

Stanzen

Aus dem Italienischen von
Eva Zwischenbrugger

Giorgio Agamben

Stanzen
Wort und Phantasma in der
abendländischen Kultur

diaphanes

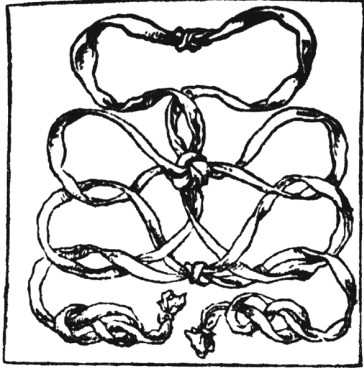
Titel der italienischen Originalausgabe:
Stanze. La parola a il fantasma nella cultura occidentale
© Giulio Einaudi Editore, Torino 1977 und 1993.

ISBN 978-3-03734-135-3
© diaphanes Zürich 2005, 2012
www.diaphanes.net
Alle Rechte vorbehalten

Umschlag, Layout, Satz: 2edit, Zürich
Druck: AZ Druck und Datentechnik, Kempten

Inhalt

Vorwort	9
I. Die Phantasmen des Eros	19
1. Der Mittagsdämon	21
2. Melencolia I	27
3. Eros melancholicus	33
4. Das verlorene Objekt	37
5. Die Phantasmen des Eros	41
II. In Odradeks Welt	49
1. Freud oder das abwesende Objekt	51
2. Marx oder die Weltausstellung	57
3. Baudelaire oder die absolute Ware	63
4. Beau Brummell oder die Aneignung der Irrealität	73
5. Madame Panckoucke oder die Spielzeugfee	85
III. Wort und Phantasma	93
1. Narziß und Pygmalion	95
2. Eros im Spiegel	107
3. »Spiritus phantasticus«	127
4. Liebesgeister	143
5. Zwischen Narziß und Pygmalion	153
6. ... »gioi che mai non fina«	169
IV. Das perverse Bild	179
1. Ödipus und die Sphinx	181
2. Das Eigentliche und das Uneigentliche	189
3. Die Schranke und die Faltung	203
Postille	211
Anmerkungen	215
Personenverzeichnis	247



Vorwort

Allenfalls bei einem Roman kann man hinnehmen, daß die Geschichte, die in ihm erzählt werden sollte, nicht erzählt wird; doch von einem kritischen Werk pflegt man Ergebnisse zu erwarten, zumindest aber zu erweisende Thesen oder, wie man so sagt, Arbeitshypothesen. Doch als das Wort ›Kritik‹ im Vokabular der abendländischen Philosophie seinen Auftritt hat, bedeutet es eher Untersuchung über die Grenzen der Erkenntnis, mithin darüber, was präzise zu setzen und zu erfassen nicht möglich ist. Wenn die Kritik, insofern sie dessen Grenzen absteckt, dem Blick das »Land der Wahrheit« eröffnet, als »eine Insel, [...] durch die Natur selbst in unveränderliche Grenzen eingeschlossen«, so muß sie dennoch dem Bann des »weiten und stürmischen Ozeane[s]« ausgesetzt bleiben, der »den Seefahrer unaufhörlich [...] in Abenteuer verflechtet, von denen er niemals ablassen, und sie doch auch niemals zu Ende bringen kann«. Für den Jenaer Kreis, der im Entwurf einer »progressiven Universalpoesie« die Unterscheidung zwischen Poesie und kritisch-philologischen Disziplinen zu beseitigen suchte, konnte ein Werk, das es verdiente, für ein kritisches befunden zu werden, nichts anderes sein als ein Werk, das in sich selbst die eigene Negation einschließt und dessen wesentlicher Gehalt gerade das ist, was sich in ihm nicht einfindet. Die europäische Essayistik dieses Jahrhunderts ist an derlei Werken nicht gerade reich: strenggenommen verdiente es – neben einem Werk, das, als ein abwesendes, immer »mehr als vollständig« sein wird, wie jenes von *celui qui silence*, Félix Fénéon – vielleicht ein einziges Buch, ein kritisches genannt zu werden: Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.

Es ist zweifellos ein Anzeichen für den Verfall dieser Denktradition, daß es heute im Umkreis derer, die sich mehr oder weniger bewußt auf sie berufen, etliche gibt, die den »schöpferischen« Charakter der Kritik geltend machen, hat doch die Kunst schon seit einer Weile jedem Anspruch auf Schöpfertum entsagt. Wenn die Formel, die in der Antike zuerst auf einen alexandrinischen Dichter und Philologen, Philitas (*poietes hama kai kritikos*, »Dichter und Philologe in einem«)

Anwendung fand, heute als beispielhafte Bestimmung des modernen Künstlers wieder Gültigkeit erlangen kann, wenn sich heute die Kritik tatsächlich mit dem Kunstwerk gleichsetzt, so nicht deshalb, weil auch sie »schöpferisch« ist, sondern allenfalls, weil auch sie Negativität ist. Ja sie ist nichts anderes als der Gang ihrer ironischen Selbstverneinung: ein »Nichtiges in seinem Sichvernichten« eben, oder ein »Gott, der sich selbst vernichtet«, gemäß Hegels prophetischer, wenn auch spitzer Definition. Hegels Einwand gegen »Herrn Friedrich von Schlegel«, Solger, Novalis und andere Theoretiker der Ironie, sie wären bei der »unendliche[n] absolute[n] Negativität« stehengeblieben und hätten, das »Nichtgesagte als das Beste« ausgebend, sich darin erschöpft, »das Allerunkünstlerichste für das wahre Prinzip der Kunst« zu nehmen, geht am Wesentlichen vorbei: daß nämlich die Negativität der Ironie nicht jene vorläufige der Dialektik ist, die der Zauberstab der **Aufhebung* stets gerade in Positives umwandelt, sondern eine absolute und uneinlösbare Negativität, die darum freilich nicht der Erkenntnis entsagte. Und daß der romantischen Ironie, gerade mit den Gebrüdern Schlegel, eine eigenständige philologisch-wissenschaftliche Haltung entspringen konnte, ist etwas, das aus der Perspektive einer kritischen Begründung der Humanwissenschaften noch zu befragen bleibt. Fallen nämlich in den Wissenschaften vom Menschen Subjekt und Objekt notwendig zusammen, dann ist die Vorstellung einer gegenstandslosen Wissenschaft kein heiteres Paradoxon, sondern die vielleicht ernsteste Aufgabe, die dem Denken in unseren Tagen noch anvertraut ist. Was das ewige Messerwetzen einer Methodologie, der nichts mehr zu zerlegen bleibt, heute immer öfter zu verbergen sucht, nämlich das Bewußtsein, daß der Gegenstand, den es zu erfassen galt, der Erkenntnis am Ende doch ausgewichen ist, wird von der Kritik gerade als ihr spezifischer Charakter geltend gemacht. Die profane Erleuchtung, der ihre tiefste Intention gilt, besitzt ihren Gegenstand nicht. Wie jede echte *quête* besteht die *quête* der Kritik nicht im Finden ihres Gegenstandes, sondern im Vergewissern der Bedingungen seiner Unzugänglichkeit.

»Stanza«, das heißt »geräumige Behausung und Schlupfwinkel«, nannten die Dichter des Duecento den Wesenskern ihrer Dichtung, weil dieser, neben sämtlichen Formelementen der Kanzone, jenen *joi d'amour* verwahrte, den sie der Dichtung als einzigen Gegenstand anvertrauten. Doch was ist das für ein Gegenstand?

Welchem Genuß bereitet die Dichtung ihre »stanza« als den »Schoß« aller Kunst? Was umschließt ihr *trobar* so fest?

Der Zugang zu dem, was in diesen Fragen zu denken gibt, ist versperrt von der Vergessenheit einer Spaltung, die in unserer Kultur seit ihrem Anbeginn aufgetreten ist und die man als die natürlichste Sache hinzunehmen pflegt, als eine, die sich gleichsam von selbst versteht, wo sie doch tatsächlich die einzige Sache ist, der auf den Grund zu gehen sich wirklich lohnte. Es ist dies die Spaltung zwischen Poesie und Philosophie, zwischen dichterischem Wort und denkendem Wort, und sie gehört unserer Tradition auf so ursprüngliche Weise an, daß bereits Platon sie zu einem »alten Streit« erklären konnte. Gemäß einer in Platons Kritik der Dichtung nur implizit enthaltenen Anschauung, die in der Neuzeit jedoch führend geworden ist, wird die Spaltung des Wortes dahingehend interpretiert, daß die Dichtung ihren Gegenstand besitzt, ohne ihn zu erkennen, und die Philosophie ihn erkennt, ohne ihn zu besitzen. Das abendländische Wort zerfällt so in ein unwissendes, gleichsam vom Himmel gefallenes Wort, das in den Genuß des Gegenstands der Erkenntnis kommt, indem es ihn in der schönen Form wiedergibt, und in ein Wort, dem aller Ernst und alle Bewußtheit vorbehalten ist, das jedoch über seinen Gegenstand nicht verfügen kann, da es ihn nicht zu repräsentieren weiß.

Dasjenige, wovon die Spaltung zwischen Poesie und Philosophie Zeugnis ablegt, ist die Unmöglichkeit der abendländischen Kultur, den Gegenstand der Erkenntnis voll und ganz zu besitzen (denn die Frage der Erkenntnis ist eine Frage des Genusses, d. h. der Sprache). In unserer Kultur ist die Erkenntnis (gemäß einer Antinomie, die Aby Warburg als die »Schizophrenie« des abendländischen Menschen diagnostizieren sollte) gespalten in einen ekstatisch-inspirierten Pol und einen rational-bewußten Pol, ohne daß es einem der beiden gelänge, den jeweils anderen gänzlich aufzuheben. In ihrer passiven Akzeptanz dieser Entzweiung hat die Philosophie es versäumt, eine eigene Sprache zu entwickeln, so als gäbe es die Möglichkeit eines »Königswegs« zur Wahrheit, der von der Frage ihrer Darstellung absieht, und die Dichtung wiederum hat sich selbst weder eine Methode noch ein Bewußtsein ihrer selbst gegeben. Was auf diese Weise verdrängt wird, ist, daß jede echte dichterische Intention der Erkenntnis zugewandt ist, genauso wie jedes wahre Philosophieren der Freude zugewandt ist. Der Name Hölderlin

(der eines Dichters mithin, für den Dichtung vor allem Problem war, und der die Hoffnung geäußert hatte, sie möge auf die Stufe der *mechané* der Alten gehoben werden, damit ihr Verfahren berechnet und gelehrt werden könne) und das Zwiegespräch, das ein Denker mit seinem Sagen unterhält, der sein Nachdenken schon nicht mehr mit dem Terminus »Philosophie« belegt, seien hier aufgerufen, um zu bezeugen, wie dringlich es für unsere Kultur ist, die Einheit des eigenen, zerstückelten Wortes wiederzufinden.

Die Kritik entsteht in dem Augenblick, wo die Entzweiung ihr Extrem erreicht. Sie siedelt sich im Zwiespalt des abendländischen Wortes an und weist diesseits oder jenseits davon auf eine einheitliche Verfaßtheit des Sagens. Äußerlich gesehen, läßt diese Lage der Kritik sich in der Formel ausdrücken, daß sie weder darstellt noch erkennt, sondern daß sie die Darstellung erkennt. Der Aneignung ohne Bewußtsein und dem Bewußtsein ohne Genuß hält die Kritik den Genuß dessen, was nicht in Besitz zu nehmen ist, entgegen, und den Besitz dessen, was nicht genossen werden kann. Dies ist ihre Auslegung von Gargantuas Gebot: *science sans conscience n'est que ruine de l'âme*. Das in der »stanza« der Kritik Eingeschlossene ist nichts, aber dieses Nichts hütet seine Nicht-Aneignbarkeit als sein kostbarstes Gut.

Auf den folgenden Seiten wird daher das Modell der Erkenntnis in jenen Handlungen aufgesucht, in denen, wie in der Verzweiflung des Melancholikers oder der **Verleugnung* des Fetischisten, das Begehren sein Objekt verneint und zugleich bejaht und dergestalt mit etwas in Beziehung zu treten vermag, das ansonsten weder hätte angeeignet noch genossen werden können. Und dieses Modell ist es, das den Weg bereitet sowohl für eine Untersuchung der von der Ware bewirkten Verklärung der menschlichen Gegenstände wie auch für den Versuch, in einer Analyse der Form des Emblems und des *ainos* der Sphinx zu einem Modell des Bezeichnens zu finden, welches sich der Vorrangigkeit von Signifikant und Signifikat entzieht, die heute jedes abendländische Nachdenken über das Zeichen beherrscht. Aus dieser Perspektive gewinnt auch die den Mittelpunkt dieser Untersuchung bildende Rekonstruktion der Theorie des Phantasmas ihren eigentlichen Sinn, eng verwoben mit dem dichterischen Entwurf, den die Troubadour-Lyrik des *dolce stil novo* der europäischen Kultur vermachte und in welchem durch das

dichte textuelle *entrebescamen* von Phantasma, Wort und Begehren die Dichtung ihre eigene Autorität errichtete, indem sie selbst zu der »stanza« wurde, die der *gioi che mai non fina* (»Freude, die nie endet«) der Liebeserfahrung bereitstand.

Ein jeder der hier versammelten Essays zeichnet in seinem eigenen hermeneutischen Zirkel eine Topologie des *gaudium*, der »stanza«, vermittels derer der menschliche Geist der unmöglichen Aufgabe entspricht, sich das zueigen zu machen, was in jedem Fall ein nicht Anzueignendes bleibt. Der tanzende Verlauf des Labyrinths, das ins Herz dessen führt, was es auf Distanz hält, ist der Inbegriff des symbolischen Raums der menschlichen Kultur und ihres *odos basileie* auf ein Ziel hin, dem allein der *Umweg* angemessen ist. Die Rede, die – aus dieser Perspektive – weiß, daß »das Tote festzuhalten, das [ist], was die größte Kraft erfordert«, und die sich nicht »die Zauberkraft, die [das Negative] in das Sein umkehrt«, anmaßen möchte, muß notwendig die Nicht-Aneigenbarkeit ihres Gegenstandes verbürgen. Denn ihr Verhalten diesem gegenüber ist weder das des Herrn, der ihn im Akt des Genusses einfach verneint, noch das des Knechtes, der ihn im Aufschub des eigenen Begehrens aus- und umbildet: ihr eignet die souveräne Handlung einer *fin'amors*, die zugleich genießt und aufschiebt, verneint und bejaht, annimmt und abweist, und deren einzige Wirklichkeit die Unwirklichkeit eines Wortes ist »*qu'amas[a] l'aura / e chatz[a] la lebre ab lo bou / e nad[a] contra suberna*«.

Aus dieser Perspektive darf hier denn auch von einer »Topologie des Irrealen« gesprochen werden. Vielleicht ist der *topos*, diese nach Aristoteles so schwierig zu erfassende Sache, deren Macht aber »wunderbar und allem anderen vorgängig ist« und die Platon im *Sophistes* gar als ein »drittes Geschlecht« des Seins begreift, nicht notwendig etwas »Reales«. Und in diesem Sinne sollte hier auch versucht werden, die Frage ernstzunehmen, die der Philosoph im Buch IV der *Physik* stellt: »*pou gar esti tragelaphos he sphinx*« – »wo ist der Bockshirsch, wo die Sphinx?« An keinem Ort, gewiß, aber vielleicht, weil sie selbst *topoi* sind. Wir müssen erst noch lernen, den »Ort« nicht als etwas Raumhaftes, sondern als etwas noch Ursprünglicheres als den Raum zu denken; vielleicht, wie Platon es nahelegt, als eine schlichte Differenz, in deren Gewalt es freilich steht, daß »das Nichtseiende in gewisser Hinsicht ist und das Seiende in gewisser Hinsicht nicht ist«. Allein eine

philosophische Topologie, analog jener, die sich in der Mathematik, im Gegensatz zur *analysis magnitudinis*, *analysis situs* nennt, wäre dem *topos outopos* angemessen, dessen Borromäischen Knoten wir hier nachzubilden versuchen. So ist denn die topologische Erforschung stets am Licht der Utopie ausgerichtet. Denn wenn es eine Überzeugung gibt, die diese Suche in der Leere, zu der ihre kritische Intention sie nötigt, thematisch stützen, dann ist es wohl die, daß erst, wenn man mit der Unwirklichkeit und dem Nicht-Aneigenbaren als solchen in Beziehung zu treten imstande ist, man sich die Wirklichkeit und das Positive zueigen machen kann. So versteht sich denn das Folgende als ein erster, unzulänglicher Versuch auf den Spuren eines Entwurfs, den Musil seinem unvollendeten Roman aufgegeben, und den einige Jahre zuvor ein Dichterwort in der Formel ausgesprochen hatte: »Wer die höchste Unwirklichkeit erfaßt, wird die höchste Wirklichkeit gestalten.«