

Vor dem Bild: Der Grenzverkehr zwischen Leben und Tod am Ursprung der abendländischen Mimesis

Albrecht Koschorke

1

In seinem Aufsatzband *Mythe et pensée chez les Grecs* aus den achtziger Jahren erkundet der große Altphilologe Jean Pierre Vernant die Vorgeschichte des abendländischen Bildbegriffs. In diesem Zusammenhang kommt er auf einen Vorfahren des Bildes, den *colossos*, zu sprechen. Anders als der Name heute suggeriert, sind die ältesten *colossoi* keineswegs groß gewesen: Es waren aus groben Steinplatten aufgeschichtete Figuren mit ansatzweise menschenförmigen Zügen, die sich in Grabstätten der prähellenischen Zeit fanden. Sie hatten dort ganz offenbar die Funktion, ein fehlendes Skelett zu ersetzen; sie waren Substitute des Leichnams oder, wie Vernant (1985) sagt, *Doubles* von Verstorbenen.

Wer verschollen war oder starb, ohne dass man seinen Leichnam rituell bestatten konnte, war dazu verurteilt, endlos zwischen der Welt der Lebenden und der Toten umherzuirren; er gehörte der ersten nicht mehr an, war aber auch nicht in die zweite überstellt worden. Als Gespenst im Niemandsland zwischen Leben und Tod gingen unheimliche und gefährliche Kräfte von ihm aus. Mit den Worten Vernants:

»Als Ersatz für den Leichnam in der Tiefe des Grabes bezweckt der *colossos* nicht, die Züge des Verstorbenen wiederzugeben, die Illusion seines körperlichen Aussehens zu wecken. Es ist nicht das Bildnis des Toten, das er inkarniert und in Stein bannt, es ist sein Leben im Jenseits – ein Leben, das sich dem Leben der Lebenden gegenüberstellt wie die Nachtwelt der Welt des Lichts. Der *colossos* ist also kein Bild; er ist ein »Double, wie der Tote selbst ein Double des Lebenden ist. [...] Durch den *colossos* hindurch steigt der Tote ins Licht des Tages hinauf und manifestiert vor den Augen der Lebenden seine Gegenwart. Eine ungewohnte und zweiseitige Gegenwart, die zugleich das Zeichen einer Abwesenheit ist. Indem er sich durch den Stein zu sehen gibt, zeigt sich der Tote zugleich als jemand, der nicht von dieser Welt ist.« (Ebd.: 327; eigene Übersetzung)

Die Aufrichtung von *colossoi* soll den umherirrenden Seelen von unbestateten Toten die Passage in die Unterwelt möglich machen. Vernant betont, dass *colossos* und Seele (*psyché*) im archaischen Ritual eng miteinander verbunden sind. Sie gehören der gleichen Ordnung an wie Traumbilder, Schatten oder übernatürliche Erscheinungen – nämlich der Ordnung der *eidola*. Diese *eidola* führen Eigenschaften zusammen, die in unserer Vorstellungswelt strikt getrennt sind: Sie sind weder natürliche Objekte noch mentale Hervorbringungen – weder Bilder der Dinge noch der Gedanken. Das Idol »spielt auf zwei entgegengesetzten Ebenen gleichzeitig: in dem Moment, in dem es sich gegenwärtig zeigt, enthüllt es sich als etwas, das nicht hier ist, das einem unzugänglichen Anderen zugehört« (ebd.: 330).

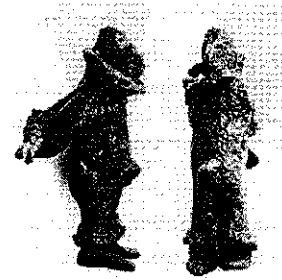


Abb. 1: *Colossoi*

(Quelle: <http://www.cs.utk.edu/~mekeman/BA/GP.htm>)

Der Kult um den *colossos* führt uns also in eine Zone vor den großen abendländischen Unterscheidungen: zwischen Lebenden und Toten, Körper und Seele, Erscheinung und Transzendenz, Ding und Begriff. Er lokalisiert den *colossos* nicht nur im Übergang zwischen den beiden Seiten dieser Dichotomien, sondern lässt auch erkennen, dass diese Dichotomien ihrerseits miteinander verwoben sind und sich gleichsam koevolutiv zueinander verhalten. Vernant konzentriert sich auf einen Aspekt dieser Evolution, der aber vielleicht ihre Grundlage bildet: Er situiert den *colossos* nämlich im Vorfeld der platonischen Idee von Mimesis und damit der abendländischen Repräsentationslogik überhaupt.

Wie die Schrift (mit der ich mich hier nicht eingehend befassen kann) führt das Bild auf den Totenkult als seine älteste Art der Verwendung zurück. Aber wie die Schrift ist das Bild zunächst ein Schwellensymbol, ein Zeichen von etwas, das nicht bezeichnet werden kann, sichtbare Erscheinung des Unsichtbaren, oder, anders ausgedrückt, fremdes Hineinragen des Unsichtbaren in das Sichtbare. Unter solchen Voraussetzungen kann

Ähnlichkeit, wie wir sie von Bildern erwarten, gerade kein Kriterium sein. Vernant verdeutlicht das noch an anderen kultischen Objekten, den sogenannten *xoana*, hölzernen, wirkmächtigen Fetischen, den Vorläufern der späteren Kultbilder in griechischen Häusern (ebd.: 339ff.). Auch die *xoana* sind nicht figürlich, und das hängt nicht mit dem Unvermögen derjenigen zusammen, die sie verfertigen, sondern damit, dass sie wie die *colossoi* Grenzwesen des Sichtbaren sind. Unsere Vorstellung von »Abbildung« setzt voraus, dass ein Gegenstand im Ganzen der sichtbaren Welt angehört. »Abbildung« ist eine Relation zwischen einem sichtbaren Urbild und seinem sichtbaren Abbild, die zwei Sphären angehören, zwischen denen gleichsam der Austausch gekappt wurde.

Erst im fünften Jahrhundert v. Chr. setzt sich das Konzept der Mimesis mit dem Anspruch auf eine stabile Ähnlichkeit zwischen dem Repräsentanten und dem von ihm geschiedenen Repräsentierten durch. Erst jetzt kann man von *Bildern* sprechen, die *neben* dem, was sie abbilden, bestehen und die, als eine Art Paralleluniversum, das Gleiche am anderen Ort reproduzieren. Damit ist der fundamentale Schritt von der momenthaften, transitorischen Vergegenwärtigung des Unsichtbaren zu einer auf Dauer gestellten Imitation der Erscheinung, vom *idole* zur *image*, vom Kult zum Bild vollzogen. Voraussetzung dafür ist ein fundamentaler Bruch mit der kultischen Logik der Vergegenwärtigung. »Das Symbol«, schreibt Vernant,

»durch das hindurch eine jenseitige Macht, das heißt ein absolut unsichtbares Wesen, in der diesseitigen Welt zur Aktualität und zur Erscheinung gelangt, hat sich in ein Bild verwandelt, in das Produkt einer gekonnten Imitation, die durch ihren Charakter einer auf besonderem Wissen beruhenden Technik und illusionistischen Prozedur fortan zur allgemeinen Kategorie des »Fiktiven« gehört – zu dem, was wir Kunst nennen.« (Ebd.: 341)

So zerfällt der ursprüngliche *rite de passage* in eine Zweiteilung von Seins-sphären, zwischen denen ein geregeltes Repräsentationsverhältnis besteht, ohne dass sie sich noch berühren. Man könnte diesen Vorgang als eine Elimination des gefährlichen dritten Zustandes in der Grenzzone der beiden Sphären, als dessen ästhetische und institutionelle *Überschreibung* interpretieren. Aber in der Trennung der Welten bleibt der »vergessene« Übergang zwischen ihnen doch gegenwärtig. Wenn ich hiermit – eigenmächtig und unautorisiert – den *colossos* zum Idol unserer Tagung erkläre, dann deshalb, weil nach meinem Eindruck das Programm dieser Tagung den Schritt in die abendländische epistemische Ordnung *hinein*, auf dessen Vorgeschichte Vernant aufmerksam gemacht hat, in gewisser Weise um-

kehrt. Wir wollen ja aus den von der griechischen Philosophie instituierten Dichotomien der Erkenntnis *heraus* und hinter sie zurückgehen in jene Zone, in welcher der *Tausch* als regulatives Element zwischen den beiden Seiten wieder zur Geltung kommt: jener intermediäre Raum, in dem Bilder sich wieder einer Dynamik der Ver- und Entkörperung öffnen und Begriffe sich daran erinnern, dass sie von den Untoten der archaischen Rituale abstammen.

2

Es ist jedoch nicht nur das Totenritual, das an jenen unvordenklichen Grenzverkehr zwischen den beiden Termen der etablierten mimetischen Relation, zwischen Abbild und Abgebildetem, und damit an ihre Übergänglichkeit und wechselseitige Verwandelbarkeit mahnt. Wenn man die Kunst, Bilder zu machen, aus den Übergangsobjekten der Totenkulte hervorgehen lässt, dann muss man dieser Genealogie eine zweite Ursprungskonstruktion zur Seite stellen, die das Abbilden aus dem Begehren herrühren lässt.

Hier kommt die Verwandtschaft zwischen Idolen und Fetischen ins Spiel. Vernant (ebd.: 331) führt zahlreiche Beispiele eines im erotischen Sinn fetischistischen Gebrauchs von *eidola* an – als »figurines de remplacement«, die Gegenstand magischer Liebespraktiken werden. Da ist der Fall des Alceste, der seine dahingeschiedene Gattin *in effigie* umarmt und beim Namen ruft, um sie erotisch zum Leben zu erwecken, oder der Frau des vor Troja umgekommenen Protesilaos, die sich eine Wachfigur des Geliebten macht und der die Götter für einen Moment die Seele des Verstorbenen schicken (ebd.: 332). In diesen Überlieferungen ist der *colossos* nicht dazu da, die Seele des Toten in der Abwesenheit seiner sterblichen Überreste zu bannen, sondern im Gegenteil aus dem Totenreich in die Umarmung der Liebenden zurückzuführen; er ist kein Objekt des *rite de passage* zum Tode, sondern der erotischen Wiederbeseelung.

Man fühlt sich durch solche Beispiele an den Gründerheros der plastischen Kunst, Pygmalion, erinnert, der sich nach einem selbst gefertigten Kultbild der Aphrodite verzehrte, bis ihm die Göttin das Wunder der Be-

lebung zuteil werden ließ.¹ In älteren Quellen liegt der rituelle und fetischistische Charakter der Handlung noch offen zutage; die traditionsmächtige Version in Ovids *Metamorphosen* jedoch wandelt den Stoff in eine Urszene der Mimesis um. Die meisterhaft modellierte Statue, die in den Händen des Aphrodite-Priesters und Bildhauers Pygmalion entstand, soll nämlich nach Ovid einer wirklichen Frau täuschend ähnlich und zugleich idealer als die wirklichen Frauen gewesen sein:

»Weißes Elfenbein schnitzte indes er mit glücklicher Kunst und
 Gab ihm eine Gestalt, wie sie nie ein geborenes Weib kann
 Haben, und ward vom Liebe zum eigenen Werke ergriffen.
 Wie einer wirklichen Jungfrau ihr Antlitz, du glaubtest, sie lebe,
 Wolle sich regen, wenn die Scham es nicht ihr verböte.
 So verbarb sein Können die Kunst.« (Ovid 1992: 10. Buch, V. 247ff.)

Ähnlichkeit, Illusion, ja Selbsttäuschung des Künstlers sind die Leitkategorien, um die Ovid die Elemente der mythischen Vorlage gruppiert. Das künstlerische Abbild wird in dem Maß beseelt, in dem es den Forderungen einer mimetischen Ästhetik gehorcht. Fortan ist der Kunst als inneres Versprechen und als Limes ihrer Perfektibilisierung vorgegeben, was Pygmalion an der Schwelle zwischen kultischem und ästhetischem Bildergebrauch durch die Gnade der Liebesgöttin zuteil wurde: Substitute zu schaffen, die sich mit einem eigenen vollen Leben erfüllen und das, was sie ersetzen, vergessen machen.

Je autonomer das Bild wird, je mehr es sich in seiner Erscheinung vervollständigt und an den Platz des Abgebildeten tritt, desto näher kommt es paradoxerweise wieder der alten Funktion des Idols. Die Ästhetik der Mimesis schickt das Bild auf eine Reise in der Gegenrichtung zu seinem idolatrischen Ursprung, aber das Ziel dieser Reise ist in einem gewissen Sinn die Wiederherstellung der Magie. Auch die ästhetische *Schließung* des Bildes, die auf der Abtrennung der bildlichen Darstellung vom Dargestellten beruht, ist also einem Programm einbeschrieben, in dem beide Sphären einen untergründigen Kontakt miteinander bewahren.

Stillstellung und Mortifikation einerseits, Verlebendigung und Animation andererseits sind die beiden dynamischen Richtungen, in deren Energiefeld sich die abendländische Repräsentationslogik ausbildet. Insofern handelt es sich hier um ein Thema, das für ein Forschungsunternehmen zur »Figur des Dritten« grundlegend ist. Denn es lässt sich wohl bei allen

¹ Ich nehme hier Überlegungen aus einem früheren Aufsatz auf (Koschorke 1997).

kulturell wirksamen Dichotomien so etwas wie eine prähistorische Dimension auffinden, die auf das in die Latenz gerückte Kontinuum deutet, über das die jeweiligen Begriffspaare sowohl ihren Zusammenhang als auch ihre Entgegensetzung organisieren.

Literatur

- Koschorke, Albrecht (1997), »Pygmalion als Kastrat – Grenzwertlogik der Mimesis«, in: Mathias Mayer/Gerhard Neumann (Hg.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg, S. 299–322.
- Ovid (1992), *Metamorphosen*, 2. Aufl., übersetzt von Erich Rösch, München.
- Vernant, Jean Pierre (1985 [1965]), *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, 2. Aufl., Paris.