

Zwischen Ästhetik und Gedächtnistheorie: Gabe und Modernität bei Lajos Fülep

Der 1915 um Georg Lukács herum gegründete Budapester »Sonntagskreis« (Vasárnapi Kör) versammelte viele angehende Wissenschaftler und Gelehrte, deren Tätigkeit und Wirkung auch international bekannt wurde: Béla Balázs, Béla Fogarasi, Arnold Hauser, Georg Lukács, Karl Mannheim, Charles de Tolnay oder (den früh verstorbenen, aber die meisten der genannten Gelehrten mit seinem Systemgedanken beeinflussenden) Béla Zalai. Zu diesem Kreis gehörte auch der Literatur- und Kunstwissenschaftler bzw. Philosoph Lajos Fülep (1885–1970), neben Lukács Mitbegründer der kurzlebigen philosophischen Zeitschrift *A Szellem* (»Der Geist«, eine ungarische Variante zu *Logos*), dessen Bildung vor allem deutsch- und italienischsprachig geprägt war. Der Anfang von Füleps wissenschaftlicher Karriere war äußerst vielversprechend, etwa seine Studie zu Nietzsche, vor allem zum Verfasser der *Geburt der Tragödie* (zur eigenhändigen ungarischen Übersetzung dieses Werkes), ist auch aus heutiger Sicht bemerkenswert. Er hat ferner eine Reihe von kunstwissenschaftlichen Abhandlungen vorgelegt, die ein reiches Spektrum von scharfsinnigen ästhetischen Einzelbeobachtungen und systematischen Erfassungsmodellen bzw. ihrer Vermittlung aufweisen.

Seine vielleicht provozierendste ästhetiktheoretische Schrift über *Das Erinnern im Kunstwerk* hat Fülep 1911 verfasst und auch im Kreise seiner italienischen Freunde in Florenz vorgetragen.¹ In dieser scheint vor allem Nietzsche, der Verfasser der zweiten »unzeitgemäßen Betrachtung«, *Über Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* – wenn auch unerwähnt – mit seinem Gedanken über die notwendige wechselseitige Verschränkung von Erinnern und

¹ Auf Ungarisch: *Az emlékezés a művészi alkotásban*. In: Fülep 1993, 124–153. Die Diskussion über Füleps Vortrag in Florenz ebd. 588–601. Sogar Croce selber hat auf die Kritik von Fülep reagiert: Croce 1918.

Vergessen präsent zu sein. Bevor einige begriffliche Zusammenhänge der Schrift rekapituliert werden, ist die historische Bedeutung der Studie von Fülep kurz hervorzuheben. Die entschiedene These über den Vorrang der Rolle, sogar des Mediums der Erinnerung in der Kunst stellt ihn in die produktivste Linie des zeitgenössischen Diskurses, in die Nachbarschaft von Freud und Bergson, aber auch in die Tradition eines Baudelaire, der die »mnemonische Kunst« behandelte (*Le peintre de la vie moderne*). Die begriffliche und argumentative Kohärenz, die die Herausarbeitung seiner These kennzeichnet, Füleps Antworten auf die Einwände seiner italienischen Kollegen decken eine in profunder Weise durchdachte theoretische Konstellation auf. Bei der Präsentation und Interpretation der Überlegungen von Fülep wird in vier Schritten vorgegangen: erstens soll seine Grundthese über die Bedeutung der Erinnerung (Ausdruck und Gedächtnis vor der Intuition), ferner seine Kritik an Croce skizziert werden, zweitens sollen Implikationen seiner These entfaltet werden (2a. Archiv, Autopoiese, 2b. Gabe – Zusammenspiel von Erinnern und Vergessen [s. »déjà vu«] erst von ihrem Ereignis her einsehbar, 2c. Klon, Maschine, Wiederholung, Reproduzierbarkeit), drittens ist die Dekonstruktion der Pygmalion-Geschichte des als Animierung gefassten Gebens als ein Einschnitt im ästhetischen Denken, viertens der – über Fülep hinausführende – systematische Zusammenhang zwischen der Ästhetik und einer (Bio)politik der Gabe zu charakterisieren.

1. Zwischen Erinnerung und Archiv: Füleps Grundthese über die Bedeutung der Erinnerung und seine Kritik an Croce

Die Abhandlung benutzt mehrere Begriffe der damals einflussreichen Ästhetik von Benedetto Croce und kritisiert bzw. modifiziert ihren ursprünglichen Zusammenhang. Der zentrale Begriff ist der der »Intuition«, der bei Croce laut der Zusammenfassung von Fülep »das bezeichnet, was man Repräsentation oder Perzeption, Vorstellung nennt, also den Grad jenes Erkennens, das der begrifflichen Tätigkeit vorausgeht«. Die Intuition unterscheidet sich vom Eindruck darin, dass dieser erst in seiner Kenntnisnahme durch den Geist und

seine Kommunizierbarkeit (»er berichtet darüber sich selbst gegenüber«) zum »geformten Stoff der Intuition« wird.² In der Intuition ist dieser formative Charakter ausschlaggebend, dadurch wird sie abgegrenzt von der perzeptiven Welt der referentiellen Seienden. In einem zweiten Schritt fällt also der Akzent auf den Ausdrucksaspekt der Intuition: »Die Intuition ist nicht mehr und nicht weniger als ihr Ausdruck. Das Kriterium der Intuition ist ihr Ausdruck« (126). Daher werde die Identifizierung des Ausdrucks mit der künstlerischen Tätigkeit bei Croce unvermeidlich – aufgrund der vorausgesetzten Einheit der Intuition mit der Kunst –, diese von ihm so genannte Linguistisierung der Ästhetik und die Ästhetisierung der Linguistik wird indes von Fülep bestritten.

Im nächsten Abschnitt mit dem Titel *Intuition und Erinnern* formuliert Fülep ohne besondere Umschweife die Grundlegung seiner Konzeption, die sowohl seinen Ausgangspunkt als auch seine These darstellt: die Ableitung der »ganzen künstlerischen Tätigkeit – der Einbildungskraft und des Ausdrucks – aus dem *Erinnern*«. Das Erinnern ist der Intuition und der Perzeption vorgängig, diese sind ohne es nicht zu denken. Das ist »aus zwei Gründen« anzunehmen:

- 1.) unsere Vergangenheit, unser Erinnern sprechen in alle unsere Intuitionen oder Perzeptionen hinein und verschmelzen sich mit diesen, ohne die ersteren könnten wir gar keine Kenntnis nehmen von den letzteren; 2.) alle Intuitionen oder Perzeptionen von uns, mögen sie noch so kurz sein, dauern eine gewisse Zeit lang, sie bestehen aus Augenblicken, die vom Band der Erinnerung zusammenzufügen sind (126).

Diese Gründe bergen in sich jedoch zwei systematische Gesichtspunkte, deren Unterschied von Fülep nicht diskutiert wird. Das erste Argument könnte man *medial* nennen, da es nicht so sehr die Wahrnehmung der Intuition oder Perzeption, auch nicht ihren intentionalen Aktcharakter, vielmehr ihre Vermitteltheit in den Vordergrund stellt: die Vermittlung durch einen archivierenden Bereich – die Erinnerung –, »ohne den wir von ihnen gar keine Kenntnis nehmen vermöchten«. Das zweite Argument ist *phänomenologi-*

² Fülep 1993, 125. Weitere Seitenzahlen in Klammern.

schen Charakters, hier ist der Aktcharakter, die Intentionalität des Erinnerns – nicht so sehr sein Memoria-Aspekt – bestimmend, die als Konstitution des »inneren Zeitbewusstseins« (Husserl) das wechselseitige Verhältnis der Intuitionen oder Perzeptionen, ihren retentionalen oder protentionalen Charakter ermöglicht. Es erscheint notwendig, diese beiden Gesichtspunkte – die sich bei Fülep gegenseitig begründen sollten – von einander zu differenzieren, da ihr Unterschied später selber zum Problem werden kann. Als Repräsentant des ersten Gesichtspunktes ließe sich Freud erwähnen, den zweiten könnten Husserl oder Bergson vertreten³ – die Position von Fülep lässt sich gewissermaßen zwischen ihnen situieren.

Darauf benennt Fülep die »beiden Grundzüge« des Erinnerns: der eine meint das Moment der Archivierung oder Speicherung (»es bewahrt die Erinnerung an die Impressionen oder innere Erlebnisse«), der andere das der Operation oder Verarbeitung, dieser soll »die viel weniger bekannte und kaum oder nur mit großen Schwierigkeiten studierte Eigenschaft« sein, »dass also das Eingedenken die Erinnerungen der Impressionen aufgrund bestimmter Prinzipien *verwandelt*« (126). Diesem Sachverhalt entsprechen laut Fülep die »zwei charakteristischen Eigentümlichkeiten« der Kunst: die Bewahrung wird hier »mithilfe des Ausdrucks«, die Verwandlung durch die formende Tätigkeit vollzogen, sie ist deren Moment. Die Bewahrung verbindet sich mit dem Ausdruck, die Verwandlung mit der Form – im Hintergrund dieser Opposition wiederum steht die Differenz von Gedächtnis als Medium und als phänomenologisches Zeitbewusstsein.

³ Die Affinität Füleps zu Bergson wird an diesem Punkt deutlich, da auch der Verfasser von *Matière et Mémoire* die erinnerungsbedingte Seinsweise der Wahrnehmung betonte: »So besteht unsere Wahrnehmung, so momentan sie sein mag, aus einer unzählbaren Menge erinnerten Elemente, und in Wahrheit ist jede Wahrnehmung schon Gedächtnis. *Praktisch nehmen wir nur die Vergangenheit wahr*, die reine Gegenwart ist das unfaßbare Fortschreiten der Vergangenheit, die an der Zukunft nagt.« Bergson 1991, 145.

2. Konsequenzen der These von Fülep

2a Autopoiese und Archiv

Aus der erwähnten Bewahrung wird auf den Vorrang des Erinnerns vor der Intuition geschlossen, insofern letztere als »Vorstellung des Partikulären« sich nicht wiederholen lässt und in eine Form übergeht – die »sich stets verwandelt« –, daher steht die gegenwärtige Intuition, die sich auf eine vergangene richtet, keinem »zu gestaltenden Etwas, keiner zu gestaltenden Form« gegenüber, vielmehr wird sie mit »mit einem gänzlich fertigen und geformten Ding« konfrontiert. In diesem Sinne verfügt die erinnerte Intuition über eine eigene Aktivität, »sie geht durch einen Wandel hindurch, der von meinem Willen unabhängig ist, voll von Überraschungen; sie verbündet sich mit anderen Intuitionen; oft kommt sie zum Vorschein oder verschwindet ganz, und scheinbar geht sie völlig unter (Vergessen)« (127). Das Gedächtnis kann auch ohne das Bewusstsein operieren, das Vergessen ist ebenfalls nur ein »scheinbares«. So gewärtigt das Gedächtnis eine Selbstorganisation, die sich in Gang hält, »ohne dass meine intuitive Tätigkeit, zumindest bewusst, darauf Einfluss haben könnte«. Obendrein hinterlässt das Gedächtnis »die Spur seiner Hand« an den aufbewahrten Intuitionen, »mehr noch, es gebiert sie nach seinem Ebenbild, nachdem es sie so lange in seinem Mutterschoß getragen hat.« Bei der Behandlung dieser Leistung der Erinnerung verwendet Fülep Ausdrücke, die an den Begriff der »Autopoiese« erinnern.⁴ Diese kann aber latent in Kon-

⁴ Diese Selbstreproduktion meint vor allem die Veränderung der erinnerten Inhalte der Erinnerung, welche Veränderung »von meinem Willen unabhängig ist, voll von Überraschungen ...« (127, Hervorh. CsL) Später findet sich folgende autopoietische Formulierung in Bezug auf die Sprache: »Was sind denn die Worte und jeder Ausdruck überhaupt (Musik, Malerei usw.), wenn nicht Zeichen, Symbole, die wir für die Erinnerung schaffen – durch das Erinnern?« (140) Schließlich fasst das Fülep in seiner Antwort auf die Diskussion seiner Schrift folgendermaßen zusammen: »[E]s ist nicht das Gefühl des Schönen, das der Auswahl vorausgeht.« Denn: »[D]ie Auswahl geht von alleine vor sich, und die künstlerische Auswahl unterscheidet sich gerade darin von anderen Auswahl-tätigkeiten, dass in ihr das Kriterium der Auswahl die Fähigkeit zur

flikt geraten mit dem Ideal der »Balance« und der »Harmonie«, insofern diese der autopoietischen Systemaktivität des Gedächtnisses, ihrer vorbewussten integrativen und verwandelnden Funktion einen strukturellen, gar ästhetischen Aspekt aufpfropft. Man kann aber festhalten, die Erinnerung werde bei Fülep grundsätzlich zu einem *Archiv*, zu einem Medium der Speicherung und Verarbeitung. Der »Intuition – der Absicht der Reproduktion« kommt da die Rolle einer »Hebamme« zu, die das Auftauchen der Momente begleitet, »die in die unbewußten Schichten untergetaucht, zu etwas Vergangenen geworden, also in das Reich der Möglichkeit des Erinnerns gelangt« sind. Dieses Pate-stehen ist kein Handeln, vielmehr ein Ansprechen (»Ich beschwöre das Erinnernte herauf, kann aber nicht mehr tun, als meinen Willen an es zu richten.«), sogar ein Anruf, und bleibt dieser erfolglos, so gibt es auch keine Intuition (»Wenn die Vergangenheit auf meinen Anruf nicht antwortet, habe ich nichts zu intuieren«). Wenn die Intuition in der *erinnerten* Vergangenheit nicht vorkommt, so existiert sie schlechterdings nicht – die Reintuition als »Erinnerung« kann sich nur als Manipulieren des Materials vom »Gedächtnis« vollziehen.⁵ Die Intuition gibt es nur im Rückgriff auf die Erinnerung, und sie ist gleichsam deren Beobachtung – sogar Selbstbeobachtung, indem das Auftauchen der Intuition selber nichts anderes als den Prozess des Erinnerns vollzieht. »Die Gegenstände sind also Produkte der Erinnerung, und nicht der Intuition« – so die eindeutige These (128). Folglich bildet der Horizont des Wiederlesens von vornherein den Ausgangspunkt der Abhandlung; nicht das Herstellen der Intuition, vielmehr das Zurück-

Auswahl darstellt.« »Nur in der Kunst verlässt sich die Erinnerung gänzlich auf sich und wird zur Gänze zum Kriterium ihrer selbst« (Fülep 1993, 600).

⁵ »So ist die Reintuition im Fall des Erinnerns keine Form mehr, die etwas Formloses gestaltet, sondern höchstens eine Form, die sich auf eine bereits fertige Form legt: genauer ist sie aber nur ein bloßes Mittel, mit dem ich die vom Erinnern gegebene Form betrachte, von ihr Kenntnis erhalte; ich beschwöre sie aus dem Zustand der Potenz herauf, und wie mit einem Gefäß, schöpfe ich sie aus dem Strom des Bewusstseins heraus« (128). Die semantische Spannung zwischen der kommunikativen (»Anruf«) und instrumentellen (»Gefäß«) Metapher ist anzumerken.

kommen auf sie ist die zentrale Frage der Untersuchung. Fülep steht damit vor einer wichtigen Möglichkeit auf dem Weg zur Überwindung der substantialistischen und formgläubigen Konstitutionsästhetiken.

2b Ausdruck und Vergessen: das »déjà vu«

Im Text von Fülep geht es nicht um einen zeitlosen Behälter und seinen Bestand bzw. dessen Abrufen, auch nicht bloß um das Erinnern als kognitive Tätigkeit, da auch die Rolle des Vergessens zunächst erwähnt, dann hervorgehoben wird (133). Der nächste Teil mit dem Titel *Erinnern und Ausdruck* bringt ein beredtes Beispiel, die Vorstellung vom »déjà vu«, zur Demonstration des Sachverhalts, dass »etwas ganz Neues im vom Erinnern gegebenen Bild« nicht zu erwarten ist, sofern dieses ein »umgeformtes altes Bild« darstellt (128). Dieses »Neue« meint eher einen Effekt, ein »Gefühl« laut Fülep, das mit dem Akt des Erinnerns einhergeht. Wenn das »déjà vu« sich als eine Kopie darstellt, deren Original nicht existiert oder nicht aufzufinden ist, so ist es nicht für ein singuläres Gebilde zu halten (im Gegensatz zur Akzentuierung der Form), da es den Effekt der Vergangenheit in der Gegenwart austrägt und im Prinzip auch in der Zukunft vorkommen kann. Das »déjà vu« ist demnach Produkt oder Figur der Wechselseitigkeit von Vergessen und Erinnern, bedeutet aber genau das Ereignis der Gegenwart, es schreibt sich der Gegenwart ein als das Zusammenspiel von Memoria und Amnesie. Gerade der Kopieaspekt ist verantwortlich für den Vergangenheitscharakter der Intuition, für eine Vergangenheit, die nie anwesend war – die in der Memorisation des »gegenwärtigen seelischen Zustandes« sich meldet. Fülep hat daher an diesem Punkt den Begriff des »Ausdrucks« einzuführen, der gleichsam den Kopieaspekt vom »déjà vu« meint – nicht, dass man jenen von diesem trennen könnte, denn was ist das »déjà vu«, wenn keine bloße Kopie? »Also, auch der gegenwärtige seelische Zustand wird (...) zur Vergangenheit, zur Erinnerung, im Augenblick, in dem ich ihn ausdrücken will« (129). Die davon hergeleitete »These: *jeder Ausdruck stellt Erinnerung dar*« lässt sich so verstehen, dass die Intuition – ob vergangen oder gegenwärtig – gerade dank dem Akt des Ausdrucks

als Veräußerlichung bzw. des in dessen Medium notwendigerweise enthaltenen Gedächtnismaterials zum Vergangenen wird.⁶ Also nicht bloß infolge ihrer zeitlichen, retentionalen Entfernung, vielmehr dank dem materialisierenden Effekt vom Ausdruck, der als »simultanes Gedächtnis«, als synchrones Umschreiben der Wahrnehmung fungiert.⁷ Das induziert selbstverständlich auch ein Vergessen, eine gewisse Phantomisierung der Intuition, wo sich nicht entscheiden lässt, ob die Intuition im Ausdruck am Verschwinden oder am Auftauchen ist, ob sie Erinnerung oder Antizipation meint.⁸ Gerade das »d^éjà vu« ist das treffende Beispiel für diese doppelte Ausrichtung der ausgedrückten Intuition, die keine angebbare Vergangenheit heraufbeschwört, nichtsdestoweniger aber Effekte des Vergangenseins produziert. In einer Weise aber, die das Gedächtnis der Zukunft evoziert, im Sinne eines Versprechens und genau dadurch wird der Zugang zum Original destruiert. Eine Kopie ohne auffindbares Original – das ist die Seinsweise der Intuition, insofern man nie mit der »ursprünglichen« Intuition, vielmehr mit ihrer Kopie oder ihrem Versprechen *durch den Ausdruck* konfrontiert wird. Die Intuition wird durch den Ausdruck ermöglicht, im

⁶ Vgl. dazu die Bemerkungen Walter Benjamins zur barocken Allegorie: diese ist »nicht Konvention des Ausdrucks, sondern Ausdruck der Konvention« (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 351).

⁷ In diesem Sinne Derrida 1997, 54. In diesem kann das »d^éjà vu« den beiden Erinnerungskonzepten von Bergson nicht unbedingt zugeordnet werden (es kommt im *Matière et Mémoire* auch nicht vor), es untergräbt vielmehr deren Trennbarkeit: das erste meint das »wiederholende« Gedächtnis, eigentlich eine Gewohnheit, die vor allem mit Handlungen verbunden ist, nicht mit der Imagination (also eine Art Maschinenhaftigkeit bedeutet) – das zweite das »vorstellende« Gedächtnis, das grundsätzlich die Evokation von Vorstellungen meint, die auch virtuell bleiben können (vgl. Bergson 1991, 70–71).

⁸ Zur Verunsicherung der Opposition zwischen »dem Gespenst der vergangenen Gegenwart und der zukünftigen Gegenwart« vgl. Derrida 1995, 70. »Das Eigene eines Gespenstes, wenn es das gibt, besteht darin, daß man nicht weiß, ob es, wiederkehrend, von einem ehemals Lebenden oder von einem künftig Lebenden zeugt, denn der Wieder-gänger kann bereits die Wiederkehr des Gespenstes eines verheißenen Lebendigen bedeuten.« (159)

gleichen Zuge aber auch fiktionalisiert. Das operativ-autopoietische System des Gedächtnisses als Einschreibung von Mnemotopen wird erst im zitationellen Modus des Ausdrucks denkbar. Der Ausdruck selber ist in der Tat ein Gedächtnis (er hängt nicht bloß von memorativen Beständen ab), angesichts dessen unverfügbaren Seinsweise ist der Ausdruck folglich nicht für eine autonome Operation, also nicht für einen Erlebnisausdruck zu halten,⁹ da er seinem eigenen Vergessen ausgeliefert ist.

Man tut gut daran, den Begriff des »Erinnerns« von seiner psychologisch-kognitiven Bedeutung loszulösen, es nicht als Vermögen zu betrachten (»Erinnerung«), sondern als »Gedächtnis«, das gleichwohl in einem mnemotechnischen Aspekt nicht aufgeht, vielmehr als Medium erscheint, das sowohl vermittelt als dabei Anderes auch ausschließt.¹⁰ Das Erinnern ist bei Fülep ein archivierendes und autopoietisches System, dennoch können diese Aspekte keine Antwort geben auf Momente der virtualisierenden Maschine des Erinnerns – Vergessen, »déjà vu«, Wiederholbarkeit –, sie können ihr zäsurales, kontingentes Ereignis nicht erklären oder voraussetzen. Diese sind vielmehr als Effekte und zugleich als Medium des *Gebens* vom Gedächtnis zu betrachten.

⁹ Der Ausdrucksbegriff von Fülep entfernt sich somit auf wahrnehmbare Weise von dessen erlebnisästhetisch-subjektivistischer Bedeutung. Zur Begriffsgeschichte von »Ausdruck« vgl. Gadamer 1986, 384–386.

¹⁰ Die bahnbrechende Leistung des Gedankens von Fülep lässt sich wohl besser ermesen, wenn man sich die 50 Jahre spätere prinzipielle Warnung von Gadamer vergegenwärtigt: »Es wäre Zeit, das Phänomen des Gedächtnisses aus seiner vermögenspsychologischen Nivellierung zu befreien und es als einen Wesenszug des endlich-geschichtlichen Seins des Menschen zu erkennen. Dem Verhältnis von Behalten und Sich-Erinnern gehört in einer lange nicht genug beachteten Weise das Vergesellschafteten zu, das nicht nur ein Ausfall und ein Mangel, sondern, wie vor allem Nietzsche betont hat, eine Lebensbedingung des Geistes ist.« Gadamer 1985, 21.

2c Das Gedächtnis und die Gabe: die Maschine

Können die Intuitionen nur auf ihren eigenen gedächtnishaften Grund zurückgreifen, sind ihre Gegenstände »Produkte des Erinnerns«, so stellen sie gewissermaßen die Gaben des Gedächtnisses dar¹¹ – der Ausdruck wäre folgerichtig das Zurückgeben oder Erwidern dieser Gaben. Sie erscheinen genauer gefasst nur im Ausdruck als *Gaben*, was dessen doppelte Beschaffenheit erkennbar macht: der Ausdruck gibt und nimmt das Gegebene zurück (oder entfernt es, z. B. als Kopie). Die Gabe meldet sich daher nicht als etwas Neues, sie zeitigt sich von vornherein als eine Wiederholung – sein Moment des »Neuen« bedeutet lediglich, dass der Ursprung oder das Original dieser Wiederholung nicht anzugeben ist. So ist der Ereignischarakter der Gabe keineswegs scharf zu trennen von den Mechanismen der Maschinenhaftigkeit, sie kommt erst in diesen auf bzw. setzt sie in Gang. Diese (etwa temporale) Ununterscheidbarkeit zwischen Maschine als Medium und als Effekt ist mit dem Moment vom »déjà vu« verwandt: dieses erscheint ja schon immer als Wiederholung, folglich kann es auch wiederkehren. In textueller Hinsicht bezeichnet das »déjà vu« den Effekt des Anagramms, dessen Zufälligkeit aufgrund von angebbaren Codes nicht vorauszusetzen ist – sein Auftauchen wiederum initiiert aber die metonymisch-iterative Aberration des Textes. Die Wiederholbarkeit des Ausdrucks ist somit das Funktionieren der Maschine selber, die Entfernung vom Ursprung, die Produktion von Intuitionen, wo der Unterschied von »ursprünglicher« und kopierter Intuition hinfällig wird. Also ist diese Wiederholbarkeit die Unterbrechung der Identifizierung und Stabilisierung des »Ausdrucks« – die Chance der Gabe. Das vom Subjekt nicht beherrschbare maschinelle Geschehen bedingt die erinnerte/ausgedrückte Intuition, zugleich kann man nicht mit letzter Gewissheit wissen, ob sie nun dieses Maschinelle unterbricht oder es in Gang setzt – der doppelte Aspekt vom »déjà vu« meldet sich hier also wieder. Der Ausdruck ist genau aus dem Grund keine Intuition (»nicht die Intuition ist mit dem Ausdruck identisch, sondern das Erinnern ist identisch mit der Intuition«, 129), weil er in Verbindung steht mit der selbstreproduktiven Maschinerie des

¹¹ Vgl. beispielsweise den Ausdruck »ausliefern« (127, unten).

Gedächtnisses und ihrem – sich selbst auch unterbrechenden – Gabecharakter. Der archivarische Modus des Gedächtnisses lässt sich als Effekt der Gabe denken, da der Ausdruck nicht in sich das Zurück-Geben der Gabe darstellt, vielmehr erst in seiner Unterbrechung oder Zäsur durch die Gabe selber: daher gibt er eigentlich nichts zurück, vielmehr materialisiert er und verdeckt damit auch das Eigentümliche der Gabe. Der Zusammenhang und die Zäsur von Maschine und Gabe sind nicht zu berechnen, so wie die Opposition von Maschinellem und Organischem auch nicht restlos besteht – da ausgerechnet das von der Maschine der Reproduktion gekennzeichnete Gedächtnis einem Organismus gleichkam, der die Intuitionen »gebiert« und zwar »nach seinem Ebenbilde«. Man könnte sagen, die Intuitionen werden vom Gedächtnis geklont, so wie auch das »djà vu« als Klon des nicht-auffindbaren – nur in seinem Erscheinen zu ertappenden, davon unabhängig nicht zu hypostasierenden – Erinnerungsbildes fungieren, zumindest dessen Reihen potentiell eröffnen oder in sich bergen kann. Andererseits wird die Maschine des Gedächtnisses von den automatischen Handlungen des intuierenden Subjekts widergespiegelt: »[W]enn nun die Vergangenheit antwortet, so habe ich nichts zu tun, als weiter zu fragen und zur Kenntnis zu nehmen, und kann am auftauchenden Bild nichts verändern« (128). Wir haben also gute Gründe für die Annahme, dass die Gabe von der sie sowohl ermöglichenden als auch bedrohenden Maschine nicht zu trennen ist, da – fragt Derrida –

wäre eine Gabe, die (...) sich vor jedem Trug, vor jedem Simulakrum hüten wollte, noch eine Gabe? Oder wäre sie nicht bereits ein Kalkül, das sich an beruhigende Unterscheidungen klammert, wenn er daran erinnert, dass das Natürliche nicht das Künstliche, das Echte nicht das Unechte, das Ursprüngliche nicht das Abgeleitete oder Entlehnte [oder das Lebendige nicht das Maschinelle, *Cs.L.*] ist.¹²

Der Schatten vom »djà vu« geistert weiterhin durch die Abhandlung von Fülep, vor allem an jenem Punkt, wo er nach seiner Lehre über die Form als Produkt einer »Auswahl« zu seiner radikaleren Auffassung von der Leistung des Erinnerens zurückkehrt. Diese be-

¹² Derrida 1993, 94–95.

zieht sich nun nicht mehr auf die Vergangenheit, sondern auf die Gegenwart: »die Gegenwart wird vom Künstler nicht als Gegenwart betrachtet, er *scheint* sich vielmehr daran zu *erinnern*, oder anders: er vollzieht an der Gegenwart denselben Prozess, der vom Erinnern selber an den Dingen der Vergangenheit vollzogen worden ist« (133). Man ist versucht, das Moment von »als ob er sich daran *erinnern würde*« mit »als ob er es ausdrücken würde« auszutauschen. Der Künstler nimmt die Gegenwart in deren Konstitution durch den Ausdruck wahr – es bedarf nämlich des Ausdrucks, damit die Vergangenheit als ein genuin materialer Effekt anwesen kann, als eine Vergangenheit, die nicht voraussetzen ist, indem sie nur als Gabe oder Geben existiert. Dies wird von jener Verdopplung des »Ausdrucks« interpretierbar, auf die Gadamer hinweist und die auch Freud nicht fern steht:

Was der Ausdruck ausdrückt, ist eben nicht nur das, was in ihm zum Ausdruck gebracht werden soll, das mit ihm Gemeinte, sondern vorzüglich das, was in solchem Meinen und Sagen mit zum Ausdruck kommt, ohne daß es zum Ausdruck gebracht werden soll, also das, was der Ausdruck sozusagen »verrät«. ¹³

¹³ Gadamer 1985, 341. Hier wären die Überlegungen von Benjamin über das »Ausdruckslose« einzubeziehen, das »die zitternde Harmonie einzuhalten [zwingt] und [...] durch seinen Einspruch ihr Beben [verewigt]« (Benjamin 1980, 181). Dieses Ausdruckslose könnte eine Gabe darstellen (»das Wahre« laut Benjamin), die nicht nur die Harmonie, sondern auch die Figur des individuellen dichterischen Ausdrucks von Dilthey aufbricht, den Benjamin bekanntlich gerade von Bergson, resp. dem materiellen Gedächtnis der Allegorie her kritisiert (vgl. *Über einige Motive bei Baudelaire*, 608–609, vgl. Haverkamp 1988, 347–348). Hier soll das Konzept des »Schockerlebnisses« den Erlebnisbegriff von Dilthey ablösen – die »traumatische Wirkung« des Schocks (613) beeinträchtigt nämlich die Aneignung des »Erlebnisses« durch den Ausdruck, da sie nicht gänzlich unter die Kontrolle des Bewusstseins zu stellen ist (Benjamin geht hier von der Unterscheidung zwischen Erinnerungspur und Bewusstsein aus, die Freud in *Jenseits des Lustprinzips* vornimmt). Zwischen der Rolle des »Schocks« und dem ambivalenten Status des »désà vu« bei Fülep lässt sich eine Parallele ziehen.

Das, was der Ausdruck »verrät«, genauer das »Verraten« selbst, stellt den Gabeeffekt des Gedächtnisses dar (nicht das Gegebene selbst). Der Ausdruck erwidert das Geben des Gedächtnisses, er gibt dem Gedächtnis das zurück, was zu ihm gehört – das gleichzeitige Hervorkommen und Entfernen, Erinnern und Vergessen des Ausgedrückten, deren Unentscheidbarkeit im Ausdruck ist gleichsam die Figuration des nicht auszubalancierenden Zusammenspiels von Geben und Empfangen als Zurückgeben. Dieses Zurückgeben stellt keine Restitution dar,¹⁴ es ist keine Eingliederung des Geschenkten in seinen vermeintlichen Bereich des Gebens (und dadurch seine Referentialisierung),¹⁵ vielmehr das Erwidern des Gebens als einer Transgression – daher ist es Ausdruck. Der Ausdruck lässt sich nicht stabilisieren, da er selber von der »ausdruckslosen« Bewegung der Gabe gekreuzt wird – wenn auch nicht im Sinne jener radikalen Asymmetrie und Ereignishaftigkeit wie bei Benjamin, doch auf eine Weise, die die Nicht-Identität in den Vordergrund stellt. Es wird verständlich, warum Fülep den Leser öfters davor warnt, Ausdruck und Intuition zu homogenisieren (»der Ausdruck der Intuition ist nicht gleich und unmittelbar identisch mit der Intuition selbst«, 139).¹⁶

So kommt man in der Dimension der Memorisation zum folgenden nicht-zeitlichen Schema: hier erscheint die Gegenwart selber als »djà vu«, sie braucht nicht zuerst zu verstreichen, um »dann« ver-

¹⁴ Zu diesem Begriff vgl. Derrida 1985, 302–442.

¹⁵ Denn so müsste das jeweilige (von vornherein gegebene) Dasein der Gabe vorausgesetzt werden, ihre Trennung von der Bewegung des Gebens – damit hängt der Begriff »keine vergangene Gegenwart« zusammen, der sich darauf bezieht, dass das Erinnernte nicht etwas vorher schon Gegebenes, sondern eine Vergangenheit meint, die nie anwesend war. Der Zusammenhang der Spur und der Gabe (des frühen und späten Derrida) ist also für konsequent zu halten.

¹⁶ Die restlose Einheit von Intuition und Ausdruck könnte sogar das Prinzip des Klons darstellen – von einem singulären, also unmöglichen Klon, der seine Lebendigkeit in sich selbst, nicht in einer programmierten Produktion begründen würde. Deren Exteriorität bzw. maschinelle, multiplizierende Produktion kann Croce in seiner ästhetischen Theorie jedoch nicht situieren: »die bemalten, Lebendigkeit nachäffenden Wachspuppen, vor denen wir in solchen Museen stutzig zurückschrecken, geben uns keine [non ci danno] künstlerischen Intuitionen«. Vgl. Croce 1990, 23.

gangen zu werden, vielmehr geht ihr erinnerter Aspekt ihrer Zuordnung zu einer bestimmten Vergangenheit voraus. Das Gedächtnis der Gegenwart, ihr erinnerter Modus machen die Vergangenheit als Vergangenes zugänglich – man kommt nicht aus der Vergangenheit in die Gegenwart hinein, genauso wenig schreitet man aus der Gegenwart in die Vergangenheit zurück. Damit meldet sich die Möglichkeit eines Gedächtnisses der Gegenwart, das bereits Baudelaire beschäftigte, das nicht von einer vorauszusetzenden Vergangenheit abhängt, vielmehr »den Augenblick selbst teilt«.¹⁷ Das ist keine pro-entionale oder retentionale Bewegung im Sinne von Husserl, gehen diese doch davon aus, dass »die vollendete Gegenwart und die vollendete Zukunft die Form der lebendigen Gegenwart ursprünglich konstituieren, indem sie diese teilen«.¹⁸ Im Gedächtnis der Gegen-

¹⁷ Derrida 1988a, 84. Derrida interpretiert hier bekanntlich den Aufsatz von Baudelaire, zugleich kommentiert er die betreffende Studie von Paul de Man, die die Trennung des Gedächtnisses von der Vergangenheit und seine Applikation auf die Gegenwart in *Le peintre de la vie moderne* bereits hervorgehoben hatte (vgl. *Literary History and Literary Modernity*, de Man 1983, 156–157). Im Text von Baudelaire kommt der Ausdruck »das Gedächtnis der Gegenwart« (*la mémoire du présent*) ja wörtlich vor, das von der »représentation du présent« bedingt wird. Füleps Definition – »der Künstler betrachtet die Gegenwart nicht als Gegenwart, sondern als ob er sich an sie *erinnern würde*« – ließe sich auf die ästhetische Repräsentationsmethode von Constantin Guys beziehen. Das »als ob« bei Fülep könnte ferner mit Kants »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« in Verbindung gebracht werden, mit dem »Ohne des reinen Einschnitts« (vgl. Derrida 1985, 105–144). Diese begrifflich-systematische Richtung, die eine moderne Relektüre von Kants dritter Kritik verspräche, kann hier nicht weiter verfolgt werden.

¹⁸ Derrida 1974, 117. Die Retention meint bei Husserl bekanntlich das Vergangenheitsbewusstsein: »Die Retention (...) erzeugt keine Dauergegenständlichkeiten (weder originär noch reproduktiv), sondern erhält das Erzeugte im Bewußtsein und prägt ihm den Charakter des ›soeben vergangen‹ auf« (Husserl 1985, 36). Diese Intentionalität enthält auch das »déjà vu« (wenngleich dieses keine bewusste Erinnerung, sondern eine Art sekundäres Erinnern ist). Das »déjà vu« lässt den Unterschied von Erinnerung und Wahrnehmung, primärem und sekundärem Gedächtnis umkippen, in ihm bedeutet die Verwandlung eine reproduktive Modifikation, die Untrennbarkeit von Repräsentation und Wahrnehmung.

wart ist genau diese Verteilung auf (sei es vergangene, sei es künftige) Jetztmomente nicht gegeben, da jenes die Gegenwart spaltet und so die Bewegung der Verräumlichung in Gang setzt. Folglich ist in Bezug auf die Struktur der Gabe nicht die retentionale Entfernung der Gegenwart entscheidend,¹⁹ vielmehr das Geben des virtuellen Gedächtnisses – dessen Ankunft initiiert jedoch nicht die Produktion oder Reproduktion des Vorhandenen, sondern vielmehr das Auftauchen einer Vergangenheit im Modus der »Nachträglichkeit« (von Freud), die nie gegenwärtig war (und die sich so notwendigerweise ihren eigenen Kopien, Supplementen, dem Artifizialen und dem Abgeleiteten überantwortet).²⁰ Fülep sagt das so nicht, doch weist seine These eine eigentümliche Radikalität auf:

das, was nicht der Sphäre des Gedächtnisses eines gegebenen Individuums zufällt, lässt sich auch in die Sphäre seiner Intuition und Perception nicht eingliedern (...) Daher die These: »wir erinnern uns nicht an das, was wir sehen, wir sehen nur das, woran wir uns erinnern oder erinnern könnten« (135).²¹

Diese Momente stellen auch den systematischen Status der Retention in Frage (ist im »déjà vu« doch kein identifizierbarer originärer Eindruck vorhanden), damit ineins auch den Unterschied von Gewissheit und Repräsentation, Retention und Erinnerung (welche Unterscheidung bei Husserl wohl kartesischer Herkunft ist). Kritisch zu diesem Zeitkonzept vgl. Figal 2006, 325–332.

¹⁹ Füleps Formulierung lässt keinen Zweifel diesbezüglich aufkommen: »das Erinnern ist kein blosses Bild irgendeiner vergangenen Gegenwart, vielmehr ihre Verwandlung, Formierung, ihre Eingliederung in ein System und in eine Einheit, in einer Weise, die von jener Gegenwart nicht zu deduzieren ist« (139).

²⁰ Vgl. Derrida 1988b, 46. Ferner vgl. ders. 1974, 116. An beiden Stellen konfrontiert Derrida die Auffassungen von Husserl und Freud miteinander, was auch die Position der Erinnerungstheorie von Fülep beleuchten kann, kann man sie doch zwischen Husserl und Freud situieren.

²¹ Die betreffende Fußnote von Fülep geht weiter: »[D]araus folgt die Apriorität des Erinnerns (als Form, als Kategorie) gegenüber der Perception. Diese These werden wir ein andermal entwickeln.« Gegen Ende der Abhandlung ist unter anderem »nicht die Frage«, »wie denn aus Natur Kunst wird, sondern wie aus der Kunst Natur wird, und – zurückkehrend

Historisch betrachtet lässt sich die Überlegung von Fülep vor allem auf Baudelaire zurückführen. Derrida stellt in seiner Analyse von *Der Maler des modernen Lebens* (mit Bezug auf de Man) das Gedächtnis, nicht die Erinnerung in den Vordergrund, sofern »das Gedächtnis der Gegenwart« sich erst von hier aus verstehen lässt. Und in der Tat, dies entspricht auch der Seinsweise der Gabe: von ihr ist nur ihr materielles Gedächtnis, ihre Bewahrung oder Bezeugung möglich, nicht ihre genealogisierend-konfessive Erinnerung, da keine Vorgeschichte der Gabe zu postulieren ist, würde sie dadurch doch auf Intentionalität, Tausch und Ökonomie zurückgeführt. Das wäre aber keine Gabe mehr, und mithin ist das ihr entsprechende Gedächtnis auch ein Vergessen, das die »Anteriorität« der Vergangenheit ausstreicht,²² *einer Vergangenheit, die der Gabe vorgängig gewesen wäre, die sich unabhängig vom Ereignis der Gabe als Vergangenheit identifizieren ließe*. Man sieht, dass das Moment der Maschine ein Index des die »Vergangenheit« der Gabe ausstreichenden Gebens darstellt. Ferner: das keine Vergangenheit identifizierende oder animierende, sondern das Zukünftige mobilisierende Gedächtnis muss wesensmäßig ein Gedächtnis der Gabe sein.

Fülep zieht auch die Vorstellung vom »Neuen«, den Begriff der ästhetischen Innovation, unter Revision: das »Neue« erscheint im Klonen des Gedächtnisses, tatsächlich bringt es sich als Klon des Ausdrucks hervor. So macht Fülep – wie früher die »Einbildungskraft«, die Fiktion als Kriterium des Ästhetischen – das Moment der künstlerischen Innovation als bedingt von einer medialen Konfiguration sichtbar, er entzieht dieses also der Alleinherrschaft der Imagination. In der Tat werden in der Schrift alle drei begründenden Begriffe der neuzeitlichen Kunsttheorie – Originalität, Fiktion (Phantasie) und Innovation – merklich verschoben.

Auch der Klon ist für die Kopie der nicht-anwesenden Spur zu halten, gleichwohl überliefert er sie auch. Der Ausdruck macht die Gegenwart zu ihrem eigenen Klon, dank dem virtuellen Dazwischenkommen der unzugänglichen Materialität des Gedächtnisses, nicht aufgrund einer autonomen Formenbildung. Folglich meint das »déjà

zum ersten Teil unserer These – wie aus dem Erinnern Perzeption wird« (151).

²² Vgl. Derrida 1988a, 86. (Er berührt hier nicht die Problematik der Gabe.)

vu« an diesem Punkt *den Klon der Gegenwart selber* – nicht bloß die Kopie oder das Simulakrum eines vermeintlichen vergangenen Erinnerungsbildes, vielmehr jene Macht des Gedächtnisses, die sich im Klonen der Gegenwart kundgibt. Da all dies sich nur im Zitieren des Ausdrucks und im Zitieren durch den Ausdruck, gleichsam *als* Ausdruck, in der Form der Materie oder Verkörperlichung manifestiert, so verwandelt dies den Klon über die Repräsentation und Figuration hinaus in eine materiale Produktivität, die freilich in einer phantomhaften Spektralität wurzelt.²³ Eine zugleich lebendige und dingliche Produktivität, die maschinenhafte Unendlichkeit der materiellen Produktion und die maschinelle Materialität der unendlichen Produktion als Vererben des Lebendigen – das ist der Klon als exteriorisierte Selbstreproduktion. Er bringt sich nicht für sich selbst zustande, sondern im Interesse des Weiterlebens des Originals. Die Bedeutung des Moments vom Klon besteht also darin, dass er die vitale Notwendigkeit des Organischen mit dem konstituierten Charakter des Simulakrums verschränkt (in dessen numerischer Dimension), in der Verknüpfung »der Maschine mit dem Lebendigen«,²⁴ genauer in der Überschreitbarkeit der Grenzen zwischen ihnen. An diesem Punkt der Argumentation, bei der Annahme der Reproduktion der Gegenwart, lässt sich das »djà vu« mit der materialen Repetition des Klons verbinden.

²³ Freud sieht die Figur des romantischen »Doppelgängers« in *Das Unheimliche* (1919) in der »beständigen Wiederkehr des Gleichen« der Korporalität, und er entzieht sie dem Aspekt des psychischen oder reflexiven Doppels: »die Identifizierung mit einer anderen Person, so dass man an seinem Ich irre wird oder das fremde Ich an die Stelle des eigenen versetzt, also Ich-Verdopplung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung – und endlich die beständige Wiederkehr des Gleichen, die Wiederholung der nämlichen Gesichtszüge, Charaktere, Schicksale, verbrecherischen Taten, ja der Namen durch mehrere aufeinanderfolgende Generationen«. Ders. 1986, 246.

²⁴ Vgl. Derrida / Roudinesco 2006, 100.

3. Anti-Pygmalion: Animierung und Maschine

Die Theorie von Fülep und ihre Implikationen dürften sich als ziemlich folgenreich erweisen für die mediale und anthropologische Begründung der ästhetischen Theorie. Sie bedeuten ein beträchtliches Potential für die Überprüfung jener romantischen Prämisse der ästhetischen Ideologie, die das Kunstwerk als die Beseelung einer Materie, und die Aisthesis, die rezeptive Erfahrung dementsprechend als die Animierung der Materie des Kunstwerkes auffasst. Die Ikone dieser Tätigkeit hat in der Kunstgeschichte bekanntlich seit jeher die Pygmalion-Geschichte angegeben. Diese Figuration der Animierung setzt immer eine perzeptive Begründung voraus, das »Leben« erscheint hier als perzipierbare Lebendigkeit und nicht so sehr als Leben der Materie selber, das man nur aus der Perspektive eines Überlebens (als dem Zusammenspiel von Gedächtnis und Zukunftigkeit) wahrnehmen kann. Wenn also Fülep den Vorrang des Gedächtnisses der Perzeption gegenüber postuliert, so sagt er damit auf indirekte Weise etwas über das Leben als Materie, über die Materie als Leben und ihr Verhalten zu ihm aus. Wichtig zu sein scheint an diesem Punkt Folgendes: die Animierung oder Verlebendigung versteht das Geben oder die Gabe von der Subjektivität her; die Konstitution des Ästhetischen, zumindest aber der ästhetischen Wirkung (als Illusion) erscheint als das Geben des Lebens. Die Problematik der Gabe ist also auch hier präsent, jedoch in der Form eines Tausches: der Rezipient gewinnt in diesem Akt des Gebens als »der Praxis des Illusionismus«²⁵ seine eigene Subjektivität, seine Freiheit als Herrschaft über seine eigenen Fähigkeiten.²⁶ Der Künstler bei Fülep dagegen erschien als Empfänger der Gaben des Gedächtnisses, die ihn nicht so sehr befreit, sondern vielmehr petrifiziert und zum objekthaften Subjekt einer maschinellen Handlungsreihe gemacht hatte. (Auch das Auftauchen vom »déjà vu« kann diesen Effekt der Unverfügbarkeit, mit Benjamin gesprochen dieses »Schockerlebnis« zeitigen, nicht bloß im Sinne der »mémoire involontaire« von Proust, da hier die Frage nach dem fiktiven oder faktischen Charakter des Erinnernten in der Schwebe bleibt.) Das Ich

²⁵ Vgl. Mitchell 1994, 339.

²⁶ Vgl. de Man 1979, 160–187.

erhält keine Identität in der Konfrontation mit den diskontinuierlichen memorialen Effekten des Gedächtnisses, wo der Klon auch als Wiederkehr, Materialisierung des (im Unbewussten anwesenden) Verdrängten bzw. als dessen Schock interpretierbar wird.²⁷ Unterbrochen wird hier also jene Ökonomie des Gebens vom Leben, die sich in der Dialektik von Petrifizierung und Lebendigkeit meldete – das wiederum wird von der Maschine ausgelöst. Die Gabe bedeutet immer eine Asymmetrie – auch in dem Sinne, dass sie weder natürlich noch künstlich ist und den Tausch von Natur und Kultur aufbricht. Nicht zur Gänze steht der Gabe hingegen jene materielle Produktivität entgegen, die sich in der maschinellen Produktion kundtat, da diese mit der Transgression der Gabe, mit ihrem Überschusscharakter in Verbindung steht. Es wird klar, dass die sich im Klon freisetzende materielle Repetition oder Serialisierung den von der Subjektivität her verstandenen Akt, überhaupt die Möglichkeit des Gebens vom Leben hinfällig macht (parallel z. B. zur Relativierung des Status der Einbildungskraft), indem der Klon Figur des nicht-individuellen Überlebens – nicht bloß des Überlebenden²⁸ –, materialisierter Träger der Produktion des Überlebens als solcher ist. Bereits Baudelaire hatte das Moment der Animierung der Gabe des Gedächtnisses zugeschrieben, von »der zum Leben erweckenden Anstrengung des Gedächtnisses« gesprochen, »das zu den Gegenständen spricht: ›Lazarus, erhebe dich‹.«²⁹ Es geht hier um ein nicht-totalisierendes Überleben, da dieses keinen Mangel des – in sich verstandenen – »Lebens« kompensiert (vielmehr das Lebendige mechanisiert, supplementarisiert und maschinell macht).³⁰ In

²⁷ Das Ich muss seine eigene Multiplizierbarkeit vergessen, damit es seine Stabilität bewahrt. Vgl. Battaglia 2001, 504. 512. Zur Kulturgeschichte der Kopie vgl. Schwartz 2000.

²⁸ Nach der Beobachtung von Battaglia lässt sich der Code der heroischen Individualität nicht zuordnen (entgegen z. B. dem Doppelgänger). Ebd., 506.

²⁹ Baudelaire 1989, 231. Hierzu vgl. Derrida 1997, 51–54.

³⁰ Derrida: »... Ereignis des Weiterlebens (*survie*), und zwar eines Weiterlebens, das niemals Gegenwart gewesen sein wird.« Ders. 1994, 185. Und im Zusammenhang der Gabe: »allein das ›Leben‹ vermag zu geben, aber ein Leben, in dem diese Ökonomie des Todes sich darstellt und sich überborden läßt. Weder der Tod noch das unsterbliche Leben können

Anbetracht seiner ideologisch-utopischen Absicht (»Unsterblichkeits«-Topos) versteht es sich freilich als Kompensation, indes ist hier die Reproduktion des »Lebens« keine Antwort auf eine vorausgesetzte nicht-lebendige Materie, kein ursprünglicher begründender Akt, vielmehr die Weiterverpflanzung des hergestellten Lebendigen. In dieser Programmierung des Lebendigen geht der Klon immer schon über das Original hinaus, das macht seinen bedrohlichen Charakter aus, nicht nur die korporeale Repetition. Gleichwohl beeinflusst er auch das Original, da er dessen Gedächtnis in sich enthält.³¹ Wenn die Klone sich nach Heidegger als Korporealierungen »der doppelten Kapazität (Entbergen und Gestell) der Technik«³² auffassen ließen, so wird dafür die Vorstellung des Lebendigen als einer be-stellbaren Materie benötigt. Es ist bekannt, dass die klassisch-moderne Kulturkritik (Simmel, Weber, Cassirer) die Symptome der Verknüpfung von moderner Technik und Kultur in der bedrohlichen Perspektive des Lebendigwerdens der Dinge und der Verdinglichung der Menschen in zwar lebendige, aber mechanisierte (desindividualisierte) Wesen erblickte – gleichsam im Sinne der Logik des Klons –, dennoch ist der Technikbegriff von Heidegger als erster zu einem Konzept des Lebendigen als bestellbarer – und das heißt: multiplizierbarer – Materie gekommen.³³ Die Re-Produktion des Lebendigen ist vom Operieren der Maschine, des »Ge-stells« als einer bestellenden und präparierenden Speicherung nicht zu trennen.

jemals geben, sondern allein ein einzigartiges *Überleben*.« Ders. 1993, 135.

³¹ Der Gedanke der »ewigen Wiederkehr« ist vielleicht zugleich der Gedanke des »déjà vu« und des Klons. Vgl. hierzu noch die Individualitätskritik von Nietzsche: »Hat man begriffen, inwiefern ›individuum‹ ein Irrthum ist, sondern jedes Einzelwesen eben *der ganze* Prozeß in gerader Linie ist (nicht bloß ›vererbt‹, sondern er selbst ...), so hat dies Einzelwesen eine *ungeheuer große Bedeutung*. Ferner: das Individuum »ist *das ganze bisherige Leben in Einer Linie* und **nicht** dessen *Resultat*.« KSA 12, 349. 378.

³² Battaglia 2001, 503. Vgl. Heidegger 2000, 9–40.

³³ Vgl. Heidegger 2000, 27–28.

4. Ästhetik als Biopolitik der Gabe

Die kunstinterpretierende Praxis von Fülep kann hier aus Platz- wie aus Kompetenzgründen nicht besprochen werden, dennoch sind einige Hinweise auf seine Beobachtungen bezüglich der Kunst seiner Zeit nötig, die sich mit den oben ausgeführten Überlegungen in Verbindung bringen lassen. – Fülep hat etwa Cézanne sehr früh wahrgenommen und ihn auf einem sehr innovativen Niveau interpretiert. Hierbei hat er unter anderem die »materielle Sensation« des Stoffs als die primäre Herausforderung und Motivierung der ästhetischen Erfahrung hervorgehoben.³⁴ Diese »elementare Sensation« ist nicht im Lokalisationskontext der Gegenständlichkeit zu suchen: »hier will ich vergeblich mit Phrasen operieren, wie: wie ist es herausgeschnitten, wie ist es in den Raum gestellt usw. (...) Diese Luft kann man nicht einrahmen, sie hat keine Grenze, sie strömt in alle erdenklichen Richtungen bis zur Unendlichkeit aus« (325–326). Beobachtungen solcher Art stehen in einem unleugbaren Gegensatz zur traditionell kunsthistorischen bzw. impressionistischen Auffassung vom Bild als einer Oberfläche, welche Auffassung freilich auch bei Fülep präsent ist.³⁵ Sein Impressionismuskonzept operiert jedoch von vornherein mit temporalen Begriffen, jenseits des Prinzips der unmittelbaren Wahrnehmung. Beispielsweise zeigt er – nach einem Hinweis auf Monet – den datierten Aspekt der »modernen Bilder« an, auf denen »wir meistens wissen, wie viel die Uhr gerade geschlagen hat«. ³⁶ Gerade auf den seriellen Bildern von Monet ist das Datum freilich das Glied einer Reihe,³⁷ das aporetische Verhält-

³⁴ Vgl. Fülep *Salon d'automne*, ferner *Paul Cézanne*, 324–326. 363–364.

³⁵ Etwa in seinem Essay über den Maler Merse Pál Szinyei, 90.

³⁶ *A műterem* 1988, 421.

³⁷ Fülep weist öfters auf die Serienbilder von Monet hin, vgl. etwa Fülep 1988, 151. Er drückt sich am genauesten jedoch in seiner Abhandlung *Magyar festészet* (Ungarische Malerei) aus: »Schließlich verschwindet im Impressionismus der Raum ganz, und verbleibt die absolute Zeit: der mathematische Zeitpunkt. (...) Nicht verschiedene Zeitwerte kommen da miteinander in Beziehung (...) sondern vollkommen identische und homogene Zeitwerte sind nur präsent, also ein einziger Zeitpunkt. Die verschiedenen Zeitpunkte kommen nicht auf demselben Bild zusammen, sondern tauchen jeweils auf anderen Bildern auf: Monet malt eine ganze

nis von Singularität und Wiederholbarkeit kann also auch hier in den Vordergrund rücken. – Sein Verhältnis zur Technik war eher kritischen Charakters, so hat er z. B. in der Photographie ausschließlich eine antikünstlerische Tendenz gesehen, dabei genau im Sinne der Spaltung des Ausdrucks, des Produktionszuges der photographischen Oberfläche, der mit dem Effekt des »déjà vu« verwandt ist:

nicht den seelischen Ausdruck, sondern höchstens die photographische Ähnlichkeit. Auf dem Lichtbild sind die Menschen tatsächlich ähnlich, da die Photographie nicht imstande ist, einen oder mehrere Züge zu betonen, die einen herausragend charakterisieren (...) Die Indifferenz der Maschine steckt auch in den alltäglichen Portraitmalern.³⁸

Man sieht die kunsttheoretische Stärke von Fülep gewöhnlich eher darin, dass er die geistesgeschichtliche Kategorie der »Weltanschauung« als ein Geflecht des Materials auslegt und dieses in seiner Historizität zu verorten sucht.³⁹ Dieser Ausgangspunkt erweist sich

Serie vom selben Motiv in verschiedenen Augenblicken des Tages. (...) Die abstrakteste Definition des *impressionistischen Bildes* lautet also: *derselbe Augenblick fixiert auf zahllosen Flächen*« (Fülep 1993, 198–199). Zu den Serien von Monet vgl. Belting 1998, 273–277.

³⁸ Fülep 1988, 402. »Der deutsche Psychologe Emil Kraepelin verglich das déjà vu mit der Fotografie und beschreibt als »Pseudoerinnerung« den Zustand, da ein neues Erlebnis wie die fotografische Kopie eines früheren erscheint« (Schwartz 2000, 313).

³⁹ Seine These ist ursprünglich diese: »es geht nicht um die Geschichte von Techniken, Fähigkeiten, »der optischen Entwicklung des Sehens« usw., sondern um die Geschichte des sich selbst ausdrückenden und darstellenden Geistes, mit heutigem Begriff: um Weltanschauungsgeschichte.« Fülep 1976, 323. Der Systemgedanke: »dieses Material (der Kunst) ist auch in sich selbst ein Geflecht, aber auch als Ganzes gehört es in ein Geflecht, in ein »System« hinein, außerhalb eines Gewebes oder Systems gibt es nichts. Jedes Geflecht, jedes System stellt eine Weise dar, wie ich die Welt, das »Leben«, die »Natur« auffasse, also: *Weltanschauung*«. Der hegelianische Ausgangspunkt setzt der Autonomie der Systeme zugleich aber auch deutliche Schranken: »derselbe Geist bringt die verschiedenen Systeme, wie »Leben«, Religion, Metaphysik, Ethik, Kunst, hervor« (Fülep: *Művészet és világnézet*, 254). Daher zeigt die folgende These –

aber nicht unbedingt als fähig, die technischen Indexe der modernen Kunst angemessen zu würdigen.

Es ist wohl kein Zufall, dass der Kitsch in der Moderne zum unvermeidlichen kulturellen Massenphänomen wird – der Kitsch ist nichts anderes als der Pygmalion-Effekt bzw. seine Provokation unter modernen technischen Bedingungen.⁴⁰ Der Aufsatz von Leo Popper bringt den Kitsch und seine Verbreitung mit dem modernen Individualismus, mit dem Kult der Persönlichkeit in Zusammenhang, da der Kitsch über die Prinzipien des Materials hinausgeht («Denn kontrollierbar ist nur das Unpersönliche und das Formale».⁴¹ Der Aufstand der Dinge ist Index dieses Individualismus, zugleich der maschinellen Produktion (Popper macht hier Beobachtungen auf dem Niveau eines Simmel, in 1910):

Eine Lebendigkeit verzweifelter Art hatte sich der Dinge bemächtigt. Das neue Ornament, von nirgends abgeleitet, hemmungslos hergestellt, gemischt und übertragen, hatte im Nu die halbe Welt belebt (...) Das Ornament ist Wind, aber es ist von Eisen; es hat kein Original, aber es hat Millionen Wiederholungen. – Denn die Maschine ist willig (60–61).

wie so oft – die Stärke und Angreifbarkeit der Überlegungen von Fülep zur gleichen Zeit auf: »[L]etztendlich entscheidet immer die Weltanschauung über das Sosein des Materials« (Fülep: *A mai művészet válsága*, 289). Anderswo erscheint jedoch Füleps Sensibilität in Bezug auf die ästhetische Leistung des von der Formbildung losgelösten Materials. Er schreibt über eine Statue von Donatello: »Alles, was in ihr verständlich ist, folgt aus der Eigentümlichkeit, dem Gewicht, der Schwerkraft; nicht aus der Idee der monumentalen Komposition und der plastischen Form. Es versteht sich selbst als Material, aber nicht als Statue« (Fülep: *Donatello problémája*, 185). Zur Kunstauffassung von Fülep (und vor allem Leo Popper) vgl. noch Szirák 2004, 271.

⁴⁰ Vgl. mit der Bemerkung von Hermann Broch: »so geringfügig das Phänomen des Kitsches auch erscheinen mag, es meldete sich, mystisch gesprochen, in ihm erstmalig die kommende Dehumanisation der Welt an«. Broch 2001, 177. Zum Kitsch aus der allgemeinen Perspektive der Moderne vgl. Calinescu 1987, 225–262.

⁴¹ Popper 1987, 60. (Weitere Seitenzahlen im Text.)

Die Singularität des »unpersönlichen und formalen« Stoffs wird dem Maschinellen gegenüber zur Fiktion, gerade dadurch wird dieses unbeherrschbar und zur unvermeidlichen Voraussetzung und Bestimmung jeder Kunstproduktion:

Die Möglichkeiten der Maschine wirkten zurück auf den Künstler: sie ging nicht nur auf alle seine Wünsche ein, sie verführte ihn auch zu neuen Taten »aus ihrem Geiste«, wie sie fantastischer und ungeheuerlicher sein eigener nie erdacht hätte (...) Ein Gedanke, eine Druck auf einen Hebel und die Maschine spie ihre Ungeburd der wartenden Welt in die Arme. – Das Unglück hatte gewollt, daß die beiden gräßlichen Erfindungen, Individualismus und Konfektion gerade zur gleichen Zeit über die Menschheit hereinbrachen (...) Cachet und Cliché waren hier aneinander gebunden. Und das große Zwischenglied war aus der Welt (61–62).

Die »Schönheit« ging »im Rauch der Reize« auf – die Reaktion des Rezipienten wird selber planbar und produzierbar, die reine theoretische Möglichkeit einer Rezeptionsästhetik problematisierend: vielleicht ist es kein Zufall, dass derselbe Benjamin, der das Prinzip des Rezipienten ablehnte (*Die Aufgabe des Übersetzers*), nach gut zehn Jahren vom Gedanken »der technischen Reproduzierbarkeit« der Kunst in Anspruch genommen wird.

Im späteren Teil der Abhandlung von Fülep kann man das symptomatische Phänomen beobachten, dass er selber gegenüber der Neuheit seiner Einsicht, vor allem aber deren unerwarteten Implikationen zu defensiven Operationen gezwungen wird. Vermutlich handelt es sich nicht um einen einfachen Widerspruch – auch wenn es relativ naheliegend wäre, den Text in diesem Sinne zu untersuchen –, vielmehr um einen Zwang, dass er seine eigene These, deren Bedeutung mit dem Arsenal der zeitgenössischen Kunstwissenschaft größtenteils nicht zu erfassen ist, dennoch in die Figuren der ästhetischen Ideologie wieder eintreten lässt. Das Hauptmoment hier ist die Verdrängung der Funktion des »Ausdrucks« zugunsten der Emergenz der »Form«. Hinter diesem Schritt steht möglicherweise der Verdacht gegen die Sprache, infolgedessen der Kunsthistoriker über den Theoretiker Fülep Oberhand gewinnt. Die

Allgemeinheit der Sprache⁴² mache den Rückkehr zur Individualität der Form nicht möglich – hier versucht Fülep, »mit der spezifischen Kombination der allgemeinen Elemente« (140) den künstlerischen Gebrauch der Sprache zu beschreiben, und schreibt für das Erinnern »die Versöhnung von Allgemeinem und Individuellem« (141) vor, was man hier möglicherweise als ein geistesgeschichtliches Klischee werten könnte. Fülep ist nicht gewillt, die Sprache zum Paradigma der Ästhetik zu ernennen, vielmehr warnt er letztere vor der »Generalität« der »bloß sprachlichen Tätigkeit«. Der Ausdruck als Form ist »eine Aktivität höheren Ranges« als die sprachliche Tätigkeit, »sie kann aus dem Charakter und der Konstruktion der Sprache nicht hergeleitet werden« (140).⁴³ Das Kapitel *Sprache und Linguistik*, das scharfe Ausgrenzungen vornimmt, stellt die Wasserscheide im Übergang vom Ausdruck zur Form dar. Die erste Station hier ist die Behauptung der sublimierenden Funktion der Form, im Rahmen einer humanistisch-idealistischen Situierung der ästhetischen Erfah-

⁴² Füleps hegelianisierende Behauptungen über die Sprache sind zum Teil zutreffend, wenn er über die Allgemeinheit der sprachlichen Propositionen spricht, letztlich ist aber für ihn die Sprache nichts anderes als eine Sammlung von Begriffen. Daher wendet er sich vom Paradigma der Sprache in der Ausarbeitung der Ästhetik ab.

⁴³ Der Verdacht gegenüber der Sprache als kunsthistorischem Topos meldet sich öfters in Füleps Kunstkritik, vgl. etwa Fülep 1988, 126. Anderswo ist aber eine viel umsichtiger Sprachkritik am Werke: »es gibt keine Natur, die nicht schon *irgendwelche* ist, indem ich das Wort ›Natur‹ ausspreche« (*Művészet és világnézet*, 252). Man könnte hier eine Unterscheidung des Philosophen Béla Zalai (von 1913–1914), eines anderen Mitglieds aus dem »Sonntagskreis«, aufgreifen: »... wenn auch Sprechen – psychologisch – ein Handeln ist, bleibt doch *die Sprache*, die nichts weniger als eine Gesamtheit von ›Sprechen‹ ist, ein ganz unabhängiges Gebilde für sich, das keine Gemeinschaft mit Handlung hat.« Er beweist diese These mit der wechselseitigen Unübersetzbarkeit der Sprache des Handelns und der Wortsprache, in einer Weise, die an Nietzsche erinnert: »*Es ist eine Abbildung der Pantomime in der Wortsprache oder umgekehrt absolut unmöglich; höchstens Transponieren*« (Zalai 1982, 90. 94). Die problematischen Aspekte der Sprachauffassung von Fülep deuten von hier aus gesehen auf die unzureichende Artikulation seines Medialitätsbegriffs, welcher Mangel die Hauptursache seines Rückfalls in die idealistische Ästhetik darstellt.

rung («der Mensch aber – und das ist eines der allgemeinsten und tiefsten Gesetze der Seele – wird erst von seinen formgewordenen Erlebnissen frei, nur in der Form überwindet er sie», 141). Wenig vorher handelte er von der »Überwindung der Wirklichkeit durch die Formgestaltung« (140). Die Teile danach mit der Unterstreichung der Rolle der Form – die an die Ästhetik von Georg Lukács erinnern – stellen die am wenigsten innovativen Abschnitte der Schrift von Fülep dar,⁴⁴ hier verlauten im Wesentlichen geistesgeschichtliche und ästhetische Gemeinplätze über die Unterschiede zwischen den normalen Menschen und den Künstlern bzw. über die Form als das Resultat von Auswahl und Weglassen. Hier kommen einige selbstentlarvende Momente der Formlehre zum Vorschein: je mehr Fülep die Unabhängigkeit der Form von der Wahrnehmung (gleichsam als Kritik am Impressionismus) betont, desto stärker wird der Verdacht, dass diese Formkonzeption ihre Selbstlegitimation letztlich doch aus ihrer Opposition zu einem unkritischen Wirklichkeitsbegriff erhält. »An eine offene, zerfließende, instabile Figur kann ich mich nicht erinnern; an eine abgeschlossene, klare, in sich stehende Figur aber schon« (143). Man kann sogar von einer konservativen Kunstauffassung sprechen, die an diesem Punkt das Erinnern an die Fähigkeit, das Moment der Form an die Wahrnehmung bindet. Charakteristischerweise folgt hier der Künstler »den Fingerzeigen des Erinnerns«, diese »denkt er zu Ende und wendet sie an« – die vermittelte Seinsweise der Erinnerung (vgl. »Anruf«) und deren Gaben werden zugunsten des explizit »absichtlichen« Erinnerns (142) bzw. der deiktischen Bezüge der Wahrnehmung und der Formgestaltung verlassen. Fülep vergegenständlicht und instrumentalisiert das Gedächtnis in vollem Maße im Interesse der Stabilisierung der Gegenstände des Ausdrucks, der Konstituierung der Form. – Zu diesen Topoi kann man auch die im Bildhauervergleich artikulierte Wahrnehmung als Prinzip der Formkonstruktion zählen:

⁴⁴ Viele ungarische Interpreten heben indes gerade diese ideologischen Teile aus der Abhandlung mit Vorliebe hervor. Vgl. demgegenüber die Bemerkung von János Kelemen: »wir müssen den positiven, über die ausgezeichnete Kritik an Croce hinausweisenden theoretischen Teil [der Schrift von Fülep] als unvollendet ansehen«. Kelemen 1997, 47.

aus einem gegebenen Stoff, dem Chaos, schälen, höhlen wir, man könnte sagen, modellieren, bauen wir die Figur auf. So wie der Bildhauer, wenn er von dem gegebenen chaotischen Stoff, dem Marmorblock das Überflüssige entfernt, um das Wesentliche, die Figur zu hinterlassen ...« (142)

Später wird die formbildende, sublimierende Funktion des Erinnerns mit dem »interesselosen Wohlgefallen« von Kant verknüpft (146–147), wo wieder »das Erreichen der Freiheit von der empirischen Realität« das Ziel ist, das durch die distanzierende Rolle der in der Erinnerung realisierten Formbildung in den Vordergrund gerät. An diesem Punkt erscheint eher das Gedächtnis als eine Form, weniger die Form als Gedächtnis (generell kann gesagt werden, dass das Verhältnis von Gedächtnis und der modifizierenden Wirkung der Form – ihrer Motivierung über die Formbildung hinaus –, ihr Unterschied unklar bleibt, mal taucht die Form vor dem Ausdruck, mal der Ausdruck vor der Form auf, in welcher Aporie der Theoretiker der – sprachlichen – Medialität an das normative ästhetische Prinzip des Kunsthistorikers stößt). Fülep setzt hier das – nunmehr ausschließlich intentionale – Erinnern als instrumentellen Zusammenhang ein, dadurch gerät er aber in starken Widerspruch zur früher ausgearbeiteten Prämisse des autopoietischen Geschehens vom Gedächtnis. Fülep fällt hier hinter Baudelaire zurück, bei dem der Künstler gerade nicht als Souverän des Gedächtnisses und des Erinnerten, vielmehr als deren Besessener oder gar Gefangener erscheint. So überrascht es nicht, dass das Erinnern hier sogar zur »Möglichkeit der *Entwicklung* der Kunst« avanciert (149). Darauf schreibt er dann der Form die Aufgabe zum Ausdrücken der »Ewigkeit« zu. Und Fülep gibt schließlich den historischen Namen des von ihm bevorzugten Paradigmas vom Erinnern an: das ist die platonische Anamnesis (»der Künstler erinnert sich besser als jeder andere an das Sein, aus dem er kam«), die Wiedererkennung oder Wiedererinnerung der Ewigkeit als Form (die kursivierte These heißt: »das Schöne ist der Ewigkeitscharakter der Form einer jeglichen Erscheinung«, 152). Die Anamnesis wird der *mneme*, die Erinnerung dem Gedächtnis gegenübergestellt, und die Kunst wird zur Weise der »Befriedigung« eines »metaphysischen Bedürfnisses«, gleichsam als religiöse Nachempfindung des »ästhetischen Phänomens« von

Nietzsche. Fülep missversteht damit nicht nur seine eigene Ausgangsthese, sondern legt Zeugnis von einer defensiven Attitüde ab, die aufgrund von nur ästhetiktheoretischen Kategorien nicht mehr zu beleuchten ist, lässt doch das Abstreiten des Paradigmas vom Gedächtnis gegenüber der Kunst – entgegen den Gedanken von Baudelaire und Freud – auf ein technologiefeindliches Verhalten schließen. Die *mneme* als der Name der Materialität des Gedächtnisses unterliegt der Poetologie des Wissens (der Erinnerung), so wird die Autopoiese des Gedächtnisses zu einem allopoietischen Zusammenhang.

Fülep findet so am Ende seiner Abhandlung doch das verlorene Original oder Hypogramm des »déjà vu«, und vergisst dabei, dass die Wiedererkennung (die Anamnese) unter Bedingungen des »déjà vu« nur Fiktion sein kann. Sein Rückfall in die ästhetische Unterscheidung ist dennoch kein dramatischer Wechsel, operierte doch der Text von vornherein mit einer doppelten Optik: die entsubjektivierte Archivierung oder Bewahrung wird mit der intentionierten Verwandlung, der ambivalente Ausdruck mit der Sublimierungsfunktion der Form, die Medialität des Gedächtnisses mit der Phänomenologie des Erinnerns verknüpft. Das verlorene Original vom »déjà vu« ist somit nichts anderes als die anthropologische Fundierung der Form (die den »Schein« von Nietzsche totalisiert, im Zeichen »des Willens zum Sein« stellt sie letztlich den nicht-täuschenden Aspekt, die Wahrheit der Kunst in der statuarisierbaren, weil ein metaphysisches Bedürfnis erfüllenden Form). Die so verstandene Form funktioniert in der Skizze von Fülep als ein Totem, als eine naturale (indem sie die Evokation erleichtert) und zugleich artifizielle/kulturelle (Harmonie) Entität, die als eine identifikatorische Figur des Anthropologikums dient. Insofern ist sie in der Tat eine Figur, die Pygmalion-artige Figur des Unlebendigen (als Maschine), die das Lebendige als allgemeines Prinzip substituiert und repräsentiert und aus der »Emanation des Ichs« herleitet, wo die Konstituierung der Gestalt »zur Allegorie der Figuration« wird.⁴⁵ Es ist möglich, dass die ästhetisch-anthropologisch festgestellte Form die kontingenten, gegen die Animation stoßenden Effekte der Figuralität der »Form« (als eines rhetorischen Gebildes) auszuschließen

⁴⁵ Vgl. de Man 1979, 247.

sucht. So besteht dann die Animationsleistung der Kunst gegenüber dem so vergegenständlichten Gedächtnis im Geben des Lebens durch die Form als die Befriedigung des »metaphysischen Bedürfnisses«. Die Form wird aus einem anthropologischen Bedürfnis hergeleitet, mit Nietzsche gesprochen »wirft das Bild des Menschen zurück«, sie steht im Dienste der »Vermenschlichung« der »Welt«.⁴⁶ Von hier aus betrachtet ist die Vergegenständlichung und Instrumentalisierung der Form, die im Bildhauervergleich formuliert wurde, kein Zufall. Über diese Vorstellung hat auch Nietzsche einiges zu sagen:

Das Wesentliche am Rausch ist das Gefühl der Kraftsteigerung und Fülle. Aus diesem Gefühle giebt man an die Dinge ab, man *zwingt* sie von uns zu nehmen, man vergewaltigt sie, – man heisst diesen Vorgang *Idealisieren*. Machen wir uns hier von einem Vorurtheil los: das Idealisieren besteht *nicht*, wie gemeinhin geglaubt wird, in einem Abziehen oder Abrechnen des Kleinen, des Nebensächlichen. Ein ungeheures *Heraustreiben* der Hauptzüge ist vielmehr das Entscheidende, so dass die andern darüber verschwinden.⁴⁷

Die Form selbst wird ausgetrieben – wie Geister –, weniger werden aus oder von der Form die chaotischen, sie verdeckenden Reste entfernt. Somit ist das Hervorkommen der »Hauptzüge« das Erscheinen eines Phantoms, dessen bestimmender Aspekt dieses Erscheinen selbst ist, als ein (aus vorgegebenen Rahmen) heraus geschehendes, also ek-sistierendes Hervorkommen (das die Opposition lebendig-tot aufhebt). Dieses Phantom kann nicht als Formprinzip erfasst werden, auch, weil es gerade die Vorstellung des gegenständlichen Restes – und darüber hinaus angebbare Morphen – irrealisiert. Die »Form« ist die Spur dieses Ereignisses (das Ereignis resultiert nicht aus der Wahrnehmung der Form), welches Verhältnis weit entfernt ist von der Animierungsfrage von Fülle, die sich darauf bezieht, wie denn aus Kunst Natur, aus dem Erinnern Perzeption wird. So ist das »Heraustreiben« das Ereignis der *poiesis*, das sich von keinem im Vorhinein postulierten Formprinzip kontrollie-

⁴⁶ KSA 6, 123.

⁴⁷ Ebd., 116.

ren lässt. Jegliches Geschaffensein der Form ist die Emergenz dieses Hervorkommens des Geschaffenen – mit dieser wortwörtlich »ek-sistenten Erfahrung«⁴⁸ wird Nietzsche hier zum Vorfahr vom *Ursprung des Kunstwerkes*.⁴⁹ Die Kunst der Form antwortet nicht auf anthropologische, metaphysische oder andere Bedürfnisse, vielmehr sucht sie vor dem ungeheueren Heraustreiben zu schützen, sie dient dazu, dass man an dessen Erfahrung nicht zugrunde geht. Die Differenz zwischen den Auffassungen des auch vernichtenden Hervorkommens der Form (bei Nietzsche als Geschehen, bei Leo Popper als Voraussetzung) und der Form als Aussöhnung (Lukács, Fülep) ist also kein Unterschied von Metaphern, sondern eine Spur radikal verschiedener Kunstkonzepte.

Zusammenfassend und verallgemeinernd: die Idealisierung der Form ist vielmehr die Figur der Deckerinnerung für das von der Gabe hervorgebrachte Bedürfnis. Dieses Bedürfnis selber ist ein notwendiges Moment, das Ästhetik und Kunstanthropologie ermöglicht, indem – wieder nach Nietzsche – »noch niemals waren die Beschenkten der Gabe ganz würdig«.⁵⁰ Wie könnten sie denn, da die Gabe ja kein Bedürfnis erfüllt, auf kein Bedürfnis antwortet – wenn sie dies täte, so wäre sie keine Gabe. Sie stimuliert vielmehr zu einem Leben, das es vor ihr nicht gab (und dieses »Leben« ist keine organische Vitalität, es kann nur im Zurück-Geben der Gabe, als Über-leben der Gabe, als die Exteriorisierung jeglichen »Lebens« gedacht werden). Man könnte sagen, die Gabe gebe das Bedürfnis nach ihr, das dem Geben selbst nicht vorgängig war, das nur im Geben der Gabe zum Vorschein gekommen ist (so kann sie auch traumatisch sein), ohne sie würde es niemals existieren. Aus diesem Grund nimmt man die Gabe als Ereignis von vornherein als Wiederholung, als ihre eigene Wiederholung wahr. Es handelt sich um ein Bedürfnis, das man zur Motivierung oder Begründung der Gabe

⁴⁸ Vgl. Kulcsár Szabó 2008, 33.

⁴⁹ Vgl. zum »Geschaffensein«, zum Zusammenhang von ästhetischem Charakter und dem »Geschaffenen«: »... im Werk ist das Geschaffensein eigens in das Geschaffene hineingeschaffen, so daß es aus ihm dem so Hervorgebrachten, eigens hervorrägt«. Heidegger 1960, 65.

⁵⁰ Richard Wagner in Bayreuth, 465.

nicht benutzen kann, entsteht es doch erst in ihrem Geben. Kein biologisches Bedürfnis, eher das Korrelat der Endlichkeit. Jener Hiat, der zwischen dem Geben – durch die Gabe – des nicht anzueignenden (oder verfügbaren) Eigenen, also seiner Exteriorität (keiner Identifikation) und dem Vertrautheitsaspekt ebendieses Eigenen besteht. Dieses (Nicht-)Bedürfnis entspricht dem eigenen Bedürfnis der Gabe (dem Moment der Übernahme als Zurück-Geben).⁵¹ Nur diese Entsprechung kann performativ genannt werden, als *Ereignis* aber verwandelt das Verhältnis von Gabe und Zurück-Geben immer schon in ein asymmetrisches. Es ist also kein Bedürfnis, das man mit etwas anderem als mit der es gebenden oder heraufbeschwörenden Gabe erfüllen könnte (das wäre mit Nietzsche »Scheinbedürfnis« zu nennen). Denn die Nichtübernahme der Gabe oder ihr Empfangen eines Eigentums korrelieren auch mit dem Moment, wenn man für die Gabe, statt ihr, als Tausch geben will. In diesem Geben als Tausch schreibt man – nachträglich (gewollt oder ungewollt) – der Gabe ein ihr vorhergehendes Bedürfnis zu. Die Gabe aber – wenn sie als Gabe empfangen wird – macht den Beschenkten auf seine eigene Not (nicht einfach auf sein Bedürfnis oder seinen Mangel) aufmerksam, darauf, dass er nur Eigentümer hat und nicht an Gaben teilhat, im Sinne der Schenkung oder des (Zurück)Gebens (dabei impliziert jedes eigentliche Geben diese Dürftigkeit, die Not des Verzichts, das zu »geben, was man nicht hat«).⁵² Andererseits

⁵¹ Vgl. Nietzsches Notiz: »wer nicht geben kann, empfängt auch nichts«. KSA 12, 393. Das kann – gerade durch die Vermittlung der Gabe – in eine über dem Beschenkten praktizierte Machtattitüde umkippen: »als ob es dadurch, dass es [das Publikum] beschenkt worden wäre, ein Übergewicht über den Geber [den Schriftsteller] bekommen habe«. KSA 8, 320. Ferner: die Gabe, die aus »Reichthum« resultiert, »nicht giebt, um zu nehmen«. KSA 13, 605.

⁵² In diesem Sinne bewirkt die Gabe wortwörtlich einen Notstand sowohl beim Gebenden als auch beim Beschenkten, ohne aber dadurch ein Bedürfnis zu autorisieren (sei dieses auch die Eigenschaft der Generosität, der Freigebigkeit) oder die Gabe vom Bedürfnis her zu rechtfertigen. Diese Operation von seiten des Gebenden oder des Beschenkten – oder vom Dritten als Zeugen – kommt vielmehr der defensiven Abwehr der Gabe (des Gebens) gleich. An diesem Punkt berühren sich die Ökonomie und die Politik der Gabe.

vergisst man mit der Übernahme der Gabe als eines Gegenstandes oder eines Eigentums genau diese Not. Die Erfahrung dieser Not kann traumatisch sein, die deren Kompensation, ihre Verdeckung durch den Tausch (ihre Eingliederung in die Ökonomie und Teleologie der Selbsterhaltung) hervorruft. Der Sachverhalt, dass der Beschenkte der Gabe gewissermaßen nicht teilhaftig werden kann, ist kein Moment einer Potenz, sondern meint die Unmöglichkeit der Übernahme der Gabe *als* (absoluter) Gabe. Das bedeutet den nie gänzlich ausfüllbaren Fehl der Gabe, der nicht nur von der gebenden Geste her sich meldet, sondern in mittelbarer Weise als Index der unvermeidlichen Manifestation der Gabe, die man dann immer als Gegenstand eines Tauschs begreifen kann (demgegenüber der Beschenkte die *Rolle* des Gebenden aufnehmen kann, das materiale Ereignis der Gabe in einen figurativ-substituierenden Mechanismus verwandelnd). So kann man das von der Gabe geweckte Bedürfnis, also den inneren Hiat der Gabe im Endeffekt genau mit der Gabe nicht erfüllen (sie gleichsam totalisierend) – immer nur mit den Supplementen der Gabe, die bereits bei der (Nicht-)Annahme der Gabe im Spiel sind.⁵³

Man könnte sagen, die Gabe sei Überlebende (und keine Kompensation) ihres unerfüllbaren Fehls – das, was nach der Erfahrung dieses Bedürfnisses (als Fehlen und Anruf) bleibt. Der Leser wird erst in der Erfahrung dieses Bedürfnisses zum Leser, nicht in einer Animierung – die Abwehr der Gabe ist Tilgung dieses Bedürfnisses, also nicht die Nicht-Kenntnisnahme einer positiven Gegebenheit, sondern die Nicht-Entsprechung gegenüber dem inneren Hiat der Gabe (der genau die Exteriorisierung, also Endlichkeit der Gabe bedeutet). (Das Zurückkommen auf den Text als hermeneutisches Gebot – das ist Ereignis und zugleich Figur des textuellen Überlebens. Das Wiederlesen ist demnach der Text selbst – nicht einfach wegen der Unerschöpflichkeit der Gabe kommt der Leser immer wieder auf den Text zurück, sondern weil er seine eigene Not vom inhärenten Bedürfnis oder von der Endlichkeit der Gabe nicht zu

⁵³ Ein charakteristisches Beispiel für die latente Ideologisierung der Gabe ist das »Entlastungstheorem« von Arnold Gehlen, das die Enthebung vom Bedürfnis als anthropologische Disposition der ästhetischen Erfahrung benennt, vgl. Gehlen 1982.

trennen vermag.) Daher bedeutet dieses Bedürfnismoment den wunden Punkt der Gabe, kann es diese als Befriedigung, als Abfindung der ästhetischen Ideologie, also letzten Endes als Tauschverkehr determinieren. Dieses auf performative Weise hervorgebrachte Bedürfnis nach dem Eigenen muss trotzdem oder mit alldem heterogen bleiben jeglichem angebbaren (und zufriedenstellbaren) Bedürfnis, der Struktur der Bedürfnishaftigkeit selber gegenüber. Es ist ein Über-Leben, das nur in seiner Nachträglichkeit als Disposition des Ereignisses der Gabe erscheint, in Wahrheit dessen Effekt ist. Die von diesem Bedürfnis geweckte nachträgliche Lebendigkeit nennt Nietzsche die Stimulierung durch die Kunst,⁵⁴ deren artifizielles Bedeutungsmoment den Index der Asymmetrie von Gabe und Beschenkten darstellt. Die »Kunst« stimuliert gewissermaßen zur Übernahme der Gabe, entgegen dem Nihilismus, vorgängig zur Verleugnung oder Nivellierung der Gabe. So gibt die Gabe kein Leben in unmittelbarer Weise, sondern sie »stimuliert« nach der genauen Formulierung von Nietzsche, d. h. sie produziert einen »Schein«, dessen unabschließbare Selbstspiegelung und zugleich desartikulierende Unterbrechung (nicht seine Umwandlung ins Sein oder seine

⁵⁴ »Die Kunst ist das grosse Stimulans zum Leben: wie könnte man sie als zwecklos, als ziellos, als l'art pour l'art verstehen?« KSA 6, 127. Vgl. ferner KSA 1, 194, 228, 521. Fülep hat diesen Gedanken von Nietzsche in seinem Aufsatz über ihn referiert und auch kritisiert. Er hat vor allem die vermeintliche Vermischung der »Standpunkte« des Lebens und der Kunst angeprangert: »Nietzsche verlegt den ästhetischen Standpunkt immer mehr auf das Leben«, was nicht legitim sei: »man kann die Kunst nur in sich selbst werten, da sie eine eigene Sache *neben* dem Leben ist, und sie beginnt da, wo das Leben endet« (Fülep 1993, 29). Er zieht im Bann der ästhetischen Unterscheidung nicht in Betracht, dass Nietzsche dabei kein vorhandenes »Leben« mit der »Kunst« kontrastiert, sondern ein »provoziertes Leben« (Gottfried Benn), ein Über-leben als Überfluss, als Trope einer Bejahung im Visier hat. Die Kunst ist kein Stimulans eines vorgängigen Lebens, sie stimuliert vielmehr *zum* Leben. Zugleich hat Fülep gerade Nietzsches Kritik am »Bedürfnis« richtig erfasst (Fülep 1993, 22), den Unterschied zwischen bestehenden und erst zu »pflanzenden« Bedürfnissen, die Effekte einer Gabe sind (vgl. KSA 1, 278, aber auch *Richard Wagner in Bayreuth* widmet sich öfters diesem Zusammenhang; zur Kritik am »Bedürfnis« vgl. ferner KSA 3, 494–495).

bloße Entlarvung), das »Zerstören« als Destruktion des »Scheins« qua Sein⁵⁵ – das Über-Leben als (De)präsentationszug der Gabe – die Illusion des »Lebens« als Effekt der Bejahung der Gabe erweckt. *Deshalb* können in der Produktion der erwähnten Asymmetrie die Momente des Lebendigen und des Maschinellen nicht auseinandergehalten werden (was anderseits – da es vom Schein bedingt ist – das Ereignis der Gabe immer auch aufheben kann). Die Maschinenhaftigkeit zeigt an, dass gegenüber dem radikal unableitbaren Bedürfnis der Gabe jegliches »Leben«, Animierung, aber auch Auto-poiese sich als nachträglich erweisen. »Du mußt dein Leben ändern«: ist das »muß« etwa Index der (maschinellen) Unvermeidlichkeit, dem gegenüber der Begriff des »Lebens« selbst zu verändern wäre? In Anbetracht dessen ist die Ästhetik – vgl. die Rilke-Lektüre von Lukács über das »Ich vor dem Erlebnis«⁵⁶ – nichts anderes als die gewaltsame (ideologische) Version der Biopolitik der Gabe.

Literatur

Primärliteratur

Fülep, Lajos: *Művészet és világnézet* [Kunst und Weltanschauung]. Budapest 1976.

- *Egybegyűjtött írások I* [Gesammelte Schriften I]. Budapest 1988.
- *Egybegyűjtött írások II* [Gesammelte Schriften II]. Budapest 1993.
- *Egybegyűjtött írások III* [Gesammelte Schriften III]. Budapest 1998.
- A mai művészet válsága [Die Krise der heutigen Kunst]. In: Ders.: *Egybegyűjtött írások III*, 285–291.

⁵⁵ Vgl. KSA 13, 522. Das in das Schaffen eingerechnete »Zerstören« bezieht sich auf die Seinsweise des »Scheins«, es bedeutet keine Negation, noch weniger den diametral-dialektischen Gegensatz des Schaffens.

⁵⁶ Lukács 1981, 779.

- A műterem [Das Atelier]. In: Ders.: *Egybegyűjtött írások I*, 419–427.
- Az arckép [Das Porträt]. In: Ders.: *Egybegyűjtött írások I*, 399–407.
- Az emlékezés a művészi alkotásban [Die Erinnerung im Kunstwerk]. In: Ders.: *Egybegyűjtött írások II*, 124–153.
- Donatello problémája [Donatello's Problem]. In: Ders.: *Egybegyűjtött írások II*, 184–191.
- Magyar festészet [Ungarische Malerei]. In: Ders.: *Egybegyűjtött írások III*, 173–212.
- Merse Pál Szinyei. In: Ders.: *Egybegyűjtött írások I*, 87–93.
- Művészet és világnézet [Kunst und Weltanschauung]. In: Ders.: *Egybegyűjtött írások III*, 225–257.
- Nietzsche. In: Ders.: *Egybegyűjtött írások II*, 17–115.
- Paul Cézanne. In: Ders.: *Egybegyűjtött írások I*, 328–331.
- Salon d'automne. In: Ders.: *Egybegyűjtött írások I*, 324–328.

Sekundärliteratur

- Battaglia, Debora: Multiplicities: An Anthropologist's Thoughts on Replicants and Clones in Popular Film. In: *Critical Inquiry* 27, 3 (2001), 493–514.
- Baudelaire, Charles: Der Maler des modernen Lebens. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 5. München/Wien 1989, 213–258.
- Belting, Hans: *Das unsichtbare Meisterwerk: Die modernen Mythen der Kunst*. München 1998.
- Benjamin, Walter: Goethes Wahlverwandtschaften. In: Ders.: *Gesammelte Schriften I.1*. Frankfurt a.M. 1980, 123–201.
- Über einige Motive bei Baudelaire. In: Ders.: *Gesammelte Schriften I.2*. Frankfurt a.M. 1980, 605–653.

- Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Ders.: *Gesammelte Schriften I.1*. Frankfurt a.M. 1980, 203–403.
- Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg 1991.
- Broch, Hermann: *Hofmannsthal und seine Zeit: Eine Studie*. Frankfurt a.M. 2001.
- Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity*. Durham 1987.
- Croce, Benedetto: La memoria e l'arte. In: Ders.: *Conversazioni critiche*. Bari 1918, 67–71.
- *Estetica* (1906). Mailand 1990.
- De Man, Paul: *Allegories of Reading*. New Haven/London 1979.
- Literary History and Literary Modernity. In: Ders.: *Blindness and Insight*. London ²1983, 142–165.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt a.M. 1974.
- *Die Wahrheit in der Malerei*. Wien 1985.
- *Mémoires. Für Paul de Man*. Wien, 1988 (1988a).
- Die différance. In: Ders.: *Randgänge der Philosophie*. Wien 1988, 31–56 (1988b).
- *Zeit geben I. Falschgeld*. München 1993.
- Überleben. In: Ders.: *Gestade*. Wien 1994, 119–217.
- *Marx' Gespenster*. Frankfurt a.M. 1995.
- *Aufzeichnungen eines Blinden*. München 1997.
- /Roudinesco, Élisabeth: *Woraus wird morgen gemacht sein?* Stuttgart 2006.
- Figal, Günter: *Gegenständlichkeit*. Tübingen 2006.
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche (1919). In: Ders.: *Gesammelte Werke*. XII. Frankfurt a.M. 1986, 229–268.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1985.

- *Hermeneutik II. Gesammelte Werke 2*. Tübingen 1986.
- Gehlen, Arnold: Über einige Kategorien des entlasteten, zumal des ästhetischen Verhaltens. In: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.): *Theorien der Kunst*. Frankfurt a.M. 1982, 237–251.
- Haverkamp, Anselm: Kryptische Individualität: Eine Archäologie des Lyrisch-Individuellen. In: Manfred Frank/A. H. (Hg.) *Individualität*. München 1988, 347–383.
- Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart 1960.
- Die Frage nach der Technik. In: Ders.: *Vorträge und Aufsätze*. (GA 9) Frankfurt a.M. 2000, 9–40.
- Husserl, Edmund: *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*. Hamburg 1985.
- Kelemen, János: Fülep Croce-kritikája. In: *Pro Philosophia Füzetek* 1997/1–2, 39–50.
- Kulcsár-Szabó, Ernő: Wahrheit und medialer Sinn. In: Ders./Dubravka Oraić Tolić (Hg.): *Kultur in Reflexion. Beiträge zur Geschichte der mitteleuropäischen Literaturwissenschaften*. Wien 2008, 27–46.
- Lukács, Georg: *Die Eigenart des Ästhetischen I*. Berlin/Weimar 1981.
- Mitchell, William J. Thomas: *Picture Theory*. Chicago 1994.
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* (Hg. Giorgio Colli/Mazzino Montinari). München/New York 1980.
- Götzen-Dämmerung. In: KSA 6, 57–161.
- Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. In: KSA 1, 245–334.
- Richard Wagner in Bayreuth. In: KSA 1, 431–510.
- Die fröhliche Wissenschaft. In: KSA 3, 345–651.
- Popper, Leo: Der Kitsch. In: Ders.: *Schwere und Abstraktion. Versuche*. Berlin 1987, 55–63.

Schwartz, Hillel: *Déjà vu. Die Welt im Zeitalter ihrer tatsächlichen Reproduzierbarkeit*. Berlin 2000.

Szirák, Péter: A lélek és a véletlen [Die Seele und der Zufall]. In: Zoltán Kulcsár-Szabó/P. Sz. (Hg.): *Az esztétikai tapasztalat medialitása*. Budapest 2004, 261–272.

Zalai, Béla: *Allgemeine Theorie der Systeme*. Budapest 1982.