Entdeckung bzw. Freilegung der Villa im Jahr 1910 wurden neun Tote dortselbst als Opfer des Vulkanausbruchs aufgefunden.

Kontext und Bildbeschreibung

Auf dem 20 langen und zwei Meter hohen Fries, das alle vier Wände des kleinen Raumes bedeckt, sind Szenen der griechischen Mythologie zu sehen. Abgesehen von dem leider versehrten Zentrum der gesamten Darstellung, finden sich in dem gut erhaltenen Fresko zahlreiche Figuren, neben Silenen, Bachanten und Satyrn, kleinen Kindern, Ziegenböcke, einer Priesterin, einer Gruppe von Musikern etc. auch eine immer wiederkehrende Frauenfigur, die, nach Meinung einiger Interpreten, als Initiantin des Dionysuskults identifiziert werden kann und die in der Abfolge der Bilder von links nach rechts die Stationen des Rituals durchläuft. Vom Eintritt der Braut in die Szene, über die vorbereitenden Weihen, die Darreichung der Gaben, die Geißelung der Initiantin, den Maskentanz bis zur schließlichen Vereinigung mit dem Gott hat der Betrachter Einblick in ein phantasievoll ausgestaltetes Ritual.¹¹²

Einer anderen Interpretation zufolge¹¹³ könnte es sich bei der gesamten Szenerie auch um die Vorbereitung auf eine Hochzeit handeln, wo die Braut die Toilette, Festakt und die Vorbereitung auf die Ehepflichten während der Hochzeitsnacht durchläuft. Was auch immer das eigentliche Motiv der Darstellung gewesen sein mag – Generationen von Archäologen haben seit der Entdeckung der

¹¹¹ Herbig 1958, 7

¹¹² Vergleiche Abbildungen 6 und 7 im Anhang.

¹¹³ Veyne 2018

Mysterienvilla gerätselt – jedenfalls erzeugt das Fries durch die zahlreichen Elemente sogenannter Scheinarchitektur sowie die vielen spielerischen und liebevollen Details der Ausstattung zusammen mit dem kräftigen Zinnoberrot des Hintergrunds einen sehr lebendigen Eindruck, der dem Betrachter auch heute noch das Gefühl vermittelt, mitten im Geschehen zu sein.

Die Forschung ist sich nach wie vor uneinig was den eigentlichen Zweck des Raumes betrifft, und aus Mangel an archäologischen oder sonstigen diesbezüglichen Evidenzen, sind der Phantasie kaum Grenzen gesetzt. „Hier münden die Gedanken des Betrachters in ein unendliches Meer“¹¹⁴, fasst einer der Interpreten die Vielzahl an möglichen Sichtweisen in einem treffenden Bild zusammen. Unbestritten fanden in kunstgeschichtlicher Hinsicht die Dionysusmysterien in den Fresken der Mysterienvilla bei Pompeji „ihren „faszinierendsten künstlerischen Ausdruck“¹¹⁵. Unserer Maximalinterpretation zufolge, mit der wir auch nicht alleine stehe, haben wir es einer „orphischen Basilika“¹¹⁶ zu tun, also mit dem Kultraum einer Dionysusgemeinde, in dem die Initianten in die Mysterien des „taumelnden“ Gottes eingeweiht wurden.

Das Geheimnis, das stets mit Mysterien verknüpft ist, ist dabei weniger einer von Außen auferlegten Zurückhaltung geschuldet, als vielmehr in der Sache selbst begründet, boten diese Mysterienfeiern dem Uneingeweihten doch die Chance, mit „großen Göttern in erlebbaren Kontakt zu treten“¹¹⁷ und also eine Erfahrung zu machen, die ohnehin stets nur unzulänglich kommunizierbar – unsagbar – war. Für Macchioro liegt die Bedeutung der Mysterienvilla gerade darin, dass das gut gehütete Geheimnis der antiken Mysterien durch die Darstellung auf den Fresken ein Stück weit besser verstanden werden konnte. Voller Emphase berichtet er über den diesbezüglichen Erkenntnisgewinn durch die Mysterienvilla: „Im Jahre 1910 zerriss endlich der Schleier. Die Villa der Mysterien wurde entdeckt.“¹¹⁸

Die Intensität solcher Mysterienfeiern, deren Potential für Bewusstseinsveränderung und damit auch der potentielle Aufruhr im Staate, der von den Jüngern des Dionysos in der alten Zeit ausgehen konnte, lassen sich auch an den brutalen Repressionen ermessen, mit denen diese von Seiten staatlicher Autorität bekämpft wurden. So kam es, wie Burkert berichtet, beim Skandal der

114 Feiler 1946, 63

115 Burkert 1991, 13

116 Macchioro 1926, 24

117 Burkert 1991, 18

118 Macchioro 1926, 12

Bacchanalien im Jahr 186 vor unserer Zeitrechnung zu geschätzten 6000 Hinrichtungen von Bachantinnen mit der Begründung, dass von deren Treiben „eine ‚Verschwörung‘ riesigen Ausmaßes“ ausgehe, die „die *res publica* zu stürzen im Begriff sei“¹¹⁹ und dass in den zahlreichen Dionysusgemeinden ein gänzlich anderes Volk im Entstehen sei, dem von Seiten des römischen Imperiums mit brutalen Repressionen entgegengetreten wurde.

Was auch immer nun der damalige Zweck des Raumes gewesen sein mochte, der ohnedies durchaus möglich sich auch im Laufe der Zeit gewandelt hat, für uns zeigen sich auf dem rundum laufenden Fries die Stationen der Initiation einer Braut in die Mysterien, wobei mit der Braut durchaus auch stellvertretend die Seele gemeint ist, wie ja auch später die *anima*, also die Seele eines im göttlichen Heiland wiedergeborenen Menschen als die Braut Christo bezeichnet werden konnte.

Von der Priesterin und ein zwei Gehilfinnen einmal abgesehen, erblicken wir also in den verschiedenen Frauenfiguren die Anwesenheit ein und derselben Frau, die, zu Beginn noch mit einem Schleier verhüllt, in allen folgenden Szenen wiedererscheint, in denen sie die Stationen des Rituals durchläuft, durch welche sie in das „orphische Mysterium eingeweiht wird und die Vereinigung mit Zagreus erreicht“¹²⁰. Wir lesen den Fries also chronologisch von links nach rechts, einem Comic nicht unähnlich und interpretieren die Bilder also als Phasenbilder ein und desselben bewegten Körpers.

Beim Raum der Mysterienvilla handelt es sich damit um einen religiösen beziehungsweise heiligen Ort, also um einen „kraftgeladenen, bedeutungsvollen Raum“¹²¹, der durch die Wirklichkeit des Numinosen bestimmt ist, ein Ort, der zur Stätte wird, an dem die Macht der Götter aktualisiert wird, ein Tempel also und damit einen Schwellenraum par excellence. Nicht nur deshalb ist die Schwelle hier die geeignetste Topologie, um diese Räumlichkeit zu beschreiben. Denn der Ritus selbst, in dem er Initiand zur mystischen Braut des Dionysos wird, ist selbst schon Schwelle. Der Kult, wie im Fries dargestellt, ist die rituelle Passage zwischen dem profanen Diesseits und einem sakralen Jenseits. In den Mysterien befindet sich der Initiand im Zustand des Übergangs, *ad limen*, und er erwirbt sich als Eingeweihter ein neues Leben.

Im Kontext der Dionysusmysterien ist die „mystische Wiedergeburt“ zentral, also „die Erneuerung des Menschen auf suggestivem Wege“ was dem

119 Burkert 1991, 54

120 Macchiore 1926, 14

121 Eliade 1957, 14

enthusiastischen italienischen Interpreten einer „wahrhaften Substitution der Persönlichkeit“¹²² gleichkommt. Hier ist die neue Erfahrung jene des Erdgottes Dionysos, dessen mystisches Schicksal besonders geeignet ist, das Drama von Tod und Wiedergeburt zu versinnbildlichen. Demzufolge will uns das Mysterium des Dionysos von der erdhafte schweren Schuld der Titanen freimachen und uns wieder mit der dionysischen Natur eines nur in und durch die Verwandlung sich selbst verwandt bleibenden Selbst verbinden.

Die Aufeinanderfolge ritueller Handlungen, wie sie in der ununterbrochenen Bilderfolge des Frieses dargestellt ist, wiederholt das Schicksal des Gottes in den Gesten der Menschen und begleitet die tatsächliche im Raum stattfindenden Handlungen. Macchiario beschreibt das, was sich in dem Freskenraum abgespielt haben mag, wie folgt: „Angeregt durch den Anblick von Bildwerken und Symbolen, begleitet von Visionen oder ekstatischen Suggestionen, führte dieses subjektive Drama, zu dessen Regelung eine einleitende Belehrung diente, den Eingeweihten, der zugleich als Schauspieler teilnahm, zur Wiedergeburt und zur Vereinigung mit Gott.“¹²³

Schwellenraum: Immersion und Übergang

Zusammengefasst bildet der dionysische Übergangsritus, wie er im Fries dargestellt und im Raum wiederholt wurde einen rituell bewerkstelligten „Orts-, Zustands-, Positions- oder Altersgruppenwechsel“¹²⁴, im Zuge dessen eine neue Erfahrungsweise, eine neue Sinnlichkeit und ein neuer Sinn entstehen konnten. Unserer These vom hier waltenden Schwellenmodus gemäß, betrachten wir den Raum Fünf der Mysterienvilla also als eine Überquerungshilfe, als einen medialen Schwellenraum, in dem die reale Überschreitung der Schwelle möglich wird und damit wahrhaftige Partizipation am Heilsgeschehen der Verwandlung. Das Drama des dionysischen *rite de passage* wird im Fries facettenreich in Szene gesetzt. Der transformative Charakter ästhetischer Erfahrung fungiert dabei als zeitgenössisches *virtual reality backup* für die transformierende Erfahrung des Rituals.

Um dies zu verdeutlichen, wenden wir unseren Blick nun auf einige der aufschlussreichen Details in der Ausführung des Frieses. Es sind die Interferenzen zwischen dem realen Geschehen im Raum und dem imaginärem Geschehen im

¹²² Macchiario 1926, 5f.

¹²³ Macchiario 1926, 8

¹²⁴ Turner 1989, 94

Fries, zwischen der Bildstruktur und dem räumlichen Gefüge, die uns hier interessieren und die in Summe das ungewöhnliche Immersionspotential dieses Schwellenraumes ermöglichen.

Da wäre zunächst einmal der oft hervorgehobene Eindruck der Begehbarkeit der Bildfläche, das suggerierte Gefühl, zugleich beim Betreten des Raumes auch in den Bildraum einzutauchen, was eine hohe Intensität der Anwesenheit am Ort des Bildes bedeutet. Diese Suggestivkraft als ein Aspekt virtueller Realität ist zwar erst kürzlich durch die technischen Neuerungen elektronischer Bildgenerierung in noch nie dagewesener Weise möglich geworden, tatsächlich aber lassen sich „Immersionsstrategien“¹²⁵ als solche bis in die Antike zurückverfolgen, wie Oliver Grau in seinem Kompendium virtueller Kunst schildert. Virtuelle Räume entstehen durch Überformung realer Topographie mittels bildgebender Verfahren. Und diese Überformung oder auch das Ineinanderfließen von realen und imaginären Elementen geschieht im Fries der Mysterienvilla zumal über eine Arbeit am Rahmen beziehungsweise an der Rahmung des Frieses, die möglichst darum bemüht scheint, ihn aufzuheben, zu tilgen und ihn durch ein elaboriertes Spiel von Verschiebungen und Versetzungen oszillieren zu lassen.

Zum einen geschieht dies mit den Mitteln illusionistischer Architektur: gemalte Säulen, Bögen, Portale, scheinplastische Mäanderbänder und das gemalte, sockelartige Podium, auf dem die Figuren zu stehen scheinen, lassen den Übergang zwischen Bildraum und Realraum unklar werden. Auf der Grundfläche von lediglich fünf mal sieben Meter eröffnet sich dem Betrachter so ein subjektiv als weitaus größer und geräumiger wahrgenommener Raum, dessen Wände anstatt Begrenzungen vielmehr Öffnung sind, die den Blick des Betrachters in den Bildraum hineinziehen. Diese Verquickung von Real- und Bildraum durch scheinarchitektonische Übergänge zwischen beiden lassen die Grenzen unscharf werden und beziehen den im Bild dargestellten Schwellenritus auf die reale Bewegung desjenigen, der sich im Raum befindet.

Diese konkrete Erweiterung räumlicher Kontinuität wird von dem rundherum laufenden und alle Wände – ausgenommen der Eingangstür, dem kleinen Einlass zum Schlafgemach sowie der wahrscheinlich erst nachträglich angebrachten Fensteröffnung mit Blick auf den Golf von Neapel – bedeckenden Fries, das damit ohnehin schon eine den Betrachter vollständig umschließende 360° Vision erzeugt, zusätzlich noch durch eine Aufhebung der Ecken und damit der Quadratur des

125 Grau 2001, 16

Raumes verstärkt. Ein interessantes Detail bei den die gesamte Szenerie strukturierenden, hochgestellten Feldern im Hintergrund des Bildgeschehens ist die Tatsache, dass diese Felder gerade nicht mit den realen Ecken des Raumes kongruieren, sondern jeweils die Ecken einfassen, womit die realen Ecken des Raumes geradezu getilgt und in das dadurch entstehende Rundbild aufgehoben werden.

Unter diesen eigentümlichen Bedingungen wird aus dem Rahmen, der dem Betrachter ansonsten seinen Ort außerhalb des Bildes zuweist, indem er eine klare Grenze zwischen Bild und Nicht-Bild erstellt, zur „Schwelle einer ‚unheimlichen‘, fremden Exteriorität“¹²⁶, die sich weder in den Realraum integrieren noch ins Bild bannen lässt, sondern aus dem Dazwischen hervordringt, aus dem *offspace* der Schwelle, der in der Aussetzung einer klaren Grenzziehung entsteht. Dort verändert sich auch der Aufenthaltsort des Betrachters, der nun nicht mehr außen vor steht, sondern sich gewissermaßen in diesem Bild untergebracht sieht, das seine eigene Grenze kaschiert, verdeckt und versteckt – um den Betrachter in die unheimliche Exteriorität des Mysteriums zu führen, als ob er demnächst selbst zur Braut des Dionysos werde.

„Obgleich bereits sechsjährige Kinder die Fähigkeit entwickelt haben, zwischen Wirklichkeit und ‚Als-Ob-Welt‘ zu unterscheiden, existiert in der westlichen Kunst- und Mediengeschichte eine stete Suchbewegung, diese Scheidung wieder und wieder mit allen bildlichen Mitteln zu verwischen, zu negieren, die Grenze aufzuheben.“¹²⁷

Ein äußerst raffiniertes Beispiel solcher Bildmittel bildet sodann die Eingangsszene, wo die noch fast völlig verschleierte Initiantin links der Tür die Szene, quasi gemeinsam mit dem eintretenden Betrachter, den Raum betritt. Diese sich anbietende Identifikation wird noch dadurch verstärkt, dass sie auf der gemalten Auftrittsfläche des Podiums so weit vorne, also im Raum steht, wie keine andere der Figuren. Und: ihre linke Ferse ist nicht mehr sichtbar, sondern verschwindet in der Öffnung der Tür, was manche Autoren irrigerweise zunächst als Zeichen für einen nachträglichen Wanddurchbruch deuten, nur um diesen Schluss wiederum durch archäologische Nachuntersuchungen als haltlos zu dokumentieren.¹²⁸ Wie der Betrachter ist sie eben gerade erst dabei, die Schwelle zum Raum zu überschreiten. Solche Schwellenmotive funktionieren laut Tina Bawden, die in ihrer ausführlichen Arbeit Schwellenmotive in der Kunst und Architektur des Mittelalters untersucht, als

¹²⁶ Borsó 2014, 43

¹²⁷ Grau 2001, 24

¹²⁸ Herbig 1958, 14

ein „Scharnier, über das Bild und gebauter Schwellenraum miteinander verwoben“¹²⁹ und am Ort der Schwelle überlagert werden.

Ein weiteres Augenmerk gilt dem Spiel der Blicke und Gesten, die zwischen den Figuren hin- und herwandern und die nicht nur von Wand zu Wand verlaufen, sondern, indem sie aus dem Bild her auszutreten scheinen, den Raum des Betrachters durchqueren, diesen dadurch miteinbeziehen und somit die Grenzen der Zweiten Dimensionen vollends aufheben, wenn der Hieb des geflügelten Dämons sowie der mit schreckgeweiteterm Ausdruck weit ausholend um sich geworfene Umhang der entsetzten Mänade aufeinander, aber eben auch auf den Betrachter, der sich dazwischen befindet, bezogen sind. Dieser gerät unwillkürlich in den Bann von Blicken und Gesten, die ihn von allen Seiten umgeben. Es entsteht eine doppelte Bewegtheit: indem sich der Betrachter durch den Raum bewegt, wird er durch die Blicke der Bilder wiederum innerlich bewegt. Es gibt bei diesem rundherum verlaufenden Fries auch keinen idealen Standpunkt, von wo aus dem Betrachter das Ganze sich erschließen würde, sondern eben aus den verschiedenen bewegten Perspektiven erschließen sich verschiedene Aspekte, Geschwindigkeiten, Rhythmen der liturgischen Handlung, die den Betrachter permanent von einer Szene zur nächsten verweist.

Solch ein Sehen muss man sich als peripatetisches Sehen vorstellen, als umhergehendes, herumwandelndes, taumelndes Sehen, das von den Blicken der im Fries dargestellten Figuren kontrapunktiert, verzögert, überrascht wird. Das rundherum verlaufende, beziehungsreiche Gefüge der Bilder überwölbt den Betrachter, verschränkt seine Perspektiven und Blickpunkte mit jenen der Figuren, die den Realraum ebenso durchqueren wie jener sogleich das Ritual durchqueren wird. Alles wird mobilisiert. Der Rhythmus der kaum je zum Stillstand findenden Bewegtheit der Bilder wird selbst zur Figur einer Passage, die nirgends mehr auf ein sich gleichbleibendes Subjekt bezogen werden kann, sondern dieses von seiner gewohnten Umgebung ablöst, ausufern lässt und mit einer Dynamik affiziert, die den Einzelnen nur noch in Phasenbildern eines bewegten Körpers erscheinen lassen.

Wenig überraschend finden sich nicht nur göttliches und menschliches Personal, sondern auch Mischwesen – Schwellenwesen – wie der Satyr auf der gleichen Bildebene verbunden. Zur oben besprochenen Aufhebung des Rahmens und der Bildgrenzen gesellt sich also eine Aufhebung der menschlichen Form, die sich als Zwitterwesen neu entdeckt in einer variantenreichen Ausdrucksmöglichkeit

129 Bawden 2014, 386

dessen, was es heißt, einen Körper zu haben. Der Fries als Überquerungshilfe für die Initianten wird somit erneut als Schwelle sichtbar, über die sowohl Götter als auch Menschen – und was dazwischenliegt – ein und ausgehen. Ohne auf die genaue mythologische Bedeutung dieser Mischwesen zwischen Götter und Menschen eingehen zu können, lässt sich ihre topographische Funktion doch dahingehend einordnen, dass sie die Liminalität eines Raumes hervorheben, in dem es keine klare Trennung zwischen Profanem und Heiligem gibt.

Zuletzt soll noch auf die farbliche Gestaltung hingewiesen werden. Aus Sicht der Goethe'schen Farblehre steigert sich das „glänzend polierte Zinnober der Wandfläche“¹³⁰ der Villa, das genauso gut auch ein Pompejirot sein könnte, in seiner sinnlich-sittlichen Wirkung vom erheiternden Gelb bis hin zum unerträglich Gewaltsamen: „Die aktive Seite ist hier in ihrer höchsten Energie. [...] So scheint sich die Farbe wirklich ins Organ zu bohren.“¹³¹ Das überall im Hintergrund aufgetragene Rot, das teilweise ganze ansonsten leer gehaltene Felder bedeckt, sorgt für Kontinuität im Bilderrausch und bewirkt eine erstaunliche Energetisierung der Oberfläche, wodurch diese, ähnlich wie bei Yves Kleins *monochrome bleu*, „in eine immaterielle Erscheinungsweise transformiert“¹³² – in Schwingung versetzt wird.

Die Wand verwandelt sich im Rot zum visuellen Kontinuum, das zu Schwingen beginnt, eine unbestimmte Tiefe und ein fast aufdringliches Hervortreten andeutend. Die Befähigung zum Übergang, der im Ritual vollzogen wird, wird durch die sinnlich-sittliche Wirkung des Rots also begünstigt. Schon für sich ist Farbe, da sie immer Nuance ist, ein Sinnbild für Verwandlung und „Nuance per Nuance vermag sie sich stetig in eine andere Farbe zu verwandeln.“¹³³

Als Farbe ist Rot überaus reichhaltig determiniert, vom Glühen der Liebe, das im Erröten der Wangen seinen Ausdruck hat über das Rot als Farbe des Blutes und damit der Passion, des Leidens, des Opfers aber auch der Inkarnation bis zur göttlichen Trunkenheit in der Verzückung des Rausches reicht diese Farbpalette. Das im ganzen Fries präsente Rot hält sich nicht unauffällig im Hintergrund als ein ruhiger Grund, auf dem sich die Figuren abzeichnen. Es bedroht vielmehr die Figuren und droht, sie zu verschlingen und zu verschmelzen. Die Darstellung des rituellen Ablaufs als eine kontinuierliche Abfolge von Handlungen stößt für uns nirgends auf ein wirkliches Ende und die Einzuweihende betritt immer wieder erneut denselben, in

130 Herbig 1958, 37

131 Goethe 2016, 179

132 Boehm 2012, 78

133 Boehm 2012, 78

Differenz wiederholten Raum. Einzig die Göttergruppe im Zentrum der Mittelwand hätte den Blicken und Handlungen vielleicht Ruhe vergönnt, wäre sie noch erhalten geblieben.

Abschließend weist auch Grau auf die atmosphärische Bestimmtheit des pompejanischen Rots und den Zweck des Raum Fünf der Mysterienvilla hin: „Vehement unterstützt das leuchtende Rot die sinnlich-rauschhafte Atmosphäre, deren Klimax, der Vollzug des geschlechtlichen Initiationsritus, schließlich dem Betrachter selbst zufiel.“¹³⁴

134 Grau 2001, 30

Bilder der Verkündigung

Von den Mysterien des Dionysos kommen wir zum Mysterium der Inkarnation. Wiederum also haben wir es mit einem Übergang zu tun, mit der Schwelle zwischen Himmel und Erde, zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen. Anders allerdings als Raum Fünf der Mysterienvilla in Pompeji, der als Schwellenraum zur tatsächlichen Überquerung der Schwelle verhalf, haben wir es hier mit einer Schwelle zwischen zwei Räumen zu tun, deren Überquerung nur mehr bedingt, gleichnishaft oder innerlich möglich ist. Der Raum, den man über die Schwelle betreten würde, ist durch die vom Menschen letztlich unüberbrückbare Transzendenz des Gottes in eine gewisse Ferne gerückt. Die Tür, um bei diesem Bild zu bleiben, ist nur mehr zur Hälfte offen, und das Begehren, obgleich es nicht gänzlich erfüllt werden kann, lässt sich doch auch nicht suspendieren.

Kontext

Obschon mit der Verkündigung des Engels an Maria, wie sie in den 13 lakonischen Versen des Lukas 1, 26-38 geschildert wird, die Zeit der Gnade beginnt und die Ankündigung der Geburt des Heilands die Wiedereröffnung der einst durch den Sündenfall Evas verschlossenen Pforte zum Paradies in Aussicht stellt, geschieht diese Öffnung durch Maria, die auch die zweite Eva genannt werden kann, im Zeichen der Verheißung: „Eva wegen wurde die Paradiespforte geschlossen, durch die Heilige Jungfrau Maria wurde uns die Himmelspforte geöffnet.“¹³⁵

Das Mysterium der Inkarnation – „das dunkelste aller Mysterien“¹³⁶ – handelt von der Inkarnation des göttlichen Logos, vom Sohn Gottes in menschlicher Gestalt. Bezeichnenderweise geschieht diese heilsgeschichtlich epochale Befruchtung durch den Heiligen Geist nicht nach irdischer Weise, wie in den real vollzogenen Orgien der Dionysusmysterien. In dem unvorstellbaren Ereignis dieser Kopula Mensch-Gott werden zwei nun völlig heterogene Ordnungen und Welten – Räume – über das Schwellenwesen des Engels verbunden. Und Bilder der Verkündigung – und davon gibt es genügend – sind Ausdruck des Paradoxes jener Empfängnis, die lediglich durch einen Sprechakt zustande gekommen ist, also unbefleckt. Lukas Evangelium 1, 26-38:

¹³⁵ Didi-Huberman 1995, 131

¹³⁶ Didi-Huberman 1995, 43

„Der Engel trat bei ihr ein und sagte: [...] Du wirst schwanger werden [...] Maria sagte zu dem Engel: Wie soll das geschehen, da ich keinen Mann erkenne? Der Engel antwortete ihr: Heiliger Geist wird über dich kommen und [...] dich überschatten. [...] Da sagte Maria: [...] Mir geschehe, wie du es gesagt hat.“

Die Prophezeiung des Engels und die Befruchtung Marias, die im Grunde in ihrer Einwilligung besteht in dieses Überschatten und Überdichkommen des Heiligen Geistes, lässt sich theologisch nur als Paradox fassen, das vom Heiligen Bernhardin von Siena in universell gültiger Weise formuliert worden ist. Zudem bedient er sich dabei interessanterweise, neben einigen anderer Beispielen, Metaphern aus der Welt des Sichtbaren, wenn er über die Verkündigung und das Rätsel der Sichtbarkeit des göttlichen Logos sagt:

„Die Ewigkeit geht ins Zeitliche ein, das Unermessliche ins Maß, der Schöpfer ins Geschöpf, [...] das Unfigurierbare in die Figur, das Unsagbare in die Rede, das Unerklärliche ins Wort, das Unbegrenzte in den Ort, das Unsichtbare ins Gesehene.“¹³⁷

Da dieses Eingehen nie vollständig sein kann, muss immer ein unerklärlicher, mysteriöser Rest überbleiben, der gerade jenes Schwellenwunder ist, vor dem die Vernunft, nach dem Credo der Scholastiker, ausgeschlossen bleibt. Die Orte, an denen Bilder der Verkündigung zu sehen sind, in den Klöstergängen und Kirchenhallen des Mittelalters, sind demnach immer schon Andachtsorte, an denen der vorübergehende Mönch, wenn auch nur für den Augenblick, potentiell von diesem Wunder erfasst werden konnte. Die devotionale Bildkontemplation, die von einem solchen Schwellenbild in Bewegung gesetzt werden mag, bewirkt die affektive Vergegenwärtigung, die Präsenz dieses Mysteriums im Raum des Betrachters.

Der *ante figuram* verweilende Mönch wird durch das im Bild aktualisierte Ereignis der Verkündigung gewissermaßen in Schwebel gehalten, hat das Ereignis der in jedem Bild der Verkündigung implizierten Schwellenüberschreitung doch einerseits schon vor langer Zeit begonnen, ohne aber andererseits jemals wirklich aufgehört zu haben, sich anzukündigen. Durch diesen Modus der Verheißung sieht er sich also vor eine breit gedehnte Zeitschwelle versetzt, deren tatsächliche von Jesu Christo vorweggenommene Überschreitung nun von ihm selbst aufgenommen und wiederholt werden soll.

Es ist diese Schwellenlogik des verheißenen Übergangs des Erlösers in den Leib Marias, des angekündigten Übergangs der Menschheit in die Neue Zeit und zugleich der unüberbrückbaren Distanz eines transzendenten Zwischenraums, der in

137 Bernhardin von Siena. Zitiert nach Didi-Huberman 1995, 43

den Verkündigungsbildern sinnfällig wird und „aus jedem Verkündigungsbild den Träger einer Art rite de passage macht“¹³⁸, wie Didi-Huberman anmerkt.

Auf der Schwelle der Transzendenz

Die virtuelle Überquerung oder Überwindung dieser Distanz wird in fast allen nennenswerten Bildern der Verkündigung in eine Arbeit an der Schwelle übersetzt und innerbildlich durch graphische Zeichen der Offenheit wie Türen, Fenster, oder eben Schwellen umgesetzt, die das Geheimnis der Präsenz des göttlichen Logos zugleich andeuten und verbergen.

In Domenico Venezianos *Verkündigung* haben wir das klassische Motiv der Verkündigung in exemplarischer Weise vor uns: ein kniender Engel, durch einen gewissen – und wie wir gleich sehen werden sehr eindringlich akzentuierten – Abstand von der andächtig hinter den Säulen mit auf der Brust verschränkten Armen zu ihm herüberblickenden Maria getrennt, verkündet ihr mit erhobenem Finger das Mysterium.¹³⁹ Der Hof, in dem sie sich befinden, ist durch mehrere Reihen von Säulen strukturiert; in der Mitte befindet sich eine Pforte, durch die ein langer Gang zu einer verschlossenen Tür führt. Die Fenster, die in die Wand eingelassen sind, sind zwar aufgrund der Schrägsicht und der entsprechenden Perspektivierung deutlich als Öffnungen in der Wand zu erkennen, durch sie hindurch allerdings trifft der Blick lediglich auf eine Schwärze, in der nichts von dem dahinter liegenden Garten zu sehen ist. Und auch die Tür am Ende des Ganges, der wie eine trennende Furche zwischen Engel und Maria geradeaus in die Tiefe des Bildes hinein verläuft, ist nicht lediglich geschlossen sondern auch ostentativ verriegelt.

Die Kommunikation zwischen Gott und Mensch, zwischen Engel und Maria, ist also merkwürdig unterbrochen und man kann gerade in der graphischen Unterbrechung einen Hinweis auf die eben auch theologisch prekäre Unterbrechung entdecken, die das Undarstellbare und Unsagbare des Mysteriums der Inkarnation in der Welt bedeutet. Der eigentliche Fluchtpunkt der Sehstrahlen liegt in diesem Bild direkt auf der Verriegelung der verschlossenen Tür. Dadurch wird der Fluchtpunkt der Bildbetrachtung in eine Unerreichbarkeit verlegt, in eine endlose Unendlichkeit, wo nach Nikolaus von Kues das göttliche Sein *eingefaltet* ist. Das geschlossene Tor fungiert demnach als „Inhaber des Geheimnisses“¹⁴⁰ undarstellbarer Transzendenz.

¹³⁸ Didi-Huberman 1995, 131

¹³⁹ Ich verweise auf Abbildung 4 im Anhang.

¹⁴⁰ Kemp 1996, 95

Auch eine solcherart inszenierte Unüberwindlichkeit ist ein Modus der Schwelle und selbst wenn oder vielmehr gerade weil die Tür verschlossen und verriegelt ist, suggeriert sie eine mögliche Öffnung.

Der Betrachter bleibt dem Bildgeschehen in gewisser Hinsicht außen vor, stehen sich der Engel und Maria doch in exakter Opposition gegenüber, so dass man beide Gestalten nur im Profil erkennt. Andererseits geht der perspektivisch breit aufgeschlossene Boden, auf dem die Gestalten sich befinden, in den Raum des Betrachters über und suggeriert zumal durch den langen Gang in der Mitte des Bildes eine mögliche Passage, durch das Bildgeschehen im Vordergrund geradewegs hindurch zur verschlossenen Tür. Das vordergründige Bildgeschehen wird somit zu einem aktiven Zwischenraum, den der Betrachter mit seinen Blicken durchmessen und mit Schritten überschreiten will, fast so als wären die Figuren links und rechts zur Seite getreten, um ihm oder ihr Durchlass zu gewähren. Die vermeintlich ausdruckslose Leere der Wand, deren kaum strukturierte Oberfläche durch ebenso wenig aufgeschlossene Fenster, die sich auf nichts hin öffnen als auf eine undurchsichtige Schwärze, kontrastieren dadurch umso mehr mit dem von Sträuchern (Rosen?) umrahmten Gang in der Mitte und der verheißungsvoll geschlossenen Tür am Ende desselben.

Ein anderes, in seiner Weise einzigartiges Beispiel für die in Verkündigungsbildern auftretende Arbeit an der Schwelle findet sich in der *Verkündigung* des Meisters der Madonna von Strauss.¹⁴¹ Wir erblicken die ähnliche Szenerie: ein kniender Engel, wiederum durch eine – diesmal halb offene – Tür im Hintergrund getrennt von der andächtig, mit einer Hand am Herz und der anderen in einem offenen Buch, zu ihm blickenden Maria, die das Wunder der Verkündigung empfängt.

Auf geradezu unnatürliche Weise hervorgehoben ist die leuchtende Schwelle der halb geöffneten Tür im Hintergrund. Hier besteht die ins Bild übersetzte Lösung des Mysteriums laut Didi-Huberman darin, „*die Schwellen zu denaturalisieren*, um in der so geschaffenen Unähnlichkeit etwas vom ‚Wunder der Schwelle‘ sichtbar werden zu lassen, das sich im Mysterium der Inkarnation ereignet.“¹⁴² Diese Denaturalisierung besteht hier in der übernatürlich leuchtenden Schwelle vor der halb geöffneten Tür im Hintergrund der Szene. Wie ein Balken aus unwahrscheinlich reinem Licht, wie um das Wunder der Inkarnation zu betonen, unterbricht diese Schwelle die gesamte Komposition.

¹⁴¹ Ich verweise auf Abbildung 5 im Anhang.

¹⁴² Didi-Huberman 1995, 147

Die beiden genannten Beispiele sind lediglich zwei von vielen Verkündigungsbildern, in denen das ganze vielzählige Spiel an und mit der Schwelle zum Ausdruck kommt. Diese Emphase der Schwelle in Verkündigungsbildern hat laut Didi-Huberman eine „von Grund auf *tropologische* Aufgabe: Tag für Tag, sobald er am Bild vorbeikommt und *ante figuram* steht, soll der fromme Betrachter dieses sichtbare Rätsel zum Ausgangspunkt eines Denkens des Mysteriums machen.“¹⁴³ Die Schwelle also als „emblematischer Ort des Mysteriums“¹⁴⁴, der sowohl den unüberbrückbaren Abstand betont, als auch, gerade durch die dadurch möglich gewordene Unterbrechung des Gewöhnlichen auf eine Öffnung verweist, die einen Übergang zumindest in Aussicht stellt. Das Begehren, obwohl nur auf mystische Weise erfüllbar, wird wachgehalten. Durch Zeichen der Öffnung und Schließung, durch Zeichen des Getrenntseins und der Verbundenheit des Getrennten bestätigen Verkündigungsbilder damit erneut die Ambivalenz jenes Raumes, bei dem man nicht mehr weiß, ob man drinnen oder draußen ist – auf der Schwelle.

143 Didi-Huberman 1995, 151

144 Didi-Huberman 1995, 155

Magrittes *Verbotene Reproduktion*

Von der Villa der Mysterien in Pompeji über das Mysterium der Verkündigung kommen wir nun zu einer Malerei, die das Bild selbst zum Mysterium werden lässt. „Mysterium ist das Schlüsselwort zum Verständnis seiner Kunst.“¹⁴⁵ Die Rede ist von Magrittes Bildwelten, in denen die Welt oft als Rätsel, das Dasein als Geheimnis und die Malerei als ein Denken des Mysteriums zur Darstellung kommt, ohne dass Rätsel, Geheimnis und Mysterium je aufgelöst würden. Magritte ist ein „Ideenmaler, ein Maler von Gedanken“¹⁴⁶, durch die wir dazu inspiriert werden, „die Welt so zu sehen, wie sie in Wahrheit ist – als Mysterium.“¹⁴⁷ Magritte, der von Konersmann nicht etwa als der Philosoph unter den Malern, sondern umgekehrt als „der Maler unter den Philosophen“¹⁴⁸ bezeichnet wird, bestimmt seine Kunst selbst als „Beschreibung eines Denkens, das geeignet ist, das Mysterium zu evozieren.“¹⁴⁹

Was dabei aber evoziert wird, ist kein bestimmtes Mysterium, sondern das weit verzweigte Mysteriöse, das einer untergründigen Strömung gleich, der wankende (Ab)Grund ist, auf dem die Welt des Alltags ruht. Soll heißen, dass uns durch Magrittes Bilder „das Vertraute fremd, das Gewohnte unheimlich, das Normale verrückt erscheint. Er lässt und erschrecken, ohne dass wir genau bestimmen könnten, woher dieses Erschrecken eigentlich rührt.“¹⁵⁰

Daher ist der spezifische Modus der Schwellentopologie, die wir wiederum an Magrittes Kunst erproben wollen, ein anderer als bislang. Handelte es sich bei der Mysterienvilla um einen durch die Fresken konstituierten *Schwellenraum*, der den mehr oder weniger kontrollierbaren Übertritt ins Mysterium des dionysischen Taumels ermöglichte, und handelte es sich bei den Verkündigungsbildern um die ambivalente Schwelle zur Transzendenz einer Kommunikation, die ebenso versprochen wie uneinlösbar, ebenso präsent wie abwesend war, so haben wir es bei Magrittes Bildern mit einer *Raumschwelle* zu tun, die – und darin liegt die spezifische Differenz zu den anderen beiden Modi – nicht mehr zwischen zwei Räumen liegt, die über die Schwelle verbunden und zugleich getrennt sind, sondern die *den Raum selbst als Schwelle* konstituiert und daher *endlos* zu nennen ist.

¹⁴⁵ Schmied 1989, 6

¹⁴⁶ Paquet 2001, 19

¹⁴⁷ Schmied 1989, 59

¹⁴⁸ Konersmann 1991, 5

¹⁴⁹ Magritte, 1981, 67

¹⁵⁰ Schmied 1989, 6

Mit diesen einführenden Beobachtungen zu einer ikonischen, merkwürdig in sich abgeschlossenen, geradezu vollkommenen Malerei, die einen Riss durch die sichtbare Welt zeichnet, in dem sich die Abgründigkeit der alltäglichen Welthabe auftut, sind auch der Ort des Künstlers sowie die Position seiner Figuren in einem Grenzbereich angesiedelt. Magritte arbeitet auf der Schwelle einer Differenz – etwa jener zwischen Phantasie und Vernunft, zwischen Bild und Text, zwischen Innen und Außen, zwischen Schein und Wirklichkeit – und lässt durch seine Interventionen in den normalen Gang der Dinge das herkömmliche Arrangement dieser Differenzen und der Ordnung, die durch diese Differenzen begründet werden, auseinanderfallen.

Im Grunde ließe sich das bislang zu Magrittes Bildwelten Gesagte und in diesem Zusammenhang der spezifische Modus der Intervention in eine als herkömmlich zu bezeichnende Schwellenlogik auch in zahlreichen anderen Kunstwerken beobachten. Die vielfältigen Arten und Weisen, in denen es – nicht nur, aber zumal – der modernen Kunst darum zu tun war und ist, eine Form der Unterbrechung oder Störung in den normalen Gang der Dinge einzuführen, lassen sich dann auch gerade über die von uns untersuchte Liminologie der Schwelle ins Bild rücken. Man könnte sich in dieser Hinsicht also auch auf andere Kunstwerke beziehen, in denen die Zusammenhänge zwischen Innen und Außen und die Fragen des Übergangs dazwischen virulent werden. Da es beim im Folgenden untersuchten Bild von Magritte auch um einen Spiegel geht, wären andere Kunstwerke, die man im Vergleich für eine komparative Untersuchung heranziehen könnte, folgende: Grandvilles *Der laufende Spiegel* von 1843, Max Klingers *Philosoph* von 1898, Paul Delvaux *Der Spiegel* von 1936 oder auch Roy Lichtensteins *Mirror # 3* von 1972.

Magritte jedenfalls führt uns auf den ersten Blick harmlose Sujets vor Augen, die uns oft erst beim zweiten Blick an den Rand eines Abgrunds führen, an dem wir uns oft zur Preisgabe fundamentaler, aber eben nur vermeintlicher Sicherheiten wie Identität und Realität gezwungen sehen. Seine in höchst elegantem Maße Verwirrung stiftende Malerei ruft uns in Erinnerung, dass wir auf der Schwelle zuhause sind. Sie tut dies, indem sie die herkömmliche Grenzziehung unterläuft und damit die Grenze selbst wie auch unseren Platz in der Welt fragwürdig werden lässt. Dies geschieht, indem Magritte uns durch teils höchst unscheinbare Manipulationen auf die Willkür hinweist, die jedem Akt der Definition innewohnt.

Dadurch wird eine fundamentale Liminologie des Sinns manifest und die Passage des Sinns *zwischen* den Welten wird durchlässig. Was dann durch die Grenzverwischung über die Schwelle des Sinnes zum Vorschein kommt, ist die

Macht einer stummen Dämonie, die hinter der Fassade wohlerprobter Zuverlässigkeit nur darauf wartet, uns in unserer Behaglichkeit heimzusuchen.

Die verbotene Reproduktion

Von den vielen Bildern Magrittes, die wir für unsere Untersuchung dieser stummen Dämonie heranziehen könnten, beziehen wir uns im Folgenden hauptsächlich auf *Die verbotene Reproduktion* aus dem Jahre 1937.¹⁵¹ Der Einfachheit halber greifen wir auf die schnörkellose Bildbeschreibung von Konersmann zurück:

„Die Szene, die das Bild zeigt, und ihre Requisiten sind denkbar vertraut. Ein unauffällig gekleideter, dunkelhaariger und offenbar noch junger Mann blickt in einen Spiegel, vor dem eine marmorne Konsole zu sehen ist, darauf ein Buch. Die klaren Züge der Einbandbeschriftung sind unschwer zu erkennen. Und doch genügt Magritte ein einziger Eingriff, um diesen Augenblick alle Gewöhnlichkeit zu nehmen: Nichts ist selbstverständlicher als vor einen Spiegel zu treten – und nichts ungeheuerlicher, als diesen Blick in den Spiegel mit einem Mal nicht erwidert zu sehen. Jäh zerfällt die Ordnung, die uns eben noch so vertraut, so verlässlich und so unangreifbar schien.“¹⁵²

Bei der Betrachtung von *Die verbotene Reproduktion* können wir den erstarrten Blick des jungen Mannes vorm Spiegel förmlich spüren, dessen Erschrecken auf uns und unseren Blick übergeht. Auch ohne dessen Gesicht zu sehen. Dann entdecken wir, dass wir in genau derselben Position vor dem Bild stehen wie der Mann *im* Bild vor dem Spiegel steht. Das Bild wird dann zum Spiegel unseres Erschreckens, der vielleicht gerade deshalb *stumm* ist, weil es Magritte in seiner Eleganz nicht nötig hat, das Dämonische zu *zeigen*. Er überlässt es unserem Blick, sich nicht am *Sichtbaren* selbst, sondern an dem, was wir nicht sehen, am Unsichtbaren, zu erschrecken, an einem verwehrten Blick oder einem stummen, sich verweigernden Spiegel. Unsichtbar, das ist zumal unser Denken, dessen Annahmen in der Spiegelszene durchkreuzt sind.

Magritte spielt mit der Erwartung, die wir an einen Spiegel haben – nämlich uns darin wiederzuerkennen – und beunruhigt uns, indem er diese Erwartung durchkreuzt, eine Beunruhigung, die nicht allein in dem zu finden ist, was für das Auge sichtbar ist, sondern zumal in dem, was wir an Wissen mitbringen und ans Bild herantragen und dann gerade nicht sehen können. „Das Bedürfnis des Verstehens

¹⁵¹ Ich verweise auf Abbildung 8 im Anhang.

¹⁵² Konersmann 1991, 5f.

erzeugt seine eigenen Phantasmen.“¹⁵³ Denn das Bild evoziert unser Unbehagen und unsere Ratlosigkeit erst, wenn wir es erklären und in eine konsistente Erzählung einbetten wollen, um der Ausweglosigkeit seiner Bilder nach Möglichkeit zu entgehen. Und genau diese Redundanz der Erklärung eines Unbekannten durch ein Bekanntes will Magritte verhindern, besteht doch der Anspruch seiner Kunst gerade im Befremden:

„Wir können die Idee der Kunst nicht zerstören, weil sie nun zerstört worden ist. Manche Leute fahren fort, eine Idee zu zerstören, die längst zerstört ist: sie nennen das Kunst. Wie soll man weitermachen? Eine schwierige Angelegenheit. In einer Lage zu sein, die weder zur Destruktion noch zur Konstruktion veranlasst. Wenn die Leute versuchen, in meinen Bildern symbolische Bedeutungen zu finden, dann finden sie eine Konstruktion. Sie wollen etwas, worauf sie sich stützen können. [...] Sie wollen es bequem haben, um sich vor der Leere zu retten. [...] Sie haben Angst.“¹⁵⁴

Schon bei seiner Studie *Der Verrat der Bilder* hat Magritte mit der problematisch gewordenen Einheit zwischen Realobjekt und Bildgegenstand gearbeitet, um der schlichten aber abgründigen Wahrheit variantenreich Ausdruck zu verleihen, wonach eine gemalte Pfeife keine wirkliche Pfeife ist – oder etwa doch? Solche Bilderzählungen lassen uns immer wieder ins Zögern und Stocken kommen, wenn wir bemerken, dass unsere Gedanken und die Wirklichkeit, auf die sie sich beziehen, nur allzu oft und allzu leicht aneinander vorbeigehen.

Magritte bezieht jedoch nie eindeutig Stellung, schlägt sich auf keine Seite und das unerhörte Verwirrungspotential seines Bilderverrats beruht gerade darin, dass er die naive Identifikation einer gemalten Pfeife als Pfeife zwar problematisiert, durchaus auch ironisch, sie aber intakt lässt, sie nicht völlig widerruft. Völlige Eindeutigkeit – „Natürlich, Madame, ist dies keine Pfeife, dies ist ein Bild!“ – liegt ihm fern. Ihm ist es vielmehr um eine Arbeit an der Schwelle zu tun, die in den unterschiedlichen Modifikationen des Verhältnisses von Bild und Realität stets darum bemüht ist, den Moment zu treffen, in dem beide ineinander übergehen, in Schwebe geraten und dadurch die Eindeutigkeit einer für jedermann nachvollziehbaren Unterscheidung fraglich werden lassen.

Durch ausgeklügelt minimalistische und in ihrer Schlichtheit äußerst reizvolle Operationen gelingt es Magritte immer wieder, die Dinge ihrer Gegenständlichkeit zu berauben, die berühmte Pfeife etwa zur Irritation des Betrachters quasi gegenstandslos zu machen und dadurch überhaupt die Frage zu stellen, was das

¹⁵³ Konersmann 1991, 27

¹⁵⁴ Magritte 1981, 197

überhaupt ist: ein Ding. Seine Bilder bringen nicht phantastische Entgrenzungen, absurde Vorstellungswelten oder irrationale Gebilde zur Darstellung, sie sind weder illustrativ noch allegorisch aufzufassen. Sondern – und eben auch deshalb ist Magritte der Maler unter den Philosophen – es sind sorgfältig kalkulierte Interventionen in die Selbstreflexivität des Menschen, die seinen Bildern jenes Irritationspotential gibt, das sich nicht so leicht beiseiteschieben lässt.

Auch bei *Die verbotene Reproduktion* lässt uns Magritte nicht hinter den Spiegel der Normalität blicken, um uns irgendwelche Ungeheuer vorzuführen. Es findet keine komplette Auflösung der Bedeutung statt, die unsere Welt ausmacht. Es handelt sich vielmehr um ein geschicktes Neuarrangement dieser Bedeutung, die uns mit einer nicht wiederherstellbaren (Un)Ordnung konfrontiert. Eine denkbar einfache Situation: eine Person steht vor dem Spiegel. Alles erscheint normal und wird gerade so gezeigt, wie es üblicherweise ist: Die (virtuos gemalte) Frisur, der dunkle Anzug eines Bürgers, ein Buch. Dass es sich bei der goldig umrahmten Fläche, auf die der Mann blickt, um einen Spiegel handelt, daran kann kaum Zweifel bestehen. Denn das auf der Marmorkonsole liegende Buch – eine französische Ausgabe von Edgar Allen Poes *Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* – wird immerhin „korrekt“ gespiegelt, also "verkehrt"; die Buchstaben erscheinen im Spiegel spiegelverkehrt. Und auch die Figur des jungen Mannes wird im Spiegel wiedergegeben, und zwar mit höchster Detailtreue, allerdings nicht *en face* wie zu erwarten wäre, sondern in derselben Rückansicht, wie wir sie von hinten sehen. Was gespiegelt wird, ist also unser Blick auf das Bild.

Raumschwelle

Die komplexe Situation von *Die verbotene Reproduktion* und die verwickelten Relationen von Blick, Spiegel, Bild, Figur etc. erfasst man mit einem zweiten Blick. Sie in Worten wiederzugeben, ist gar nicht so leicht. Konersmann formuliert folgend, und spricht dabei von Schwellen:

„Sobald unser Blick die erste Schwelle der Bildfläche hinter sich gelassen und auch die zweite Schwelle zur Spiegelwelt überschritten hat, um dort erneut unserer ersten Wahrnehmung, nämlich der [...] Rückenfigur zu begegnen, stellen wir fest: wir sind schon im Bild.“¹⁵⁵

Wir stehen *vor* dem Bild und sind zugleich *im* Bild. Wir befinden uns also irgendwie dazwischen, zwischen davor und darin. Und das ist exakt die Struktur der

155 Konersmann 1991, 47

Schwelle. Unbemerkt haben wir also die Schwelle des Bildes passiert. Dennoch hält es uns auf Distanz. Das beständige Interesse Magrittes, und im Grunde überhaupt der Malerei, am Phänomen des Spiegels und der Spiegelung, findet hier eine außergewöhnliche Wendung. Der Spiegel als eine Bildschwelle besonderer Art verkehrt oder vertauscht für gewöhnlich rechts und links – und man könnte auch ein wenig in der Art eines Schelms fragen, warum denn ein Spiegel nicht auch oben und unten vertauscht? Jedenfalls zeigt uns schon ein gewöhnlicher Spiegel ein anderes Gesicht als unser eigenes, nämlich eines, in dem die kleine Narbe an meinem Kinn plötzlich links ist anstatt rechts.

In diesem Zauberspiegel Magrittes allerdings werden vorne und hinten vertauscht und gespiegelt wird die Rückseite der davor stehenden Gestalt – müsste die Figur im Spiegel denn nicht auch einen Rücken haben? – beziehungsweise gibt er unseren Blick auf die Rückseite dieser Gestalt wieder, er „verdoppelt die Wahrnehmung des *Betrachters*.“¹⁵⁶ Anders als bei Alice hinter den Spiegeln ist der Spiegel hier keine Schwelle im Sinne eines Übergangs, durch den hindurch wir auf *die andere Seite* gelangen können. Er verweigert, verbietet das (Spiegel)Bild – ist zum größten Teil auch leere Fläche – und der Betrachter bleibt mit seinem Blick allein und ohne Umgebung. Denn wenn es wirklich unser Blick wäre, der hier gespiegelt würde, müsste dann nicht auch unser Gesicht zu sehen sein, oder zumindest unsere Rückseite?

Konersmann unterscheidet drei Ebenen: die Figur vor dem Spiegel, die Spiegelung der Figur, den Betrachter vor dem Bild. Dem entsprechen drei Arten der Spiegelung: die erwartungsgemäße (das Buch), die erwartungswidrige (die Figur im Spiegel), die erwartungsverweigernde (die leere Spiegelfläche). Ich möchte diesen drei Ebenen eine Vierte hinzufügen: die (eingerahmte) Bildfläche selbst. Und damit kommt auch der Rahmen ins Spiel, der ja für gewöhnlich das Bild vom Nicht-Bild abgrenzt, hier aber zu einer Schwelle ganz eigener Art wird.

Der goldene Rahmen des Spiegels schließt auf der linken Seite fast genau mit der Bildgrenze ab und weist daher – je nachdem, welchen Rahmen man dem Bild verpasst – schon auf den eigentlichen Bildrahmen hin. Dieses dem Bild Äußerliche des Rahmens, das der Welt außerhalb des Bildes und damit dem realen Raum des Betrachters zugehört, wird also nicht nur über unseren Blick ins Bild geholt, sondern schon über die Rahmung des Spiegels ins Bild einbezogen. Dem verstärkten Rahmen auf der einen Seite entspricht dann der abwesende Rahmen auf der

156 Konersmann 1991, 47

anderen Seite. Denn zur rechten Seite hin verläuft der Spiegel ohne Abschluss zur Bildfläche ins Nichts. Abrupt, wie abgeschnitten, und ohne das geringste Zeichen eines Übergangs, kippt der Spiegel aus der Bildfläche hinaus und während links eine doppelt markierte Begrenzung stattfindet, wird diese rechts verwischt.

Zur rechten Seite hin wird der Rahmen des Spiegels also aufgehoben (negiert), nur um durch den realen Rahmen des Bildes in verwandelter Form ersetzt oder bestätigt zu werden. Da der Spiegel zur rechten Bildseite hin im Uferlosen verläuft und ins *Off* des Bildes verweist, kippt das Bild sozusagen in die Wirklichkeit des Betrachters: „Die klaffende Leere, die sich hier auftut, macht die Unterscheidung zwischen fiktiver und faktischer Welt hinfällig.“¹⁵⁷ Durch dieses Arrangement bezieht Magritte den realen Rahmen schon im Bild mit ein, nimmt ihn gewissermaßen vorweg, verdoppelt und annulliert ihn, verstärkt und versteckt ihn, wiederholt und ersetzt ihn und macht den Rahmen – den realen im Fiktiven, den fiktiven im Realen – zur Schwelle eines im Innen reflektierten – gespiegelten – Außen. Spiegel und Bild, Realraum und Bildraum überlagern sich in einer Konstellation, deren Struktur der Möbius-Schleife gleichkommt.

Auf der tiefsten Bildebene (dem Spiegel) wird die zweite, die mittlere Bildebene (die Figur) exakt *wiederholt* anstatt gespiegelt. Der (linke) Rahmen der tiefsten Bildebene (des Spiegels) übersetzt sich zur rechten Seite hin zum Rahmen der mittleren Bildebene (der Figur). Diese wiederum schlägt um ins Außen, das von der unheimlichen Exteriorität des Bildes mit eingerahmt wird. Das Außen des Bildes wird somit zum integralen Aspekt des Bildes selbst.

Der Schritt ins Bild hinein wird damit zum Schritt in den Raum der Betrachtung. Die Schwelle des Bildes wird so unablässig überschritten, ohne jedoch jemals wirklich woanders hinzuführen als in den Raum. Endlose Raumschwelle. Ein merkwürdig in sich gekrümmter Raum. Nichts bleibt außen vor. Keine Bildgrenze im klassischen Sinn. Diese Grenze, die für gewöhnlich durch den Rahmen markiert ist, wird hier unterlaufen, verwischt, aufgelöst, potenziert, bis man gar nicht mehr weiß, wo die Figur eigentlich ist? Vor dem Spiegel? Aber dort, im Spiegel, wiederholt sich nur unser Blick auf das Bild – fast glaubt man, sich umdrehen zu müssen, um sich zu vergewissern, ob nicht hinter uns jener junge Herr vorm Spiegel steht, wie er uns über die Schultern anblickt, sein Blick merkwürdig geworden und von einer abgründigen Ironie.

157 Konersmann 1991, 50

Das Bild macht den Raum zur Schwelle zu sich selbst, über die hinaus man nirgendwohin mehr gelangt, als wo man nicht schon wäre (im Bild, im Raum). Endlose Schwelle der Immanenz. Als würde man den Kopf durch eine Öffnung stecken, nur um zu entdecken, dass, würde man hindurchsteigen, man nirgendwo ankommen würde als dort, wo man sich bereits befindet. Das Kontinuum zwischen Bild und Betrachter, das sich auf diese Weise in Magrittes Studie ins Ungeheuerliche weitet, formuliert, um es mit einem Wort von Kemp zu sagen, eine „Ästhetik der Raumverlorenheit.“¹⁵⁸ Wie der Held von Kafkas Schloss die direkte Linie vom Dorf zum Schloss niemals realisieren wird, sich aber ständig *im Prozess* befindet, dorthin zu gelangen, in ähnlicher Weise findet unser Blick im Bild Magrittes keinen Anhaltspunkt, sondern wandert unablässig von der Figur vor dem Spiegel zur Figur im Spiegel, vom Blick in den Spiegel zum Blick aufs Bild, einen weiteren Blick im Rücken spürend. Durch die Gegenwart des Beobachters wird das Bild zum Blick.¹⁵⁹

Durch diesen Schritt in das Innere des Raumes hinein wird aber keine neue Innerlichkeit zum Gegenstand der Malerei. Was Magritte evoziert, ist eine Innerlichkeit ohne Außen, eine Intimität, die klaustrophobisch zu nennen wäre, würde sie sich gegen irgendetwas „da draußen“ abkapseln, allein, hier gibt es nichts mehr, das dem Bild äußerlich wäre. Seine Oberfläche enthält die ganze Wahrheit des Sichtbaren und Unsichtbaren. Der Mensch kann sein eigenes Gesicht nicht sehen. Nur im Spiegel und Blick des Anderen.

158 Kemp 1996, 186

159 Kemp 1996, 186

Conclusio

Eine Schwelle macht aus einem ansonsten neutralen Raum ein dynamisches Kraftfeld. Sie lädt ein zum Belauschen, Beobachten, Aufmerken, evoziert einen Zustand des Nichteingeweihtseins und stellt gleichzeitig den möglichen Übertritt in eine andere Sphäre in Aussicht. Bachtin spricht vom „von hoher emotionalwertmäßiger Intensität durchdrungenen Chronotopos“¹⁶⁰ der Schwelle, der sicherlich auch deshalb so kultisch ist, weil alles Fremde, aber auch die Wiederkehr des Vertrauten, über die Schwelle kommt und geht, sei es jene des Hauses oder des Bewusstseins.

Sie ist also ein Ort des Werdens, wo der Stillstand unterbrochen wird. Damit entbirgt die Schwelle eine Zeit und einen Ort, eine Qualität von Raum im existentiellen Sinn überhaupt. Für Aristoteles ist der Raum beziehungsweise der Ort, da die Griechen noch keinen dem unsrigen entsprechenden Raumbegriff hatten, immer auch eine gewisse Potenz, was mit dem griechischen Wort *dynamis* ausgedrückt ist. Der Raum *an sich*, wenn wir vom newtonschen Raum der modernen Physik sprechen, mag ein unbestimmter, neutraler Behälter sein, der den Figuren, die er enthält, extrinsisch ist und ihnen nichts hinzufügt. Für die vormoderne Philosophie war der Raum allerdings ein aktives Prinzip der Hervorbringung: wie Albertus Magnus formuliert: *locus est generationis principium activum*. Seine Potenz, seine Dynamik, seine Kraft als ein Vermögen der Morphogenese, besteht darin, dass er dasjenige, was er enthält, in der Art und Weise, wie es da ist, allererst hervorbringt.

Der Raum beziehungsweise der Ort, an dem wir uns befinden – als Möglichkeit des Beisammenseins – macht etwas mit uns, indem er uns strukturiert, je nach den Bedingungen, die wir in ihm vorfinden, Unmögliches möglich wird und umgekehrt. „Im Ort manifestiert sich die Potenz der Materie – ihr appetitus -, sich als Form zu bestimmen. [...] Der Ort arbeitet an der Konstitution des Seins.“¹⁶¹ Daher arbeitet und wirkt der Raum immer mit an der Hervorbringung dessen, was ist und wie es sich zeigt.

¹⁶⁰ Bachtin 2008, 37

¹⁶¹ Didi-Huberman 1995, 23

Unser Versuch, das Bild als Schwelle zu sehen, hat immer wieder in den Raum geführt. Ein Bild, als mehrdimensionale Unebenheit im Feld des Sichtbaren, lässt sich nie nur als Bild sehen – und als sonst nichts. Wir können es nie in seinen Rahmen einschließen, weil es als Schwelle gerade davon lebt, über sich hinauszugehen, sich selbst zu überschreiten und den Raum, in dem es sich befindet, aufzuschließen und mit dem Bildraum, den es zugänglich macht, kurzzuschließen. Daher findet sich in jedem guten Kunstwerk diese Arbeit mit und an den Schwellen, die in dieser Hinsicht lediglich die Struktur des Bildes ausspielt.

Durch die inhärente Liminologik des Bildes und dem Ort, an dem es ist, kommt es zu einer Verdoppelung der Raumstrukturen, zu einem „Ineinanderspielen von Räumen“¹⁶², wodurch die ganze Palette symbolischer und realer Vivifikation durch Kunst möglich wird. „Immer spielen auch der Raum des Betrachters und der Raum des Bildes ineinander; die ‚Raum- und Dingverhältnisse‘, die im Bild gelten, sind eingebettet in das Medium des Betrachter-Bild-Verhältnisses.“¹⁶³ Und wie unterschiedlich diese Einbettung sein kann, haben wir versucht an einigen Bildbeispielen zu zeigen. Da das Bild als Schwelle nur relational denkbar ist, als Begegnung und Berührung, als ein Verhältnis zwischen Zweien, ist der Ort, an dem es geschieht, immer ein Zwischenraum, ein medialer Raum. Der Ereignisort des Bildes als Schwelle ist der Bindestrich * – * im Betrachter-Bild-Verhältnis. Dieser Zwischenraum der Bildschwelle als einer Zone des Übergangs ist jedem Bild inhärent. Der Betrachter nimmt „an der räumlichen Konstellation nicht nur teil, sondern wird als ein Pol in dieselbe einbezogen und damit Element eines ‚Kraftfeldes‘.“¹⁶⁴

Das Potenzial eines solchen Kraftfeldes, das durch das Bild als Schwelle Gestalt gewinnt, habe ich versucht, mit Begriffen wie Immersion, Übergang, Transzendenz und Entgrenzung anhand von Bildbeispielen zu präzisieren. Neben dem durch Schwellen gegliederten Raum sind dann auch Schwellenräume und Raumschwellen zum Vorschein gekommen, die der allgemeinen Tendenz eines bestimmten Kunstwerkes und seiner Erzählung Ausdruck verleihen. Wir sind mit unserer Liminologik des Bildes also jener Stoßrichtung gefolgt, die Kemp fordert, wenn er davon spricht, dass die Vor- und Darstellung des Raumes als Schachtel, die nur „als Behältnis von Erzählinhalten“¹⁶⁵ fungiert, in eine Sackgasse führt,

¹⁶² Kemp 1996, 10

¹⁶³ Kemp 1996, 11

¹⁶⁴ Kemp 1996, 14

¹⁶⁵ Kemp 1996, 24

wohingegen er eine Malerei ins Auge fasst, die die „Durchlässigkeit der neuen Raumstruktur im Namen der Erzählung forciert.“¹⁶⁶

Und wie durch jede gute Erzählung mögen wir uns auch durch die Berührung mit Kunst auf eine Schwelle gesetzt sehen, ohne dass wir genau zu sagen wüssten – woher?

166 Kemp 1996, 24

Zusammenfassung

Ausgehend von der *Metapsychologie des Bildes* untersucht diese Diplomarbeit die paradoxe Bildstruktur, die Georges Didi-Huberman mit dem Begriff der Schwelle assoziiert und kontextualisiert diese in dem weiteren Zusammenhang von Sichtbarkeit, Blickgeschehen und einer Logik des Übergangs, wie sie sich im Bild *a/s* Schwelle zeigt. Mit der Begriffsperson des Schwellensuchers, wie sie vom Werk Peter Handkes inspiriert wurde, werden im ersten Abschnitt in mehreren Kapiteln zur Schwellenkunde diverse etymologische, kulturgeschichtliche, mythologische, geologische, psychologische, philosophische, wahrnehmungsphysiologische, ethnologische, topographische etc. Kontexte der Schwelle als eines Begriffs aus der Topographie des Zwischen nachgezeichnet, um die generelle Bedeutung und Funktion sowie die spezifische Räumlichkeit des Schwellenbegriffs als Liminalität, Kraftfeld, Passage, Zwischenraum, Übergangszone etc. präsent zu machen. In den explizit bildtheoretischen Überlegungen werden diese Befunde hinsichtlich der Medialität von Bildern fruchtbar gemacht. Es wird herausgestellt, inwiefern Bilder auf der Schwelle zwischen Selbst und Anderem, Grund und Figur, Materie und Immateriellem, Körper und Geist, Wahrnehmung und Erkenntnis, Oberfläche und Sinn, Bildvehikel und Bildobjekt einen kulturstiftenden Raum der Bedeutsamkeit eröffnen. Schließlich werden anhand ausgewählter Bildbeispiele aus verschiedenen Epochen der Kunstgeschichte drei spezifische Konstellationen von Bildschwellen analysiert. Die verschiedenen Spielarten von Liminalität – Immersion, Übergang, Grenze, Transzendenz, Tabu, Entgrenzung – werden in direkter Auseinandersetzung mit einzelnen Kunstwerken und den ihnen entsprechenden Raumkonstellationen untersucht. Diese kommen unter anderem als Schwellenräume oder Raumschwellen zum Vorschein und verweisen auf die Tragweite eines ästhetischen Begriffs der *Schwelle* im Kraftfeld von Bildräumen.

Abstract

Based on the *Metapsychologie des Bildes* from George Didi-Huberman this text deals with the paradoxical structure of images associated with the notion of the threshold in context within the field of visibility and the logic of passage. With the *Begriffsperson* of the thresholdseeker, as inspired by the work of Peter Handke, several contexts of the threshold as a concept from the topography of the intermediate are traced back in various directions regarding etymological, cultural-historical, mythological, geological, psychological, philosophical, physiological, ethnological, topographical and other fields. This happens to present the general meaning and function as well as the specific spatiality of the threshold as a force field of liminality, passage, space, transition zone etc. In explicitly confronting these findings with a theory of images, we regard the modality of images insofar as they highlight their generative force within or on the threshold between self and others, ground and figure, matter and immaterial, body and mind, perception and knowledge, surface and meaning, image vehicle and image object. Finally, three specific constellations of images as thresholds are analysed on the basis of selected examples from various periods in art history. The different varieties of liminality - immersion, transition, border, transcendence, taboo, borderlessness - are examined in direct engagement with individual works of art and the corresponding spatial constellations. Among other things, these appear as *thresholdspaces* or *roomthresholds* and refer to the scope of an aesthetic concept of the *threshold* in the force field of imaginary spaces.

Quellen

Literatur

Agamben, Giorgio: Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben. Frankfurt am Main, 2002.

Alberti, Leon Battista: Kleinere kunsttheoretische Schriften. Osnabrück 1970.

Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Frankfurt am Main 2008.

Bawden, Tina: Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort. Wien 2014.

Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main 1991.

Bhabha, Homi K.: The Location of Culture. London 1994.

Bialostocki, Jan: The Door of Death. Survival of a Classical Motif in Sepulchral Art. Hamburg 1973.

Boehm, Gottfried: Der Grund. Das Feld des Sichtbaren. München 2012

Bogen, Steffen: Türen auf Bildertüren. Zum Ort, Medium und Selbstverständnis christlicher Bilderzählung. Konstanz 2004.

Bollnow, Otto Friedrich: Mensch und Raum. Stuttgart 1963.

Bordieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main 1979.

Borsó, Vittoria: Auf der Schwelle von Sichtbarkeit und Sagbarkeit. Düsseldorf 2014.

Burkert, Walter: Antike Mysterien. Funktion und Gehalt. München 1991.

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix: Was ist Philosophie? Frankfurt am Main 2000.

Didi-Huberman, Georges: Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration. München 1995.

Didi-Huberman, Georges: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. München 1999.

Eliade, Mircea: Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen. Hamburg 1957.

Feiler, Leopold: Mysterion. Gedanken vor den dionysischen Fresken der Mysterienvilla in Pompeji. Wien 1946.

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt am Main 2012.

Gallisti, Bernhard: Maske und Spiegel. Zur Maskenszene des Pompejaner Mysterienfrieses. Zürich 1995.

Geisenhanslücke, Achim: Schriftkultur und Schwellenkunde. Bielefeld 2008.

Goethe, Johann Wolfgang von: Zur Farbenlehre. Berlin 2016.

Görner, Rüdiger: Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen. Göttingen 2001.

Grau, Oliver: Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien. Frankfurt am Main 2001.

Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Leipzig 1854.

Handke, Peter: Der Chinese des Schmerzes. Frankfurt am Main 1983.

Heidegger, Martin: Holzwege. Frankfurt am Main 2003.

Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Tübingen 2006.

Herbig, Reinhard: Neue Beobachtungen am Fries der Mysterien-Villa in Pompeji. Baden-Baden 1958.

Höller, Hans: Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945. Das Werk Peter Handkes. Berlin 2013.

Jörissen, Benjamin: Bild – Medium – Realität. Die Wirklichkeit des Sozialen und die Neuen Medien. Berlin 2004.

Kemp, Wolfgang: Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto. München 1996.

Konersmann, Ralf: René Magritte. Die verbotene Reproduktion. Über die Sichtbarkeit des Denkens. Frankfurt am Main 1991.

Jürgen Link: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. Göttingen 2009.

Macchioro, Vittorio: Die Villa der Mysterien in Pompei. Neapel 1926.

Magritte, René: Sämtliche Schriften. München 1981.

Menninghaus, Winfried: Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos. Frankfurt am Main 1986.

Paquet, Marcel: René Magritte. 1898 – 1967. Der sichtbare Gedanke. Köln 2001.

Pichler, Wolfram; Ubl, Ralf: Bildtheorie zur Einführung. Hamburg 2014.

Saul, Nicholas et. al. (Hg.): Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher. Würzburg 1999.

Schmied, Wieland: René Magritte. Die Reize der Landschaft. München 1989.

Schwarte, Ludwig: Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder. Paderborn 2015.

Turner, Viktor: Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur. Frankfurt am Main 1989.

Van Gennep, Arnold: Übergangsriten. Frankfurt am Main 1986.

Ponzi, Mauro; Borvitz, Sieglinde: Schwellen. Ansätze für eine neue Theorie des Raums. Düsseldorf 2014.

Veyne, Paul: Das Geheimnis der Fresken. Die Mysterienvilla in Pompeji. Darmstadt 2018.

Waldenfels, Bernhard: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden. Frankfurt am Main 1999.

Abbildungen und Abbildungsverzeichnis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit einzuholen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abbildung 1:



Abbildungsnachweis: Unbekannte Künstler, „Wandmalerei in den Höhlen von Lascaux“, ca. 36.000-15.000 v. Chr., Braunstein und Eisenoxidpigment auf Felsen, Montignac. In: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2846254> (abgerufen am 01.01.2020)

Abbildung 2:



Abbildungsnachweis: Unbekannte Künstler, „Wandmalerei in den Höhlen von Lascaux“, ca. 36.000-15.000 v. Chr., Braunstein und Eisenoxidpigment auf Felsen, Montignac. In: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2846254> (abgerufen am 01.01.2020)

Abbildung 3:



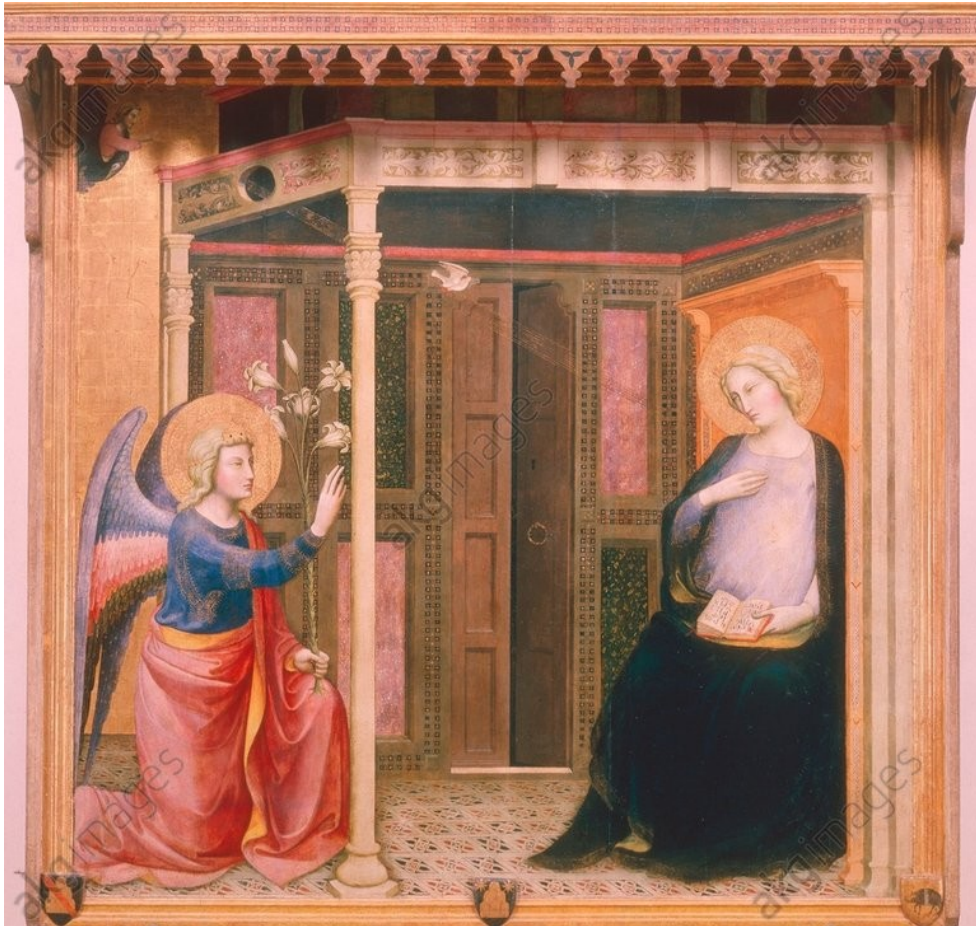
Abbildungsnachweis: Eigenhändige Photographie (C.J.) einer Zeichnung unbekannter Herkunft auf der die Kathedrale von Santiago de Compostela abgebildet ist.

Abbildung 4:



Abbildungsnachweis: Domenico Veneziano, „Die Verkündigung an Maria“, ca. 1445, Tempera auf Holz, 27,3 × 54 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge. In: Didi-Huberman, Georges: Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration. München 1995, S. 149.

Abbildung 5:



Abbildungsnachweis: Meister der Madonna Strauss, „Verkündigung an Maria“, ca. 1405, Tempera auf Holz, 190 × 200 cm, Galleria dell’Accademia, Florenz. In: Didi-Huberman, Georges: Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration. München 1995, S. 141.

Abbildung 6:



Abbildungsnachweis: Unbekannte Künstler, „Fresken“ der Mysterienvilla in Pompeji, ca. 200 v. Chr. – 79 n. Chr., Pompeji. In: Matthias Kabel, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=21353398> (abgerufen am 01.01.2020)

Abbildung 7:



Abbildungsnachweis: Unbekannte Künstler, „Fresken“ der Mysterienvilla in Pompeji, linke Wandseite, ca. 200 v. Chr. – 79 n. Chr., Pompeji. In: Wolfgang Rieger, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=6368146> (abgerufen am 01.01.2020)

Abbildung 8:



Abbildungsnachweis: René Magritte, „La reproduction interdite“, 1937, Öl auf Leinwand, 79 x 65 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. In: <https://www.boijmans.nl/en/collection/in-depth/surrealism-1> (abgerufen am 01.01.2020)

