

Sabine Mainberger

***Charis* oder Riskante Reziprozität**

Sabine Mainberger

***Charis* oder Riskante Reziprozität**



Versuche über Gaben und Künste

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-155296-5
e-ISBN (PDF) 978-3-11-155352-8
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-155406-8
DOI <https://doi.org/10.1515/9783111553528>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2024940684

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandabbildung: PepeLaguarda/iStock/Getty Images Plus
Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Auf der Suche nach einer Gabentheorie der Künste. Einleitung — 1

I Anagnorisis: Erkenntnis und Gabe — 23

- 1 Gabentausch und Anagnorisis: eine europäische ‚Urszene‘ — 23
- 2 Tragödie und Gabenpathologie: Gewalt gegen Prinzipien der Sozialität — 29
- 3 Anagnorisis als Gabenpraxis — 41
- 4 Dreimal Elektra und Orest. Aischylos: *Choephoron* – Euripides: *Elektra* – Sophokles: *Elektra* — 48
- 5 Geben und Weitergeben unter Eid. Euripides: *Iphigenie bei den Taurern* — 60
 - 5.1 Zwei Anagnorisis-Szenen — 60
 - 5.2 Rituale und *philia* vor der Anagnorisis — 61
 - 5.3 Bindungen idealer *philia* — 64
 - 5.4 Geben, Schwören, Erinnern – Dinge als Agenten der Anagnorisis — 67
 - 5.5 Weder reziproke Gewalt noch Gericht — 73
- 6 Verkennen und Umdenken, Geben und Zurückgeben eines *sacrum*. Sophokles: *Philoktet* — 76
 - 6.1 Selbstkorrektur und Bündnis — 76
 - 6.2 Philoktets Bogen zwischen Ding und Person — 78
 - 6.3 Berühren, Übergeben, Binden — 83
 - 6.4 Umkehr und Rückgabe als ritueller Akt — 86
 - 6.5 Rituale Freundschaft gegen das Kollektiv? — 90
- 7 Ein Kind zurückgeben. Euripides: *Ion* — 92
 - 7.1 Anagnorisis als Belästigung und als Resignation — 93
 - 7.2 Göttliche und menschliche Geschenke — 96
 - 7.3 Die Zeremonien der Stadt: Fest und Gericht — 102
 - 7.4 Anagnorisis und Hikesie — 112
 - 7.5 Mehrdeutigkeit der Gabe als Ausweg — 117
- 8 Menschliche Lösungen für menschliche Probleme — 119

II Streitbare Konvivialität. Zu Kunst und Gabe bei Plinius d. Ä. — 123

- 1 Kunst und Gabe in Plinius' *naturalis historia* – ein intrinsischer Zusammenhang — 123
- 2 Die *naturalis historia* – eine ambivalente Gabe — 128
- 3 Hochgeschätzt, überschätzt, unschätzbar: vom (ökonomischen) Wert der Kunst — 133
- 4 Kunst als Gabe an das gesellschaftliche Ganze — 143

- 5 Kunst-Patronage oder Gabentausch zwischen Künstler und Herrscher — **145**
- 6 Agonismus zwischen Künstlern — **151**
- 7 Was heißt ‚sich selbst geben‘ in der antiken Kunst? — **153**
- 8 Kunstrezeption, gabentheoretisch — **159**
- 9 Die größte Geberin — **164**
- 10 Kunst, Gabe, *commercium* — **170**

III Sozialität der *grazia* und Politik der Gabe. Zu Hofmannskunst und Diplomatie in Baldassar Castigliones *Il libro del cortegiano* — 175

- 1 Schule des Gebens — **175**
- 2 *Grazia* unmetaphysisch: Zuschreibung statt göttliche Gabe — **181**
- 3 Wenn nicht geschenkt, dann geraubt — **185**
- 4 *Sprezzatura*: Gabe und Selbstgabe des Hofmanns — **188**
- 5 Liebesgabe und Agon der Urteilskraft — **195**
- 6 *Grazia* als Interaktion: Darbieten, Herausfordern, Anerkennen — **199**
- 7 *Grazia* als Kunst der Diplomatie — **204**
- 8 Kula in Urbino — **210**

IV Das ästhetische soziale Band. Zu theoretischen Schriften Friedrich Schillers — 213

- 1 Diesseits der Theorie: Antigrazie, terroristische Gnade und die Macht der Vereinigung — **213**
- 2 Ästhetik und Bindung — **219**
- 3 Schönheit und Scham — **223**
- 4 Einseitige und gegenseitige Gunst — **233**
 - 4.1 Ambivalenz der Einseitigkeit — **233**
 - 4.2 Natur als Partner — **242**
 - 4.3 Gabe und Diskretion — **250**
- 5 Der ‚ästhetische Staat‘ oder Gesellschaft als reziprokes Geben — **252**
- 6 Ästhetik des Leihens — **264**
 - 6.1 *Charis* und Krieg. Exkurs — **265**
 - 6.2 Kinetischer Formalismus — **271**
 - 6.3 Leihen als Methode — **275**
 - 6.4 Das leihende Subjekt — **277**

V Amikal, agonistisch, *art-amusement*: Fluxus und seine Gabenspiele — 287

- 1 Nicht-Kunst als Gabe — **287**
- 2 Fluxus exemplarisch — **290**
- 3 Weggeben, Weitergeben, Sich-Geben-Lassen — **298**

- 4 *Games of Art* als Gabenspiele — 308
- 5 Rekreation, Reproduktion, *Care* und Kunst — 314
- 6 Fluxus als Freundschaft und Agonismus — 320
- 7 Eine andere Gabentrias — 339

Bibliografie — 345

Namenregister — 361

Dank — 369

Auf der Suche nach einer Gabentheorie der Künste.

Einleitung

„*The Gift*“: London, 7. Juli 2012 – Die *Tate Modern Turbine Hall* in London präsentiert sich in ihrem Internet-Site als Gebäude eines ehemaligen Kraftwerks, das die aufsehenerregendsten und erfolgreichsten Werke der Gegenwartskunst präsentiert. Mit großformatigen Skulptur-Projekten und ortsspezifischen Installationen habe es die öffentliche Wahrnehmung zeitgenössischer Kunst revolutioniert. Am 7. Juli 2012 erhielt diese spektakuläre Institution ein Geschenk: Über hundert Aktivisten¹ der Gruppe *Liberate Tate* brachten ein sechzehn Meter langes, eineinhalb Tonnen schweres Rotorblatt einer Windkraftanlage aus Wales dorthin und montierten die Stücke in der Eingangshalle zusammen. Das *The Gift* betitelte Objekt passte ihrer Meinung nach wunderbar in die Sammlung der Galerie; es sei ein Kunstwerk, das eine Zukunft feiere, die eher gebe als nehme, ein Monument für eine Welt im Übergang. Die Aktion richtete sich dagegen, dass die öffentliche Kultureinrichtung von fossilen Energien getrieben wurde, konkret von British Petrol als Sponsor.

Der Direktor der Galerie dankte der Gruppe und versprach, wie bei Schenkungen üblich, das weitere Geschick des Werks mit dem zuständigen Gremium zu besprechen; so lange verblieb es an seinem Ort. Nach einigen Wochen erging ein negativer Bescheid: Die *Tate Modern* lehnte das Geschenk ab, bot jedoch an, es zu recyceln. Daraufhin wurde es von den Aktivisten nach Wales zurückgebracht. Medien berichteten darüber. 2017 endete die Allianz des Museums mit BP.

Hier wird mit einer Gabe öffentlich um Macht gekämpft. Zwar geht es nur darum, dass Personen einen bestimmten Raum auf unvorhergesehene Weise bespielen und irritierende Bilder produzieren, aber auch das ist eine Form von Macht. Ungewöhnlich scheint das Mittel: ein Geschenk. Im 21. Jahrhundert fällt das auf, es ist aber im Prinzip nichts Besonderes, denn Gaben sind seit jeher Operatoren der Macht. Wer gibt, ist normalerweise in der überlegenen Position, wer empfängt, in der schwächeren; der Beschenkte muss versuchen, durch eine Erwiderung, die die erste Gabe überbietet, das Verhältnis zu seinen Gunsten umzukehren. Die Situation hier entspricht nicht ganz diesem traditionellen Muster, denn die Gabe wird abgelehnt; unter anderen Umständen wäre das ein Affront, und die Konsequenz im schlimmsten Fall Krieg. Hier dagegen folgt auf die Ablehnung eine Gabe, d. h. ein Angebot von der anderen Seite, das ebenfalls zurückgewiesen wird. Auch das ist ein Agon um Macht.

Die Aktivisten scheinen daraus als Sieger hervorzugehen, aber ganz eindeutig ist das nicht. Denn die Auseinandersetzung endet nicht mit dieser Aktion und auch nicht fünf Jahre später. Je länger der betrachtete Zeitraum, desto schwieriger ist es zu

¹ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit verwende ich das generische Maskulinum und schließe auch alle anderen Geschlechter mit ein.

sagen, wer sich hier durchsetzt. Folgt nicht ein anderer ‚Energiespender‘ auf BP? Hat nicht am Ende die Institution den längeren Hebel? Kann ein Kampf mit Gaben zwischen zwei so ungleichen Partnern mehr als ein medienwirksames Ereignis sein? Andererseits gehört es zur Gabenpraxis, dass sie, anders als eine Tauschhandlung, gerade nicht endet. Wer mit Gaben kämpft, erringt die Vormachtstellung nicht ein für alle Mal, es sei denn, er vernichtet den Gegner, womit die Gabenpraxis selbst aufgehoben ist. Daran aber haben die Beteiligten i. d. R. kein Interesse. Im Gegenteil sorgen sie dafür, dass das Hin und Her zwischen ihnen als solches erhalten bleibt. So scheint es auch hier zu sein. Denn trotz Ablehnung der Gaben spielen beide Seiten das Spiel. Nicht nur wäre ein derartiger Streit in einer Demokratie nicht zu beenden, sind regelhaft, gewaltlos ausgetragene Konflikte doch deren Motor. Beide Seiten profitieren auch davon. Vor allem aber nützt er dem Kollektiv, dem beide angehören und als dessen Stellvertreter sie agieren: der Gesellschaft insgesamt. Denn wenn Machtverhältnisse sich auch nicht kurzfristig verschieben und die Ölindustrie sich nicht schnell auf ökologische Rücksichten verpflichten lassen, mag sich doch etwas in der öffentlichen Wahrnehmung verändern. Modifizieren lässt sich das, was Jacques Rancière die ‚Aufteilung des Sinnlichen‘ nennt. Und diese ist zumal im Zeitalter elektronischer Medien ein Politikum.

Im Geschehen um das Rotorblatt mischen sich künstlerische und politische Dimensionen auf intrikate – und wunderbar ironische – Weise. Denn ein Objekt muss als Kunstwerk und eine Handlung als Schenkung verstanden werden. Beides hat eine Reihe von Voraussetzungen und involviert Akteure in verschiedenen Positionen.

In der Geschichte der Künste wird nicht selten ein Kunstwerk geschenkt. Der Geber kann, muss aber nicht der Künstler selbst sein. Hier treten Künstler-Aktivist*innen als Geber auf. Sie haben das Objekt zwar nicht erfunden und nicht eigens gemacht, sondern schaffen in guter Duchamp-Nachfolge ein Fertigprodukt heran. Nur ist dieses nicht so handlich wie das Urinal oder das Rad, und üblicherweise gelangt das riesige technische Gerät nicht in Greifnähe und auf Augenhöhe von Menschen. Unter normalen Umständen liegt es auch nicht am Boden, sondern ragt im Trio hoch auf in der Landschaft und weist, wenn es sich nicht dreht, wie ein spitzer Finger in den Himmel. Hier wird das sperrige Teil in den Raum der Kunstinstitution verbracht. Die physische Anwesenheit darin ähnelt einer Auf- und Ausstellung, und dies konsekriert den Gegenstand zum Kunstwerk. Die Geste der Transfiguration des Gewöhnlichen (Danto) hat damit physisch neue Dimensionen angenommen. Sie sind proportional zu den Ausmaßen des Raumes, zur Reputation des Museums als eines der weltweit größten für zeitgenössische Kunst und nicht zuletzt zum Volumen der Finanzierung durch BP.

Die erzwungene Aufnahme des Artefakts in die Örtlichkeit ist jedoch nicht alles. Die Akteure deklarieren mit Hilfe des Titels und einer Verlautbarung ihr Tun öffentlich als Gabe, und der Empfänger dankt, wie es sich gehört. Beide Seiten machen die performativen Gesten des Gebens und des Annehmens, und mit einer gabentypischen Verzögerung erfolgt auch eine des Erwiderns. Beide Seiten anerkennen mithin einander als Partner eines tatsächlichen oder auch nur möglichen Gabentauschs. Die Ange-

hörigen von *Liberate Tate* behandeln das Museum als ein solches: Sie schenken ihm ein Werk zur öffentlichen Präsentation und Ergänzung der vorhandenen Sammlung; normalerweise ist so etwas eine *win-win*-Situation für beide Seiten. Das Museum wiederum behandelt die Akteure als Künstler und nicht als Störenfriede. Der Direktor lässt nicht die Polizei holen, sondern nimmt die Gabe vorläufig an, um auf dem regulären, rechtlich vorgeschriebenen, Weg eine Entscheidung über ihren Verbleib in der Sammlung herbeizuführen. Denn der eigentliche Empfänger ist die staatliche Institution und damit die englische Gesellschaft. Da öffentliche Einrichtungen potenziell allen zugänglich sind und Kunstwerke als kulturelles Erbe nicht nur einer Nation gehören, ist er darüber hinaus die Menschheit.

Als Stellvertreter dieser größeren anonymen Kollektive und des größten überhaupt, nämlich der in ihrem Überleben bedrohten aus Menschen und Umwelt bestehenden Welt, sehen sich aber auch und gerade die Aktivisten. Sie treten als (selbsternannte) Repräsentanten der Zivilgesellschaft und der Natur dem Vertreter des Junktims aus Staat und Privatwirtschaft gegenüber. Sie betrachten sich als Anwälte und Retter, die anderen gelten ihnen als Aggressoren, die sie aufhalten müssen. Aus der Perspektive des Museums ermöglicht und bewahrt die Institution dagegen mit Hilfe des Ölkonzerns große symbolische Werte. Der Konzern selbst dürfte seine Unterstützung als philanthropisches Handeln verstehen. Dabei mag eine Idee von Kompensation mitschwingen, als könne er die von ihm verursachten Schäden an der Natur mit Hilfe von Kultur wiedergutmachen. Er hat in dem Geschehen allerdings keinen Vertreter. Die anderen beteiligten Individuen handeln dagegen – ob qua professioneller Funktion oder Eigenautorisierung – nicht als solche, sondern jeweils für unbekannte Dritte.

Während der Zeit zwischen der Entgegennahme und der offiziellen Entscheidung hat das Objekt in der Galerie einen nicht ganz eindeutigen Status. Es gilt vorübergehend als Kunstwerk (konnte es als solches besichtigt werden?), nach der Ablehnung ist es dagegen wieder ein Artefakt, das im Museum nichts zu suchen hat und als nicht mehr brauchbares entsorgt werden muss. Das Ding wechselt seine Rolle mehrfach, in diesem Sinn hat es ein soziales Leben und eine Biografie: Es ist zuerst funktionales, dann ausrangiertes Rotorblatt, dann vorläufiger Sammlungsgegenstand und Kunstwerk *in spe*, gleichzeitig dingliche Metapher und symbolisches Objekt, dann wieder dysfunktionales Gerät, also Schrott, als recycelter Schrott jedoch potenziell weiteres Artefakt oder Kunstwerk.

In diesen wechselnden Identitäten entfaltet es trotz seiner inerten Dinglichkeit eine Art *agency*: Es macht einen großen Weg von Wales nach London und wieder zurück; Raum einnehmend, der ihm nicht gebührt, fungiert es als Eindringling; es beansprucht viele menschliche Kräfte, und nicht nur derer, die es bewegen, sondern auch derer, die darauf reagieren. Denn es zieht Aufmerksamkeit auf sich, strahlt seine mahnende Botschaft aus, verdichtet sich zum umweltpolitischen Symbol, bleibt als Bild in den Medien erhalten. Vor allem aber ist es der Zankapfel, auf den beide Seiten des Konflikts sich beziehen. Gaben schaffen ein soziales Band, diese unwillkommene verbindet die opponierenden Gruppen qua Streit. Man fragt sich, wie die Lebensge-

schichte des Dings weiterging: Hat es jemand zum politischen Monument gemacht oder es im ‚neuen Geist des Kapitalismus‘ (Luc Boltanski, Ève Chiapello) besonders gut vermarktet?

Die Aktion erreicht ihr Ziel zunächst nicht – das Objekt gelangt nicht in die Sammlung. Das dürften die Aktivisten erwartet haben. Ihrem Selbstverständnis nach haben sie das Museum in die Enge getrieben, denn auch die positive Antwort hätte ihrer Publicity genutzt.² Aber die Ablehnung lässt sich auch anders lesen. Denn wäre das Ding als Kunstwerk anerkannt worden, hätten die Beteiligten von *Liberate Tate* als Künstler gewonnen, der kritischen Aktion aber hätte es die Spitze gebrochen. Der Rotor hätte zwar die Erinnerung an das Ereignis bewahrt und auf das ethische Problem des Museums hingewiesen, die Institution hätte aber auch ihre Macht bewiesen: als Betrieb, der von seinen Herausforderern gelernt hat. Die Weihung zur Kunst, die Duchamp einst ironisch vorgeführt hat, hätte es erneut vollzogen und die gegen sie gerichtete Geste absorbiert. Die *Tate Modern* wollte aber wohl nicht in die Rolle des Zynikers geraten. Sie hat ihren Gegner geschont und dafür gesorgt, dass der Agon weitergehen konnte.

Das Angebot der Galerie ist clever. Sie nimmt zumindest für das Rotorblatt ökologische Verantwortung auf sich. Das Recycling hätte die Gruppe finanziell und organisatorisch entlastet. Diese legt das Angebot aber als Greenwashing aus. Beide Seiten dürften jeweils auf die Ablehnung ihres Geschenks oder Angebots gesetzt, es also nicht ernsthaft oder zumindest zweideutig unterbreitet haben. Dabei begegnen sie sich auf Augenhöhe. Die Aktivisten kommen ihrem Gegner scheinbar entgegen, indem sie Kunst anbieten; das Museum kommt seinen Gegnern scheinbar entgegen, indem es eine umweltfreundliche Handlung anbietet. Auf ein wertvolles Gut antwortet ein wertvolles Gut, wobei jede Seite es der anderen zum verachtungsvollen Nein darbietet. Sie tragen eine Art Potlatsch aus, bei der sich der Zuschauer fragen mag, welcher Wert nun den anderen überbietet und wer von den Beteiligten für den höheren Wert eintritt.

Die Auseinandersetzung zwischen *Tate* und ihren ‚Befreiern‘ folgt dem seit dem frühen 20. Jahrhundert etablierten Prinzip: Das Museum, das auf das künstlerische Werk als kostbares Unikat fokussiert und damit ästhetische und zugleich ökonomische Werte präsentiert und repräsentiert, wird von den Avantgarden mit listigem Witz provoziert; sie stellen diese Grundlagen in Frage. Doch die herausgeforderte Seite behauptet sich durch Plastizität: Die Institution verändert sich unterm Druck der Kritik. Dabei expandiert sie – man sieht es an einer Einrichtung wie der *Tate Modern* – unaufhaltsam. Im Fall von *The Gift* sind künstlerische Verfahren auf politische Interventionen übertragen. Aber Künstler und Museum begegnen einander auf dem gemeinsamen Boden einer agonistischen Gabenpraxis. Weichen muss aus dem Gaben-Agon ein pro-

² Das in jedem Fall erreichte Ziel der Gruppe sei ein disruptiver Effekt gewesen: ein Riss in der institutionellen Logik. Dazu sowie zur Funktion von Dokumentationen für diese dekonstruktive Geste, ihre Wirkung in der Öffentlichkeit und die Sozialität der Gruppe selbst vgl. Jessica Holtaway: *World-Forming and Contemporary Art*, New York/London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2021, 41–57.

blematischer Dritter. Seine Eignung zum Partner steht öffentlich in Frage. Insofern verändert die Aktion die Allianzen. Das Bündnis der Kunst mit der Umweltpolitik erhält Vorrang vor dem mit der Ölindustrie.

Der Akzent mag bei dieser Aktion auf das politische Anliegen fallen und Kunst nur in dessen Dienst stehen. So sieht es zumindest in den Medienberichten aus. Eine im *Guardian* veröffentlichte Äußerung der Gruppe zeigt indes, dass es nicht nur um eine punktuelle, in Schlagworte fassbare Botschaft geht:

Resting on the floor of your museum, [the object, S.M.] might resemble the bones of a leviathan monster washed up from the salty depths, a suitable metaphor for the deep arctic drilling that BP is profiting from now that the ice is melting. But it is not animal, nor is it dead, it is a living relic from a future that is aching to become the present.³

Morphologisch ähnelt das gigantische Stück also dem hässlichen, aber paläontologisch wertvollen Rest einer ausgestorbenen Art. Bisher verborgen in der Meerestiefe, ist es vom schmelzenden arktischen Eis nun an Land gespült worden. Die Natur selbst scheint die, freilich von ihrer Not gezwungene, Geberin dieser Gabe zu sein. Umweltpolitisch betrachtet ist das scheinbare Fossil oder tote Ding jedoch höchst lebendig: Es stellt ein Überbleibsel einer anderen Zeit dar, nur invertiert es die normalen Verhältnisse. Denn es ragt aus einer nunmehr fern gerückten Zukunft herein. Die unzeitgemäße Allianz des Museums verwehrt ihm, Gegenwart zu sein, also tätig, produktiv, nützlich, innovativ; statt Windenergie zu erzeugen, dient es nur als Semiophor. Die Macht, gegen die die Gruppe sich wendet, verhindert, was längst an der Zeit ist, und noch mehr: Sie pervertiert die Ordnung der Zeit, in der Menschen ihre Welt strukturieren.

Im Anschluss an den ethnologischen Mauss – Die Aktion *The Gift* bringt Ironie à la Duchamp, die spezielle Gabenökonomie des Kunstbetriebs und Umweltpolitik zusammen. Sie zeigt Gaben, Künste und Macht in einem komplexen Verhältnis zueinander. Doch sind Gaben und Künste nur gelegentlich Mittel für politisches Agieren? Bilden sie, wie bei Festen und Ritualen, Ergänzungen zu sozialen Handlungen, sind sie willkommen, aber eben nur supplementär? Haben Gesten wie Schenken, Danken und Erwidern *per se* etwas mit Kunst zu tun? Taugen sie als Schema für die Beziehung von Künstler und Publikum, von individueller, ja singulärer Produktion und gesellschaftlicher Rezeption? Gaben erfreuen in der Regel, Künste auch; lassen sich die gehobenen Gefühle im einen Fall mit denen im anderen kurzschließen? Oder anders formuliert: Führt ein Weg von der Freude über ein Geschenk zu dem ästhetische Lust Genannten? Gaben, die zwischen zwei Gruppen oder ihren Vertretern transferiert werden, sind wertvoll; traditionell handelt es sich dabei nicht nur um Objekte, sondern auch um Dienste, Ereignisse und sogar Personen. Kunstwerke sind für uns in der Regel ökonomisch und symbolisch wertvoll; beide Arten von Wert bedingen einander und können jene zu Ge-

³ <https://www.theguardian.com/environment/2012/aug/30/tate-modern-activist-wind-turbine> (25.01.2024; Artikel ohne Verfassername).

genständen machen, die jedes ‚rationale‘ Maß übersteigen. Weist das darauf hin, dass Kunstwerke in eminentem Sinn Gaben sind? Mit Gaben verpflichtet man sich den anderen; Kunst und die von ihr erzeugten Zustände konnotieren wir dagegen mit Freiheit. Bieten Künste also vielleicht Gaben von ganz anderer Art? In Gaben drückt sich Macht aus, mit Gaben wird um sie gekämpft. Passt das aber zu Kunst und Künsten? Wollen sie nicht etwas anderes als politische Auseinandersetzung sein? Doch wenn sie aus dem menschlichen Leben nicht wegzudenken sind – es gibt keine Gesellschaft und Kultur ohne sie –, welche Bedeutung kommt ihnen für das Zusammenleben zu, für Streit und Partnerschaft, Konflikte und Kooperationen? Künste faszinieren; wir interessieren uns für sie, ihre Manifestationen sprechen uns an. Was für eine ‚Kraft‘ ist hier am Werk? Wie verhält sie sich zu derjenigen der Gaben?

Für Marcel Mauss und Anthropologen in seiner Spur ist ‚die Gabe‘ – das Abstraktum zu den im *Essai sur le don* ethnologisch und historisch beobachteten Gabenpraktiken – die Antwort auf ganz grundlegende Fragen: Was führt und hält Menschen zusammen? Was konstituiert Gesellschaft? Was erzeugt soziale Kohäsion? Mauss meint in der Trias von Geben, Annehmen und Erwidern einen der ‚Felsen‘ gefunden zu haben, auf denen menschliche Gesellschaft ruhe.⁴ Er spricht dabei von ‚unseren‘ Gesellschaften, also mitnichten nur von sogenannten ‚archaischen‘, von denen im Untertitel des *Essai* die Rede ist; es geht um alle menschlichen Gesellschaften, die moderne mit eingeschlossen. Die doppelte Ausrichtung seiner Überlegungen, nämlich ethnologisch im Hinblick auf außereuropäische und historisch im Hinblick auf frühe v. a. europäische Gesellschaften einerseits und zeitdiagnostisch-kritisch im Hinblick auf die aktuelle eigene Situation andererseits, ist damit am Anfang des *Essai* schon angezeigt. Von dieser zweifachen Adressierung gehen unterschiedliche Interpretationsstränge aus: Die einen führen zu vertieften einzelwissenschaftlichen Studien, die anderen zu Theoriebildungen, die i. d. R. enthistorisierend und universalisierend verfahren.

Mauss betont die ästhetische Dimension der Gabe: In ihr

kommen alle Arten von Institutionen gleichzeitig und mit einem Schlag zum Ausdruck: religiöse, rechtliche und moralische [...], ökonomische [...]; ganz zu schweigen von den ästhetischen Phänomenen, in welche jene Tatsachen münden, und den morphologischen Phänomenen, die sich in diesen Institutionen offenbaren.⁵

Dabei lässt er es jedoch bewenden. An den untersuchten Gabenpraktiken erwähnt er viele Aspekte, die man im weiten Sinn des Wortes ‚ästhetisch‘ nennen kann: Es geht

⁴ „... nous croyons avoir ici trouvé un des rocs humains sur lesquels sont bâties nos sociétés“; Marcel Mauss: *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, in: *L'Année sociologique* 1 (1923–1924), (30–186) 34; vgl. *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, ¹⁰2013, 19. Aus Gründen der Lesbarkeit zitiere ich theoretische Referenzen nach deutschen Übersetzungen oder übersetze selbst, lege aber ansonsten die Originaltexte zugrunde.

⁵ Mauss 2013, 17 f.

um kostbare, mit handwerklichem Aufwand gearbeitete Dinge (Boote, Matten, Schüsseln, Kupferplatten, Decken, verzierte Kisten u. a.), um Feste, Tänze, Gesang, Spiel und Wettkämpfe, Etikette beim Gastmahl, feierliches, ritualisiertes Gebaren beim Geben, Dramatisierung des Tuns, Erregungszustände, Gefallen, Komisches und Gelächter, die Personalisierung der am höchsten geschätzten Objekte u. a. m. Vieles davon steht in den Fußnoten, gelegentlich mit der Bemerkung, dass es an dieser Stelle behandelt werden könnte. Zum nordamerikanischen Potlatsch, zu dem er am meisten derartige Informationen gibt, heißt es jedoch ausdrücklich: „Die äußerst zahlreichen ästhetischen Phänomene lassen wir dabei unberücksichtigt.“⁶ Die genannten deutet er v. a. ökonomisch, als eine Art Geld, und magisch, obwohl der ‚totale‘ Charakter der Praxis diese Einengung nicht unbedingt nahelegt. Die Möglichkeit, dass der wertvolle ‚Familienbesitz‘ und die *sacra* nicht nur zur Entwicklung des Geldes (in unserem Sinn) führen könnten, sondern auch zu Gütern, die wir in höchstem Maße schätzen, weil sie mit unserer Identität zu tun haben, scheint nirgendwo auf.⁷ Güter, die wir für unveräußerlich ansehen, sind aber nicht nur Rechte, sondern auch und gerade künstlerische Artikulationen.

Die von Mauss angeführten Dinge und Aktivitäten haben mit Künsten (im Sinn der *technai* oder *artes*) zu tun, wenn auch nicht mit ‚der Kunst‘ im Singular, die eine späte Erfindung europäischer Kultur ist. Man kann sie im 18. Jahrhundert verorten, zusammen mit der anderen folgenreichen Erfindung der Ästhetik, des ästhetischen Wohlgefallens und der ästhetischen Erfahrung. Diese vergleichsweise jungen, historisch und kulturell spezifischen Begriffe lassen sich mit denen der Gabenanthropologie nicht unmittelbar zusammenbringen. Das schließt aber nicht aus, dass nicht von den einen zu den anderen Wege führten. Nur sind diese verschlungen und unübersichtlich.

Bei Mauss selbst und seinen vielen Interpreten bleiben ästhetische Dimensionen und Künste am Rand.⁸ Für Sozial- und Geschichtswissenschaften sind sie Aspekte des Lebens von untergeordneter Bedeutung, die im besten Fall mitbehandelt werden. Gelegentlich zeigen diese Disziplinen Anschlussstellen, eher aber findet man dergleichen in den philosophischen Lesarten der Gabe. Diese werden daher in kunst- und literaturwissenschaftlichen Studien bevorzugt herangezogen. Zu einer systematischeren Darstellung des Zusammenhangs von Gaben, Künsten und Ästhetischem hat das aber, soweit ich sehe, bisher nicht geführt. In jüngster Zeit wenden sich künstlerisch Tätige und Kuratoren, die ihr Tun auch als ein solches verstehen, verstärkt der Ethnologie

⁶ Ebd., 90; vgl. auch ebd., 176.

⁷ Vgl. unten 137 und 231.

⁸ Alfred Gell entwirft eine Anthropologie der Kunst, die sich u. a. auf Mauss beruft, in der Durchführung aber die Beziehung auf den *Essai sur le don* nicht weiter geltend macht; vgl. auch unten, 79, Anm. 134, und 333 f. Er geht u. a. auf die spektakuläre Erscheinung der kunstvoll geschnitzten Kanus der Trobriander ein und deutet deren faszinierende Wirkung (*captivation*) als ersten Schritt im agonistischen Kula: Sie demonstrierten handwerkliche Überlegenheit und schüchterten ein. Vgl. z. B. Alfred Gell: *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon Press, 1998, 9 f., 69–72.

zu, und diese macht sich umgekehrt künstlerische Verfahren zu eigen.⁹ In diesem Sinn gibt es vielfältige Austauschbewegungen zwischen den Sozial- und Kulturwissenschaften, der Philosophie und den Künsten. Das Spektrum an Fragen, das dabei diskutiert wird, ist groß und dasjenige an Fallstudien endlos. Wissenschaftliche Arbeiten und theoretische Reflexionen zur Gabe lassen sich schon seit geraumer Zeit nicht mehr überschauen.¹⁰

Grund für diese extreme Breite sind zunächst linguistische Tatsachen: Das semantische Feld von ‚geben‘ und seinen Varianten in den indoeuropäischen Sprachen ist riesig. Das ermöglicht nicht nur Einsichten in den innigen Zusammenhang von Geben und Nehmen,¹¹ sondern auch viel Verwirrung. Alain Testart hat zu ihrer Demonstration einen Ethnologen vom Mars ersonnen, der einen Einkauf bei einem französischen Metzger beobachtet und aus dem vielfachen, semantisch heterogenen Gebrauch des Wortes *donner* in dieser Szene die spekulativsten Schlüsse auf die heutige französische Gesellschaft zieht.¹² Ein Wortfeld ist noch kein Begriff, aber auch der von Mauss umrissene umfasst noch vieles Heterogene. Sonst hätten nicht eine universalistische Lesart wie die von Lévi-Strauss, eine ökonomistische wie die von Bourdieu, eine anökonomistische wie die von Bataille, eine ethisch-absolutistische wie die von Derrida und andere einander widersprechende daran anschließen können.

Marcel Hénaff hat in dieses Dickicht eine Schneise geschlagen, indem er die Gabe konsequent von der Ökonomie und von der Moral abgeschnitten und drei Arten Gabe unterschieden hat, von denen nur die erste der ethnologisch beschriebenen Praxis entspricht. Die Möglichkeit vom heute primären Verständnis des Wortes als ‚milde‘ Gabe auszugehen und sie vor allem als altruistisches Verhalten zu verstehen, wird damit blockiert. Seine „drei Hauptkategorien der Gabe“ sind

a) die erste – nennen wir sie *zeremoniell* und nicht *archaisch*, um einen mit zu vielen Voraussetzungen befrachteten Terminus zu vermeiden – wird immer als *öffentlich* und *gegenseitig* beschrieben; b) die zweite ist die *wohltätige* oder selbstlose Gabe; sie kann privat sein oder nicht, ist aber in erster Linie *einseitig*; c) die dritte ist die Gabe der *gegenseitigen Hilfe*, die entweder in den Bereich der sozialen Solidarität oder in den des sogenannten philanthropischen Handelns

⁹ Vgl. die Hinweise in Kap. V.

¹⁰ Alain Caillé sortiert sie in vier Richtungen: die ökonomistische Lesart; die ‚inexistenzialistische‘, die die Existenz der Gabe leugnet oder nur als lokales Phänomen anerkennt; diejenige, die sie nur als Ausdruck einer tieferen Realität von Opfer, Tausch oder Schuld sieht, und diejenige, die die Gabe als originäre soziale Tatsache betrachtet, sie also nicht auf Wirtschaft, Religion oder anderes zurückzuführen sucht; vgl. *Extensions du domaine du don. Demander – donner – recevoir – rendre. Essai*, Arles: Actes sud, 2019, 61, in der deutschen Ausgabe *Das Paradigma der Gabe. Eine sozialtheoretische Ausweitung*, Bielefeld: transcript, 2022, 73. Die vierte Lesart – seine eigene, aber nicht nur – enthält auch noch verschiedene und nicht unbedingt kompatible Positionen.

¹¹ Vgl. Émile Benveniste: *Don et échange dans le vocabulaire indo-européen* (1951), in ders.: *Problèmes de linguistique générale, I*, Paris: Gallimard, 1966, 315–326.

¹² Vgl. Alain Testart: *Critique du don. Études sur la circulation non-marchande*, Paris: Éditions Syllepse, 2007, 7–9.

fällt: Manche sehen in ihr – zu Unrecht, wie wir sehen werden – die moderne Form der traditionellen Gabe.¹³

An diese Unterscheidung in zeremonielle, moralische und solidarische Gabe schließe ich in meinen Überlegungen an und fokussiere auf die erstere. Die beiden anderen, in den Bereich der Ethik und der Gerechtigkeit fallenden Arten spielen nur eine Rolle, wenn die von mir in den Blick genommenen Handlungen oder die beobachteten Akteure selbst eine Abgrenzung davon nahelegen oder eine Beziehung dazu suchen. Sie sind insofern nicht Gegenstand meines Buches, als ich nicht nach der Möglichkeit oder Unmöglichkeit ‚reiner‘ Gaben frage; stattdessen geht es um reziproke, soziale Bindekraft erzeugende. Diese Gaben sind nicht altruistisch, aber darum auch nicht egoistisch, berechnend, utilitaristisch, mit kommerziellem Tausch gleichzusetzen u. ä. Derartige Qualifizierungen – und Disqualifizierungen – verfangen nicht; sie sind einfach unangebracht, denn die zeremonielle Gabe ist außermoralisch.

Die gegenseitigen Gaben bieten m. E. – auch wenn das in Hinsicht auf das übliche Bild des schenkenden Künstlers überraschen mag – eher die Chance, zu Künsten und Kunst zu gelangen als moralisches Verhalten und solidarisches Handeln. Diese stehen auf einem anderen Blatt als ästhetische Fragen, was aber Berührungen nicht ausschließt und auch produktive Spannungen erzeugt. Auf dem Hintergrund des autonomisierten Ästhetischen müht sich z. B. Schiller damit ab, das Schöne mit dem Moralischen und Politischen zu verknüpfen, ohne es darunter zu subsumieren. Aktuelles künstlerisches Tun, das oft gerade nicht auf Kunst hinauswill, mischt sich gern mit solidarischen Aktionen; es lehnt das Ästhetische als Domäne eigenen Rechts ab, will aber doch nicht nur soziopolitisches Engagement sein. Derartige Verquickungen lassen sich indes besser an einzelnen Szenarien untersuchen. Für die Analyse ist es dagegen sinnvoll, die Gabenarten erst einmal zu trennen und auf die Mauss'sche oder zeremonielle Gabe zu fokussieren.

Hénaff charakterisiert sie folgendermaßen: 1) Die ausgetauschten Güter sind kostbare Gegenstände oder Wesen; 2) es gibt feststehende und von den Partnern akzeptierte rituelle Verfahren; 3) die Kommunikationsebene ist eine öffentliche; 4) die erzielten oder erwarteten Wirkungen sind starke Bindungen zwischen Gebern und Nehmern sowie der Erwerb von Ansehen und Rang; 5) die Art der Wahl ist obligatorisch; 6) die Modalität der Beziehung ist gegenseitig; 7) das Tauschverhalten ist dasjenige großzügiger Rivalität; 8) der Inhalt der Geste ist sich in der gegebenen Sache selbst geben.¹⁴

Er stellt die symbolische Funktion der Gabe in den Mittelpunkt: Es geht nicht um die transferierten ‚Sachen‘, auch wenn diese alles andere als gleichgültig sind; die Ges-

¹³ Marcel Hénaff: *Die Gabe der Philosophen. Gegenseitigkeit neu denken*, Bielefeld: Transcript, 2014, 60; ders.: *Le don des philosophes. Repenser la réciprocité*, Paris: Éditions du Seuil, 2012, 66.

¹⁴ Vgl. ebd., 62 (bzw. 69). M.E. müssen dabei nicht immer *alle* Merkmale erfüllt sein, damit man von einer zeremoniellen Gabe sprechen kann.

ten vermitteln vielmehr gegenseitige Anerkennung: Die Beteiligten verstehen sich als Partner. Sie etablieren Beziehungen und pflegen sie. Zwischen ihnen spannt sich ein soziales Band. Im Gegenzug heißt das, dass misslingende Gaben den Entzug und den Verlust von Anerkennung bedeuten. Das soziale Band wird beschädigt, im schlimmsten Fall reißt es, dann werden aus Partnern Kriegsparteien. Die gegenseitige Bindung ist der Zweck und der Gewinn des Gebens und Erwiderns. In diesem Sinn spricht er von der Trias aus Darbieten, Herausfordern und Binden.¹⁵ Diese Leistung ist nicht übersetzbar in ökonomische Tausch- und rechtliche Vertragsbeziehungen; sie wird nicht durch Moral, Solidarität und auch nicht durch Religion erbracht, kann aber mit all dem zu tun haben, und in konkreten Szenarien sind alle möglichen Dimensionen des gesellschaftlichen Lebens im Spiel. Insofern die Gabe die vielfältigsten Funktionen zugleich erfüllt, spricht Mauss auch von ‚totalen Leistungen‘ und nennt sie eine ‚totale soziale Tatsache‘.¹⁶

Zu einer derartigen Ganzheit gehören Künste, Kunst und das Ästhetische. Hénaff schreibt dazu wenig, obwohl er auch eine Parallele zwischen seinem Gegenstand und der Kunst zieht: Sein Ausgangspunkt ist die Inkompatibilität von philosophischer Wahrheit und Geld. Aristoteles hat sie konstatiert; man kennt sie vom Gegensatz zwischen Platons Sokrates, der kostenlos lehrt, und den Sophisten, die sich ihren Unterricht bezahlen lassen. Jene Wahrheit hat keinen Preis, sie ist ein *hors-de-prix*. Ebendas aber nehmen auch Künstler gern für sich in Anspruch. Seit der Antike äußern sie sich in diesem Sinn. Hénaff zitiert u. a. Flaubert,¹⁷ aber der Repräsentant der Moderne ist weder der erste noch der letzte in der Reihe derer, die der Auffassung huldigen, ihre Leistungen und womöglich der Wert von Kunst überhaupt seien nicht in Geld zu bemessen. Von diesem Unschätzbaren lässt sich eine Brücke zur Gabe schlagen. Beide befinden sich außerhalb des Bereichs von Äquivalenzbeziehungen, in beiden geht es um Werte, die eine andere Art von Geltung, wenn nicht gar eine absolute, beanspruchen. Andererseits wird wenig so exzessiv vergütet wie etwas als Kunst Angesehenes. Nicht-Bepreisbarkeit und obszöne Preise bilden in diesem Bereich offenbar Vorder- und Rückseite der gleichen (goldenen) Medaille.

Mit dem Blick darauf entkommt man jedoch nicht der ökonomistischen Perspektive, aus der die Akzentuierung der symbolischen Funktion der Gabe doch gerade herauszuführen verspricht. Denn die Verneinung der Anwendbarkeit kommerzieller Kategorien bleibt diesen *ex negativo* verhaftet. Der Philosophie, Kunsttheorie/Ästhetik und der Sozialtheorie hilft es aber auf die Dauer nicht weiter, wenn Wahrheit, Kunst oder ästhetische Erfahrung und Gabe nur im Bruch mit allen möglichen anderen Ka-

15 „L'énigme du don cérémoniel: offrir, défier, lier“; Marcel Hénaff: *Le Prix de la vérité. Le don, l'argent, la philosophie*, Paris: Éditions du Seuil, 2002a, 174. Vgl. ders.: *Der Preis der Wahrheit. Gabe, Geld und Philosophie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2009, 200.

16 Vgl. Mauss 1013, 17. Die Interpretationen dieser beiden Terme gehen allerdings in der Forschung weit auseinander. Ich verzichte hier auf eine Diskussion.

17 Vgl. Hénaff 2002a, 21 und 142 f.

tegorien, als diskursive Leerstelle oder unfassbares Paradoxon markiert werden. Die Geschichte der ästhetischen Begriffe hat das lange mit dem *non so che* und *je ne sais quoi* getan. Irgendwann war deren Faszinationskraft verbraucht, und sie verschwanden. Der Gabe droht, wenn sie nur als das Unmögliche beschworen wird, das gleiche Schicksal. Wie es um die Wahrheit bestellt ist, mögen die Philosophen erörtern.

Ich rücke daher nicht den Begriff des Unschätzbaren ins Zentrum, um künstlerisches Tun und Gabenpraxis zusammenzubringen. Vielmehr lässt sich m. E. mit dem Begriff der zeremoniellen Gabe auch in Bezug auf Kunst und Künste einiges anfangen. Der Begriff ist ein Kürzel für eine anerkennungstheoretische Lesart der Gabe. Diese enthält etwas wie ein Modell zur Analyse sozialer Interaktion. Es ist relativ einfach, aber durchaus zur Beschreibung komplexer Sachverhalte zu gebrauchen, flexibel, in vielen Hinsichten ausdifferenzierbar, und vor allem banalisiert es menschliches Handeln nicht zu einem Mechanismus und eskamotiert nicht die Akteure. Paul Ricœur sieht darin eine Art Max Weber'schen Idealtyp.¹⁸ Mauss hat ihn aus verschiedensten, materialreichen ethnologischen Arbeiten synthetisiert und im *Essai sur le don* umrissen, Hénaff daraus ein Schema destilliert, eine Art Diagramm. In dieser minimalistischen und hoch abstrakten Fassung ist ‚die zeremonielle Gabe‘ in keiner bestimmten Gesellschaft, Kultur, Epoche zu verorten, aber ein sehr brauchbares heuristisches Instrument für die Untersuchung ganz unterschiedlicher Szenarien.

Insbesondere eignet es sich – das hat sich nicht zuletzt im Zuge meiner Versuche herausgestellt – für antike und vormoderne Phänomene. Das heißt nicht, dass sich in europäischen Praktiken dieser Epochen diejenigen des *Essai sur le don* wiederfinden ließen. Es bedeutet vielmehr, dass man mit Hilfe dieses Modells vieles sehen, entdecken oder zusammenführen kann, was sonst unbemerkt bleibt oder disparat scheint. Bei modernen und zeitgenössischen Szenarien muss das Modell der zeremoniellen Gabe dagegen stärker modifiziert und um weitere theoretische Referenzen ergänzt werden. Dann erweist es sich aber auch in diesem Zusammenhang als produktives Instrument.

Im Anschluss an den zeitdiagnostischen Mauss – Hénaff, der sich mit Mauss und seinen Interpreten philosophisch auseinandersetzt, teilt mit dem Sozialwissenschaftler Alain Caillé und den Vertretern von MAUSS (*Mouvement anti-utilitariste dans les sciences sociales*) ein gemeinsames Terrain: Beide stemmen sich gegen Ökonomismus und Utilitarismus, separieren die Gabe von Wirtschaft ebenso wie von Altruismus, Nächstenliebe oder Güte, betrachten sie als eine Geste *sui generis* und koppeln sie an das (seit einigen Jahrzehnten politisch brisante) Problem der Anerkennung. Für Hénaff ist die Vermittlung symbolischer Anerkennung die genuine Aufgabe und das einzige wirkliche Charakteristikum der zeremoniellen Gabe; alle anderen Auffassungen verfehlten sie. Er historisiert die zeremonielle Gabe jedoch: Sie hat für ihn ihren Ort in der Vergangenheit, und nur dort, in der Geschichte lösen sie dagegen andere For-

18 Vgl. Paul Ricœur: *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Paris: Stock, 2004, 342 und 350.

men der Anerkennung ab. Hier gabeln sich nun die Wege der zunächst parallel laufenden Theorien.

Während sich Hénaff auf Mauss als Ethnologen der vormodernen Gesellschaften bezieht, der mit dem Modell der zeremoniellen Gabe auch historische Untersuchungen ermöglicht, knüpfen die genannten soziologischen Ansätze im Prinzip an das Schlusskapitel des *Essai* an: Sie folgen Mauss in dem Gedanken, dass Gabenpraktiken auch im 20. (und 21. Jahrhundert) nicht obsolet sind. Sie rekurrieren auf die Gabe mit dem erklärten Ziel einer Sozialwissenschaft, die sich der Gegenwartsprobleme annimmt. Für sie resultiert das verbreitete und allzu einleuchtende Bild des *homo oeconomicus* aus einer immensen Selbstverkennung; nicht nur ist dieser keine Realität der Gegenwart, er wird auch keine der Zukunft sein, weil sich die von Menschen erzeugte und unterhaltene Welt nicht in dieser reduktiven Weise begreifen lässt. Caillé und MAUSS sind überzeugt, dass eine alternative Anthropologie nötig und möglich ist.

In diesem Sinn haben sie die Gabentheorie des frühen 20. Jahrhunderts zu einer allgemeinen ausgebaut. Der ökonomistisch-utilitaristischen und der strukturalistisch-holistischen Denkweise der Sozialwissenschaften setzen sie ein ‚drittes Paradigma‘ entgegen. Das sogenannte Gabenparadigma heißt, in einfachster und abstraktester Weise gesagt, dass sie die Gesellschaft insgesamt als das Ergebnis aller Entscheidungen ihrer Mitglieder, zu geben oder nicht zu geben, betrachten. Gesellschaft gilt als das ‚Integral‘ des Hin und Her zwischen zwei Zyklen: dem von Mauss entdeckten des Gebens, Annehmens und Erwiderns und dem komplementären des Nehmens, Verweigerens und Behaltens. Dabei gehe es in jedem Augenblick um die Entscheidung, von Krieg zu Frieden überzugehen und vom individuellen Interesse zum gemeinsamen (oder jeweils umgekehrt). In diesem Sinn, als Bündnis oder Feindschaft erzeugend, ist die Gabe ein politischer Akt, ja der politische Akt schlechthin, und umgekehrt meint Gesellschaft die Gesamtheit der Gaben und Gabenverweigerungen.¹⁹

Wesentlich ist dabei die Annahme, dass menschliches Handeln nicht eindimensional von Eigennutz und entsprechender *rational choice* geleitet wird, sondern prinzipiell vier Pole hat, die gegensätzliche Begriffspaare indizieren: Dem eigenen Interesse stehen dasjenige an anderen (Empathie) sowie Freude an den Dingen und am Tun selbst gegenüber; sozialen und biologischen Verpflichtungen wiederum opponieren Freiwilligkeit, Spontaneität, Freiheit-Kreativität.²⁰ Es sind scheinbar unverträgliche Ausrichtungen. Diese Vierdimensionalität lässt sich jedoch nicht weiter vereinfachen; die Analyse menschlichen Tuns muss vielmehr mit dieser sperrigen, paradoxalen Grundstruktur zurechtkommen.

¹⁹ Vgl. Caillé 2022, 75.

²⁰ Vgl. ebd., und *Anthropologie der Gabe*, Frankfurt/M.: Campus, 2008, 201 f. Die deutsche Ausgabe ist gekürzt und im Verhältnis zum französischen Original *Anthropologie du don. Le tiers paradigme*, Paris: Desclée du Brouwer 2000, verändert; bei den angegebenen Abschnitten handelt es sich um Alain Caillé: Une soirée à *L'Ambrosie* — Rudiments d'une analyse structurale du don, in: La Revue du MAUSS 11 (1991), 196–112.

Das Schema der vier Pole ist ein Hilfsmittel, als solches besagt es wenig. Aber es kann einen davor bewahren, Dimensionen auszublenden, die sich in gut gebaute, überzeugende Theoriegebäude nicht fügen. Mauss erhält damit eine entscheidende Ergänzung: Der Gegenpol zum Interesse heißt in der deutschen Übersetzung gelegentlich ‚Vergnügen‘. Das ist etwas missverständlich, denn ein solches scheint sich doch auch dem Interesse zuschlagen zu lassen. Wichtig ist daher eine weitere Unterscheidung: die von ‚Interesse an‘ und ‚Interesse für‘ etwas. Ersteres mag alle Arten des Eigennutzes bezeichnen, letzteres dagegen meint Hingabe an etwas, Engagement, Einsatzbereitschaft, Leidenschaft für etwas, Anteilnahme an und Hinwendung zu anderen, Bindung an andere wie Freundschaft u. a. m. Das alles sind Möglichkeiten und Varianten, sich selbst zu geben (was wiederum nicht Altruismus bedeutet).

Die Selbstgabe gehört unabdingbar zur zeremoniellen Gabe, aber jenseits formalisierter sozialer Beziehungen, bei einem hohen Maß an Individualisierung der Akteure und der Differenzierung der Gesellschaft, nimmt sie ganz andere Valenzen und Ausmaße an. Kunst, Künste, Ästhetisches haben damit zu tun, wenn auch nicht ausschließlich. Sie sind aus dieser Sicht Gegenstand eines ‚Interesses für‘ etwas,²¹ während das ‚Interesse an‘ etwas suspendiert ist (wie im interesselosen Wohlgefallen). Gleichwohl sind die anderen Handlungspole ebenso im Spiel; es gibt nichts, was nur mit einem einzigen zu tun hätte.

Die Ansätze von Hénaff und Caillé passen nur bis zu einem gewissen Grad zusammen.²² Für beide spielen Anerkennung und der Kampf um sie eine wesentliche Rolle.²³ Aber da für Hénaff die zeremonielle Gabe keine überhistorische Geltung hat, kann er kein Gabenparadigma annehmen. Die Nachfolge der zeremoniellen Gabe existiert aus seiner Sicht ausschließlich im Bereich der Rechte: Anerkennung wird bestätigt und garantiert vom Gesetz und den politischen und rechtlichen Institutionen. In diesem Sinn findet sie in der heutigen Gesellschaft in der Vertikalen statt: zwischen Individuum und Staat, nicht zwischen Individuen oder Gruppen. Gekämpft wird um die Anerkennung wie bei der zeremoniellen Gabe öffentlich, denn der öffentliche Raum ist historisch aus jener emergiert. Die Nachfolge der Gabe liegt dementsprechend nicht in irgendeiner Weise von Gütertausch, sondern in der Auseinandersetzung um instituierte Rechte.²⁴

Die von Caillé vertretene Richtung setzt im Unterschied dazu den gegenwartsdiagnostischen, gesellschaftskritischen (und politischen) Mauss fort. Sie weitet die Gaben-

²¹ Vgl. z. B. Caillé 2022, 212 f.

²² Vgl. z. B. De la philosophie à l'anthropologie. Entretien avec Marcel Hénaff, in: *Esprit* 282 (2002c), (135–158) 145, und Caillé 2022, 103, Anm. 26.

²³ Vgl. Caillé 2022, 95–125.

²⁴ Vgl. Hénaff 2014, 71–77. Das letzte Wort ist das allerdings auch nicht. Auf andere Weise als Caillé enthistorisierend spitzt Hénaff die Gabe nämlich auch auf eine quasi-existenzialistische Dialogizität im Sinn von Lévinas zu; vgl. Hénaff: *Argumentaire: du don cérémoniel à la politique de la reconnaissance*, in: *Esprit* 282 (2002b), (159–165) 165; distanzierter dazu Hénaff 2014, 79–108.

theorie auf das ganze Spektrum sozialen Lebens aus – auf Care, internationale Konflikte, das Verhältnis zur Natur, Terrorismus, Konsum, Spiel, Religion u. a. m. Dabei arbeitet sie sich kritisch an diversen sozialwissenschaftlichen und philosophischen Theorien (Platon, Hegel, Bourdieu, Derrida)²⁵ ab und entwirft im Gegenzug ihre andere Anthropologie.

Auf indirekte Weise hat Ästhetisches darin eine entscheidende Funktion. Denn das Handeln habe selbst eine derartige Dimension. Caillé versteht dieses im Sinne Hannah Arendts und parallelisiert es mit dem Mauss'schen *Geben*: Gemeinsam sei beiden, dass sie die Wiederholung des Selben unterbrechen und ein radikal neues, der Ordnung der Gründe, Ursachen und Interessen entzogenes Ereignis entstehen ließen. Dafür steht in Anlehnung an den Term *agency* (französisch *agentivité*) und kombiniert mit dem Verb ‚geben‘ der Neologismus *donativité*, Akteurschaft als Gebender, Gabefähigkeit. Sie eignet Caillé zufolge grundsätzlich allen Menschen und manifestiert sich auf vielfältigste Weise. Künstlerisches Geben ist aber ein Paradigma dafür, insofern hier das ‚Interesse für‘ etwas überwiege, es Tun um seiner selbst willen und an sich schon Quelle der Lust sei. Wenn es als sinnvolles politisches Ziel gilt, dass Menschen ihre ‚Handlungsmacht‘ ausüben und die dazu nötigen Fähigkeiten entwickeln können, dann ist der (im philosophischen Sinn des Wortes) praktische Horizont dieses Ansatzes das Bestreben, für möglichst viele die Chance zu schaffen, Geber zu sein, mithin ihre angestammte Gabefähigkeit zu entfalten.²⁶ Derart will diese Theorie des Sozialen, zumindest auf sehr lange Sicht, auch auf soziale Veränderungen und mehr Gerechtigkeit hinaus.

Ich greife in meiner Arbeit auf diese Überlegungen wie auf die von Hénaff punktuell zu, mache mir also ihre Theorien nicht mit all ihren Implikationen und Ansprüchen zu eigen. Deshalb erörtere ich sie auch nicht intensiver. Ich versuche vielmehr zu zeigen, dass die Texte selbst, auf die wir mit Fragen nach Kunst, Künsten und Ästhetischem rekurrieren, deren Verhältnis zur Gabe nicht nur in dieser (traditionellen) Weise modellieren. Der Gedanke von der Demokratisierung der Gabefähigkeit gelangt jedoch an einer Stelle meiner Arbeit selbst auf die Gegenstandsebene. Denn er trifft sich mit Intentionen künstlerischer Bewegungen und Trends im späteren 20. Jahrhundert, die Caillé selbst nicht im Blick hat und die ihrerseits nichts von dieser Theoriebildung wissen. Beide haben aber offenbar einen gemeinsamen Fluchtpunkt, und das mag ein Indiz dafür sein, dass beide Dringendes zur Sprache bringen: Anliegen, die tatsächlich ‚an der Zeit‘ sind.

Qualifizierte Reziprozität: Gabe und ‚charis‘ – Im Fokus meines Interesses steht die Reziprozität. Anders als oft angenommen, ist sie nämlich das Unselbstverständliche an der Begegnung und am Geben, sie ist nicht einfach vorauszusetzen und daher nicht als

25 Vgl. Alain Caille: *Don, intérêt et désintéressement*. Bourdieu, Platon et quelques autres, Paris: Éditions la Découverte/M.A.U. S.S., 2005.

26 Vgl. Caillé 2022, 211 ff.

Banalität abzutun oder mit dem Tausch zu identifizieren und abzuwerten.²⁷ Ich schließe damit an das Projekt an, Reziprozität neu zu denken,²⁸ und verorte die Gabe gerade nicht dort, wo alle Gegenseitigkeit suspendiert ist. ‚Reziprozität neu denken‘ heißt, sie dezidiert als nicht-mechanische verstehen, sie absetzen von Determinismus, vom Schema Aktion und Reaktion, von einem regelhaften, der Beziehung selbst eingeschriebenen Vorgang, wie ihn das ökonomische und kontraktuelle Verhältnis vorsieht. Für sie kommen weder physikalische noch physiologische Bilder in Frage noch solche des kommerziellen Tauschs. Derartige Tropen des sozialwissenschaftlichen Denkens und der Theoriebildung führen in die Irre. Eben die nicht einfach vorhandene Erwartbarkeit ist dagegen das Besondere an der Gabe; sie ist unberechenbar, nicht schlechthin verlässlich und, was gern übersehen wird, riskant; sie impliziert ein Wagnis. Insofern sie weder Natur- noch Marktgesetzen folgt, ist sie ein genuin menschliches Tun. Nicht-menschliche Akteure spielen dabei nur eine Rolle, wenn sie mit personhaften Zügen versehen werden. Das Band, das von ihr ausgeht und mit ihr aufrechterhalten wird, kann an jeder Stelle reißen. Es ist nicht gewiss, dass jemand etwas gibt, dass ein anderer es annimmt und dass der Empfänger seinerseits gibt. So sollte es sein, aber es ist nicht garantiert. Die Akteure bauen auf hohe Wahrscheinlichkeit, doch sie müssen Vertrauen aufbringen – und vorschießen –, und dies immer wieder von neuem. Denn Bindungen durch Gaben werden nicht ein für alle Mal geschaffen und sind dann fest installiert. Sie bleiben gewissermaßen immer in der Schwebel. Was sie festigt, sind die Praktiken, in denen die entscheidenden Akte immer wieder vollzogen werden. Gaben

27 Die Rede von Tausch und Austausch lässt sich kaum vermeiden, legt aber immer das Missverständnis nahe, es gehe um Äquivalente. Ich versuche daher, sie wenigstens zurückhaltend zu gebrauchen. Aus dem gleichen Grund spreche ich auch, anders als in der Forschung verbreitet, *nicht* von einer ‚Ökonomie‘ der Gabe, der Freundschaft, der *grazia* o. Ä. Und ich gehe nicht davon aus, dass irgendeine Gesellschaft, sei es eine antike, vormoderne oder außereuropäische, als eine ‚schenkende‘ von einer nach Marktprinzipien funktionierenden unterschieden werden könnte.

28 Vgl. den Untertitel von Hénaff 2012: *Repenser la réciprocité*, 2014: *Gegenseitigkeit neu denken*. Auch Ricœur geht es darum mit dem Begriff der *mutualité* (Wechselseitigkeit). Dieser markiert den Unterschied zur Gegenseitigkeit, er zeichnet die zeremonielle Gabe und ihre exzeptionelle Leistung aus: Hier stehen Gabe und Gegengabe auf der gleichen Ebene, die zweite Gabe ist nicht von der ersten abhängig, sondern eine zweite erste Gabe. Das initiale Geben ist das Modell beider Gesten. *Mutualité* und *réciprocité* bezeichnen aber das gleiche Geschehen, nur einmal fokussiert auf die Akteure, einmal als Sicht der Theorie; vgl. Ricœur 2004, 335 und 338. Man könnte also sagen, das erstere ist eine phänomenologische, die Erfahrung der Beteiligten aufnehmende, Beschreibung, das Letztere die eines externen Beobachters. Vgl. auch Hénaff 2014, 185–187. Testart übt im Zug von Recherchen zum Wort *échange* (Tausch, Austausch) Kritik an einem mechanistischen Verständnis von Reziprozität; vgl. Testart 2007, 14–16. (Er schränkt allerdings die Geltung von Mauss’ Gabenbegriff praktisch auf den Potlatsch ein. Mit dem Kriterium der *exigibilité*, Einforderbarkeit, schafft er eine Unterscheidung von Gabe, Tausch und einem dritten Typ von Transfer wie Steuer oder Reparation.) Auch andere Positionen wären hier zu nennen, darunter die von Godelier (vgl. unten, 246 f.) und Caillé. Eingehend befasst sich mit dem Begriff Reziprozität auch Tazuko Angela van Berkel: *The Economics of Friendship. Conceptions of Reciprocity in Classical Greece*, Leiden/Boston: Brill, 2020; u. a. diskutiert sie dessen Ablehnung durch David Graeber.

können sich nicht als Struktur von den Akteuren ablösen. Sie sind eine ‚Institution‘ nur im weiten Sinn des Wortes, der diesen Gebrauch auch für Praktiken erlaubt. Die Akteure kommen nicht umhin, Gaben stets erneut zu performieren.

Zeremonielle Gaben stellen eine komplexe symbolische Interaktion dar, bei der zwar wertvolle Güter die Seite wechseln, aber nur die gegenseitige Anerkennung vermitteln. Die Beziehung auf den anderen impliziert Intentionen, Bedeutungsverleihung, das aktive Ergreifen und Verändern ungeschriebener Regeln, mithin Akteurschaft und nicht nur die Exekution vorhandener Gesetzmäßigkeiten, Initiative (inklusive Vorleistungen), Risikobereitschaft, Engagement (‚Selbstgabe‘), freiwillige Bindung an andere (statt der Behauptung von Souveränität), Agonismus (statt Antagonismus). Dazu kommen die Selbstbeobachtung und die kritische Begleitung des eigenen Tuns. Gabenhandlungen vollziehende Akteure wissen um die unsichere Natur dieser Beziehungen und reflektieren sie. Nicht erst ein Beobachter von außen mag den Verdacht äußern, es gehe in bestimmten Fällen gar nicht um Gaben, sondern um einen Handel mit beiderseitigen Interessen. Die Gefahr, dass Gaben in einen Äquivalententausch abrutschen, ist ihnen bewusst. Sie selbst beschreiben daher ihr Geben und Erwidern bald als eines, das etwas ganz anderes sei als schnöder Utilitarismus, und bald als eines, das doch nur profaner Kommerz sei. Im letzteren Fall wechseln sie selbst von einer Innensicht, in der sie Gabenbeziehungen schätzen und unterstützen, in eine Außensicht, aus der jene illusionär scheinen.²⁹ Das bedeutet jedoch nicht, dass nur die externe Beschreibung wahr sei. Die wechselnde Beurteilung hat vielmehr mit den Schwierigkeiten dieser Praxis zu tun: Beteiligten liegt daran, und wenn sie damit gute Erfahrungen machen, beschreiben sie sie in positivem Sinn (was nicht heißt, dass sie sie nur euphemisieren und sich selbst belügen). Wenn sie dagegen enttäuscht werden, werten sie sie ab. Dann nehmen sie selbst die von ihnen sonst abgelehnte reduktionistische Sicht der Dinge ein. Aufschlussreich für die Analyse ist daran dieses Schwanken: Die historischen Gabenhandeln begleitenden Diskurse bringen auch die Prekarität dieses Tuns zum Ausdruck. Zugleich aber bindet es Menschen wirksam und verpflichtet sie einander.

Nicht zuletzt weil die Praxis so fragil ist, lässt sich immer die Tendenz beobachten, dass zwei Arten der Gabe konkurrieren: die gegenseitige und die einseitige. Die letztere versucht, sich gegen die erstere durchzusetzen, oder besser: Wenn Akteure zum einseitigen Geben fähig sind, versuchen sie, dieses Prinzip zum einzigen zu machen. Das unilaterale Geben ist mit geklärten Machtverhältnissen verbunden, ob auf polynesischen Inseln,³⁰ in der griechischen Polis, im römischen Kaisertum, in frühneuzeitlichen Autokratien oder im modernen Staat (in Diktaturen sowieso). Wenn die Macht sich konzentriert, wird reziprokes Geben zugunsten von einseitigem verdrängt.

²⁹ Vgl. van Berkel 2020, 113.

³⁰ Es gibt hier keinen Potlatsch mehr, denn auf „fast allen Inseln sind [...] die Clans hierarchisiert und sogar um eine Monarchie zentriert; es fehlt also eine der wesentlichen Voraussetzungen für den Potlatsch: die Hinfalligkeit einer Hierarchie, auf deren zeitweilige Festigung die Rivalität der Häuptlinge ja gerade abzielt.“ Mauss 2013, 48, Anm. 69.

Dieses wird privilegiert – es ist eine Signatur politischer Macht –, jenes dagegen verschwindet tendenziell aus dem öffentlichen Raum, es wird privatisiert und marginalisiert. In der europäischen Geschichte hat das auch mit dem Sieg des Christentums zu tun. Aus ethnologischer Sicht unterscheidet sich dessen Gabenprinzip nicht so sehr von dem des römischen Kaisertums. An die Stelle reziproken Gebens treten eminent asymmetrische, hierarchische, einseitige Gesten wie *Euergesie*, *Gnade* und *Opfer*. Sie dominieren die europäisch-westliche Vorstellung von Gaben bis heute und schlagen sich in der Diskreditierung gegenseitigen Gebens nieder.

Dieses ist historisch und konzeptuell immer doppelt bedroht: Es ist in Gefahr, in Äquivalententausch aufzugehen oder sich in Einseitigkeit aufzulösen. Die erste Möglichkeit subordiniert sie dem Ökonomismus, die zweite einem Machtdiskurs, der der Gabe, wenn überhaupt etwas, nur die ethische Absolutheit übriglässt. Eine komplex verstandene, nicht-mechanische Reziprozität hat jedoch andere Potentiale; auf diese gilt es die Aufmerksamkeit zu richten.

Einen entscheidenden Ansatzpunkt dafür bietet – in der Engführung mit dem ethnologischen Konzept der Gabe – der altgriechische Begriff *charis*. Er bezieht sich auf alle Aspekte eines sozialen Gabentauschs: auf die Situation (z. B. ein Fest), die Akteure und die Gabe selbst. Im Einzelnen sind es die Haltung des Gebers (z. B. Gunst, Großzügigkeit), die Empfindung des Empfängers (z. B. Freude, Lust), die Erscheinung der Akteure und gegebenen ‚Sachen‘ (z. B. Glanz, Ausstrahlung), die Haltung des Empfängers (z. B. Dankbarkeit), deren Zeichen (die Gegengabe). *Charis* bezeichnet ein Ideal von Reziprozität; dieses wird nicht nur in der ‚archaischen‘ Zeit beschworen, sondern findet sich noch bei Aristoteles. Laut der *Nikomachischen Ethik* beruht auf ihr der Zusammenhalt der Polis.

Charis verklammert aber auch das Soziale mit dem Ästhetischen: mit gesteigerten positiven Affekten und mit visuell vermittelter Attraktivität. Das Wort bezeichnet den erotischen Reiz jugendlicher Körper und die anziehende Wirkung, die Künste zu erzeugen vermögen, z. B. ‚bunte‘, kostbare Textilien mit eingewobenen Bildern.

Schon in der klassischen griechischen Zeit verändern sich dieser Begriff und das diskursive Gefüge, zu dem er gehört. Allemaal werden Sozialität und Ästhetisches auf unterschiedliche Weise zusammengedacht, wenn von *venus*, *gratia*, *grazia*, *grâce*, *grace*, *Gratie*, *Grazie* oder *Anmut* die Rede ist. Sie ersetzen *charis* oder beanspruchen den Term gezielt, um ihn gegen andere ihrer Zeit in Stellung zu bringen.

Im 20. und 21. Jahrhundert gehören diese Begriffe nicht mehr zu den verschiedenen, heterogenen Ästhetikdiskursen. Gerade weil sie so aus der Zeit gefallen scheinen, wirken sie jedoch, wenn sie gelegentlich auftreten, wie ein Barthes'sches *punctum*.³¹

³¹ Etwa wenn Henri Michaux angesichts aktueller chinesischer Schrift in *Idéogrammes en Chine* von einer *grâce de l'impatience* spricht (vgl. Sabine Mainberger: *Linien – Gesten – Bücher. Zu Henri Michaux*, Berlin: De Gruyter, 2020, 147 und 160–168), oder wenn der Lyriker und Übersetzer Peter Waterhouse über die Redewendung „Will you grant me just a few minutes grace?“ stolpert und meditiert: Die nach Europa kommenden Flüchtlinge wollten nicht Asyl, Schutz, Immunität, Zeit, sondern Freund-

Einzelne ihrer Bedeutungsfacetten haben sich auf andere Wörter verschoben. Traditionell besteht z. B. ein Zusammenhang zwischen *charis* (und Nachfolgetermen), Salz und ‚Geist‘, sei es der heilige oder menschliche Intelligenz. So schreibt Paulus im Brief an die Kolosser 4.6. (und der amerikanische Fluxuskünstler Emmett Williams, Sohn eines *evangelist*, zitiert es an geeigneter Stelle): „Eure Rede sei allezeit *en chariti* und mit Salz gewürzt, daß ihr wißt, wie ihr einem jeden antworten sollt.“³² In deutschen Übersetzungen lautet das griechische Syntagma ‚in Gnade‘ oder, mit Akzent auf der sozialen Beziehung, einfach ‚freundlich‘, bei Williams heißt es in schöner Vieldeutigkeit *with grace*.³³ Auf dieser Linie setzt sich das Ansprechende der *charis* und das Überraschend-Anziehende der *Pendants* mit lateinischem Wortstamm etwa in *esprit* und Witz fort. Diese sind eminente ästhetische Qualitäten; ohne sie kommt Kunst nicht aus, und sie haben verbindende soziale Kraft.

Fünf Szenarien – Die Beziehung von Gabe, *charis* und Nachfolgetermen versuche ich nicht in einer diachronen Begriffsgeschichte darzustellen. Ich wähle vielmehr unterschiedliche historische Szenarien, um in ihnen nach den konkreten Ausprägungen des Gabenhandelns und ihrem Zusammenhang mit Fragen des Ästhetischen zu sondieren.

Wegen der Fokussierung auf Reziprozität und die Konstitution von Gesellschaft durch Gabenpraktiken spare ich Szenarien aus, in denen Gabe vor allem theologisch und *charis*, *gratia/grazia* etc. als Gnade gedacht werden. Abgesehen von theologischen Arbeiten hat sich auch die Anthropologie des Begriffes *grace* angenommen,³⁴ der Beziehung zwischen ästhetischer und christlich-theologischer *grazia* die Kunstwissenschaft,³⁵ mittelalterlichen Gabenpraktiken widmen sich Geschichtswissenschaft und Mediävistik, der manifest oder kryptotheologisch verstandenen absoluten Gabe im Sinn Derridas moderne Literatur- und Kulturwissenschaften.³⁶ Gnade und Opfer sind m. E. jedoch von der ethnologischen oder zeremoniellen Gabe kategorial so verschieden, dass sie ein eigenes Feld bilden. Und das Gleiche gilt für den ökonomischen Tausch. Die Tatsache, dass die Rede von Gabe immer wieder für diese ganz unterschiedlichen ‚Transfers‘ gebraucht wird, auch von den historischen Akteuren selbst, ist symptomatisch für grundlegende Unschärfen, Instabilitäten und Ambivalenzen der Gabe. Diese Signatur einer konzeptuellen Problematik ist aber Gegenstand der Beobachtung und taugt nicht als Verfahren der Untersuchung.

schaft, Liebe, Wohlwollen, Lebensfreude, die Schönheit der Welt, kurzum *grace*. Vgl. Peter Waterhouse, Nanne Meyer: *Die Auswandernden*, Fürth: starfruit, 2016, 91 f.

³² *Die Bibel*. Nach der Übersetzung von Martin Luther, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1985, 241. Vgl. Sabine Mainberger: *Grazia*, Gabe und Salz. Tischszenen mit François I^{er} und Benvenuto Cellini, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 96.1 (2022), 1–34.

³³ Daniel Spoerri: *An Anecdoted Topography of Chance*, London: Atlas Press, 1995, Nr. 12, 58. Vgl. Kap. V.

³⁴ Vgl. unten 37, Anm. 45.

³⁵ Vgl. unten 176, Anm. 3.

³⁶ Vgl. z. B. unten 235, Anm. 58.

Die Struktur des Buches ist diskontinuierlich und das Spektrum in Hinsicht auf Epochen, Künste, Textarten und soziale Konstellationen absichtlich breit. In jedem Abschnitt erfolgt ein Neueinsatz, thematisch zeigen sich freilich Verbindungen. Wegen dieser Anlage und wegen des Ziels, den beschriebenen Zugriff zu erproben und seine Reichweite zu testen, spricht der rhematische Titel der Studie von ‚Versuchen‘.

Im Folgenden eine kurze Übersicht über die fünf Teile:

I) *Xenia* (Gastfreundschaft) und *philia* (Verwandtschaft, Liebe, Freundschaft in weitem Sinn) sind die entscheidenden sozialen Bindungen der prästaatlichen Gesellschaft, von denen Epos und Tragödie handeln, sie haben aber auch in der Polis, der Veranstalter und Publikum des Theaters angehören, weiterhin Bedeutung. Die sozialen Beziehungen werden durch gegenseitige Gaben und reziprokes Wohltun realisiert; die Norm ist, dass *charis charis* erzeugt. Tragödien befassen sich indes – das ist eine der weitreichendsten inhaltlichen Bestimmungen der Gattung – mit den Verletzungen dieses Prinzips, insbesondere zwischen einander Nahestehenden. Tragödien verhandeln Pathologien der Gaben- oder *charis*-Beziehungen, während der rituelle Akt der Aufführung das soziale Band der Polis erneuert.

Auf *struktureller* Ebene, in Konstruktion und Komposition, verdichtet sich diese Art komplexer Gegenseitigkeit in den Szenen der Anagnorisis, vor allem beim reziproken Erkennen von Personen. Gegen den Strich der die Technik betonenden Darlegungen in der Aristotelischen *Poetik*, aber auch gestützt auf Nuancierungen in der dort gegebenen Definition, lese ich Anagnorisis-Szenen als Szenen zeremoniellen Gebens. Denn das Erkennen geht i. d. R. mit rituellen Verrichtungen und/oder performativen Akten einher, z. B. mit dem Geben und Empfangen eines symbolisch hochaufgeladenen Gegenstands, mit dem Erweisen eines Dienstes und dessen Erwidern, mit Grüßen, Flehen, Schwören o. A. Ort und Bedingungen des Geschehens sind keine alltäglichen. Es ist kein (mit Affekten verbundener) kognitiver Akt, sondern primär einer des Anerkennens. Dieses impliziert symbolische Bindungen, gegenseitiges Gefälligsein (*charis*), das Schließen von Allianzen. Anders gesagt: Das Erkennen und Wiedererkennen in der Tragödie hat sein Modell und seine Voraussetzungen in der grundlegenden sozialen Praxis der Gabe.

II) Die Künstler-Anekdoten in der *naturalis historia* von Plinius d. Ä. haben in der Geschichte der bildenden Kunst eine entscheidende Rolle gespielt. Sie sind fester Bestand eines Diskurses, der auf das (männliche) Künstlerindividuum fokussiert und dieses zum großen, einseitigen Geber stilisiert. Entsprechend wird ‚der Künstler‘ in der Frühen Neuzeit verehrt und sogar divinisiert und von der Moderne bis in die Gegenwart ikonisiert. Plinius’ Texte bieten jedoch auch etwas ganz anderes: Sie präsentieren auch ein Bild von Künstlern und Kunst, das geeignet ist, jenen Mythos in Frage zu stellen. Denn die einschlägigen Passagen sprechen immer wieder von einem komplexen und vielfältigen Handeln zwischen mehreren Akteuren, wobei Mauss’ drei Gesten im Sinn von Caillé um eine vierte erweitert sind: von einem Zusammenhang

aus Anfordern, Geben, Empfangen und Erwidern. Das Spektrum der in den Blick genommenen Tätigkeiten ist breit, und ebenso das der direkt und indirekt Beteiligten. Es sind Menschen verschiedenen sozialen Rangs, gelegentlich auch verschiedenen Geschlechts, verschiedener Kultur, nicht nur der Gegenwart, sondern auch der Vergangenheit oder Zukunft angehörige, Einzelne mit Namen und Kollektive, und nicht nur Menschen sind im Spiel, sondern ebenso Dinge und übermenschliche Wesen. Plinius eröffnet damit eine Möglichkeit, die der europäische Kunstdiskurs wenn nicht ganz versäumt, so doch marginalisiert: Kunst von der Interaktion her zu verstehen und genauer als ein Geflecht reziproken agonistischen Gebens.

III) Das soziale Leben eines frühneuzeitlichen zum Modell stilisierten Hofes, das Baldassar Castiglione in seinem *Libro del cortegiano* bietet, wirkt sehr fremd, die beschriebenen Praktiken lassen sich jedoch mit ethnologischer Hilfe erschließen: Die Ausführungen zu *grazia*, dem Kernbegriff höfischen Verhaltens, sind auf ihre Weise Überlegungen zum zeremoniellen Geben, zum Kampf um Anerkennung, komplexe Formen der Reziprozität und Konvivialität. Wie das von Mauss u. a. studierte Geben und Erwidern ist auch das intra- und interhöfische Spiel der *grazia* voller Risiken und in jedem Fall tief ambivalent. Es sorgt für soziale Kohäsion und zivilen Umgang in der Elite, der Hofmann vermag aber als genuiner Dritter – nicht zuletzt ist er Diplomat – ebenso Frieden zu stiften wie Konflikte zu schüren. Die soziale Praxis der *grazia* – d. h. nicht-deterministische Interaktion und gegenseitige symbolische Anerkennung – verbindet, ist aber potenziell auch agonistisch. Castiglione hat damit ein für Europa lange Zeit attraktives gesellschaftliches Ideal umrissen und es zugleich im Zeichen des Scheiterns präsentiert.

IV) An Friedrich Schillers Essays schließt noch gegenwärtige Theorie an, wenn es um das Verhältnis von Ästhetik und Politik geht. Mein Augenmerk gilt dagegen der Frage, wie Ästhetisches und Soziales bei ihm zusammengehören. Inwiefern haben seine Konzeptionen von Schönheit, Anmut, Grazie, Würde u. a. mit sozialer Kohäsion zu tun? Weniger in den ‚deduktiven‘, transzendentalphilosophischen Passagen als in den zur Veranschaulichung seiner Thesen gedachten Szenen tritt Schiller als Denker des Sozialen auf und bringt das Ästhetische zum Gesellschaftlichen (nicht nur zum Problem von Herrschaftsform, Regierung, Staat) in Beziehung. Seine theoretischen Texte rufen immer wieder Modelle gegenseitiger Bindung und freiwilliger Selbstbindung auf, die Gabenpraktiken implizieren. Je nach Variante und Kontext werden sie jedoch sehr unterschiedlich beurteilt.

Damit hängt die Art zusammen, wie er mit und gegen Kant das Subjekt neu modelliert: Es erscheint als eines, das verkörpert ist und in Relationen zu anderen eingebettet, genauer: in Gabenverhältnisse. Eine entscheidende Funktion hat dabei vor allem ein gegenseitiges Handeln, das weder finanzökonomisch noch schlechthin ethisch gedacht wird und der Gabe als formalisiertem, reziproke Verpflichtungen etablierendem Tun verwandt ist: das Leihen. Schiller mobilisiert das semantische Spektrum dieses Verbs und ruft vielfältige Praktiken auf, darunter neben Borgen auch Verleihen (etwa eines Titels), Belehnen, Pfand-Geben u. a. m. Sie dienen als Me-

taphern für die Art des ‚Verkehrs‘ zwischen Ideen- und Sinnenwelt. Vor allem aber beschreiben sie das Subjekt als relationales: Es befindet sich von vornherein in Interaktion, insofern es sich von einem anderen Subjekt geben lassen muss, was ihm selbst fehlt. In diesem Sinn wird es als eines entworfen, das ein Gegenüber nötig hat und erst aus der Beziehung zu diesem – einer Beziehung der Anerkennung – ein ‚autonom‘ handelndes werden kann.

V) Die um 1960 entstandene Fluxus-‚Bewegung‘ steht historisch zwischen postavantgardistischen Richtungen der fünfziger Jahre, die sich noch auf ethnologische Gabenkonzepte der dreißiger Jahre (Bataille) beziehen, und Trends seit den neunziger Jahren, die mit dem Ziel von Partizipation und Gemeinschaftsstiftung künstlerisches Geben (in Form von Geschenken, Gesten der Hospitalität und Konvivialität u. a.) pflegen, sowie aktuellen Richtungen, die künstlerische und kuratorische Tätigkeiten mit ethnografischer Forschung engführen. Die Gabe wird dabei i. d. R. als komplementäre Ökonomie beschworen.

Charakteristischer als (scheiternde) antikapitalistische Unternehmungen sind für Fluxus jedoch künstlerische Projekte, die Freundschaften und transnationale Netzwerke hervorbringen, sowie eine Fest-Kultur als situativer Rahmen von Kunst. Fluxus präferiert allographische Künste – Modell ist das Konzert – und transformiert Werke zu transitorischen Momenten in Aktionsketten. Darin finden Geben, Weitergeben und Gegengeben, die jeweils unabsehbare Veränderungen bedeuten, zwischen mehreren gleichwertigen Akteuren statt. Fluxus-typisch sind auch vielfältige künstlerische Gesten der Anerkennung und Freundschaft, aber ebenso offenkundige Agonismen und eine eminent dissensuelle Sozialität. Gabentheoretisch formuliert löst Fluxus die hierarchische Ordnung einseitigen künstlerischen Gebens auf und transformiert sie in eine Zirkulation, in der Gabefähigkeit verteilt und in diesem Sinn demokratisiert ist. Das entspricht dem politischen Ziel der verallgemeinerten Gabentheorie.

Wenn der Eindruck nicht täuscht, dann nimmt in heutigen westlichen Gesellschaften die Dissoziation zu, und die Kompromissbereitschaft in politischen Dingen wie in den Lebensformen schrumpft. Potenzielle Zerstörer der Demokratie haben Zulauf, deren Verteidigern aber fällt es schwer, sich auf mehr als die elementarsten abstrakten Grundsätze zu einigen. Während allenthalben deutlich hervortritt, was soziale Akteure trennt und immer weiter auseinandertreibt, ist nicht einfach zu sehen, was sie zusammenhält. Denn jedes ‚Allgemeine‘ steht unter Verdacht, eben gerade kein solches zu sein, sondern nur ein Ideologem partikularer Macht. Schon die Rede von Bindungen konnotieren viele nur mit auferlegten Zwängen, Einschränkungen individueller Freiheit oder Kontrolle. Kritik und Emanzipationsbestrebungen vermögen Gruppen zusammenzuschmieden, aber nicht eine ganze Gesellschaft, und die Konstituierung von Identität hat zwar institutionelle Grundlagen, aber Anerkennung beruht nicht nur auf erkämpften Rechten.

Was haben in dieser Situation Kunst und Künste zu bieten, um Menschen zusammenzuführen? Ist das Ästhetische vielleicht nicht so supplementär, wie der aktuelle öffentliche Diskurs und die akademischen Disziplinen jenseits der auf Künste bezogenen Fächer es annehmen?

Aus der Sicht der Literatur-, Kunst- und Kulturwissenschaften liegt es nahe, eine Antwort darauf nicht nur mit dem Blick auf die Gegenwart zu suchen, sondern mit dem auf andere, historisch fernere Situationen, und dabei ethnologische Perspektiven zu Hilfe zu nehmen.

Vielleicht können derartige Untersuchungen einen Konnex zum Vorschein bringen, den wir an unserer allzu differenzierten Gegenwart übersehen, obwohl er für uns eminent wichtig wäre. Wenn sich zeigen lässt, dass Gaben, verstanden als Akte qualifizierter Gegenseitigkeit und Anerkennung, und Künste intrinsisch zusammengehören, dann erhält die skeptische Frage nach der soziopolitischen Relevanz von Künsten und Ästhetik eine andere Antwort als üblich. Statt ihre Verbindung mit Politik und sozialem Engagement einzufordern, träte in künstlerischen Artikulationen und Theoretisierungen des Ästhetischen selbst ein Denken in Kategorien des nicht-mechanischen reziproken Gebens zutage. Auf diese Weise zeichnete sich etwas ab, was man eine Gabentheorie der Künste nennen könnte. Und diese erwiesen sich als *per se* soziale und politische.

I Anagnorisis: Erkenntnis und Gabe

1 Gabentausch und Anagnorisis: eine europäische ‚Urszene‘

Eine, wenn nicht *die* europäische ‚Urszene‘ des Gabentauschs ist zugleich eine Szene des gegenseitigen Erkennens der Gaben tauschenden Partner: das Zusammentreffen von Glaukos und Diomedes im sechsten Gesang der *Ilias* (119–236).¹ Der mit den Troern verbündete Lykier und der Grieche stehen einander hochgerüstet gegenüber. Ein Zweikampf beginnt üblicherweise mit herausfordernden Reden, in denen Heroen insbesondere ihre ruhmreiche Herkunft darlegen. Der Prunk des Stammbaums entspricht dem Gepränge der Rüstung und der apotropäischen Gestaltung von Helm und Schild. Diomedes, dessen ungeheurer Kraft und Verwegenheit der ganze fünfte Gesang gewidmet ist – er hat sogar gegen Götter gekämpft und Aphrodite wie Ares verwundet –, fragt nach der Identität seines Gegenübers. Dieser präsentiert seine Genealogie samt einer bewegten Geschichte von weiblichem Betrug, rächender Intrige, Kämpfen mit Männern, Amazonen und einem Ungeheuer, Zeugung des obersten Gottes mit einer Sterblichen u. a. m. Es ist eine der längsten Reden der *Ilias*. Den herausragenden Griechen Diomedes schüchtern indes die machtvollen Ahnen des Gegners nicht ein, sondern er erkennt in diesem freudig den Nachfahren eines Gastfreundes. Sein eigener Großvater Oineus hatte einst Glaukos’ Großvater Bellerophon zwanzig Tage lang bewirtet. Diomedes ruft die Gastgeschenke, die die Vorfahren bei dieser Gelegenheit tauschten, in Erinnerung: Einen von Purpur glänzenden Gürtel gab der eine, einen goldenen, doppelhenkligen Becher der andere. Das wertvolle Trinkgefäß hat der Held bei seinem Aufbruch nach Troja daheim zurückgelassen, es ist bis in die Gegenwart ein in Ehren gehaltener Gegenstand seines Hauses. Gastfreundschaft wird vererbt, daher ist auch der Enkel jeweils dem anderen ein *xenos philos* (224). Nach dieser Erkenntnis trachten beide Kämpfer einander nicht mehr nach dem Leben, sondern wissen sich als Verbündete. Statt die Lanzen gegeneinander zu schleudern, steigen sie von ihren Gespannen, reichen sich die Hände und verpflichten sich einander (*pistōsanto*, 233²): Sie bekräftigen

1 Als Referenz dient *Homers Ilias. Gesamtkommentar (Basler Kommentar/BK)*, hg. v. Anton Bierl, Joachim Latacz, Bd. IV: *Sechster Gesang (Z), Faszikel 1: Text und Übersetzung* von Martin L. West und Joachim Latacz, *Faszikel 2: Kommentar* von Magdalene Stoevesandt, Berlin/New York: De Gruyter, 2008 (letzteres künftig abgekürzt *Ilias VI Komm.*).

2 Das Verb ist medial; diese Verben drücken oft Reziprozität aus; vgl. *Ilias VI Komm.*, 233. – Hier und im Folgenden beziehen sich die Zahlen ohne weiteren Zusatz jeweils auf die Verse und/oder den zugehörigen Kommentar. Auf Stellen außerhalb von Versen und Kommentar verweise ich mit dem Zusatz ‚S.‘. Bis auf wenige Ausnahmen verzichte ich auf die Schreibung der Akzente, bei gut eingeführten Wörtern oder Termen auch auf *ē* und *ō*. Nur bei wörtlichen Zitaten aus der Forschung oder anderen Texten übernehme ich jeweils die darin angewandte Schreibweise der griechischen Wörter. Bei Namen wähle ich die jeweils gängigere Schreibweise (z. B. Troja statt Troia) und vereinheitliche (z. B. immer Klytaimestra).

und erneuern das Band der Gastfreundschaft, das ihre Geschlechter seit Generationen miteinander verknüpft.

Eine derartige Beziehung ist von außerordentlicher Tragweite. Ein Gastfreund hilft einem anderen in allen möglichen Lebenslagen: Er beherbergt ihn, wenn dieser sich fern von zu Hause aufhält – in diesem Fall wird der eine in Argos, der andere in Lykien Aufnahme finden; ein *xenos* oder *xenos* leiht dem anderen Geld, sorgt für ihn, wenn er krank ist, kauft ihn aus Gefangenschaft frei, schickt nötigenfalls Truppen, lässt, wenn der Freund stirbt, dessen Sohn ausbilden, sorgt für Mitgift und Heirat der Tochter, hilft beim Erringen politischer Macht, unterstützt ihn ggf. bei einem Umsturzversuch u. v. a. m. Er fungiert als Hotel, Bank, Krankenhaus, Rechtsbeistand, Versicherung, Militärallianz, Pflegevater, Parteigänger, Pate etc. Er agiert als Freund und Quasi-Verwandter. Gastfreundschaft ist die wichtigste soziale Beziehung – wichtiger noch als die der Blutsverwandtschaft oder der Heirat –, die Menschen – Männer – in einem prästaatlichen Zustand eingehen können. Und sie behält auch unter Bedingungen der Polis und der institutionalisierten Macht große Bedeutung; als parastaatliche Beziehung kann sie quer zu den politischen Institutionen verlaufen und neben oder auch im Konflikt mit diesen unterhalten werden. Durch sie verbünden sich die Angehörigen der Eliten miteinander, ohne eine sie umgreifende, höhere Autorität und ggf. auch gegen eine solche.³ Als Gastfreunde machen die Heroen ihre jeweilige ‚individuelle‘ oder besser gesagt familieneigene Politik. Glaukos und Diomedes erkennen in diesem Sinn ihre Verbundenheit diesseits des Trojanischen Krieges und zeitlich lange vor diesem Konflikt, der beide feindlichen Lagern zuordnet. Sie erinnern sich daran und aktualisieren sie. Die gastfreundschaftliche Bindung wiegt dabei offensichtlich schwerer als die Loyalität zu Griechen oder Troern in der aktuellen Situation.

Als Manifestation dieser spezifischen, vor allen anderen rangierenden Beziehung tauschen sie miteinander die Waffen: Gegenstände, die nicht irgendwelche Dinge sind, sondern sie als Kämpfer ausmachen; sie sind etwas wie Extensionen ihrer Person, gleichsam ein Stück von ihnen. Mit der Waffe gibt der eine dem anderen kein Objekt, sondern sich selbst. Bei diesem Tausch spielt es daher keine Rolle, dass die Akteure höchst unterschiedliche Güter einzusetzen haben: der eine goldene, der andere bronzene Waffen.⁴ Aber nicht ihr materieller Wert (und auch nicht ihre Funktionalität) ist beim Tausch von Belang, sondern die symbolische Bedeutung der Geste. Indem die beiden den Tausch vollziehen, erkennen sie einander als Gastfreunde an; sie bestätigen dieses nicht-vertragliche, aber gleichwohl gültige und über ihr individuelles Leben hinaus bestehende, unauflösbare Verhältnis. Die Gastfreundschaft ist hei-

³ Vgl. Gabriel Herman: *Ritualised Friendship and the Greek City*, Cambridge u. a.: Cambridge Univ. Press, 1987, 1 ff., 16 ff., 22–26 u. pass.; ders.: Friendship, Greek, in: *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford: Oxford Univ. Press; <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.2727> (21.08.2023); William G. Thalmann: Guest-Friendship, in: Margalit Finkelberg (Hg.): *The Homer Encyclopedia*, I, Chichester: Wiley-Blackwell, 2011, 324 f. Vgl. auch unten Anm. 10.

⁴ Um Bronze und nicht um Eisen handelt es sich; vgl. Ilias VI, 236, Ilias VI Komm., 3 und 48.

lig, Zeus beschirmt sie; wer gegen ihre Gebote verstößt, vergeht sich gegen ihn und seine göttliche Macht. Sie wird rituell, durch Worte und Handschlag, besiegt.⁵ Die derart eingegangene Verpflichtung könnte nicht stärker sein. Gastfreunde verzichten auf Gewalt gegeneinander. Das ist eine von vielen wichtigen Leistungen einer derartigen Beziehung. Sie wetteifern um Ansehen, Rang, Stellung und Macht in der Elite, aber dieser Agon bedeutet gerade keinen mörderischen Antagonismus. Gewalt gegen einen Gastfreund ist vielmehr einer der schlimmsten Anschläge auf das menschliche Miteinander überhaupt, Untreue gegen einen *xenos* eines der größten denkbaren Verbrechen. Wie Gräueltaten gegen Verwandte bei aller Gewalt und Grausamkeit des langjährigen Krieges aus dem Epos ausgeschlossen sind oder nicht narrativ ausgebreitet werden, so findet die mythologische Ursache des Krieges selbst, ein Bruch des Gastrechts, vor den erzählten fünfzig Kriegstagen statt. Gastfreundschaft ist für die Partner der Beziehung eine Frieden stiftende und Frieden sichernde Praxis.⁶

Daher verschlägt es nichts, ob beim Gabentausch die Waffen aus Gold oder aus Bronze sind, ob es sich um den Wert von hundert oder neun Rindern handelt. Der Sinn des gegenseitigen Gebens wird vielleicht umso deutlicher, wenn die Nicht-Äquivalenz des Getauschten so ins Auge springt wie bei dieser Begegnung.⁷ Der Abstand zwischen der Gabe des einen und der des anderen ist jedenfalls so evident, dass der Gedanke an eine messbare Gleichwertigkeit der Gegenstände sich eigentlich verbietet.⁸

Der Erzähler weist ausdrücklich auf das Missverhältnis hin und sieht sich offenbar genötigt, es zu erklären: Zeus habe Glaukos die Sinne verwirrt. Bei klarem Verstand hätte dieser also niemals seine Waffen gegen die seines Gegners eingetauscht. Seit Platon, Aristoteles und alexandrinischen Kommentatoren wird über diesen ungleichen Tausch diskutiert.⁹ Divergente Interpretationen ergeben sich dabei vor allem aus der Frage, ob man Diomedes List und dem Erzähler Ironie zuschreibt.

5 Vgl. Herman 1987, 49–52; „*xenoi* are strangers who through a ritual act become ‚loving friends‘.“ Rituelle Elemente sind „a solemn declaration, an exchange of gifts [], the handshake [...] a symbolic declaration of peaceful intentions. For two clasping rights nullify each other’s aggressive potential; the arms, of necessity, have to be transferred to the inept left hands.“ Ebd., 52. Vgl. auch unten, Anm. 146.

6 Durch die Überlagerung von mehreren Verpflichtungsverhältnissen, in denen jeder steht, kann dieses Prinzip freilich auch ausgehebelt werden; vgl. Beate Wagner-Hasel: *Der Stoff der Gaben. Kultur und Politik des Schenkens und Tauschens im archaischen Griechenland*, Frankfurt/New York: Campus, 2000, 103.

7 Die Zahlen sind symbolische; vgl. *Ilias* VI Komm., 236.

8 Dass Rinder überhaupt genannt werden, zeigt den hohen Wert beider Waffen, denn anders als Geld kombiniert Homer Vieh selten mit der Funktion des Maßes und des Austauschs; es taugt prinzipiell nicht für niedrigpreisige Dinge. Vgl. van Berkel 2020, 37, Anm. 177.

9 Zur Interpretationsgeschichte vgl. *Ilias* VI Komm., 234–236, und z. B. Sitta von Reden: *Exchange in Ancient Greece*, London: Duckworth, 1995, 41, Anm. 70; Wagner-Hasel 2000, 93; Homer: *Iliad. Book VI*, hg. v. Barbara Graziosi, Johannes Haubold, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2010, 36–40. Für von Reden ist die Stelle ein Beispiel dafür, wie die Macht des Gabentauschs aufgerufen und zugleich dessen Regeln manipuliert werden: Die Worte der Akteure bestätigten die Freundschaft, ihr Tun, der

Das Tauschen von Gaben, seien es Objekte oder Dienste, ist in der homerischen Welt gang und gäbe, ja diese ist nachgerade eine, an der sich die von Marcel Mauss beschriebene Trias von Geben, Empfangen und Erwidern als grundlegende, Sozialität stiftende Praxis exemplifizieren lässt.¹⁰ Für die diese Episode des Trojanischen Krieges kommentierende Stimme scheint ein ‚vernünftiges‘ Denken im Widerspruch zur praktizierten Geste zu stehen. Ein solches zeichnet sich für sie offenbar dadurch aus, dass es materielle Werte einzuschätzen vermag und Tausch nur als einen von kalkulierbaren Größen kennt. Die weitaus wichtigere (oder womöglich einzige) Funktion der symbolischen Anerkennung des anderen und die Etablierung einer sozialen Beziehung höchster Bindekraft durch diesen Akt werden dabei ausgeblendet oder extrem heruntergespielt. Der Waffentausch, mit dem die Begegnung der beiden endet, ja in dem sie kulminiert, ist jedoch das Pendant zum erzählten Gabentausch zwischen den Ahnen der Beteiligten. Diomedes spricht von einem zeremoniellen Gabentausch, von Gastfreundschaft und dem gegenseitigen Geben kostbarer Geschenke als deren Ausdruck.¹¹ Und Glaukos lässt sich darauf ein. Wenn in den letzten drei Zeilen dagegen Werte gegeneinander aufgerechnet werden, wirkt das wie eine Antiklimax.¹² Fi-

Waffentausch, dagegen die Feindschaft; ebd., 26. Vgl. auch William M. Calder III: Gold for Bronze: *Iliad* 6.232–36, in: Alan L. Boegehold u. a. (Hg.): *Studies Presented to Sterling Dow on His Eightieth Birthday*, Durham (N.C.): Duke Univers., 1984, 31–35; Walter Donlan: The unequal exchange between Glaukos and Diomedes in light of the Homeric gift-economy, in: *Phoenix* 43 (1989), 1–15; Évelyne Scheid-Tissinier: *Les usages du don chez Homère. Vocabulaire et pratiques*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1994, 160–162; Hans van Wees: Greed, Generosity and Gift-Exchange in Early Greece and the Western Pacific, in: Willem Jongman, Marc Kleijwegt (Hg.): *After the Past. Essays in Ancient History in Honor of H. W. Pleket*, Leiden/Boston/Köln: Brill, 2002, (341–378) 369; Ruth Scodel: Glaukos-Diomedes Episode, in: Finkelberg 2011, 315. Unter den historischen Stimmen vgl. auch Aristoteles: „Wer aber das, was ihm gehört, wegschenkt, wie Homer den Glaukos dem Diomedes ‚guldne Wehr um erzne, die hundert Rinder um neune‘ schenken lässt, der erleidet kein Unrecht. Denn das Schenken steht ganz bei ihm (*ep' autō gar esti to didonai*), das Unrechtleiden aber nicht: das würde voraussetzen, daß einer da ist, der ihm das Unrecht antun will“; *Nikomachische Ethik*. Übers. u. Nachw. v. Franz Dirlmeier, Anmerkungen v. Ernst A. Schmitt, Stuttgart: Reclam, 1983, 1136b, 45.

10 Der Transfer der ethnologischen Gaben-Forschung auf die homerische Welt erfolgte in den fünfziger Jahren durch Moses Finley: *The World of Odysseus*, New York: Viking Press, 1954. Einen ausführlichen Vergleich zwischen altgriechischer Gastfreundschaft, v. a. in der *Odyssee*, und pazifischem Kula unternimmt (mit Rekurs auf Malinowski statt auf Mauss und auf jüngere Forschung) van Wees 2002.

11 Die Geschenke der Vorfahren verweisen auf zwei entscheidende Gelegenheiten der männlichen Identitätskonstruktion in den homerischen Epen: der Gürtel auf den Krieg, der Becher auf das Gastmahl; vgl. Pauline Schmitt Pantel: Der Gürtel. Körperschmuck, Statussymbol und Geschlechtsmerkmal, in: Beate Wagner-Hasel, Marie-Louise B. Nosch (Hg.): *Gaben, Waren und Tribute. Stoffkreisläufe und antike Textilökonomie*, Stuttgart: Franz Steiner, 2019, (333–355), 343.

12 *Ilias* VI Komm., 234–236, sieht darin eine überraschende, aber von den Zuhörern geschätzte Pointe: Der Grieche Diomedes werde dadurch zum Sieger und materiellen Gewinner. In den verschiedenen Lesarten geht es immer wieder um die Frage, wer in diesem Waffentausch am Ende der Überlegene ist: der mehr Schenkende oder der mehr Empfangende. Man mag die Begegnung kompetitiv auffas-

guren- und Erzählerrede treten auseinander, die Perspektive der Akteure und die eines Beobachters stehen in Spannung.

Mauss selbst hat sich auf diese Szene und auf Xenophon bezogen; bei diesem vor allem fänden sich Zeugnisse über die Thraker, die Ähnlichkeiten mit den Lykiern aufwiesen (Glaukos ist deren König). Der französische Ethnologe sieht hier das obligatorisch gegenseitige agonistische Schenken, durch das Familien und Clans ihre Machthierarchien herstellen, den ‚Vertrag‘ durch verschwenderische Aufwendungen, die ‚totalen Leistungen‘, die mit großen Geschenken, Festen und Diensten beginnen, den Potlatsch. Die Griechen hätten diese Gabenpraxis gekannt, sie aber nicht mehr verstanden.¹³ Die Gabe, in der er in seinem berühmten *Essai sur le don* einen ‚Felsen‘ der menschlichen Gesellschaft zu finden glaubt, würde demnach schon hier, in einem der ältesten Texte der westlichen Kultur, verkannt. Dies wäre ein Grund dafür, warum man sich mit der Frage nach der Konstitution von Sozialität nach räumlich viel entfernteren und kulturell fremderen Phänomenen umsehen muss.

Ich lasse die Diskussion um eine echte oder verkannte oder in ironischer Brechung erscheinende Gabenszene hier auf sich beruhen, um einen anderen Aspekt an dieser Begegnung in den Fokus zu rücken:

Der Waffentausch zwischen Glaukos und Diomedes folgt auf ihre gegenseitige Identifikation. Glaukos berichtet von der Gastfreundschaft, die Bellerophonates einst in Lykien erfahren hat. Der Name des Aufnehmenden fällt in seiner Erzählung nicht, Diomedes *erschließt* ihn vielmehr aus der Geschichte. Die von Diomedes erwähnte Gastfreundschaft währte zwanzig Tage, die von Glaukos erwähnte nur neun.¹⁴ Diomedes nennt den Namen des freundlichen Wirtes: Oineus, und, sofern es sich nicht um verschiedene Aufenthalte handelt, korrigiert er sozusagen Glaukos’ Wissen über die Dauer des Ereignisses. Beide sind sich jedoch einig, dass es sich um dieselbe Person handelt; einer verbalen Bestätigung durch Glaukos bedarf es dazu nicht mehr, beide gehen direkt zur bekräftigenden Geste über.

sen: Die beiden gehen vom Antagonismus des Krieges zum Agonismus des Lebens über. Aber dieser muss gerade nicht zu einem Sieg führen.

¹³ Vgl. Une forme ancienne de contrat chez les Thraces, in: *Revue des Études Grecques*, 34.159 (1921), (388–397), 390 f. (Die These, dass Homers Text ein Relikt aus einer älteren Kultur berge, ist heute überholt.) Émile Benveniste, der sich auch auf Mauss bezieht, sieht es ähnlich: Der Sänger missverstehe den Vorgang als schlechtes Geschäft; tatsächlich aber sei die Wertungleichheit der Gaben gewollt: Der eine gebe bronzene Waffen bzw. neun Rinder, der andere erwidere (*rendre*) das mit goldenen Waffen bzw. hundert Rindern; vgl. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes. 1. Économie, parenté, société*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1969, 98 f.

¹⁴ Die gleiche Anzahl von Rindern wurde dabei geschlachtet. Die Zahl Neun spielt also hier eine Rolle. Der zehnte Tag beendete dagegen dieses erfreuliche Verhältnis und brachte die Intrige gegen Bellerophonates zur Wirksamkeit. Die Wende am zehnten Tag ist allerdings formelhaft; vgl. *Ilias* VI Komm., 173–177.

Die Anagnorisis, die hier stattfindet, wäre aus Aristoteles' Sicht für eine Tragödie keine ideale.¹⁵ Sie wird nicht von körperlichen Zeichen (Narben, Locken ...) oder Artefakten (Kleidungsstücken, Schmuck ...) initiiert, die auf eine bestimmte Person weisen; sie beruht nicht auf der Auslösung einer emotionalen Regung mit Hilfe des Gedächtnisses, und allemal resultiert sie nicht aus der Handlung, dem *mythos*. Vielmehr stellt sich ein Akteur selbst vor; der Dichter legt ihm in den Mund, was zu seiner Identifikation nötig ist – eine in der *Poetik* als minderwertig geltende Art der Anagnorisis. Die Beziehung zwischen den beiden Sippen ergibt sich dann aus einer (ohne weiteres Rasonnement von statuten gehenden) Schlussfolgerung. Der Gastgeber des Großvaters von Glaukos wird als Großvater von Diomedes erkannt, was zumindest in Hinsicht auf die divergierenden Angaben zur Dauer des Aufenthalts nicht zwingend ist. Wenn es aber zutrifft – und beide sind sich darin einig –, dann impliziert der Sachverhalt den weiteren, die Gastfreundschaft der Enkel. Dieses Fortwirken verdankt sich jedoch nicht nur einem konsequenten Schließen, sondern es handelt sich um eine soziale Beziehung, die Akteure intentional in gegenseitigem Einvernehmen herstellen oder – wie in diesem Fall – bestätigen und fortführen. Denn Gastfreundschaft ist zwar ein Bündnis, das über das Leben der Individuen, die es geschlossen haben, hinaus besteht; gleichwohl bedarf es aber der Anerkennung durch die Beteiligten und der performativen Aktualisierung. Es steht nicht fixiert auf einem Stein oder einem Papier – ein Vertrag, der seine Geltung aus einem Rechtssystem bezieht, existiert nicht –, sondern es handelt sich um eine gelebte Praxis. Als solche besteht das Bündnis nur durch das Tun der Partner. Wer sich nicht als Gastfreund verhält, beendet die Beziehung. In diesem Sinn genügt es nicht zu wissen, *wer* der andere ist, oder zu wissen, *dass* der andere Nachfahre eines Gastfreundes ist; es muss auch ein Interesse daran geben, die Gastfreundschaft aufrechtzuerhalten, und das heißt, selbst als Gastfreund zu agieren. Die Beziehung der Akteure ist hier überkommen, in diesem Sinn nicht frei gewählt, aber zugleich bedeutet sie keinen schlechthinnigen Determinismus, sondern muss ergriffen, bejaht, gewollt und realisiert werden. Die Identifikation einer Person als Träger eines bestimmten Namens ist daher nicht das Entscheidende, wesentlich ist vielmehr das Handeln der Akteure, und genauer dasjenige in Beziehung zur Vergangenheit und in Ausrichtung auf die Zukunft. Das gegenseitige Schenken der Waffen folgt *auf* die Identifikation, aber nicht einfach kausal *aus* ihr. Vielmehr reihen sich beide in ihre jeweiligen Genealogien ein und sorgen für die Kontinuität ihrer Familienbeziehungen, indem sie einen Akt vollziehen, der dem der Vorväter ähnelt.

Die Anagnorisis-Szenen der Tragödien zeigen das Problem jeweils sehr präzise: Erkenntnis oder Wiedererkenntnis einer Person (oder eines Sachverhalts, der aber i. d. R. mit der einer Person verbunden ist) erschöpft sich nicht in einem intellektuellen Akt. Und was dabei über das Kognitive hinausgeht, ist nicht nur die Affektivität.

15 Grundbeispiel für eine Anagnorisis im Epos ist die anhand von Odysseus' Narbe; vgl. *Poetik* 16.1454b25–30 (zum Referenztext vgl. Siglen- und Literaturverzeichnis).

Gefühle haben bei Aristoteles epistemischen Wert, aber die Betonung des Affektiven als funktional für die Erkenntnis setzt auf ihre Weise eine Logifizierung der Anagnorisis fort und dehnt sie aus.

Der mehr als mentalen und doch nicht einfach nur affektiv zu nennenden Dimension der Anagnorisis in der Tragödie möchte ich im Folgenden nachgehen. Denn es ist diese Dimension des Phänomens, die sie – so die These – mit der zeremoniellen Gabe verbindet: In dieser geht es nicht um Gewinn, um die Umverteilung von Reichtum, um das Aufnehmen und Abgleichen von Schulden, um Kreditvergabe, Zinserhebung u. Ä., und genauso wenig geht es um Altruismus, Moral, ‚reine‘, keinerlei Erwidern erwartende Wohltaten. Ökonomische und moralische Aspekte mögen sich in einem konkreten Fall hineinmischen, aber die wesentliche Funktion ist – darin folge ich v. a. den anti-ökonomistischen und anti-moralistischen Lesarten des *Essai sur le don* von Marcel Hénaff, Alain Caillé u. a. – die symbolische Bedeutung des Gebens, Empfangens und Erwiderns, d. h. die Anerkennung des anderen.

Glaukos und Diomedes sind keine Tragödienhelden, aber ihr Zusammentreffen verknüpft Gabe und Anagnorisis auf eine ganz grundlegende Weise: Denn ihr Erkennen ist ein gegenseitiges Anerkennen; sie begründen ein soziales Verhältnis, in dem sie schon stehen, neu. Damit geht zumindest für sie eine entscheidende Wende des Geschehens einher: Während ihre Kampfgefährten jeweils weiter Gegner des anderen Lagers töten, verzichten sie darauf; die Feinde agieren als Gastfreunde. Die Anagnorisis verbindet sich somit auch, hier lokal begrenzt auf die beiden Akteure, mit einem überraschenden Umschwung des Geschehens, einer Peripetie.¹⁶

2 Tragödie und Gabenpathologie: Gewalt gegen Prinzipien der Sozialität

Bevor es um den Begriff der Anagnorisis in der Aristotelischen *Poetik* geht, zunächst etwas Grundsätzliches zum Zusammenhang von Tragödie und Gabe. Er steht in altphilologischen Arbeiten zu diesem Textkorpus nicht im Fokus der Aufmerksamkeit. Während die Gabe in der homerischen Welt und für Pindars Poesie als pertinent gilt, scheint sie für die Tragödie des fünften Jahrhunderts keine große Rolle zu spielen.

¹⁶ Wiedererkennung und Peripetie gesteht Aristoteles nur der *Odyssee*, nicht der *Ilias* zu; vgl. *Poetik* 24.1459b14–15. Er bezieht sich dabei freilich auf das Gesamtgeschehen, nicht auf einzelne Szenen. Gleichwohl gibt es in der Achilles-Handlung aber auch eine Wende; vgl. Elizabeth S. Belfiore: *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton/New Jersey: Princeton Univ. Press, 1992, 156. Wenn man Gabe einfach mit Zeichen gleichsetzt (was ich nicht tun werde), sind alle möglichen Szenen der *Ilias* und der *Odyssee*, in denen Dinge vorkommen – sie sind oft Gaben –, auch Szenen von *recognition*. Von Reden bespricht viele derartige Episoden, die von Glaukos und Diomedes fällt für sie aber nicht darunter. Ihre Analyse von Passagen der *Odyssee* führt zu dem Ergebnis, dass die zeichenhaften Dinge hier keine Gaben sind; vgl. von Reden 1995, 32–37.

Diese Abwesenheit ist jedoch nur eine scheinbare. Tatsächlich werden Gabenpraktiken und -vorstellungen unter dem Begriff Reziprozität verhandelt. Dieser ist sehr weit und enthält sowohl den kommerziellen Tausch und die kontraktuellen Beziehungen wie – es klingt widersprüchlich – die absolute, einseitige Gabe. Meist operieren die Studien mit Marshall Sahlins' Begriffstrias von negativer, allgemeiner und ausgeglichener Reziprozität. Die erste ist rein interessenbezogen und egoistisch, die zweite kommt dessen Gegenteil, dem Pol der Solidarität und des Altruismus, nahe, die dritte meint den Versuch einer wechselseitigen Zufriedenstellung beider Partner.¹⁷ Letztere enthält positive Beziehungen, die negative Reziprozität dagegen das Prinzip der Rache und Vergeltung, das i. d. R. Mord für Mord bedeutet.¹⁸

Im Fokus des Interesses stehen im Zusammenhang mit der Tragödie vor allem die Reziprozität von Gewalt zwischen Einzelnen bzw. Familien und der Bruch mit der Kette von Racheakten. Entscheidend sollen dabei die Gemeinschaftsstiftung durch das Ritual, namentlich den staatlich installierten Dionysos-Kult, sein, der eng mit der Tragödie verknüpft wird, wie das Aufkommen von Geld und die Gründung politischer Institutionen.¹⁹ Die eine Seite dieses großen historiographischen Narrativs ist von den *Bakchai*, die andere von der *Orestie* vorgezeichnet.

Aus diskursanalytischer Sicht, namentlich bei Tazuko Angela van Berkel, geht es dagegen nicht um die Frage, welche tatsächlichen historischen Veränderungen – das wären komplexe ökonomische, politische, juristische u. a. – im fünften Jahrhundert stattgefunden haben, sondern um das, was die damaligen Akteure selbst adressieren. Die Monetarisierung, die zweifellos eine wichtige Veränderung darstellt, ist aus dieser Perspektive nicht Beginn und Anzeichen einer Entbettung der Wirtschaft (Polanyi), die ökonomische Transaktionen von anderen Interessen und Normen (religiösen, politischen ...) ablöst, sie sozusagen emanzipiert und damit purifiziert;²⁰ es lässt sich vielmehr feststellen, dass es im damaligen Nachdenken über Fragen der So-

¹⁷ Vgl. *Stone Age Economics* (1972), London/New York: Routledge, 2017, 174–178. Zur Kritik, insbes. daran, dass Raub und Handel in die gleiche negative Kategorie fallen, vgl. Hénaff 2014, 115 ff.

¹⁸ Der Begriff Reziprozität selbst ist allerdings kein einfacher. Wenn er an mechanistischen, physikalischen, oder physiologisch-biologischen Modellen oder einer sozial wenig aussagekräftigen, weil ubiquitären Vorstellung orientiert ist, erbringt die Arbeit damit wenig. Vgl. zur Kritik an derartigen Konzepten von Reziprozität bzw. Tausch/Austausch oben 15, Anm. 28.

¹⁹ Vgl. v. a. Richard Seaford: *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford: Clarendon Press, 1994, 394 f.; ders.: *Tragedy, Ritual and Money in Ancient Greece. Selected Essays*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2018; ders.: Introduction, in: Christopher Gill, Norman Postlethwaite, Richard Seaford (Hg.): *Reciprocity in Ancient Greece*, Oxford: Oxford Univ. Press, 1998, 1–11. Gaben werden in strukturalistischen Tragödien-Lektüren auch unter dem ebenfalls problematisch weiten Begriff Tausch verhandelt; so von Reden 1995, 147–168. Dabei werden sie vom modernen westlichen Verständnis von Ökonomie unterschieden, aber eben auf dieser Folie profiliert. So stelle die *Orestie* Gabentausch als Grundlage von politischer Stabilität und Frieden einem Äquivalententausch entgegen, der gleichermaßen für Handel und Blutrache typisch sei; vgl. ebd., 220.

²⁰ Die Vorstellung der Entbettung ist problematisch, da Wirtschaft auch heute nie als solche und unabhängig von politischen, sozialen und anderen Faktoren existiert.

zialität derartige Auffassungen und Befürchtungen gibt. Die Akteure selbst fokussieren in ihren Artikulationen auf das Problem der Geld- und Marktökonomie und sehen darin den wesentlichen Agenten von Veränderungen, die sie in den interpersonellen Beziehungen spüren.²¹ In dieser Situation werden marktförmige Relationen einerseits und solche der ‚Freundschaft‘ im weitesten Sinn (*philia*)²² andererseits zu deutlich unterschiedenen, komplementären Modellen profiliert, während sie in der Praxis gar nicht als derart gegensätzliche vorkommen. Die damaligen Äußerungen zu ‚Freundschaft‘ sind so gesehen nicht unabhängig von denen zu einer (präsumtiv) entbetteten Ökonomie zu verstehen und umgekehrt, beide werden interdependent entwickelt. Daher macht es keinen Sinn, die erstere nur als Ideologie und letztere als die objektive Wahrheit über die historischen Veränderungen zu betrachten. Beide sind vielmehr Vorstellungen, und zwar durchaus überzeichnete, ja tendenziell Fiktionen, die den Akteuren als analytische Instrumente dienen.²³ Die sprachlichen und begrifflichen Unterscheidungen der Akteure selbst, samt Wunschdenken, Idealisierungen, Ängsten und Perhorreszierungen, sind aber höchst aufschlussreich für die Untersuchung einer fremden Kultur – auch der griechischen Antike, inklusive der klassischen.²⁴ In deren Texten selbst werden Differenzen zwischen verschiedenen Arten von Reziprozität verhandelt, gelegnet oder konstruiert. Und gelegentlich lassen sie die an sie herangetragenen theoretischen Unterscheidungen wie die erwähnte Sahlins'sche von allgemeiner und ausgeglichener kollabieren.²⁵

Zu Vorstellungen von gelungener Sozialität und damit auch von Gaben und zu Sorgen um das Miteinander, das allen möglichen Bedrohungen ausgesetzt ist, haben die Texte der Tragödien viel zu bieten.

Eine von mehreren Beziehungen zwischen griechischer Tragödie und Gabenkomplex liegt auf der Ebene der Handlung, des *mythos*: In einigen Tragödien ist das ganz wörtlich zu verstehen: Eine Person macht einer anderen ein Geschenk, z. B. Medea schickt Jasons Braut, ihrer Rivalin, oder Deianeira ihrem Gatten Herakles ein tödliches Gewand, oder jemand erweist einem oder mehreren anderen einen Dienst, indem er ihn oder sie bei sich aufnimmt, so Pelasgos in den *Hiketiden* oder Theseus in *Ödipus auf Kolonos*; das Verhältnis zwischen Flüchtlingen oder Schutzflehenden

²¹ Vgl. van Berkel 2020, 35. In Hinsicht auf die transferierte ‚Sache‘ gibt es keine Unterscheidungsmöglichkeit, denn die gleiche ‚Sache‘ ist bald Gabe oder Geschenk, bald Ware. Beide sind am ehesten als kulturelle Konstruktionen zu verstehen. Nicht die ‚Sache‘ selbst, sondern die Art des Transfers ist entscheidend; vgl. ebd., 59.

²² Zu den Begriffen *philia* (Freundschaft) und *xenia* (Gastfreundschaft bzw. ritualisierte Freundschaft) vgl. unten 32–35. Einstweilen setze ich das Wort ‚Freundschaft‘ in Anführungszeichen, um anzudeuten, dass es sich nur um einen Behelf handelt.

²³ Diese dankenswerte Klarstellung bei van Berkel 2020, 35.

²⁴ Sie machen die ‚emische‘ Perspektive aus, die mit der ‚etischen‘ relationiert und nicht einfach ausgeblendet werden darf; so das Verfahren von van Berkel.

²⁵ Vgl. van Berkel 2020, 53 f.

und Aufnehmendem ist dabei nicht nur einseitig.²⁶ Alkestis macht ein exzessives Geschenk, das nicht erwidert werden kann: Sie gibt ihr Leben.²⁷

Dergleichen direkte Akte müssen jedoch nicht sein; oft finden sich Gabenpraktiken und -vorstellungen nur in Implikationen, die der Handlung zugrunde liegen und im Tun der Akteure vorausgesetzt sind: Verwandte und Gastfreunde sind selbstverständlich einander zur Unterstützung verpflichtet, Waffentausch ist üblich u. Ä. Das Umgehen mit Gaben ist ein Praxiswissen; ausdrücklich artikuliert wird es vor allem dann, wenn die gewohnte Handhabung nicht funktioniert. *Medea* und *Die Trachinierinnen* handeln von spektakulären Gaben, die ihren Charakter als erfreuliches Geschenk pervertieren und mörderisch wirken, *Alkestis* von einer Gabe, die das Prinzip der Zirkulation suspendiert. Als Grundsatz, dass ‚Freunde‘ (*philoí* und *xenoi*) einander Gutes erweisen, bildet die Gabenbeziehung aber das soziokulturelle *knowing how* der im Stück dargestellten Personen wie des zuschauenden Publikums.

Gabenbeziehungen zwischen Personen oder Gruppen folgen dem Grundsatz eines gegenseitigen Transfers von ‚Gütern‘, seien es Dinge oder Dienste, unter besonderen Bedingungen auch Personen. Geschenke, Gunstbezeugungen, Hilfeleistungen, das Erweisen eines Gefallens, das Gewähren eines Status o. a. werden angenommen und mit Gegenleistungen erwidert. Diese Art Tausch (symbolisch) wertvoller Gaben formt ein soziales und u. U. auch politisches Netz.

Er trägt die Beziehungen der *philia* (Verwandtschaft, Freundschaft) und *xenia* (Gastfreundschaft), deren Umfang weit über die Bedeutung der heutigen deutschen, englischen oder anderen Vokabeln moderner europäischer Sprachen hinausgeht: *Philoí* sind Verwandte in engem und in weitem Sinn, d. h. bis hin zu Kindern von Cousins, generell Nachkommen eines gemeinsamen Ahnen.²⁸ *Philia* kann aber auch noch viel weiter gefasst sein, etwa in der *Nikomachischen Ethik*: Da umfasst sie drei Arten: neben der Verwandtschaft (*syngenikē*) auch die Beziehungen aus dem Polisleben (*koinonikē*), einschließlich *xenia*, und die Kameradschaft (*hetairikē*).²⁹ *Xenoi* sind Fremde, auch die i. d. R. nicht blutsverwandten Ehepartner – die Ehe ist eine besonders enge *xenia*-Beziehung³⁰ –, mithin diejenigen, zu denen mit bestimmten Vorgehensweisen und Gesten eine enge Beziehung etabliert wird.³¹ Fremde gelangen in eine *philia*-Beziehung durch Heirat, Gastfreundschaft oder Gewährung von Schutz (Hikesie). In allen drei Fällen

26 Theseus gewährt Ödipus Aufnahme, und Ödipus bringt dem, der ihm eine Grabstätte gewährt, Segen.

27 Vgl. dazu Victoria Wohl: *Intimate Commerce. Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*, Austin; Univ. of Texas Press, (1998) 2021, 153; sie deutet das als Potlatsch. Vgl. auch van Berkel 2020, 187 ff.

28 Vgl. Elizabeth Belfiore: *Murder Among Friends: Violation of Philia in Greek Tragedy*, New York/Oxford: Oxford Univ. Press, 2000, 5.

29 Vgl. ebd., 6; NE 1161b11–16 (zum Referenztext vgl. Siglen- und Literaturverzeichnis).

30 Vgl. Belfiore 1992, 70.

31 Dafür gibt es nicht nur einen Term, weil es ein sehr vielfältiges Phänomen ist und *xenia* nur eine von vielen Bindungen, allerdings eine zentrale; vgl. Herman 1987, 10.

werden durch rituelle Akte formale, dauerhafte, erbliche, verwandtschaftsähnliche Verhältnisse zu einem der eigenen Gruppe nicht Angehörigen geschaffen.³²

Die dritte Art bedarf einer kurzen Erläuterung: Zwischen Verwandten besteht die Pflicht, einen Schutzsuchenden aufzunehmen, es gibt sie aber auch Fremden gegenüber: Hikesie ist wie die Gastfreundschaft eine rituell begründete und entsprechend geschaffene Beziehung: Ein (fremder) Ankömmling (so die wörtliche Bedeutung von *hiketēs*) erhält Zuflucht, Schutz, religiöse Entsühnung, und im glücklichen Fall endet das Ersuchen mit der Aufnahme in die Stadt, d. h. mit Asyl, Wohn- und Bürgerrecht; ein erfolgreicher *hiketēs* wird ein vom Aufnehmenden abhängiger *philos* oder, wenn ihr sozialer Status gleich ist, ein *xenos*. Wie bei der *xenia* handelt es sich um eine reziproke Beziehung. Der Bittende hat Verpflichtungen gegenüber dem Aufnehmenden, z. B. muss er diesem Wohltaten versprechen, wie etwa der exilierte Ödipus dem König von Athen Theseus (vgl. Sophokles: *Ödipus auf Kolonos*, 576–78). Der Gebetene kann das Gesuch ablehnen und dem Bittenden damit schaden, aber dieser hat auch umgekehrt Macht über sein Gegenüber; er ist nicht nur hilflos und in einer völlig unterlegenen Position, denn seine Zurückweisung ist ein Vergehen gegen den Gott, der diese sakralrechtliche Einrichtung schützt, gegen den höchsten der Götter, Zeus.³³ Mit dessen Unmut muss derjenige rechnen, der die Aufnahme verwehrt oder die Schutzsuchenden ihren Verfolgern ausliefert, indem er diese etwa nicht daran hindert, die Fliehenden von den Altären wegzureißen, die sie umklammern, um physisch – kontaktmagisch – mit der schützenden Macht verbunden zu sein. Die Danaiden erpressen in diesem Sinn König Pelasgos von Argos, wenn sie ihm androhen, sich an den Götterstatuen zu erhängen; denn ihr Selbstmord befleckt das Heiligtum, er bedeutet ein *misma* (vgl. Aischylos: *Die Schutzsuchenden*, 473). Beide Parteien der Hikesie sind also trotz des augenscheinlichen Ungleichgewichts an Macht aufeinander angewiesen.

Geht man (wie Elizabeth Belfiore) von Aristoteles aus und operiert dann mit einem weiten Begriff von *philia*, wird *xenia* vom Oberbegriff *philia* umfasst;³⁴ geht man dagegen (wie Gabriel Herman) von der ritualisierten Freundschaft aus, dann umfasst diese zumindest die Formen von *philia*, die nicht Blutsverwandtschaft bedeu-

³² Vgl. Belfiore 2000, 6 (mit Rekurs auf John Gould).

³³ Vgl. ebd., 8; Susanne Gödde: *Das Drama der Hikesie. Ritual und Rhetorik in Aischylos' Hiketiden*, Münster: Aschendorff, 2000; dies.: Hikesie, in: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hg. v. Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Stuttgart: Metzler, 1998, V, 554 f.; Elizabeth Belfiore: *Xenia in Sophokles' Philoctetes*, in: *The Classical Journal* 89.2 (1993/94), (113–129) 115.

³⁴ Vgl. Belfiore 2000, 6 und 63. Daran gibt es auch Kritik, andererseits ist die Annahme, dass *philia* als weiterer Term *xenia* als den engeren enthält, Standard; vgl. Euripides: *Hecuba*, hg. v. Luigi Battezzato, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2018, 10. Die Frage, ob *philoi* Verwandte oder gerade nicht Verwandte sind, beantwortet van Berkel 2020, 26, so: *Philia* ist keine bestimmte Beziehung, also nicht Verwandtschaft oder eine andere nicht verwandtschaftliche Freundschaft, sondern ein allgemeiner Term, der eine reziproke Beziehung zwischen zwei oder mehr Personen anzeigt, ohne die Natur dieser Beziehung zu spezifizieren; es kann eine von Blutsverwandtschaft sein oder eine mit sexueller Interaktion oder eine Langzeit-Freundschaft. In diesem Fall wäre *xenia* eine mögliche Spezifizierung.

ten.³⁵ Gastfreundschaft oder ritualisierte Freundschaft ist zwischen Individuen aus getrennten sozialen Einheiten und zwischen verschiedenen Gruppen möglich: zwischen verschiedenen griechischen Städten, zwischen Mitgliedern griechischer Städte und Mitgliedern einer griechischen Ethnie (z. B. Makedonen), zwischen Griechen und Nicht-Griechen (z. B. Persern, Lydern, Ägyptern, Phöniziern, Römern), zwischen verschiedenen Nicht-Griechen. Es ist eine Institution der Eliten, die sich auf diese Weise miteinander verbinden. Gastfreundschaft teilt bestimmte Eigenschaften mit der Verwandtschaft, andere mit nicht ritualisierter Freundschaft. Im breiten Spektrum der ‚freundlichen‘ (*amiable*) reziproken Beziehungen koinzidiert sie mit der ritualisierten Verwandtschaft (also der durch Heirat).³⁶

Das ganze Spektrum dieser Art Beziehungen meint also Verwandtschaft und Freundschaft in jeweils sehr vielen Varianten. Sie machen Sozialität aus, gewähren Sicherheit, Frieden, die Fortexistenz der Sippe und die Erhaltung des Namens. Sie sorgen für entscheidende Leistungen zu Lebzeiten, aber auch z. B. für die nötigen Begräbnisrituale (man denke an Antigone) und damit für das Verhältnis der Verstorbenen zu den Göttern und die Erinnerung bei den Lebenden.

Da es in modernen Sprachen keine wirklich passenden Bezeichnungen dafür gibt, scheint es sinnvoll, die Begriffe *philia* (mit dem semantischen Kern Blutsverwandtschaft) und *xenia* (Gastfreundschaft) die Pole eines weitläufigen semantischen Feldes markieren zu lassen. Darin gibt es um die zentralen, prototypischen Bedeutungen herum viele mehr oder weniger periphere Bedeutungen und auch (wie bei ritualisierter Freundschaft und ritualisierter Verwandtschaft) Überlappungen. Die Hikesie hat, wie angedeutet, mit beiden zu tun. In jedem Fall geht es um objektive, in Handeln und Verhalten manifeste gegenseitige Verpflichtungen und Ansprüche, nicht um Gefühle (im Sinn von Liebe, Zuneigung, Sympathie) der Beteiligten. Diese können eine Rolle spielen, müssen es aber nicht. Bedeutung hat indes das Gefühl oder vielleicht besser die Haltung von *aidōs*, Respekt oder Achtung (auch Scham, Scheu, Ehrfurcht), gegenüber dem anderen; *aidōs* und *philia* gehen Hand in Hand; unabhängig von der Blutsverwandtschaft sind alle, die die gegenseitige Pflicht von *aidōs* miteinander verbindet, *philoī*.³⁷

Ob der Akzent mehr auf *philia* oder auf *xenia* fällt, hat nicht zuletzt mit Textgattungen (und Forschungsinteressen) zu tun. In den Tragödien, poetischen Texten, in

³⁵ Ritualisierte Freundschaft, definiert als „a bond of solidarity manifesting itself in an exchange of goods and services between individuals originating from separate social units“ (Herman 1987, 10) ist ein weiterer Begriff als *xenia*. Ich gebrauche ‚ritualisierte Freundschaft‘ und Gastfreundschaft‘ aber im Folgenden als Synonyme, da die genaueren historischen Unterschiede in den Tragödien nicht berücksichtigt werden.

³⁶ Julian Pitt-Rivers schematisiert *amity* bzw. *amiable relations* so: Die Grundunterscheidung ist die von *kinship* vs. *friendship*; *kinship* hat die Unterkategorien ‚real‘ *kinship*, *adoptive kinship* und *ritual kinship*; *friendship* hat die Unterkategorien *ritualised friendship* und *friendship unritualised*; *ritual kinship* und *ritualised friendship* koinzidieren; vgl. Herman 1987, 32. Da die Adjektive *ritual* und *ritualised* Synonyme zu sein scheinen, gebrauche ich auch die deutschen Entsprechungen so.

³⁷ Vgl. Belfiore 1992, 71.

denen mythische Konstellationen verhandelt werden, ist die *philia* im Sinn der Blutsverwandtschaft sicher die dominante Beziehung; in der Familie konzentrieren sich die eigentlich positiv zu denkenden Verhältnisse, und in der Gewalt gegen engste Angehörige spitzen sich Probleme des sozialen Zusammenlebens in besonders drastischer Weise zu. Aus der Sicht auf historische Zusammenhänge, auch in einem größeren Zeitraum, mag dagegen die *xenia* als die umgreifendste und politisch relevanteste soziale Beziehung erscheinen. Bei Aristoteles wiederum kommen zu den verschiedenen Bedeutungen weitere hinzu. In der *Poetik* steht die Verwandtschaft im Zentrum, in den ethischen Schriften sind andere Beziehungen wichtiger, und *philia* wird in der *Nikomachischen Ethik* ausdifferenziert in drei Arten der Freundschaft: die um des Nutzens, der Lust und des Guten willen. Bemerkenswert ist jedoch, dass die traditionelle griechische Vorstellung, Sozialität beruhe auf gegenseitigen Verpflichtungen und dies mache überhaupt das Menschsein aus, bei dem Philosophen des vierten Jahrhunderts vorhanden ist, in der *Poetik* auch stärker als in anderen Schriften. Nicht zuletzt trägt die höchstrangige Art der *philia* in der *Nikomachischen Ethik*, die vollkommene Freundschaft zwischen Männern, Züge der alten Eliteinstitution.³⁸

Ich werde im Folgenden aus pragmatischen Gründen den Term *philia* im weiten Sinn von Verwandtschaft und Freundschaft gebrauchen, d. h. so, dass alle *amity*-Beziehungen damit gemeint sind und eine Differenzierung in die vielen Möglichkeiten familiärer Verhältnisse, Gastfreundschaft oder Hikesie erst in zweiter Linie erfolgt.

In diesem Zusammenhang spielt auch der Begriff *charis* eine Rolle: Er gilt als der Begriff, der im fünften und vierten vorchristlichen Jahrhundert am stärksten die Ideale der Reziprozität evoziert.³⁹ Er ist mit der Sphäre langfristiger Beziehungen assoziiert,

³⁸ Das gilt freilich nicht nur für die ‚Tugend-‘ oder ‚vollkommene Freundschaft‘: So sind Aristoteles’ Beispiele für *megaloprepeia* solche der Munifizienz für öffentliche Zwecke, der Verdienste für die Gesellschaft, die großen Reichtum voraussetzen und nur von wenigen geleistet werden können, wie z. B. die Choregie; vgl. NE 1122a18–1123a18. Moralische Tugend und aristokratischer ‚Stil‘ lassen sich in Aristoteles’ ethischem Code nicht unterscheiden; vgl. Peter Wilson: *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, the City and the Stage*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2000, 142. Dieser Auffassung und generell der dichotomischen Gegenüberstellung von Elite bzw. Aristokratie und einer anderen, kommerziellen, Werten folgenden Nicht-Elite widerspricht Nick Fisher: ‚Charis, Sweetest of Gods‘: Wealth and Reciprocity in Classical Athens, in: Zosia Archibald, Jan Haywood (Hg.): *The Power of Individual and Community in Ancient Athens and Beyond. Essays in Honour of John K. Davies*, Swansea: The Classical Press of Wales, 2019, 49–78.

³⁹ Vgl. van Berkel 2020, 69; so auch Simon Goldhill: The seductions of the gaze: Socrates and his girlfriends, in: Paul Cartledge, Paul Millett, Sitta von Reden (Hg.): *Kosmos. Essays in Order, Conflict and Community in Classical Athens*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1998, (105–124) 115. Zu *charis*, Gabentausch, Reziprozität vgl. auch Jean-Pierre Vernant: *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique* (1965), Paris: La Découverte, 1996, 162; Leslie Kurke: *The Traffic in Praise. Pindar and the Poetics of Social Economy*, Ithaca/London: Cornell Univ. Press, 1991, 67; Bonnie MacLachlan: *The Age of Grace. Charis in Early Greek Poetry*, Princeton/New Jersey: Princeton Univ. Press, 1993, 147 ff. u. pass.; Wagner-Hasel 2000, 131–165, v. a. 131 ff., 163 ff., 370, Anm. 3; Lynda McNeil: Bridal Cloths, Coverups and *Kharis*. The Carpet Scene in Aeschylus’ *Agamemnon*, in: *Greece and Rome* 51.1 (2005), (1–

wird in deren Kontext gebraucht, indiziert und stützt sie, und die Konnotationen sind im sozialen, politischen und metaphysischen Bereich jeweils positive.⁴⁰ Die angezeigte Bindung geht dabei über Personen als Partner und über ein bilaterales Verhältnis hinaus; so ist *charis* für Aristoteles die soziale Kohäsionskraft, die die Polis zusammenhält. Die Gemeinschaft beruht auf Gegenleistung.

Aus diesem Grund errichten sie denn auch ein Heiligtum der Chariten (der ‚Gabenspendnerinnen‘), recht in die Augen fallend, daß man an Gegengabe (*antapodosis*) denke; denn das ist Dankbarkeit (*idion charitos*): dem, der uns gefällig war (*tō charisamenō*), einen Gegendienst leisten und ihm das nächstmal mit einer Gefälligkeit zuvorkommen (*arxai charizomenon*).⁴¹

Der Begriff *charis* kennzeichnet also nicht nur ein frühgriechisches *age of grace*, sondern hat weit darüber hinaus eine wesentliche Funktion auch im öffentlichen Leben der Demokratie, im hellenistischen Reich, in den Reflexionen der kanonischen Philosophen und eben auch in der attischen Tragödie.⁴² Ein Unterschied besteht aber darin, dass die Überlegungen der späteren Texte verhandeln und befragen, was lange Zeit nur vorausgesetzt wird; sie machen eine Verhaltensnorm zum Gegenstand des Nachdenkens und ein Praxiswissen zu einem ausdrücklichen *knowing that*. Dergleichen geschieht immer, wenn Veränderungen stattfinden bzw. lassen derart explizite Äußerungen auf Krisen schließen, in denen überkommene Selbstverständlichkeiten ins Wanken geraten. Van Berkel hat ihre Ausführungen dazu unter den Titel *Grace under Pressure* gestellt. Da das Hauptaugenmerk ihrer Untersuchung auf Texten von Xenophon, Platon und Aristoteles liegt, kann man sagen: Die Tragödien des fünften Jahrhunderts stellen eine Art *in between* dar zwischen der frühgriechischen Epoche der *charis*, wie sie v. a. MacLachlan (von Homer bis Aischylos) und Kurke (Pindar) dargestellt haben, und der Epoche der philosophischen Erörterungen. Die poetischen

17) 2; Deborah Lyons: *Dangerous Gifts. Gender and Exchange in Ancient Greece*, Austin: Univ. of Texas Press, 2012, 110 ff.; Vincent Azoulay: *Xénophon et les grâces du pouvoir. De la charis au charisme*, Paris: Publications de la Sorbonne, 2004, 27 f., 449 f.; Gill u. a. 1998; für Seaford 1994, ist zwar Reziprozität (in einem sehr weiten Sinn) zentral, nicht aber *charis*; Fisher 2019 sichtet u. a. kritisch die Forschungspositionen, die mit Bourdieus Lesart der Gabe operieren. Vgl. auch ders.: *Kharis, Kharites, Festivals, and Social Peace in the Classical Greek City*, in: Ralph M. Rosen, Ineke Sluiter (Hg.): *Valuing Others in Classical Antiquity*, Leiden/Boston: Brill, 2010, 71–112.

40 Zusammenhänge mit Gewalt in der *Orestie* (vgl. dazu MacLachlan 1993, 124–146) scheinen eher eine Ausnahme zu sein oder sich gerade auf diesem Hintergrund zu profilieren.

41 Ausführlicher: „... proportionale Vergeltung ist es, die Zusammenhalt des Gemeinwesens gewährleistet. Die Bürger suchen nämlich Böses mit Bösem zu vergelten und wenn sie es nicht können, so erscheint ihnen ihr Gemeinwesen als Sklavengemeinschaft, oder sie suchen Gutes mit Gutem zu vergelten und wenn sie es nicht können, so kommt keine Gegenseitigkeit zustande. Auf Gegenseitigkeit aber beruht ihr Zusammenhalt. Aus diesem Grund ...“ NE 1132b31–1133a5, Aristoteles 1983, 132. Vgl. auch unten 246.

42 Für MacLachlan endet das *age of grace* mit der *Orestie*. Vgl. jedoch van Berkel 2020, 98 f. Vgl. z. B. auch Wohl 1998, 151–158. Fisher 2019 betont nicht nur die Geltung von *charis*-Werten für alle sozialen Klassen, sondern auch für alle Perioden von Homer an.

Texte gehen nicht weniger mit ethischen, politischen, juristischen und religiösen Problemen um, aber sie tun es auf ihre Weise, und so eben auch mit dem Wissen um Gabe und *charis*.

Das Wortfeld dieser Vokabel ist komplex, denn die Bedeutungen durchkreuzen die analytischen Unterscheidungen von objektiv und subjektiv, aktiv und passiv, konkret und immateriell. Das Wort bezeichnet die Eigenschaft eines Dings oder einer Person und die Wirkung auf das wahrnehmende Subjekt; es meint Freundlichkeit und Wohlwollen ebenso wie Dankbarkeit, es benennt die Einstellungen, Gutes zu tun, ebenso wie das Gegebene selbst, die Gabe oder den gewährten Gefallen.⁴³ Es ist ein Wort für den ‚Tausch‘ von wertvollen Gütern, d. h. von Dingen, Titeln, Diensten, Gefallen, Gunst u. a., dessen Semantik den *ganzen* Vorgang umfasst: den transferierten Gegenstand, dessen Phänomenalität (Glanz, Strahlkraft, erotische Anziehung), die Haltung und die Leistung des Gebers, die Empfindung des Empfängers, also dessen Freude und Dankbarkeit, und die entsprechenden Zeichen dafür.⁴⁴

Die semantische Breite ist aber nicht einfach heterogen, und der Begriff bietet durchaus eine Einheit: Die *charis*-Terminologie präsentiert 1) eine Situation als gelungene Interaktion zwischen Objekt und Betrachter (zwischen einer Quelle von Lust und einer entsprechenden Erfahrung) oder zwischen Geber und Empfänger (eines Gutes, einer Gunst etc.); sie tendiert 2) zur Beschreibung des Vorgangs aus der Innenperspektive der Beteiligten; sie beschreibt 3) das Geschehen tendenziell als anhaltenden Prozess statt als diskrete Ereignisse, was einer Sicht der Dinge – der sozialen Ordnung, in die die Beteiligten involviert sind – als Langzeitstrukturen entspricht. Rezipienten von Äußerungen mit *charis*-Terminologie sind aufgefordert, diese Wertungen zu teilen und die Sicht der Akteure anzunehmen.⁴⁵ Vom Gebrauch des Begriffs

43 Vgl. van Berkel, 80 f. Es gehört damit zu den Wörtern im Vokabular des Tauschs, deren Ambiguität Benveniste herausgestellt hat; ebd. 82, Anm. 65. Vgl. oben 8, Anm. 11.

44 Vgl. Kurke 1991, 67, und MacLachlan 1993, 3–12, 52, 147–149 u. pass.

45 Vgl. van Berkel v. a. 80–83. Inwiefern das *charis*-Vokabular eine erfolgreiche Interaktion zwischen Geber und Empfänger beschreibt, zeigt die Verwendung des Substantivs *charis* in Kombination mit verschiedenen Verben. Van Berkel schematisiert sie folgendermaßen: 1) A leistet B einen Gefallen: *charin pherein*, *tithesthai*, *didonai*, A erkennt B als potenziellen Partner an; 2) B empfängt (*dechesthai*) den Gefallen oder nimmt ihn an (*lambanein*) und versteht die Handlung als Gefallen (*charin eidenai*), anerkennt sie als freundlich, als Beginn einer Langzeit-Beziehung, und A als potenziellen Partner einer Kooperation; 3) B drückt damit aus, dass er gegenüber A moralisch verschuldet ist (*charin echein*); dies findet seinen Ausdruck in 4) der Erwidern der *charis*; B gibt zurück: *apodidonai charin*, und zwar in angemessener Zeit. Wichtig ist dabei, dass es immer die gleiche *charis* ist, die zwischen Geber und Empfänger zirkuliert. Wenn ihre Beziehungen dauerhaft sind, wie es *charis* als Norm impliziert, sind ihre Rollen nur temporäre und wechseln. Man sieht hier die Affinität zum Konzept des *hau* in Mauss' *Essai sur le don*. Vgl. van Berkel 2020, 91 und ebd., Anm. 108. Die Affinität zwischen dem modernen Term *grace* und dem *hau* hat auch Julian Pitt-Rivers markiert in: Postscript: the Place of Grace in Anthropology, in: J. G. Peristiany, Julian Pitt-Rivers (Hg.): *Honor and Grace in Anthropology*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1992, 215–246. Der Aufsatz nimmt als Ausgangspunkt allerdings die lateinische *gratia*, die griechische *charis* wird nur einmal erwähnt, aber nicht als Begriff näher be-

geht sozusagen nicht nur ein Appell an die Partner selbst aus, sondern auch einer an die Beobachter ihres Handelns, an Leser und Zuschauer.⁴⁶ *Charis* für *charis* ist ein altgriechisches Prinzip des sozialen Miteinanders. Bei Sophokles formuliert es die Troerin Tekmessa, die freigebornen, aber Aias als Sklavin zugefallen ist: *charis charin gar estin hē tiktous' aei* („Denn *charis* gebiert immer wieder *charis*“; Sophokles: *Aias*, 522; Übers. v. S.M.).⁴⁷ Was sie sagt, stellt keine poetische Erfindung dar, sondern dass *charis charis* erzeugt, ist sprichwörtlich.⁴⁸ Es handelt sich um eine Formel für das Geben und Erwidern im Sinne von gegenseitiger Beförderung, für Kooperation zur Reproduktion der Familie wie zur Erhaltung des Friedens und damit zu Bewahrung und Fortsetzung des Lebens, kurz für das Handeln als *philoi*.

Das reziproke Erweisen von *charis* sollte zumindest das sein, was das Zusammenleben ausmacht. Tragödien handeln indes – das ist quer durch alle erhaltenen Texte und selbst die Fragmente hindurch der gemeinsame Nenner – von der *Verletzung* dieses Prinzips. Dass ein Vater die eigene Tochter opfert, ein Sohn die eigene Mutter ermordet, eine Mutter ihren Sohn zerreißt, eine andere ihre Kinder umbringt, dass Brüder einander bekriegen, ein Mann seine Mutter heiratet, eine Frau ihren Gatten erschlägt, ein Herrscher seine Nichte, seine Gattin und seinen Sohn in den Selbstmord treibt, ein Machthaber seinen ehemaligen Verbündeten fesseln und foltern lässt (so Zeus Prometheus), ein Gastfreund das ihm anvertraute Kind tötet (Polymestor den Priamossohn Polydoros) und sich das mitgegebene Vermögen aneignet, einer dem Gastfreund die Ehefrau raubt, einer Gastfreundschaft mit Versklavung vergilt (Odysseus gegenüber Hekabe), ein König seinen Cousin nicht als Gott anerkennt (Pentheus) – all das sind ungeheuerliche Akte von physischer und symbolischer Gewalt gegen Nahverwandte oder andere, mit denen die handelnde Person verwandtschaftsähnlich verbunden ist. Die begangenen Taten sind Sakrilegien. Sie attackieren auch das Verhältnis zu den Göttern; denn dieses untersteht ebenfalls – das zeigt die kulti-

leuchtet. Das hat zur Folge, dass Pitt-Rivers den Kern des Konzepts *grace* im Religiösen und Theologischen verortet, was für die griechische *charis* definitiv nicht zutrifft. Auch die ästhetische Dimension fällt praktisch weg. Damit verzerrt sich das Verständnis dieses Begriffs. Zur Beziehung zwischen *charis/venus*, *hau* und sozialer Reziprozität vgl. Sabine Mainberger: Kunst, Macht, Agonismus. Auf der Suche nach einer Gabentheorie der Kunst bei Plinius dem Älteren, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (2024) 98.1, (1–29) (<https://doi.org/10.1007/s41245-023-00211-y>), 9–21, v. a. 14 f. Zum Zusammenhang von *charis*-Beziehung oder ihrem Gegenteil mit Innen- und Außensicht vgl. van Berkel 2020, 113: Die Perspektive der Akteure selbst wechselt, wenn sie enttäuscht werden. Wo *charis* war, sind dann offene Rechnungen, d. h. in gescheiterten Interaktionen kollabiert die Differenz zwischen *charis* (oder gegenseitigem Geben) und marktförmiger Reziprozität. Der Unterschied ist mithin nicht als solcher zu fassen, sondern hängt ab von einer *vue avec* oder *vue à derrière*.

⁴⁶ Vgl. van Berkel 2020, 120.

⁴⁷ Referenzausgabe ist Sophokles: *Dramen*. Griech. u. deutsch, hg. u. übers. v. Wilhelm Willige, überarb. v. Karl Bayer, Zürich: Artemis & Winkler (Tusculum), 1995 (künftig abgekürzt SphT).

⁴⁸ Vgl. van Berkel 2020, 92.

sche Praxis von Gottesdienst, Gebet, Spenden und Opfern – dem Modell gegenseitiger *charis*. Dass die Götter dem nicht entsprechen, dass sie sich diesem Prinzip entziehen könnten, ist die große Sorge, die die Zuschauer der Tragödien mit den mythischen Akteuren in den Stücken teilen.⁴⁹ *Charis* sollte das Zusammenleben zwischen Menschen wie dasjenige zwischen Menschen und Göttern bestimmen.

Das Leid, das Gewalt zwischen einander Nahestehenden hervorbringt – Blutsverwandte sind für diese Gruppe nur ein Beispiel –, heißt bei Aristoteles *pathos*.⁵⁰ Tragödien handeln von Anschlägen auf das entscheidende soziale Netz, ohne das niemand existieren kann, ja ohne das das Menschsein selbst in Frage steht, und vom Umgang der Akteure – der Beteiligten, Betroffenen, Beobachter und Zeugen – mit diesem Leid. Zweifellos sind Mord, Vergewaltigung, Inzest, Folter u. Ä. immer grauenhaft, aber wenn sie gerade zwischen denjenigen stattfinden, die eigentlich das Gewalt verhindernde Geflecht verkörpern, die miteinander liiert sind, um zerstörerische Kräfte fernzuhalten oder sie wenigstens einzuhegen, dann werden die Grundlagen des Zusammenlebens erschüttert. Die engsten Beziehungen sollten die verlässlichsten sein, ein Hort des Rechten und den Göttern Gefälligen – in den Tragödien erweisen sie sich als gefährlicher denn der Krieg. Agamemnon überlebt zehn Jahre Belagerung und mühevolle Reisen, aber nicht die Rückkehr zu seiner Gattin. Das eigene Haus ist bedrohlicher als das Schlachtfeld. Die Griechen haben die *stasis*, den Aufstand, den Bürgerkrieg, mehr gefürchtet als den militärischen Konflikt mit anderen Städten, in den sie nahezu permanent verstrickt waren. Mord im engsten Familienkreis mag ein kondensiertes Bild davon sein: ein Pendant zur Polis in höchster Gefahr, in der von innen. Die Epen erzählen von Gaben- oder *charis*-Beziehungen, und auch bei Homer fließt ständig Blut, aber es geht um Gewalt zwischen Feinden.⁵¹ Die Tragödien handeln dagegen von Gewalt zwischen Freunden im weitesten Sinn. Ihr Thema sind *Pathologien* der Gaben- oder *charis*-Beziehungen. Das soziale Band wird in den Stücken auf extreme Proben gestellt – und für die Akteure der Handlung auch zerrissen. Zwischen den zuschauenden Polisbürgern im Theater aber wird es mit jeder Aufführung neu geknüpft. Denn die Festlichkeiten mit Tragödienwettbewerb und theatralischen Darbietungen sind selbst Gaben der Wohlhabenden an die Allgemeinheit und folgen dem Prinzip des reziproken Erweisens von Diensten und Ehren, durch das gesellschaftlicher Zusammenhalt gefördert wird.⁵²

Doch bleiben wir bei den Texten. Durchaus nicht immer ist es der Kult, der die Menschen in den Tragödien nach exzessiver Zerrüttung ihres Miteinanders wieder einigt, und außer in den *Eumeniden* ist es nirgends ein menschliches Gericht, das für sozialen Frieden sorgt. Im Gegenteil sind die Erinyen nach ihrer gelungenen Einbin-

49 Vgl. Robert Parker: Pleasing Thighs: Reciprocity in Ancient Greek Religion, in: Gill u. a. 1998, 105–125.

50 Belfiores Buchtitel *Murder Among Friends* bringt dieses Leid auf eine griffige Formel, wobei freilich Mord nur *eine* Art von Verletzung der *philia* ist.

51 Vgl. u. a. Belfiore, 2000, XVI.

52 Vgl. Wilson 2000 und z. B. Fisher 2010 und 2019.

dung in die athenische Polis und ihre Kulte nicht wirklich befriedet. Die Eindämmung ihrer bedrohlichen Umtriebe erweist sich als höchst unsicher oder als unvollständig; von ihren unterirdischen Wohnungen kehren sie, wie es scheint, machtvoll zurück und setzen ihre Verfolgungen fort.

Das Prinzip der gegenseitigen Verpflichtung, des Gebens, Empfangens, Erwiderns von *charis*, oder eben die Störung dieses Prinzips findet sich, wie schon erwähnt, auf der Ebene des Dargestellten und der personalen Konstellationen, die jeweils die Folie für die Verletzungen der *philia* sind. Bestünde nicht die Erwartung gegenseitiger *charis*, wären die gewaltsamen Handlungen in den Stücken von anderer Qualität; die Tragödie hätte eine andere thematische Achse oder schiene uns nicht eine Weise, soziale Konflikte im mythischen Gewand, d. h. in archaisierenden Stilisierungen, zu verhandeln.⁵³ Ihr Plot – das laut Aristoteles Wichtigste an dieser Gattung – beruht so gut wie immer darauf, dass Akteure gegen die Bindungen und Verbindlichkeiten der *philia*-Beziehungen, die sich durch reziproke *charis* oder Gabenpraxis auszeichnen, verstoßen.

Auf *struktureller* Ebene, d. h. auf der der Konstruktion und Komposition, findet sich diese Art komplexer Gegenseitigkeit in den Szenen der Anagnorisis; hier verdichtet sie sich, und dies v. a. dann, wenn es um ein reziprokes Erkennen von Personen geht. In der Aristotelischen Poetik kommt ihnen entscheidende, auch normative Bedeutung zu. Sie charakterisieren (zusammen mit der Peripetie) die ‚verflochtenen‘, ‚verschlungenen‘, komplizierten, komplexen (*peplegmenoi*, Poetik 10.1452a11) Handlungen und entsprechend die möglichst gute, eben nicht einfache, sondern intrikat angelegte (*mē haplōn alla peplegmenēn*, ebd. 13.1452b31–32) Tragödie. Die antike Rezeption der Poetik identifiziert auf dieser Linie tendenziell Tragödie und Anagnorisis. Letztere avanciert auch zum Definiens der Gattung, sie gilt als deren Herzstück.⁵⁴

Zugleich aber hat die Anagnorisis auch eine schlechte Reputation: Schon in der Antike gelten die entsprechenden Szenen vor allem wegen der äußerlichen, materialen Zeichen als unplausibel. Das demonstriert z. B. Euripides, wenn er in seiner *Elektra* Aischylos' Erkennungsszene in den *Choephoren* aufruft und deren Beweismittel ausdrücklich kritisiert,⁵⁵ aber auch Aristophanes ironisiert in den *Wolken* (534–536) die gleiche Szene und spottet in den *Fröschen* (631–672) weidlich über die Möglichkeit der Identifikation eines Akteurs.

⁵³ Das heißt nicht, dass nicht auch andere drängende Probleme Thema wären: Fragen der Religion, der Ethik, des Rechts, der Machtausübung, der Geschlechterbeziehungen ... ‚Soziale Konflikte‘ soll kein verkürzender Soziologismus sein, vielmehr sind im Sinn des Mauss'schen Verständnisses der Gabe als eines sozialen Totalphänomens in *philia*-, *charis*-, Gabenbeziehungen alle möglichen Dimensionen menschlichen Lebens eingeschlossen.

⁵⁴ Die Funktion der Anagnorisis als generisches Merkmal bezieht sich sowohl auf die Rezeption der Poetik wie auf die der Tragödien. Vgl. Robert W. Cowan: Knowing Me, Knowing You: Epic Anagnorisis and the Recognition of Tragedy, in: Sophia Papaioannou, Agis Marinis (Hg.): *Elements of Tragedy in Flavian Epic*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2021, (43–64) 43 f.

⁵⁵ Vgl. unten 54–56.

Die Anagnorisis hat somit ein ambivalentes Image: Einerseits macht sie als zentrales Element die Tragödie und (in normativer Betrachtung) deren literarischen Wert aus. Andererseits besteht eine Diskrepanz zwischen den oft als trivial wahrgenommenen Zeichen und dem, was sie auszulösen vermögen: überschwänglichen Jubel oder höchste Beunruhigung und Grauen.⁵⁶ Eine nicht überzeugend konstruierte Anagnorisis bietet die beste Gelegenheit, ein anspruchsvolles Stück der Lächerlichkeit preiszugeben.

Vermutlich aber liegen in den nicht gelungenen oder, in Aristoteles' Wertungsskala, minderwertig erscheinenden Erkennungsszenen tendenziell ähnliche Probleme vor wie im Fall des Waffentauschs zwischen Glaukos und Diomedes. Auch das Vorweisen und Zuordnen von bedeutungsvollen Dingen wird womöglich aus einer rationalisierenden Perspektive missverstanden. Kritiker und Spötter sehen, so lässt sich vermuten, in der Anagnorisis einen rein kognitiven Vorgang, während ihnen für zereemonielle Aspekte dieser Szenen das Sensorium fehlt. Die Interaktion von Personen, die einander Beweise vorlegen, um den anderen von ihrer Identität zu überzeugen und sich selbst oft erst mit einigem Aufwand überzeugen lassen, lesen sie, pointiert gesagt, wie einen berechenbaren Tausch: Geben und Erwidern müssen aus dieser Sicht äquivalent sein, das Zeichen und seine Bedeutung von vergleichbarem Gewicht. Was schockieren kann oder die Macht hat, Verzweiflung in Hoffnung zu verkehren, muss, so die implizite Vermutung, an sich selbst ein relevanter Gegenstand sein. Nur ist das Maß des Passens bei dieser Annahme nicht wie im sechsten Gesang der *Ilias* die Zahl, sondern die Logik, und das korrelierende Verfahren nicht ein mathematischer Kalkül, sondern ein kohärenter Schluss.

3 Anagnorisis als Gabenpraxis

Aristoteles bestimmt die Anagnorisis folgendermaßen:

Wiedererkennung | aber ist, wie schon der bloße Wortlaut sagt, ein Übergang aus dem Zustand der Unwissenheit in den des Wissens (*ex agnoias eis gnōsin metabolē*), der zu Freundschaft oder Feindschaft führt, bei Handelnden, die zu Glück oder Unglück bestimmt sind. Die beste Form der Wiedererkennung ist die, die zugleich mit der Wende (*peripeteia*) eintritt, wie es sich bei der Wiedererkennung im *Ödipus* verhält. Es gibt freilich auch andere Arten der Wiedererkennung. Sie kann sich nämlich auch – in dem angegebenen Sinn – bei leblosen Gegenständen oder | zufälligen Ereignissen ergeben, und auch, ob jemand etwas getan oder nicht getan hat, kann man erkennen. Aber die Art, die im eigentlichsten Sinn zur Darstellung eines Handlungsverlaufs oder auch zum Handeln selbst gehört, ist die genannte. Denn eine Wiedererkennung und ein Handlungsumschwung von dieser Art wird Mitleid | wie Furcht haben (und Handlungen dieser Art

⁵⁶ Terence Cave spricht von einem Skandal; vgl. *Recognitions. A Study in Poetics*, Oxford: Clarendon Press, 1988, 1 f.

sind nach unserer Voraussetzung Gegenstand tragischer Nachahmung), weil auch Glück und Unglück bei derartigen Handlungsfolgen eintreten werden.

Da nun eine Wiedererkennung eine Wiedererkennung bestimmter Personen ist, gibt es Wiedererkennungen, bei denen nur die eine der beteiligten Personen die andere wiedererkennt – wenn nämlich dieser schon klar ist, wer jene | ist –, manchmal aber müssen sich beide wiedererkennen. (*Poetik* 11.1452a.29–b5)⁵⁷

Dass die Wende von *agnoia* zu *gnōsis* schon im Wort *anagnōrisis* liegt, zeigt das Präfix *ana-*, das ‚auf‘, ‚von unten nach oben‘, ‚zurück‘, ‚umgekehrt‘, ‚wieder‘, ‚erneut‘ bedeutet,⁵⁸ also eine Umkehrung oder eine Wiederholung. *Anagnōrizō* heißt ‚erkennen‘, ‚sich zu erkennen geben‘, ‚enthüllen‘, ‚sich enthüllen‘, *anagnōskō* ‚gut‘ oder ‚gründlich kennen‘, ‚wiedererkennen‘, ‚(an)erkennen‘, ‚bewegen‘, ‚überreden‘ (d. h. ‚erkennen lassen‘) u. a.⁵⁹

An einer anderen Stelle, die sich ausführlich dem Phänomen widmet (*Poetik* 16) unterscheidet Aristoteles mehrere Arten von Anagnorisis und bringt sie in eine Hierarchie. Das Erkennen geschieht demnach durch Zeichen, die Artefakte oder angeborene oder erworbene körperliche Merkmale sein können (1454b21), durch die der fiktiven Person in den Mund gelegte Rede (1454b30–31), durch Erinnerung (1454b37), durch Schlussfolgerung (1455a4), durch einen *paralogismos* oder falschen Schluss (1455a13,) und schließlich, als höchste und beste Art, aus der Handlung selbst (1455a16–17). In dieser Aufzählung finden sich die zur Erkenntnis befähigenden oder an einer solchen beteiligten menschlichen Aktivitäten in aufsteigender Folge: sinnliche Wahrnehmung, Sprechen, Gedächtnis, Denken und schließlich das, was den Menschen zum glücklichen Leben oder dessen Gegenteil befähigt, Handeln.⁶⁰ Anderen Lesarten zufolge handelt es sich um Stufen der Technizität.⁶¹ Die beste, aus dem Plot hervorgehende, Anagnorisis ist, wie zitiert, mit einer Peripetie, der Wendung einer Handlung in ihr intendiertes Ge-

57 Aristoteles: *Poetik*, übers. u. erläutert v. Arbogast Schmitt, Berlin: Akademie Verlag, 2008, 16.

58 Vgl. *GD – Wörterbuch Altgriechisch-Deutsch Online*, hg. von Michael Meier-Brügger, Paul Dräger, Marco Michele Acquafredda u. a., De Gruyter 2023; <https://www.degruyter.com/database/wbgdo/html> (26.01.2024); Lorenzo Rocci: *Vocabolario Greco-Italiano*, Roma: Società Editrice Dante Alighieri, 2011, 106; Henry George Liddell, Robert Scott (o. J.): *A Greek-English Lexicon*, <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.04.0057> (26.01.2024).

59 Ebd. und Rocci 2011, 108 und 109.

60 „According to a philosophical criterion, *anagnorisis* marks a ‚passage from ignorance to knowledge‘ through the various gnoseological processes of sense-perception (*semeia*), memory (*mneme*), reasoning (*sylogismos*), and intellect seizing the causes (‚from the events themselves‘). [...] This process corresponds [...] to that outlined by Aristotle in the *Metaphysics* (i,1) and the *Posterior Analytics* (11,19).“ Piero Boitani: *Anagnorisis: Scenes and Themes of Recognition and Revelation in Western Literature*, Leiden/Boston: Brill, Rodopi, 2021, 23.

61 Nach dem Prinzip: je mehr der *technē* (Kunst) entsprechend, desto besser; vgl. Roman Dilcher: Über die Charaktere und die dichterische Begabung (Kap. 15–18), in: Aristoteles: *Poetik*, hg. v. Ottfried Höffe, Berlin: Akademie Verlag, 2009, (159–176) 166 f.

genteil, verbunden. Nicht jede Tragödie weist sie auf – anders als den tragischen Prozess, in dem das Geschehen insgesamt sich wendet (*metabasis*; *Poetik* 10.1452a15–20).⁶²

Belfiore hat in ihrer philologisch akribischen Untersuchung u. a. auf eine Formulierung aufmerksam gemacht, die andere Interpreten der *Poetik* keines Kommentars würdigen. Die Anagnorisis ist nämlich der zitierten Definition nach *ē eis philian ē eis echthran* (*Poetik* 11.1452a31), entweder eine ‚zur‘ Freundschaft oder eine ‚zur‘ Feindschaft. In der hier verwendeten deutschen Übersetzung ist die Rede von einem „Übergang aus dem Zustand der Unwissenheit in den des Wissens, der zu Freundschaft oder Feindschaft führt“.⁶³ In einer anderen Übersetzung heißt es: „... mit der Folge, dass Freundschaft oder Feindschaft eintritt.“⁶⁴ In einer weiteren: „... Wandel von Unkenntnis in Wissen, und zwar zu einer sich hieraus ergebenden entweder Verbundenheit oder Feindschaft“.⁶⁵ Alle drei Übersetzer verstehen jedenfalls das Verhältnis von Erkenntnis und *philia* oder deren Gegenteil als ein konsekutives und implizit als ein kausales. Freundschaft (Verbundenheit) oder Feindschaft wären demnach Konsequenzen der Anagnorisis, diese selbst davon unterschieden; was zu diesen Folgen führt, bliebe dabei offen.

Wenn die Anagnorisis sich auf eine Person bezieht – und das legt Aristoteles nahe trotz der Behauptung, sie könne sich auch darauf beziehen, ob jemand etwas getan hat oder nicht –, dann handelt es sich um eine Identifikation: X wird als Y erkannt, die klagende Frau als Elektra, der fremde Grieche als Orest, etc. Das hat in der jeweiligen Situation Konsequenzen für die erkennende Person. Deren Lage ändert sich, insofern die erkannte Person in diesen Beispielen als nächstverwandte identifiziert wird, als *philos* oder *philē*, und somit aller Wahrscheinlichkeit nach als Partner oder Partnerin. Bei Ödipus ist die Erkenntnis der Verwandtschaft mit Laios und Iokaste dagegen zugleich die Erkenntnis der eigenen Verbrechen an ihnen; es besteht ein Verhältnis von *philia* im engsten Sinn und zugleich von Feindschaft durch Mord und Inzest. Die Erkenntnis bestünde aber in jedem Fall darin, dass die Person gegenüber als verwandt ‚entdeckt‘ wird; die *philia*-Beziehung existiert bereits und ist als solche unabhängig von dem oder der Erkennenden. Es handelt sich um das, was an anderer Stelle der *Poetik* *anagnōrisai*

⁶² Vgl. Belfiore 1992, 148 und 153.

⁶³ Laut Kommentator gehe es darum, „dass man jemanden als Freund oder Feind erkennt“; Aristoteles 2008, 431; auf die Formulierung mit der Präposition *eis* im Unterschied zu der mit Akkusativobjekt geht er nicht näher ein. Vgl. auch: „Es kann beim Erkennen von Personen darum gehen, zu erkennen, ob jemand Freund oder Feind ist (1452a31: *metabolē eis filian*, vgl. Kap. 14).“ Michael Erler: Psychagogie und Erkenntnis (Kap. 10–12), in: Höffe 2009, (123–140) 134. Das steht eigentlich im Widerspruch zu der zitierten Übersetzung „... der zu Freundschaft oder Feindschaft führt“, denn als Objekt des Erkennens ist *philia* oder Feindschaft ein vorausgesetzter Ist-Zustand.

⁶⁴ Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch, übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam, 1994, 35.

⁶⁵ Martin Hose: *Aristoteles, Poetik. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar: mit einem Anhang: Texte zur aristotelischen Literaturtheorie*, 2 Bde., Berlin/Boston: De Gruyter, 2023, I, 125. Die Stelle selbst wird nicht kommentiert.

tēn philian (*Poetik* 14.1453b.31) heißt: die Verwandtschaftsbeziehung erkennen. *Philia* ist hier grammatisch das *Objekt* des transitiven Verbs ‚erkennen‘ und semantisch der Gegenstand dieses Tuns.

Anagnorisis aber *zu* Freundschaft oder *zu* Feindschaft dürfte damit nicht zusammenfallen. Die Formulierung bedeutet offenbar etwas anderes als die Identifikation eines Gegenübers, die ein bestimmtes Verhalten oder Agieren veranlasst.

Bei der Übersetzung ist schon das Verb *anagnōrizein* problematisch; neben ‚erkennen‘ heißt es, wie erwähnt, auch ‚sich zu erkennen geben‘, doch das ist nicht unbestritten.⁶⁶ Im Lateinischen und in modernen Sprachen gibt es für das Substantiv *anagnōrīsis* viele Übersetzungen: *agnitio*, *cognitio*, *recognition*, *discovery*, *revelation*, *reconnaissance*, *agnition*, *éclaircissement*, *riconoscenza*, *riconoscimento*, Erkennung, Anerkennung, Wiedererkennung u. a.⁶⁷ Mindestens zwei ansonsten sehr geläufige moderne Wörter dieser Liste sind mehrdeutig: Das englische *recognition* bedeutet vor allem Erkennen im Sinn von Identifizieren sowie Anerkennen von Verdiensten, Status, Rechten u. Ä. Das französische *reconnaissance* bedeutet Identifizieren, Wiedererkennen, Zugeden (eines Fehlers), Anerkennen, Anerkennung, Erkenntlichkeit, Dankbarkeit. Beide Wörter gehen über die Bezeichnung des kognitiven Akts hinaus, denn Anerkennung und Dankbarkeit sind soziale Vorgänge; sie setzen Beziehungen zwischen zwei Seiten voraus, realisieren sich in Interaktion, haben ethische, rechtliche und ggf. religiöse Bedeutung, manifestieren sich (nicht nur, aber auch und oft primär) in symbolischen Ausdrücken wie Gesten oder rituellen Verhaltensweisen, sie sind performative Akte.

Anagnorisis *zu philia* oder *zu* deren Gegenteil hat offensichtlich damit zu tun, dass in den entsprechenden Szenen mehr geschieht als die Verknüpfung einer Person mit einem Namen und einer imaginären Stelle in einem Stammbaum. Mit Belfiore kann man es so beschreiben:

Anagnorisis ist nicht nur die Erkenntnis einer bestehenden Verwandtschaftsbeziehung, sie involviert vielmehr ein *Handeln* als *philos* oder als Feind. Bei Aristoteles' Fokussierung auf den Plot und das Handeln prinzipiell liegt es nahe, dass auch dieses Erkennen nicht um seiner selbst willen da ist, dass es dabei nicht nur um einen Akt des Theoretisierens oder der Kontemplation geht. *Philia* ist auch nicht nur eine verwandtschaftliche Relation, sondern eine *formale* Beziehung mit bestimmten Rechten und Pflichten, die insbesondere zwischen Verwandten bestehen, aber auch zwischen Partnern ritueller Freundschaft.⁶⁸ Sie ist weder etwas Subjektives noch ein gegebener Zustand, den man als solchen entdeckt, sondern sie muss anerkannt und praktiziert werden. Sie bedeutet, dem anderen aktiv gute Dienste leisten oder die Verpflichtung zu solchen Diensten anerkennen. *Philia* heißt dem Freund helfen, Feindschaft ihm schaden. Im Unterschied zur Anagnorisis als Erkennen *von* Verwandtschaft ist diejenige *zu*

⁶⁶ Vgl. Belfiore 1992, 154.

⁶⁷ Vgl. Cave 1988, 5.

⁶⁸ Gefühle gehören normalerweise dazu und sind die natürliche Folge eines solchen Verhältnisses, sie begründen es aber nicht. Vgl. van Berkel: 2020, 23 und 113.

Freundschaft ein Wechsel von Unkenntnis zu Kenntnis, der das *Handeln* als *philos* betrifft, und zwar nicht erst als kausale Folge. Entsprechendes gilt für das Erkennen zur Feindschaft. Mit der Anagnorisis zu *philia* beginnt der Erkennende, dem anderen Gutes zu tun, mit der zur Feindschaft erkennt er sich in einem Verhältnis zu ihm, in dem er ihn geschädigt hat oder ihn schädigt.

Orest z. B. erkennt in den *Choephoren* die von ihm beobachtete Frau sehr bald als Elektra, aber die Geschwisterbeziehung als solche (*philia* im Sinn von Blutsverwandtschaft) sagt noch nichts über ihr Verhältnis zueinander. Denn Freundschaft und Feindschaft trennen hier die gemeinsamen Eltern. Elektra könnte auf der Seite der Mutter stehen und wäre damit Gegnerin Orests. In der Anagnorisis-Szene müssen sie erst erkennen, dass sie beide treue *philoï* des Vaters und der Mutter feindlich gesonnen sind. Es muss klar werden, wie sie handeln oder handeln möchten, nicht nur, wer sie sind. Auch das Zeichen der Haarlocke, die Orest auf dem Grab niedergelegt hat, besagt nicht nur, dass sie dem Bruder gehört und er zurückgekehrt ist, sondern bezeugt zugleich dessen Loyalität zum Vater. Er zeigt mit der Gabe nicht nur seine Präsenz an, sondern bekennt sich damit vor allen, die zum Grab kommen, als *philos* des Vaters und Gegner der Mutter. Erst wenn Bruder und Schwester diese *philia*-Beziehung erkannt haben, tritt die Peripetie ein.⁶⁹ Ähnlich kann man von Ödipus sagen: Wenn *philia* nichts Gegebenes ist, sondern sich im Tun manifestiert, dann ist seine Anagnorisis nicht die seiner Verwandtschaft, sondern die, dass er seine *philoï* geschädigt hat, in diesem Sinne eine zur Feindschaft.⁷⁰

Dieser Befund lässt sich m. E. noch zuspitzen: Anagnorisis und Handeln sind nicht nur in der Weise eng verknüpft, dass das Erkennen Konsequenzen für den Erkennenden hat. Jemandem Gutes oder Schlechtes Tun geht nicht aus der Identifikation des anderen als *philos* oder Feind hervor, oder anders herum: Das Erkennen des anderen als *philos* oder Feind führt nicht erst zu den ihn fördernden oder schädigenden Handlungen. *Philia* besteht vielmehr aus gegenseitigen Verpflichtungen, die sich in Akten, Gesten, Praktiken und Performanzen realisieren. Und dieses Herstellen einer Bindung geht mit dem Erkennen einher oder diesem sogar voraus. In der Anagnorisis wird das Gegenüber nicht nur als Freund oder Feind erkannt, sondern als solcher *anerkannt*. Personen begründen eine *philia*-Beziehung oder reaktualisieren sie, und im Zusammenhang damit erkennen sie einander. Wie im Beispiel aus den *Choephoren*: Erst wenn die Akteure sich als (potenzielle) Verbündete zu erkennen geben und als solche anerkannt werden können, bekommt das Erkennen als Geschwister seinen die Lage umwandelnden Sinn. Einen anderen als Blutsverwandten zu identifizieren, reicht noch nicht aus. Die Allianz sollte in der Verwandtschaft impliziert sein, das ist aber durchaus nicht immer der Fall. Gerade in der Tragödie treten *philia* als familiales Verhältnis und die *philia* ausmachenden Handlungen auseinander; man denke an die ihren Sonn erken-

⁶⁹ Vgl. unten 48–51 und 53 f.

⁷⁰ Belfiore 1992, 157 ff.

nende Klytaimestra, die letzten Endes vergeblich versucht, die Mutter-Sohn-Bindung gegen dessen Rache für den Gattenmord (und gegen die Vater-Sohn-Bindung) in Stellung zu bringen. Die Anagnorisis ist über die Identifikation hinaus der Akt, in dem performativ eine formale Beziehung hergestellt oder wiederhergestellt wird. Denn nicht ein rasonierendes Subjekt allein mit sich erkennt ein anderes – dergleichen bliebe für die Tragödie irrelevant –, sondern das Erkennen erfolgt, oft zeitversetzt, zuweilen in einem ziemlich langen Prozess, als Interaktion. Zwei, manchmal drei Personen agieren in einer spezifischen, ggf. auch räumlich markierten, Situation und nehmen mit Blicken, Gesten, Reden aufeinander Bezug. Dieses Aufeinandertreffen ist meist extrem dramatisch.⁷¹ Die Identifikation durch den Namen und das Feststellen der Verwandtschaft lassen sich davon nicht als Wissen von oder Wissen um etwas abspalten; sie sind vielmehr Momente in einer Begegnung, in der verbal und/oder gestisch ein Bündnis geschlossen (oder eine Gegnerschaft etabliert) wird.

In Anagnorisis-Szenen geht das Identifizieren i. d. R. mit rituellen Verrichtungen und/oder performativen Akten einher, z. B. mit dem Geben und Empfangen eines symbolisch hochaufgeladenen Gegenstands, mit dem Erweisen eines Dienstes und dessen Erwidern, mit Grüßen, Flehen, Schwören oder im Gegenteil Fluchen.

Aristoteles' Rede vom Erkennen zu Freundschaft oder Feindschaft deutet an, dass Anagnorisis mehr ist als ein mentales Ereignis, das sich an der Kohärenz des Überzeugungsverfahrens messen ließe. Er gibt diesen Hinweis ungeachtet der Tatsache, dass er selbst die Schlussfolgerung als die zweitbeste Art der Anagnorisis (nach derjenigen durch den Plot) lobt und den Fehlschluss in die Liste der möglichen Varianten mitaufnimmt. In seiner Aufstellung und Graduierung der Arten von Anagnorisis (*Poetik* 16) logifiziert er diese Art Szenen sehr weitgehend. In der eine *Richtung* des Erkennens nennenden Bestimmung (*eis philian* etc., *Poetik* 11) aber sieht es etwas anders aus. Hier scheint er einem Sachverhalt Rechnung zu tragen, der sich nicht leicht rationalisieren lässt. Diese Dimension der Anagnorisis hat, so die Vermutung, zu tun mit der traditionellen Art, Sozialität im Geben und Erwidern bzw. im gegenseitigen Erweisen von Diensten herzustellen.⁷² Im Hinblick auf dieses *nicht neutrale* Geschehen und den performativen Charakter lautet die Übersetzung von *anagnōrisis* nicht nur Erkennen und Wiedererkennen, sondern eher oder außerdem *Anerkennen*. Dieses Anerkennen impliziert und involviert symbolische Bindungen. In der gegenseitigen Anagnorisis erweisen die Beteiligten einander *charis*.⁷³ Aristoteles beschreibt sie als Akt des Erkennens, aber darin setzt sich die grundlegende soziale Praxis der Gabe fort: Das Erkennen hat (zumindest in der Tragödie) sein Modell und seine Grundlage im Anerkennen.

⁷¹ Wenn nicht, bildet ein derartiger Verzicht ein Statement gegen eine entsprechende, bereits bekannte oder erwartete Anagnorisis-Szene.

⁷² Es handelt sich also nicht nur um ein „knowing in the flesh“; Boitani 2021, 15.

⁷³ Lässt sich von da aus eine Beziehung zum sog. Prinzip der Nachsichtigkeit (*charity principle*) beim Erkennen in der heutigen Philosophie herstellen, wie man es bei W. V. O. Quine und Donald Davidson findet?

Auf dieser Folie möchte ich einige Anagnorisis-Szenen näher betrachten. Darin sind Akte des Gebens und Empfangens von entscheidender Bedeutung, und es werden nicht nur Personen identifiziert, sondern auch Bündnisse hergestellt oder erneuert. Gemessen an den Darlegungen der *Poetik* sind das bestenfalls mitgängige Dimensionen. Aristoteles fokussiert auf die intelligiblen Seiten der Tragödie, auf die konstruktiven Zusammenhänge, die Techniken u. Ä. Aus dieser Perspektive geraten bestimmte Aspekte der Anagnorisis-Szenen an den Rand oder entfallen ganz.⁷⁴ Die Kraft einzelner sicht- und tastbarer Gegenstände z. B. scheint er notorisch zu unterschätzen; er sieht in ihnen nur mehr oder weniger äußerliche Zeichen. Die ins Spiel gebrachten Artefakte sind jedoch i. d. R. nicht einfach nur irgendwelche Dinge. Eher scheinen sie als Teile der sie vorweisenden Person zu fungieren, als Substitute eines Selbst. In einer Interaktion von enormer symbolischer Bedeutung haben sie daher das Potential, selbst eine Art Handlungsmacht zu entfalten. In diesem Sinn kann man vermuten, dass das Schließen einer Allianz das logische Schließen überwiegt.

Wenn sich dergleichen an den Texten aufzeigen lässt, dann sind es nicht nur quasi-magische Bindungen, die durch das Raster der *Poetik* fallen. Schwerer wiegt, dass die philosophische Konzeptualisierung auch die soziale Funktion, die interaktive Struktur und die performative Kraft der Anagnorisis reduziert. Im Rahmen eingehenderer Lektüren der Texte sollen dagegen im Folgenden gerade diese Aspekte zur Geltung kommen.

Dabei geht es nicht darum, einmal mehr nachzuweisen, dass die Tragödien und die *Poetik* oft nicht zusammenpassen. Die subtile Differenzierung zwischen Anagnorisis ‚von‘ und ‚zu‘ *philia* verstehe ich vielmehr als Indiz dafür, dass Aristoteles selbst das Erkennen in der Tragödie weniger intellektualistisch versteht, als es im Hinblick auf seine expliziten Interessen scheinen mag. Die Verklammerung von Anagnorisis und Gabenpraxis zeigt sich aber freilich nur in den Tragödiendertexten selbst.

⁷⁴ Das Auseinandertreten von Tragödien und Tragödienpoetik ist bekannt; die Dramentexte werden heute nicht mehr auf dieser (normativen) Folie gelesen, und allemal wird die theatrale Praxis unabhängig davon rekonstruiert. Eine völlige Beziehungslosigkeit kann man jedoch auch nicht behaupten. Anagnorisis-Szenen sind eine Theaterpraxis des fünften Jahrhunderts; vgl. Marie-Pierre Noël: *La reconnaissance d'Oreste et d'Électre chez Eschyle, Sophocle et Euripide: enjeux esthétiques et dramaturgiques*, in: *Arrêt sur scène/Scene Focus 2* (2013), (9–24), 11. Aristoteles hat sie dann Konzeptualisiert. Beides miteinander ins Verhältnis zu setzen, ist durchaus sinnvoll: ob als Kontextualisierung der philosophischen Überlegungen (so Belfiore 1992, 4) oder in heuristischer Funktion, wie es viele Studien zu Anagnorisis-Szenen tun. Im Zusammenhang meiner Analysen erlaubt die beschriebene Unterscheidung Anagnorisis ‚von‘ versus ‚zu‘ *philia* darüber hinaus das Erkennen und Wiedererkennen in der Tragödie und die gabenpraktische Anerkennung konzeptuell zu verbinden.

4 Dreimal Elektra und Orest. Aischylos: *Choephoren* – Euripides: *Elektra* – Sophokles: *Elektra*

An der Anagnorisis-Szene in Aischylos' *Choephoren* (458 v. Chr.) arbeiten sich Sophokles und Euripides in ihren *Elektra*-Dramen ab.⁷⁵ Da beide Texte die Kenntnis zumindest der aischyleischen Tragödie voraussetzen, liegt es nahe, die drei Versionen als Paradebeispiel für den theatralen Agon zu betrachten: An der Anagnorisis als Bravourstück beweisen die Verfasser ihre jeweilige poetische Fähigkeit. Aber auch Aischylos hat schon eine Referenz: Homers Wiedererkenntnisse in der *Odysee*. Insbesondere diejenige an der Narbe durch die alte Dienerin Eurykleia ist dem Publikum gegenwärtig; an sie wird erinnert, sie nährt Erwartungen, auf sie gilt es zu antworten. An der epischen Anagnorisis muss sich die dramatische messen und für ähnliche Anforderungen andere gattungs- und aufführungsspezifische Lösungen finden.⁷⁶

Die Anagnorisis-Szenen dieser Tragödien haben auch mit Gabenpraktiken zu tun. Anders als in *Iphigenie bei den Taurern*, *Philoktet* oder *Ion*, den hier im Anschluss ausführlicher interpretierten Stücken, ist die Anagnorisis zwischen Orest und Elektra aber nicht so deutlich mit dem Übergeben, Weitergeben oder Zurückgeben von etwas Wertvollem verbunden. Die Gabenpraxis gehört bei Aischylos und Euripides eher zu den Voraussetzungen der Geschehnisse und damit auch der Anagnorisis; Sophokles ruft jene Praxis dagegen unter negativem Vorzeichen auf und nutzt das Gegenteil von Geben und Empfangen für die Anagnorisis.

Die *Choephoren* spielen am Grab des ermordeten Vaters. An diesem Ort und in ständigem Bezug auf den anwesend-abwesenden Toten vollzieht sich das Wiedererkennen der Geschwister. Grabriten verlangen Gaben, Orests Locke ist eine solche (*dōron*, 177).⁷⁷ Den Unterirdischen stehen Gaben zu; die dem Verstorbenen verpflichteten Lebenden müssen sie erbringen, wenn sie nicht den Unmut der Götter auf sich ziehen wollen. In diesem Fall fordern diese sie, indem der Getötete seine Mörderin im Albtraum heimsucht; deren Gaben reagieren darauf, sie sollen die erzürnten Mächte beschwichtigen.

Orest betritt den Schauplatz als Gabenspendender; die Locke, die dann eine entscheidende Funktion in der Anagnorisis haben wird, ist – soweit man es dem unvollständigen Text entnehmen kann – seine zweite Gabe: diejenige, die dem chthonischen

⁷⁵ Beide beziehen sich auf den Vorgänger, ob und wie sich ggf. beide auch aufeinander beziehen, ist dagegen wegen der Datierungsprobleme unklar. Euripides' Stück wird in die Jahre zwischen 422 und 417 v. Chr. eingeordnet, ob dasjenige von Sophokles früher oder später geschrieben ist, lässt sich nicht bestimmen. Vgl. Sophokles: *Elektra*, hg., übers. u. komm. von Thomas Schmitz, Berlin/Boston: De Gruyter, 2016, 17–19.

⁷⁶ Vgl. Noël 2013.

⁷⁷ Als Referenz dienen Aischylos: *Tragödien und Fragmente*, hg. u. übers. v. Oskar Werner, München: Heimeran, ³1980, und Aeschylus: *Oresteia. Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides*, hg. u. übers. von Alan H. Sommerstein, Cambridge (Mass.)/London (UK): Harvard Univ. Press, 2008.

Hermes und Agamemnon gilt und Trauer zum Ausdruck bringt. Eine erste hat er Inachos gewidmet, seinem Heimatfluss, zum Dank für seine Aufzucht; denn mit dem erreichten Lebensalter hat er die Kindheit abgeschlossen. Der Anfang des Stückes steht also im Zeichen ritualgerechter, ‚frommer‘, Gaben. Der Heimgekehrte tut, was sich gehört, dankend und gedenkend erfüllt er seine Pflichten als *philos*, und die zurückgelassenen Locken machen es für andere sichtbar. Elektra sieht daran, dass er dem Vater Ehre erweist (*charin patros*, 180).

Auch der Chor und Elektra treten mit Totenspenden auf, aber diese Gaben sind das Gegenbild zu den gebotenen. Der Trauerzug ist finster wie der Grund für das Kommen der Frauen, und die Gabe desavouiert sich selbst: Klytaimestra erweist einen lieblosen Liebesdienst (*charin achariton*, 44). Die Gefangenen wissen, dass diese Spenden keine Entsöhnung bewirken werden. Die Gaben laufen nicht nur ins Leere, sie sind ein Hohn auf die geforderten Riten; Klytaimestra missbraucht sie.

Elektra ist sich daher im Unklaren, wie sie ihren töchterlichen und religiösen Pflichten gerecht werden kann. Denn zum Ausgießen der Spende gehören Worte: freundliche Anreden des Empfängers und Gebete. Diese Äußerungen wären aber, wenn sie den Auftrag der Mutter erfüllten, Lügen über die Gabe einer ‚lieben‘ Frau an ihren ‚lieben‘ Mann (*philēs philō*, 89). Würden sie dagegen menschlicher Sitte (*nomos brotois*, 93) gemäß formuliert, wären sie eine Bitte um Rache und damit auch um die Tötung der Mutter: Auf die Gabe möge eine Gegengabe antworten, die den Akteuren und ihren Übeltaten entspricht (*antidounai [...] dosin*, 94 f.) Das Prinzip der gegenseitigen *charis* wäre so in die negative Reziprozität verkehrt, Mord mit Mord, Blut mit Blut zu vergelten. Die Zuhörerschaft weiß, dass es genau darauf hinauslaufen wird. Dergleichen ist ‚Brauch‘ unter Menschen. Die Götter darum zu bitten, wie Elektra es schließlich auf Anraten des Chors tun wird, ist aber religiös problematisch – zumindest wenn Menschen wie in der *Orestie* mit der Diskrepanz zwischen ‚altem‘ und ‚neuem‘ Recht und dem Verlangen nach einem gerechten obersten Gott hadern. Eine dritte Option für den Vollzug der Spende scheidet ebenfalls aus: die Möglichkeit, die Flüssigkeit ohne alle Worte auszugießen, wie man die schmutzigen Reste eines Reinigungsopfers entsorgt, und das Gefäß mit abgewandtem Blick wegzuerwerfen. Dann wäre die Gabe keine mehr, die Geste würde annulliert. Der Akt wäre so unwürdig wie Agamemnons Tod selbst und würde dessen Entehrung bekräftigen.

Heuchelei, Bitten um Vergeltung, profanierendes Tun – alle drei Möglichkeiten sind also keine, weil sie alle gegen die geltenden Praktiken des Umgangs mit den Toten und den nicht-menschlichen Mächten verstoßen. Was Elektra auch wählte, wäre ihr Verhalten weder Agamemnon noch den Menschen noch den Göttern gefällig.

Schließlich verbindet sie die guten und die bösen Worte, indem sie differenziert: Sie bittet um Segen für sich und ihre Unterstützer, Orest eingeschlossen, und, ohne sich auf die Frage von Recht und Rache näher einzulassen und dessen Akteur zu benennen, um die Vergeltung des Mordes. Sie handelt damit im angestammten ethischen Schema, das den Freunden Gutes und den Feinden Schlechtes zugedenkt. Die Erwidderung mit gleicher Münze, die Gegenseitigkeit, jedoch im negativen Sinn, wird

im Text durch eine Reihe von Wörtern mit dem Präfix *ant(i)-* formuliert: *antapoktenei* (121), *antameibesthai* (123), *antikathanein* (144). Diese Art der Reziprozität lässt keine Alternativen zu; sie bedeutet einen Zwang, dem die Akteure nicht entkommen. In eben diesen Zwang aber ist hier die Anagnorisis eingelassen, das erfreuliche, Licht bringende Geschehen, und mit ihr auch die Allianz, die sie bedeutet.

Der Vorgang ist einseitig: Orest begreift bald, wen er beobachtet, versichert sich aber aus dieser Position Elektras Parteinahme in dem familiären Konflikt.⁷⁸ Die von ihm Erkannte muss ihn dagegen erst erkennen; von der passiven muss sie zur aktiven Person werden, von der Leidenden zur Handelnden, wenn dies auch bei Aischylos, anders als bei seinen Nachfolgern, auf das Erkennen beschränkt bleibt. Drei Zeichen sind dafür notwendig, die sich jeweils als mehr denn Zeichen erweisen: Locke, Fußabdrücke, das selbst gefertigte Gewebe. Deren Entdeckung wird jeweils sehr unterschiedlich ausgestaltet, am ausführlichsten die des ersten. Denn anders, als es in Aristoteles' verkürzender Darstellung aussieht (*Poetik* 16.1455a5 f.), zieht Elektra nicht nur eine Schlussfolgerung aus der Tatsache, dass niemand außer ihr die Haarsträhne hinterlassen haben kann und sie ihrem eigenen Haar ähnelt; andere (kritisch eingestellte) Rezipienten reduzieren das Argument sogar auf diese Ähnlichkeit. An den Fund schließen sich vielmehr heftige Affekte und Raisonement im Wechsel an. Elektra reagiert nicht nur auf den Gegenstand, sondern beobachtet auch ihre eigenen Reaktionen. Dabei wird die epistemische Leistung des Spurenlesens selbst fraglich. Zeichen bedürfen der Interpretation, aber welche Validität kann eine solche beanspruchen, wenn sie von größter Erregung angeleitet ist? Von Deutungsversuchen, Ängsten und Hoffnungen führt kein Weg zur Gewissheit.

Elektra wünscht, der Gegenstand hätte Sprache wie ein Bote; nur mittels Diegese könnte der Zweifel beseitigt werden, ob ein Freund oder ein Feind die Locke hinterlassen hat. Könnte der Gegenstand sprechen, so Elektras Überlegung, dann könnte sie ihn mit Abscheu wegwerfen, die Gabe als an sie gerichtete also ablehnen oder als eine an die Unterirdischen, auf die sich beide Geschwister beziehen, vereiteln, in jedem Fall deren Bewegung von Geber zu Empfänger unterbrechen. Oder aber die Locke wäre selbst ein Mitakteur der Handlung, ein Partner und Verbündeter: Sie würde mit ihr trauern. Elektra sieht in der Locke also nicht nur die materielle, sondern auch die symbolische Extension einer Person, die in der gegebenen Sache selbst präsent ist. Genauer: Sie möchte sie als diese Quasi-Person sehen, als Unterpfand des Bruders, mit dem sie angesprochen wird, das ein Bündnis anbietet und ihr Annehmen erheischt. Dass es das wirklich ist, zeigt sich jedoch erst in der Interaktion. Wenn Orest sich zu erkennen gibt, nimmt er die Locke in die Hand und hält sie sich an den Kopf. Sie ist demnach von seiner Hand in die ihre und, reicher an Bedeutung, wieder in die seine gelangt. Nun sind wie bei einem *symbolon* die getrennten Teile beisammen und fügen sich zu einem Ganzen. Das abgeschnittene Haar ist nicht nur Zeichen seiner Rück-

⁷⁸ Vgl. oben 45.

kehr, es zeigt seine Loyalität zum Vater und in der Begegnung mit Elektra, wenn es zur finalen Probe kommt, ob die Teile wirklich zusammenpassen, die Allianz mit der Schwester.

Die Fußspuren scheinen Elektra ihren eigenen zu gleichen. Sie mag sie nach der Proportion, nicht in absoluten Größen messen, oder vielleicht nimmt sie ihnen weniger die Größe ab, als dass sie ihrer Richtung folgt wie ein Jäger der Spur des Wildes.⁷⁹ Aufführungstechnisch betrachtet führen die Abdrücke die Geschwister physisch, an einem bestimmten Ort, vermutlich am äußersten Rand der Orchestra, zusammen. Diese leiblich vollzogene und symbolisch gleiche Bewegung auszulösen, mag die entscheidende Funktion der Spuren sein; beide sind zuerst zum Grab, dann zu einer Stelle des Zusammentreffens gegangen. Die Geschwister nähern sich also einander in einem längeren Prozess, das kurze szenische Gehen bringt diesen in gestisch verdichteter Form zur Aufführung

Der Anblick des Gewebes lässt Elektra schließlich den letzten Zweifel überwinden. Es ist das schwesterliche Pendant zur brüderlichen Locke: Elektra hat es angefertigt und dem Bruder geschenkt, es verbürgt die Familienzugehörigkeit beider⁸⁰ und ist eine Extension *ihrer* Person. Auch diese Gabe gelangt nun, mit weiterem Sinn aufgeladen, zur Geberin zurück. Und indem die Kreise der dinglichen Gaben an ihr Ende gelangen, wird das Bündnis der Geschwister geschlossen.

Wenn man die Sequenz der Morde im Atriden-Haus als negative Reziprozität ansieht, wenn man das Ausüben von Rache als Komplement zum zeremoniellen Geben betrachtet, dann handelt das Stück von den guten, Allianzen stiftenden Gaben auf der einen Seite und den bösen Gaben der Gewalt auf der anderen. Die blutige Vergeltung aber bildet die Gesamthandlung des zweiten Stücks. Die Gaben im Geist der *charis* und die Konsequenzen, die sie in der Anagnorisis zeitigen, dienen dem Vollzug des Mordes an Klytaimestra und Aigisth. Sie stehen im Dienst des machtvollen, den Atriden-Fluch fortsetzenden Zusammenhangs, dem Orest erst am Ende der *Eumeniden* entrinnt. Solange der mit göttlicher Hilfe gefällte Richtspruch nicht ergangen ist, befördern sie die Kette der Gewalt, sie befrieden sie nicht.

Dies zu demonstrieren, scheint das Anliegen der Trilogie zu sein: ‚Alte‘ gabenpraktisch fundierte Konnexionen müssen als finstere Bindungen erscheinen, als Sozialität, deren Schutzherrinnen bedrohlichen Tieren eher als Menschen ähneln, damit sich die Gottheiten des ‚neuen‘ Rechts und die von ihnen gestiftete Institution des Gerichts um so strahlender von ihnen abheben können. Die Macht in der Polis wird im

⁷⁹ Vgl. Jacques Jouanna: Notes sur la scène de la reconnaissance dans les *Choéphores* d'Eschyle (v. 205–211) et sa parodie dans l'*Électre* d'Euripide (v. 523–537) (1977), in: Alain Moreau, Pierre Sauzeau (Hg.): *Les „Choéphores“ d'Eschyle*. Cahiers du GITA (10) 1997, 69–85. Zur proportionalen Ähnlichkeit vgl. Aeschylus 2008, 237, Anm. 40. Elektra folgt den Spuren weg vom Grab zu der Stelle, an der Orest sich verbirgt, blickt dann auf und sieht den jungen Mann; vgl. ebd., 239.

⁸⁰ Versehen mit einem Tierbild ruft es noch einmal den Zusammenhang mit der Jagd auf (und die intertextuelle Beziehung zu Homer).

großen Finale des dritten Stücks neu geordnet: Athene bestimmt das Politische, die Eumeniden verantworten das im weitesten Sinn Soziale. Das ‚Heilige‘, kollektive Identität Stiftende, wird pazifizierend aufgeteilt: Oben regieren die olympischen Götter, unten wohnen die Eumeniden (oder hausen die Erinyen); auch sie sollen kultische Verehrung erhalten: Anerkennung und Dank für ihr Wirken.

Die Handlungskurve der *Orestie* führt offenbar nicht nur zur Errichtung einer bestimmten Institution, sondern dieser Weg steht metonymisch für den zur Begründung staatlicher Autorität, die Fehden zwischen den einzelnen Geschlechtern überwindet. Mit der Einsetzung der Gerichtsbarkeit werden die angestammten Konflikte retrospektiv zu Privatangelegenheiten und die in der Ordnung der Clans geforderte Ahndung von Mord delegitimiert. Reziprokes agonistisches Geben erscheint in diesem – letzten Endes einem Modell von historischem Fortschritt verschriebenen – Narrativ vor allem in der (strategisch verzerrten) Form der blutigen Vergeltung. Derartige individuelle Rache hat in der Polis keinen Platz mehr. Die Epoche des Politischen beendet die der prästaatlichen Strukturen und damit die der in ‚archaischen‘ Gesellschaften üblichen Gabenpraktiken. Diese werden von anderen Formen der Verteilung von Macht und Reichtum, der Ordnung des sozialen Lebens und der Ausübung von Gerechtigkeit abgelöst.

Andererseits aber kommt am Ende gerade mit den alten unterirdischen Mächten auch das alte Prinzip *charis* für *charis* wieder zum Zuge: Invertiert in ihr Gegenteil sollen die vordem düsteren chthonischen Wesen es verkörpern. Als Eumeniden kehren sie nun ihre helle Seite hervor. Die verwandelten Erinyen sind eine Art Chariten.⁸¹ Statt das Gabenprinzip als strukturierende, für politische Ordnung und Frieden sorgende Praxis zu überwinden, wäre dieses wiederhergestellt; verurteilt würden dagegen die Praktiken des Äquivalententauschs, also der mechanisch gedachten Reziprozität, die Gleiches mit Gleichem vergilt. Dieses Schema liegt (ich referiere die Lesart Sitta von Redens) sowohl der Blutrache wie dem Handel zugrunde, aber wenn die Menschen wie diejenigen der *Orestie* meinen, darin bestünde Gerechtigkeit, dann sind die sozialen und die politischen Zustände zerrüttet. Das Atriden-Haus mit seiner furchtbaren Gewaltgeschichte ist das Paradigma für einen Stadtstaat und für Beziehungen zwischen solchen, die diesem destruktiven Prinzip des Tauschs huldigen. Es sind Zustände der Korruption. Manifest werden sie im ausgreifenden Gebrauch von Gedankenfiguren, Bildern und Metaphern der Ökonomie für alle möglichen Zusammenhänge. Im Sinn der Äquivalenzlogik rücken Rache, Kommerz, individueller Reichtum als Ausweis von Macht, Gewalt gegen Angehörige und täuschende Rede zusammen. All das ist Thema, wenn die Stücke, fokussiert auf wenige Akteure einer Familie, von Gerechtigkeit, der Ordnung der Polis und deren Verhältnis zu den Göttern handeln. Der Missbrauch von Sprache und Gütern hat in den *Eumeniden* ein positives Pendant: Hier treten ihm die Macht der *peithō* und die Gabenbeziehung im Zeichen von *charis* gegenüber. Der

⁸¹ Vgl. MacLachlan 1993, 46, Anm. 11, 54, 144–146.

Schluss der Trilogie sei, „that justice is not a direct exchange of equal ratios paid by individuals but that it can be reached only within the public forums of the democratic *polis* where language, social exchange and the exchange of valuables are controlled by the assembled citizen body.“⁸²

Ein Grundproblem dieser Lektüre ist, wie man sieht, die strukturalistische Voraussetzung: Im Sinn von Lévi-Strauss' Interpretation der Mauss'schen Gabe werden der Transfer von Gütern (Ökonomie), die Praktiken der Heirat (Verwandtschaftssystem) und der Gebrauch von Zeichen (Kommunikation) unter den extrem abstrakten, entdifferenzierenden Begriff ‚Tausch‘ (*échange*) subsumiert. In Bezug auf die *Orestie* fasst er Rachemorde, Kommerzialisierung und (lügnerische) Rhetorik zusammen; einen Unterschied zwischen sozialem Austausch und dem Tausch ökonomischer Werte gibt es nicht, alles ist *exchange*. Worin die Gabenpraxis im Sinn des Endes der *Eumeniden* besteht, ist daher schwer verständlich.⁸³ Denn die zeremonielle Gabe verschwindet bei dieser Lektüre als politisch strukturbildende zugunsten der Institutionen der Polis. Als komplexe, gerade nicht auf einer Äquivalenzlogik beruhende Praxis gegenseitiger Anerkennung kommt die Gabe indes gar nicht vor. Soziale Bindung erscheint nur als Zwang zur Heimzahlung, einer Verpflichtung nach monetärem Modell. Etwas wie Selbstgabe findet nicht statt, es existiert nicht einmal als Term. Das Bild einer so gezeichneten Gesellschaft ist indes nicht das einer ‚archaischen‘, sondern einer mafiösen. Anagnorisis und Gabe haben bei diesem Ansatz nichts miteinander zu tun.

Sie erhellen einander jedoch, wenn man die Gabe als feingliedrige, regelhafte und doch nicht vorhersehbare Interaktion versteht, in der Menschen sich aneinander binden. Eine derartige Interaktion enthält auch die Begegnung der Geschwister in den *Choephoren*. Orest und Elektra nähern sich physisch und affektiv einander an. Der Locke kommt für die Anagnorisis eine entscheidende Aufgabe zu, weil sie nicht nur schlechthin Index einer Person ist. Sie fungiert vielmehr als Selbstgabe des Gebers, wenn sie wie hier in rituelle Gesten eingebunden ist. Mit ihrer und der anderen Zeichen Hilfe finden die Akteure zusammen, es ist eine Anagnorisis zur *philia*. Die nicht-mechanische Reziprozität der beiden, die gerade kein Tausch ist, zeigt u. a. ein Wechselspiel der Pronomina: Elektra fragt Orest, ob er über ihre Leiden (*tois emoïs*, 222) lache, und er erwidert, wenn er es täte, lachte er über seine eigenen (*tois emoïs [...] toïsi soïs*, 223). Dein und Mein verschränken sich in diesen Versen wie die Hände derer, die einen Bund schließen.

Die Allianz dient freilich dem Muttermord. Und dieser ist wiederum nur eine Etappe in einem langen Prozess mit einem nicht wirklich eindeutigen Ende. Denn

⁸² Vgl. von Reden 1995, 150; zur *Orestie* ebd., 147–168, 220 u. pass.

⁸³ Von Reden verweist auf die bereits zitierten Überlegungen in der *Nikomachischen Ethik* (vgl. ebd., 167, Anm. 49), aber das Ende der *Orestie* lässt sich nicht einfach damit kurzschließen.

trotz aller Glorifizierung der Stadt und ihrer Schutzgöttin ist die Befriedung, in die die Trilogie mündet, keine stabile.

Euripides lässt Elektra im Gespräch mit dem ehemaligen Wärter des Vaters, der schließlich für die Anagnorisis sorgt, gegen alle drei aischyleischen Zeichen argumentieren. Rationalen Überlegungen halten sie nicht stand. Einzig die Narbe an Orestes Kopf kann sie überzeugen; sie ist kein ungewissen Deutungen ausgesetztes *sēmeion*, sondern ein unwiderlegliches *tekmērion* (575).⁸⁴ Die Markierung des Körpers weist in die Vergangenheit des Bruders zurück, und der alte Diener, dessen Lebenszeit und Tätigkeit im Haus die Generationen überspannt, erinnert sich an die Genese, den Unfall bei einer Jagd in häuslicher Umgebung. Eine gemeinsame Vergangenheit und der Zugang zu ihr durch das Gedächtnis des Mannes sichern die Erkenntnis und die Zusammengehörigkeit der Geschwister. Anders als bei Aischylos ist dann auch tatsächlich von den Bündnis manifestierenden Symbolen die Rede (*symboloisi*, 577).

Orest hat sich der Mithilfe Elektras beim Mord schon vorher versichert. Sie sagt sie zu, bevor sie den Bruder erkannt hat. Ebenso nennt sie ihn Freund (*philon*, 300), ohne zu wissen, wer er ist, d. h. während er noch als Fremder gilt (*xene*, 302, *xen'*, 332). Das körperliche Zeichen besiegelt den Annäherungsprozess am Ende.

Die Narbe ist ein besonderer Erkennungsgegenstand:⁸⁵ Sie befindet sich am Körper und stammt doch nicht von der Natur, sie ist erworben und doch nicht äußerlich wie ein Artefakt, denn anders als ein Textil wächst dieses Zeichen mit dem Leib, in den es eingeschrieben ist. Es steht daher zwischen Natur und Kultur und verbindet beide. In der Anagnorisis-Szene weist es zurück in eine geteilte persönliche Vergangenheit der Geschwister (und intertextuell natürlich auf Homer). Es bleibt jedoch nicht nur innerfamiliär und retrospektiv, sondern gewinnt seine eigentliche Funktion in der Gegenwart, und diese ist eine politische. Denn mittels der Narbe wird Orest als Angehöriger des Hauses Agamemnon und somit als vollwertiger Athener erkannt.

Melissa Mueller beschreibt es so: Die Narbe bestätigt nicht nur die persönliche Identität, sondern Orest *wird* damit der Sohn seines Vaters, d. h. das Kind, das einst in der Nähe des Hauses beim Jagen gestürzt war. Ein präskriptives Element in den Erkennungszeichen hat die Kraft, etwas hervorzubringen, statt nur zu bestätigen. Das Vermögen, Orest zu authentifizieren, hängt jedoch nicht an der Narbe als materiellem Zeichen, vielmehr kommen dabei unausgesprochene Kriterien zur Geltung. Das Zeichen ist wie jedes von außen mit Macht ausgestattet.

⁸⁴ „In Aristotelian logic generally, *sēmeia* (tokens) are fallible, in contrast to *tekmēria* (sure signs); but the word *tekmērion* is not used in *Poetics*.“ Aeschylus: *Libation-Bearers*, hg. von C. W. Marshall, London: Bloomsbury, 2017, Abs. 2.2.: Recognition Tokens (ohne Paginierung). Meine Referenzausgabe für den Text ist Euripides: *Sämtliche Tragödien und Fragmente*. Griechisch-deutsch, Bd. III: *Die bittflehenden Mütter, Der Wahnsinn des Herakles, Die Troerinnen, Elektra*, übers. v. Ernst Buschor, hg. v. Gustav Adolf Seeck, München: Heimeran, 1972, 285–383.

⁸⁵ Vgl. zum Folgenden Melissa Mueller: *Objects as Actors. Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 2016, 88–108.

Recognition is the process of inscribing certain qualities over others with legibility. In this case, the scar is vested with the power to confirm the presence of those pre-selected qualities and, simultaneously, to authenticate the individual who is made recognizable through them. A similar circularity is scripted into the city's authentication of its citizens (die sog. *dokimasia*, S.M.). [...] the scar does not so much gesture to *what* happened on that day in the courtyard as to the fact that *there was a day* when Orestes was in the courtyard of Agamemnon as a child; just as, for purposes of proving legitimacy, the particular name a father gives his son is less important than the fact that he has given him a name in the first place.⁸⁶

Hier geht es um die beiden Bedeutungen von *recognition*, erkennen und anerkennen. Im Englischen muss die Differenz ausführlich paraphrasiert werden, weil der Signifikant der gleiche ist, und die Beziehung beider wird einfach als gleichzeitige Leistung bezeichnet. Im Grunde unterstreicht die Autorin aber die *performative* Funktion der Zeichen in der Anagnorisis. Der Vollzug dieser Funktion beruht auf sozialen und politischen Beziehungen, er ist eine Handlung und hat mit Macht, d. h. Autorität und Autorisierung, zu tun. In einer Anagnorisis-Szene wird eine Person nicht nur identifiziert, sondern – wie hier ausdrücklich dargestellt – als Person eines bestimmten sozio-politischen Status anerkannt oder performativ dazu gemacht. Die Anagnorisis geht über das emotionale Familienglück hinaus, ein verlorenes angehöriges Wesen wiedergefunden zu haben. So auch in diesem Fall. Denn physisch sind zwar nur drei Akteure, Elektra, Orest und der alte Mann, präsent, aber das Funktionieren des entscheidenden Erkennungszeichens impliziert die Mitwirkung nicht-anwesender Dritter, des Kollektivs und seiner Ordnung. Orest kommt nicht nur nach Hause, er kehrt nach Argos zurück, um dort als legitimer Nachkomme Agamemnons Erbe anzutreten; seine Rückkehr ist ein Wiedereintreten in die Gesellschaft im Sinn einer rechtlichen Praxis (*embateusis*). Der Chor spricht davon, dass der Bruder die Schwelle der Stadt überschreiten möge (*embateusai*, 595). Vollendet wird dieser Vorgang durch den Mutttermord; dann wird Orest öffentlich als Sohn Agamemnons (nicht Klytaimestras) anerkannt und als solcher benannt.⁸⁷

Elektra hat alle Beweise der Aischyleischen Anagnorisis-Szene als epistemisch unzulänglich zurückgewiesen. Das einzige überzeugende Zeichen bezieht seine entscheidende Bedeutung aus seiner Funktion für die Praxis der sozialen Anerkennung und die Einbindung in die Gesellschaft.

Auch jenseits der Anagnorisis-Problematik im engeren Sinn bietet dieses Stück Bemerkenswertes in puncto Gaben und Allianzen. Denn die Voraussetzung der Handlung ist zum einen eine nicht angenommene und zum anderen eine nicht zu erwartende Gabe. Beide zeugen von dem, was das Stück ausdrücklich thematisiert: Die Natur ist in Verwirrung, d. h. die Ordnung der sozialen Welt ist nicht mehr die-traditionelle. Es ereignen sich überraschende scheinbar verkehrte Dinge (vgl. 366 ff.). Die Angehörigen des Königshauses, die einer Ethik der *charis* verpflichtet sein müssten,

⁸⁶ Ebd., 101 f.

⁸⁷ Zu Anagnorisis und Legitimierung vgl. auch unten Kap. I.7.

haben diese verraten; Klytaimestras und Aigisths Verhalten entspricht nicht den ‚alten‘ Werten. Der Bauer dagegen, an den Elektra zu ihrer Schmach verheiratet worden ist, handelt edelmütig. Er hat das Geschenk, die Braut, nicht angenommen, indem er die Ehe nicht vollzogen hat. Eine Gabe nicht anzunehmen und den Geber (*donta*, 259) nicht als solchen anzuerkennen, ist normalerweise ein Affront. Der Bauer mag aus Angst vor dem zurückkehrenden Orest so gehandelt haben, aber nicht das allein hat ihn bewogen. Vielmehr ist hier alles anders als sonst. Ein Bauer ist traditionell kein Partner für eine Gabenbeziehung, d. h. die Noblen selbst haben diese pervertiert. Sie demütigen nicht nur Elektra, sondern agieren auch nicht im Sinn ihres Status und ihrer Lebensform. Wenn der Gabenpartner, der keiner ist, die Gabe nicht annimmt, handelt er dagegen vornehm: So paradox sind die Verhältnisse nun! Die Zeichen der Nobilität hängen nicht mehr an den Insignien des Adels, sondern am Verhalten des Einzelnen. Auch in einer weiteren Hinsicht erweist sich der Bauer als einer, der weiß, was sich gehört und edel handelt: Er lebt dürftig, aber er bewirtet die Ankömmlinge aus seinen höchst bescheidenen Mitteln. Die zeremonielle hochzeitliche Gabe hat er suspendiert, die der Gastfreundschaft dagegen gewährt er; beide sind unselbstverständliche Handlungsweisen, in denen sich Verschiebungen des sozialen Gefüges manifestieren. Auch die Möglichkeiten zu Bündnissen haben sich damit verändert.

Auf dieser Folie ist es nur konsequent, dass Aischylos' Zeichen der Anagnorisis in Zweifel gezogen werden. Äußere Gleichheit, sichtbare Beziehungen, die Dauerhaftigkeit von Artefakten erlauben auf dem schwankenden Boden der Umbrüche keine belastbaren Schlüsse. Allein die personale Kontinuität gibt einen Halt. Sie stellt die Beziehung zur Vergangenheit her, die zur Gegenwart und Zukunft hat dagegen die Polis zu leisten, und das heißt auch das Kollektiv, zu dem die Theaterzuschauer selbst gehören.

Zeremonielle Gabenpraktiken also werden in Euripides' Stück ausgesetzt oder gerade von einem traditionell aus diesen ausgeschlossenen Individuum realisiert. Erkenntnis und soziale Allianz gehen aber auch hier Hand in Hand; wo die Möglichkeiten zu letzterer unsicher sind, muss auch die der ersteren neu bedacht werden.

Bei Sophokles verhindert Elektra die bösen Grabgaben der Mutter, mit denen Chrysothemis beauftragt ist. Anstelle dieser Spenden soll sie eine Locke geben, eine von Elektras schütter gewordenem Haar, und einen ärmlichen Gürtel. Der Zustand der Geberin zeigt sich in diesen Gaben: ihr materielles Elend, ihr lang anhaltender Gram, ihre Verbundenheit mit dem Vater. Die falsche Nachricht vom Tod Orests, die alle Hoffnungen auf dessen Heimkehr und die Wiedereinsetzung der Geschwister in ihre Rechte zerschlägt, kontrastiert heftig mit Chrysothemis' Entdeckung von vergossenen Spenden und der frisch geschnittenen Locke am Grab. Sie vermögen keine freudigen Affekte auszulösen, weil sich Elektra am Tiefpunkt ihres Leidens befindet, während die Mutter triumphiert. Wenn Orest auftritt und die Urne mitbringt, die angeblich seine Asche enthält, ist dieser Gegenstand für Elektra die handgreifliche Bestätigung der Todesmeldung. Statt den Bruder zu um-

armen, umklammert sie nun die Urne. Das Gefäß, das der vorgetragenen Lüge nach seinen Leib birgt, ist ihr das Substitut für die Person.

Gesten des Gebens, Nehmens und Haltens sind hier signifikant. Von den Händen ist immer wieder die Rede, Elektra erfährt die scheinbare Wahrheit ganz körperlich. Sie bittet Orest, ihr die Urne zu geben (*dos*, 1119⁸⁸), und er befiehlt seinen Begleitern, es zu tun (*doth'*, 1123). Dieses Empfangen ist für sie die Rückkehr ihrer eigenen Gabe: Sie hat den Bruder vor Jahren weggegeben, sein Leben gerettet und dafür gesorgt, dass der Erbe andernorts heranwache und irgendwann zurückkehren könne. Jetzt kontrastiert sie das Leben bewahrende Weggeben des Kindes mit dem Wiedererhalten des Toten (*exepempon eisedexamēn*, 1127; vgl. auch *exepemps'*, 1130, *ekpempesai*, 1133). Sie hält die Überreste in den Händen, wie sie einst das Kind, einem eigenen gleich, mit ihren Händen gepflegt hat (vgl. 1120, 1129, 1132, 1138, 1141). Ihr Tun war wie das einer Mutter. Sie hat den lebendigen Körper umfasst, nun umfasst sie den künstlichen der Urne, die einem menschlichen Körper gleicht.⁸⁹ In ihre Hände ist das Um-sorgte, dann Fortgeschickte wieder zurückgekehrt, doch verwandelt im schlimmsten Sinn: entwertet und vernichtet.

Die Vorstellung dieser Wiederkehr beruht auf einer Täuschung, deren Opfer zuerst Elektra wird, die Person, die doch eigentlich eine Verbündete im Kampf gegen die Mörder sein sollte. Der vermeintliche Kreisweg dieser ‚Gabe‘ verhöhnt deren Prinzip. Bei der Urne kann es sich nur um das Zerrbild einer Gabe handeln. Und das Gleiche gilt für die Anagnorisis: Wenn Elektra wähnt, den toten Bruder in den Armen zu halten, entspricht das einer Verkennung. Das lang ersehnte Zusammentreffen mit dem Bruder ist nur ein vermeintliches. In beiden Hinsichten muss eine Korrektur erfolgen.

Sie besteht in einer Sequenz mit maximaler theatralischer Wirksamkeit. Sophokles macht darin eine höchst originelle Verschränkung von Anagnorisis und Gabe. Denn wenn die Akteure in anderen Szenen erkennen, wer vor ihnen steht, indem sie einen Gegenstand vorweisen oder einander geben, in dem sie selbst enthalten sind, so kann seine Elektra nur zur Erkenntnis kommen, indem sie das Objekt, das ihr den Bruder vertritt, wieder aus der Hand gibt. Sie muss das Gefäß loslassen, um alles zu erfahren; *methes [...] mathēs* (1205) heißen das erste und das letzte Wort des Verses. Nicht als Empfängerin einer Gabe, die mehr als ein bloßes Objekt ist, gelangt Elektra von der Unwissenheit zum Wissen, sondern durch das Gegenteil. Das listig eingesetzte Ding verhindert die Anagnorisis; diese besteht darin zu begreifen, dass es sich um Inszenierung und Schein handelt, dass der vermeintliche Tote das Behältnis selbst der Trauenden gegeben hat und es ihr nun wieder wegnimmt. Die Erkenntnis

⁸⁸ Zum Referenztext vgl. oben 48, Anm. 75.

⁸⁹ Zur Urne vgl. Mueller 2016, 111–133, allerdings ohne Bezug zur Gabenpraxis; vgl. auch Sophocles: *Electra*. Edited with introduction and commentary by P. J. Finglass, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2007, zu 1098–1231. Auch hier ist nicht von Gaben die Rede, der Tragödiertext betone aber das Senden und Empfangen; vgl. 444.

heißt, dass die Urne leer ist, also tatsächlich nur ein inertes, bedeutungsloses Ding und gerade kein Substitut für eine geliebte Person. Orest ist nicht ‚in‘ diesem Objekt, weder materialiter in Form von Asche noch symbolisch als Selbst des Gebers, das mit dem Gegebenen verbunden bleibt und sich darin fortsetzt. Elektra muss begreifen, dass sie unwillentlich zur Akteurin eines Stücks gemacht wird, das ihr Bruder mit ihr aufführt. Sein Tod ist eine Fiktion, sie selbst und ihre Gefühle sind echt, die Urne ist beides zugleich: tastbare Verkörperung von Trauer und Medium des Schmerzes sowie inhaltsloser Behälter, der als Requisit einer Inszenierung dient.

Angesichts des Kults um Agamemnons Grab hat es etwas Makabres, wenn ausgerechnet das rituelle Aschengefäß strategische Funktion für eine List erhält und theatralisch eine Metaebene eröffnet. Die Szene steigert indes die Situation in dramatischer Weise, insofern sie die echte Anagnorisis und die Rache verzögert. Dabei entfaltet sie eine doppelte Wirksamkeit: ergreifende Darstellung von Leiden und zugleich kunstvolles Spiel mit den Möglichkeiten des Theaters. Für die Zuschauer gehen hier überwältigende Affektivität und raffinierte reflexive Distanzierung Hand in Hand. Für Elektra wird in den Gesten mit der Urne ihre Vergangenheit präsent. Insofern ihr mütterliches Fühlen von der Sorge für das Kind bis zur Trauer um den Toten darin sichtbar wird, rekapituliert die Klageszene in konzentrierter Form ihr leidvolles Leben. Diese höchste Qual aber dient ihrem Bruder als Mittel zum Zweck, d. h. dazu, das Ziel der Rache zu verwirklichen. Er geht mit dem Imaginären um wie das Theater mit der Fiktion. Wenn Elektra dann in einem ebenfalls schmerzhaften Vorgang – das Gefäß muss ihr entrissen werden – der Täuschung innewird, ist das eine Art *mise en abîme* der Handlung und zugleich eine Vorführung dessen, was Theaterzuschauer, freilich anders als Elektra, freiwillig erleben.⁹⁰

Die Urne ist eine falsche Gabe. Elektra muss sie als Artefakt erkennen, das allem Anschein zum Trotz gerade kein personhaftes Ding ist. Um ein solches handelt es sich dagegen bei dem Siegelring, den Orest ihr hinhält. Als echtes Beweisstück bezeugt er den Lebenden statt den vermeintlich Toten und ermöglicht die zutreffende Anagnorisis. Der Ring gehörte einst Agamemnon. Er ist eine richtige Gabe, ein wertvolles Stück, das, von einer Generation an die nächste weitergereicht, die Identität der Familie und die Zugehörigkeit des Besitzers verbürgt. Wenn Orest ihn am Finger trägt, ist der Vater darin weiter präsent, der Ring ist eine Extension des Gebers. Anders als die Urne hat dieser Gegenstand eine Geschichte, eine Biografie; er zeugt von Weitergabe und Empfangen und verweist auf weitere derartige Gesten. Er ist eine Quasi-Person.

⁹⁰ Zur in der Theatergeschichte berühmten Erzählung von dem Schauspieler Polos, der in der Urne die Asche seines Sohnes mitgebracht und beweint haben soll, vgl. den Kommentar zu 1113 f., und z. B. Mueller 2016, 112 f. Die Erzählung erinnert an Anekdoten über bildende Künstler (vgl. unten 152): Das Wunder überzeugender Nachahmung wird damit plausibilisiert, dass die Darstellung eben nicht Repräsentation sei, sondern ein indexikalisches Zeichen, die ‚Natur‘ selbst sei am Werk. Die Akteure stellten dabei den Schmerz anderer oder, wie Polos, den eigenen in den Dienst ihrer Kunst.

Als solche interveniert er in die Begegnung der Geschwister, als Gegenstück zur täuschenden Urne.

In einer zweiten, kurzen und eher kunstlosen Anagnorisis erkennt Elektra in dem alten Mann, der zusammen mit Orest und Pylades gekommen ist, den Getreuen, dem sie einst das Kind Orest übergeben hat. Anagnorisis bedeutet auch hier Allianzbildung: In zwei Szenen verbünden sich die Akteure zur Rache. Mit dem Alten sind die Verschworenen vollzählig, sie erleben aber auch die Unterstützung der Götter, namentlich wendet sich Elektra mit dieser Bitte an Apoll. Im Sinn der Götter sei die Vergeltung, die sie üben. Der Todesstreich trifft Klytaimestra bei einer prägnanten Handlung, genauer bei einem ihrer missbräuchlich geübten Totenrituale: Sie schmückt die Urne für das Grab (vgl. 1400 f.). Dieses Tun ist das Komplement zu demjenigen ihrer Tochter: Getäuscht von der Urne trauert Elektra aus ganzem Herzen, Klytaimestra dagegen macht täuschende Trauergesten. Auch sie verdoppelt das Theater, aber das Ende ihrer Fiktion ist nicht die beglückende, Bündnis stiftende Anagnorisis, sondern die grauenvolle ‚zur Feindschaft‘: Wenn sie in dem Angreifer ihren Sohn erkennt, fällt die Anagnorisis mit ihrer Ermordung zusammen. Ähnlich verhält es sich mit Aigisth, auch wenn ihm zwischen Erkennen und Tod ein paar mehr Worte gegönnt sind. Er begreift, mit wem er es zu tun hat, wenn er die Leiche Klytaimestras aufdeckt. Anders als diese steht er seinem Mörder in diesem Moment nicht Aug in Aug gegenüber. Aber für beide vergeht nur ein Minimum an Zeit zwischen der Identifikation des Rächers und ihrem eigenen Ende. Orest erkennen heißt für sie dem Tod ins Auge sehen und damit eine Macht anerkennen, die größer ist als sie selbst: Die des getöteten Agamemnon verschafft sich über das Grab hinaus Geltung.

Sophokles wird nachgesagt, seine Dramen seien im Wesentlichen götterleer; es fehle (trotz mancher Anrufungen) die vertikale Achse, die die Menschen mit den Überirdischen verbindet. Das leere Gefäß – der dem Haus des Hades ähnelnde hohle Raum, der nichts birgt (vgl. 1165 f.) – gilt als Beispiel für seine Negation bedeutungsgeladener Orte und Dinge. In diesem Sinn wirke die Urne ohne Asche wie eine Art materialer Metapher seiner Kunst.⁹¹ Ein Objekt erbringt seine Leistung jedoch nur durch die Akteure und deren Handlungen. Allein als Moment der sozialen Praktiken, als dingliche Fortsetzung der Beteiligten, als Mittler und Operator ihrer Beziehungen kann es Bedeutung transportieren und Verbindungen schaffen. Daher scheint es angemessener, den Akzent auf die von Menschen vollzogenen Akte zu legen und nach einer Pointierung auf dieser Ebene zu suchen. Das Stück bietet dergleichen in seinem Umgang mit der Gabenpraxis: Eine ‚echte‘, traditionelle Gabe verhilft zur richtigen Anagnorisis, aber dem Siegelring gelten nicht einmal zwei ganze Verse. Sein Anblick bringt nur zum Abschluss, was vorher in einem langen Prozess mit großer Intensivierung der Gefühle angebahnt worden ist. Die täuschende Gabe, die Verkennung und die Komplemente zu den erwarteten Gesten veranlassen die gesteigerten Affekte (und

91 Vgl. Mueller 2016, 132.

die theatralische Mehrschichtigkeit). Elektra offenbart sich als weit mehr denn eine Schwester; der Zurückgekehrte findet in ihr, was die leibliche Mutter ihm gerade nicht ist. Sie wäre die perfekte Alliierte, aber sie ist gebannt an den Tod des Vaters und den vermeintlichen des Bruders, dessen Verlust für sie dem eines eigenen Sohnes gleicht. Die Gegensätze zwischen ihrer Verzweiflung und seiner Entschlossenheit kulminieren im Ringen um die Urne. Denn nicht Geben und Empfangen, sondern Wegnehmen und erzwungenes Loslassen ermöglichen die Anagnorisis. Elektra darf sich nicht länger an das klammern, was ihr das einzig Übriggebliebene scheint, sie muss von ihrer Trauer ablassen. Erst dann kann sie Bündnispartnerin für den Lebenden sein. Sophokles' dramatische Kunst findet ihre sinnlich wahrnehmbare Konzentration daher weniger in einem leeren Gefäß als in einer Figur nicht-mechanischer Gegenseitigkeit: Eine inszenierte Gabe lässt Orest erkennen, wie seine Schwester zu ihm steht; das Ende der Inszenierung lässt Elektra erkennen, dass sie gemeinsam mit ihm handeln kann. Sie finden zueinander durch eine täuschende Gabe und deren Negation.

5 Geben und Weitergeben unter Eid. Euripides: *Iphigenie bei den Taurern*

5.1 Zwei Anagnorisis-Szenen

Die Handlung von Euripides' *Iphigenie bei den Taurern* gilt in der *Poetik* als die beste, sie rangiert noch vor der des *König Ödipus*, der für Aristoteles modellhaften Tragödie. Das schwere Leid, das der Mord der Schwester an ihrem Bruder bedeutete, wird nämlich durch die Anagnorisis verhindert (vgl. *Poetik* 14.1454a7). Die furchtbare Verletzung der *philia*-Beziehung findet nicht statt. Damit mag das Stück punktuell *phobos* und *eleos* auslösen, am Ende aber, freilich nach großer Spannung und mit Hilfe göttlicher Intervention, einer ebenfalls nicht geschätzten Art, den dramatischen Knoten aufzulösen, kann das Publikum erleichtert sein. Umso bemerkenswerter ist die Hochschätzung dieses Plots.⁹²

Das Stück enthält eine lange, höchst elaborierte Anagnorisis-Szene. Sie besteht aus zwei Teilen, denn die Geschwister müssen sich gegenseitig erkennen; das erfolgt nacheinander und auf sehr verschiedene Weise. Die beiden Teile werden sehr ungleich bewertet. Der erste exemplifiziert in der *Poetik* die beste Art der Wiedererkennung, denn diese ergebe sich aus der Handlung selbst: Es sei in der Situation wahrscheinlich, dass Iphigenie einen Brief übergeben wolle (vgl. *Poetik* 16.1455a18–19). Dadurch, dass sie ihn

⁹² „Aristotle seems so taken with this diagnosis that he produces one of his most glaring inconsistencies in praising so highly the fact that the kin-murder is averted, which seems to contradict his statement that the best kind of action in a tragedy sees its hero pass from good to bad fortune, rather than the other way round (13.1453a7–10).“ Edith Hall: *Adventures with Iphigenia in Tauris: A Cultural History of Euripides' Black Sea Tragedy*, Oxford: Oxford Univ. Press, 2013, 70.

Pylades reicht, erkennt Orest sie (vgl. 725–792⁹³) Der zweite Teil, Iphigenies Erkennen ihres Bruders, erfährt dagegen Kritik: Denn statt dass die Anagnorisis aus der Handlung selbst hervorgehe, gibt Orest sich selbst zu erkennen (vgl. 793–802). Er sage, was der Dichter ihn sagen lasse, nicht was der *mythos* gebiete (*Poetik* 16.1454b30–35). Er identifiziert sich selbst, und dies einfach durch eine Rede, macht also verbal explizit, was die Handlung gerade benötigt. Man könnte sagen, das Drama weicht in die Diegese aus, auch wenn das nötige Wissen von einem Akteur vorgetragen wird. Diese Möglichkeit einer Wiedererkennung gilt Aristoteles als die zweitschlechteste. Noch kunstloser ist nur diejenige, die aus Verlegenheit (*di' aporian*, *Poetik* 16.1454b21) am häufigsten Verwendung finde, die durch Zeichen. Als Beispiel nennt Aristoteles hier u. a. Odysseus' Narbe, da er aber auch nichtkörperliche Zeichen erwähnt wie Halsbänder, hätte er, so scheint es zumindest, ebenso gut an die Fortsetzung des zweiten Teils der Anagnorisis-Szene in der *Iphigenie bei den Taurern* erinnern können: Orest bemüht nämlich nicht nur *einen* äußeren Gegenstand als Erkennungszeichen, um Iphigenie von seiner Identität zu überzeugen, sondern präsentiert (verbal) nicht weniger als fünf Beweismittel: zwei Textilien, eine Haarlocke, ein Badewasser, eine in ihrer Schlafkammer versteckte Lanze (vgl. 810–826). Müssten sie nicht alle in die minderwertige Rubrik der materiellen Zeichen fallen?

Als Anagnorisis-Szene im engeren Sinn kann man die Verse 725–826 betrachten: die Briefszene bis zu Iphigenies Freude über den wiedergefundenen Bruder, aber schon ab Beginn des zweiten Auftritts (ab 467) versucht Iphigenie in Erfahrung zu bringen, wer die Fremden sind, woher sie kommen, in welcher Beziehung sie zueinander stehen, wie sie heißen; mit den Fragen nach Troja, Helena, Kalchas, Achill, Agamemnon, Klytaimestra berührt sie ihre eigene Geschichte und zieht immer engere Kreise um die Identität des Mannes vor ihr.

Die Anagnorisis involviert drei Personen, nicht nur zwei, und die Interaktion zwischen diesen ist komplex; es scheint, als spiele Euripides die möglichen Positionierungen und Personenkonstellationen durch. Es gibt wechselnde Paarbildungen: Iphigenie/Orest; Orest/Pylades; Iphigenie/Pylades; Orest/Iphigenie, und einen Tausch der Funktion – Opfer oder Verschonter – zwischen Orest und Pylades. Die Szene im engeren Sinn enthält einen Gegenstand: das gefaltete Täfelchen mit dem Brief; eine körperliche Aktion: dessen Überreichen; rituelle Akte: Versprechen, Eide und Flüche; ein anderes Medium: die Schrift; eine Art Szene in der Szene: Iphigenies Vorlesen des Briefes.

5.2 Rituale und *philia* vor der Anagnorisis

Das Zusammentreffen findet an der Schwelle zu einem sakralen Raum und unmittelbar vor einem sakralen Akt statt. Die Opferung der Ankömmlinge ist beschlossen und soll vollzogen werden. Die Fremden stehen nicht irgendeiner Person gegenüber, son-

⁹³ Die Referenzausgabe ist Euripides: *Iphigenie bei den Taurern*. Griechisch/Deutsch, übers. u. hg. v. Paul Dräger, Stuttgart: Reclam, 2014.

dern einer Priesterin, sie selbst sind schon geweiht (*hieroi*, 469). Das impliziert eine deutliche Hierarchie zwischen den beiden Männern und der Frau, was die normalen Verhältnisse umkehrt. Wie in Aischylos' *Agamemnon* gilt: Wer die Macht über die Schwelle hat, beherrscht die Ereignisse. Iphigenie bestimmt über die Bewegungsmöglichkeit der Gefangenen – und darüber, wieviel Zeit ihnen noch bleibt. Beide erwarten ihre Ermordung. Wenn Iphigenie sie zu befragen beginnt, dann geschieht das im Angesicht ihres Todes (und im Vorlauf zu Iphigenies Mitternacht bei der Ermordung). Zumal auf dem Hintergrund, dass Iphigenie von Rachedurst erfüllt ist und der Traum vom Untergang ihrer Familie sie erbarmungslos und hartherzig gemacht hat, nimmt das Fragen geradezu inquisitorische Züge an (vgl. 529). Zugleich wirft es aber ein Licht auf die Fragende selbst. Ihre affektive Beteiligung befremdet Orest; sie gehört weder auf der Seite der Opfernden noch der Geopferten zu dieser Situation (vgl. 484). Iphigenies Verlangen zu wissen, wen sie opfert, scheint den Vollzug der üblichen rituellen Handlung auf unvorhergesehene Weise aufzuhalten; ihr Ausruf *pheu* (472⁹⁴) signalisiert eine Unterbrechung. Das lange Gespräch zwischen ihr und Orest ist als solches ein Moratorium. In beider Interesse schieben das viele Fragen und Antworten die blutige Tat auf. Denn es gilt nicht nur, alles Mögliche vor dem definitiven Ende herauszufinden, sondern solange es etwas zu erfahren gibt, darf die Tötung nicht stattfinden. Iphigenie gelangt durch ihr insistentes Fragen zur Erkenntnis, dass ihr Traum vom Untergang ihres Hauses sie getäuscht hat (vgl. 569). Die Idee, einen der beiden Todeskandidaten als Boten zu schicken (vgl. 582 ff.), verändert das personelle und zeitliche Setting der Opferung. Es veranlasst einen doppelten Aufschub, denn Iphigenie muss erst einen Brief schreiben lassen⁹⁵ und nach der Verständigung zwischen den Gefangenen den einen Ausersehenen gegen den anderen austauschen. In wechselnden Zweierkonstellationen gibt es viel zu reden, aber worum auch immer es geht, hat das Reden selbst eine entscheidende Funktion. Es dehnt die Zeit vor dem definitiven Akt.

In diesem Reden verändert sich etwas. Iphigenie und Orest stehen einander als Fremde gegenüber und sehen dem bevorstehenden, unausweichlich scheinenden Gewaltakt entgegen, aber dabei finden mehrschichtige Interaktionen statt. In den gezogenen Grenzen der asymmetrischen Machtverteilung und der Drohung, die zwar nicht äquivalent, aber auch nicht nur einseitig über ihnen schwebt, *kooperieren* sie. Die Fra-

⁹⁴ Vgl. auch 559, als sie erfährt, wer ihre Mutter getötet hat.

⁹⁵ Der Brief selbst ist für das Vorhaben nicht nötig; sie könnte gleich einem der beiden aufgeben, mündlich eine Nachricht zu übermitteln; vgl. Poulheria Kyriakou: *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Berlin/New York: De Gruyter, 2006 (künftig abgekürzt CEIT), 578. Die Leistung des Briefes als zu übergebenden Gegenstandes aber liegt nicht nur auf der Ebene der poetischen Innovation. Zum Schreiber und dessen Mitleid vgl. ebd., 582–587. Anderen Interpretationen nach ist der Brief schon lange geschrieben, wartet aber noch auf einen Kurier; vgl. Mueller 2016, 178 und 182, und Euripides: *Iphigenia in Tauris*, hg. von Emily Kearns, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2023, 584 ff. Vgl. auch unten Anm. 119.

gende und der Antwortende ringen zwar miteinander – Iphigenie drängt, Orest versucht sich zu entziehen –, aber sie kämpfen mitnichten erbittert. Sie muss ihm die Antworten nicht abpressen, sie kann sie ihm eher abschmeicheln: Wenn er die Stadt seiner Herkunft bezeichnete, erwiese er ihr einen Gefallen (*charin*, 507).⁹⁶ Orest gewährt ihn, eine Bitte im Namen von *charis* kann ein Königssohn nicht ablehnen,⁹⁷ und auch im Anschluss daran will er reden (vgl. 530). Er kommt ihr entgegen, und seine Antworten bringen sie Schritt für Schritt dem Ziel ihres Forschens näher. Versuche, die Fragerin zu bremsen (vgl. 546 und 554), gibt Orest jeweils schnell auf; er verweigert sich ohne besonderen Nachdruck. Es scheint, als wolle auch er sagen, was sie von ihm wissen will. Er belügt sie nicht, macht keine mehrdeutigen Umschreibungen und berichtet auch, wonach er nicht gefragt wurde: dass Agamemnon von einer Frau getötet wurde (vgl. 552). Schließlich verändert sich das Ungleichgewicht, eine *win-win*-Situation zeichnet sich ab (vgl. 579–581).⁹⁸ Nun ist nicht mehr der bedrängte Orest Iphigenie gefällig, sondern die für sich selbst neue Perspektiven Ahnende stellt ihm für seinen Botendienst die Rettung in Aussicht. Das Angebot dieser „nicht schändliche[n] Belohnung“ (*misthon ouk aischron*, 593) entspricht einem Verhältnis von *philoï* und *xenoi* und dessen Charakter der reziproken Verpflichtungen: Er soll einen lebenswichtigen Brief überbringen, dafür erhält er sein Leben: ihre am Horizont aufdämmernde ‚Rettung‘ – die Heimkehr – gegen seine direkt greifbare Rettung. Sie hat Vertrauen gefasst: Orest scheint Iphigenie nicht übelwollend (vgl. 591⁹⁹), und sie bittet ihn um die gleiche Einstellung (vgl. 637). Ihr Interesse an den Dingen in Argos wiederum scheint sie mit den beiden Männern zu teilen (vgl. 668), sie ahnen eine Zusammengehörigkeit.

Iphigenie erweitert indes ihre rituellen Handlungen: Sie wird den zu Tötenden nicht nur mit Weihwasser besprengen und ihm dann dem Schlächter überlassen, sondern verspricht ihm auch das, was Obliegenheit einer Schwester ist (und Orest sich scheinbar vergeblich wünscht): Bestattungsrituale. Sie wird sein Grab schmücken und Öl- und Honigspenden in die Flamme werfen. Dieser Dienst, ein Akt der *philia* oder *xenia*, ist eine Gunst (*charin*, 631), die sie ihm nicht verweigern werde.¹⁰⁰ In diesem Versprechen kulminiert, was sich im Dialog langsam aufgebaut hat: eine personale Bindung. Ohne schon zu wissen, wer sie sind, handeln Iphigenie und Orest gegeneinander nach den Regeln von *philia*. Die Anagnorisis im engeren Sinn der Identifika-

⁹⁶ Es ist der erste Schritt weg von der feindseligen Einstellung in Richtung *philia*; vgl. Belfiore 2000, 30.

⁹⁷ Vgl. Anne Pippin Burnett: *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford: Clarendon Press, 1971, 51; vgl. auch unten 74 f.

⁹⁸ Zu Varianten im griechischen Text vgl. CEIT, 578–581.

⁹⁹ Zu einer anderen Lesart vgl. CEIT, 591.

¹⁰⁰ Belfiore 2000, 31, sieht darin eine *charis*, die nicht erwidert werden kann. Natürlich kann Orest sie nicht erwidern, das Geben und Gegengeben lässt sich aber nicht auf ihn und Iphigenie verkürzen. Ein reziprokes Gewähren von *charis* kommt vielmehr zwischen den dreien in Gang.

tion ist nicht der Ausgangspunkt für ein derartiges Verhalten, sondern das konsequente Ende dieses Prozesses.

Auf Vasen aus dem vierten Jahrhundert, die man v. a. in Süditalien gefunden hat, ist des Öfteren die Wiedererkennung der Geschwister dargestellt. Die meisten zeigen Iphigenie, die gerade Pylades den Brief gibt, also den Moment unmittelbar vor der Anagnorisis. Die Vasen fungierten als Grabbeigaben, die Antike verband die Szene mit Bestattungsriten.¹⁰¹ Das hat eine Grundlage im Text – aber in Versen, die wiederum der auf den Vasen gezeigten Szene vorausgehen. Iphigenie verspricht einem immer noch Fremden Handlungen, wie sie Nahestehende füreinander vollbringen. *Philia*- und *xenia*-Relationen bestehen aus gegenseitigen Liebes- und Freundschaftsdiensten und der Anerkennung entsprechender Obliegenheiten. Bei Euripides gelobt Iphigenie schwesterliche Handlungen, *bevor* sie weiß, dass sie ihrem Bruder gegenübersteht. Die im Tun und in den Verpflichtungen manifeste Beziehung hat Prävalenz gegenüber dem Wissen um die Identität.

5.3 Bindungen idealer *philia*

Orest und Pylades stehen in einem engen Verhältnis. Zunächst erscheint es als Freundschaft im Sinn von Kameradschaft, nach und nach werden aber auch andere, weitergehende Bindungen deutlich. Pylades' Vater Strophios ist der Gastfreund des Hauses Agamemnon, dem Orest in Obhut gegeben wurde; die beiden Männer sind zusammen aufgewachsen, sind Jagdgefährten, Pylades begleitet den Verfolgten,¹⁰² durch die Vermählung mit Elektra ist er dessen Schwager, also ein ritueller Verwandter.¹⁰³ Als Sohn einer Schwester von Agamemnon ist er aber auch ein Cousin.¹⁰⁴ Als Freunde helfen er und Orest einander und treten füreinander ein, bis hin zu dem Extrem, dass der eine den dem anderen zugedachten Tod auf sich nimmt. Auch dieses Tun steht im Zeichen von *charis*: Orest kann nicht zulassen, dass ihm die Gunst (*charin*, 602) des Überlebens zuteilwird, während der andere, der ihm nur ihm zuliebe, um seiner Qualen willen (*charin*, 600),¹⁰⁵ zur Seite steht, sterben muss. Verschonung für den einen und Tod für den anderen ist in einem Freundschaftsverhältnis wie dem ihren ein Vergehen gegen

¹⁰¹ Vgl. Hall 2013, 69–91, und CEIT, S. 44–46.

¹⁰² Bei Euripides haben offenbar weder er noch Elektra Orest beim Muttermord geholfen. Vgl. u. a. CEIT, S. 11, Anm. 7. Zwischen ihm und Orest besteht in Hinsicht auf das eigene Haus ein Gegensatz: Dasjenige Pylades' gilt als rein und nicht krank, dasjenige Orests als unfrohm und unglücklich (vgl. 693 f.). Auch aus diesem Grund werden ihm die entscheidenden Aufgaben übertragen, vgl. unten 65.

¹⁰³ Vgl. 696. Euripides weicht damit vom älteren Mythos ab, in dem die Heirat erst nach der Rückkehr stattfindet; vgl. Dräger in Euripides 2014, S. 207. Im Stück wird diese Beziehung erst eine ganze Weile nach derjenigen der Kameradschaft deutlich. Für das Publikum wird die Ehe erst mit 915 eindeutig, vgl. CEIT, 680–682.

¹⁰⁴ Diese Art Verwandtschaft wird Iphigenie erst nach der Anagnorisis enthüllt, vgl. 916–921.

¹⁰⁵ Einen kurz aufeinanderfolgenden Gebrauch des Substantivs *charis* und der Präposition *charin* (mit Genitiv) gibt es öfter. In der Präposition sind die Bedeutungen von *charis* sozusagen depotenziert;

das Prinzip der gegenseitigen *charis*. Den *philos* schädigen und sich selbst retten, wäre das Schändlichste (vgl. 605). Das Wort *philos* fällt in diesem Zusammenhang in sechs Zeilen viermal (605–610), dazu kommen Worte für Blutsverwandte und Geschwister, und wenn Iphigenies Anrede der beiden *xenoi* heißt (612), dann klingt das zumindest doppeldeutig. Mit dem Verweis auf seinen Status als *philos* weist Pylades auch das Ansinnen Orests zurück, an seiner Stelle zu sterben. Man könnte den Überlebenden des Verrats verdächtigen und ihm als Gatten der erbberechtigten Elektra – sie ist *epiklēros*¹⁰⁶ – gar eine Verschwörung gegen deren Bruder und die Ermordung Orests unterstellen. Seine Unschuld könnte er in diesem Fall schwerlich beweisen. Da der Missbrauch und der Bruch der *philia*-Beziehung das übelste Vergehen darstellten, wäre eine derartige Vermutung die größte Schmach und der Tod ihr vorzuziehen.¹⁰⁷

Dagegen muss Orest starke Argumente aufbieten. Eines ist, dass Pylades für das Fortbestehen der Familie und des Namens des Freundes sorgen muss; durch ihn, nicht durch Elektra, lebt der Stamm Orests weiter. Darauf insistiert der Todgeweihte mit einer doppelten Erwähnung (vgl. 697 f. und 706 f.). Teil der mit diesem Status verbundenen Pflichten ist, dass Pylades ihm den wesentlichen *philia*-Dienst erweisen muss: ein (leeres) Grab zur Erinnerung zu errichten und zusammen mit Elektra Gedenkrituale zu vollziehen (vgl. 702 f.).¹⁰⁸ Dazu wird Pylades durch die zeremonielle Geste des Händedrucks mit der Rechten verpflichtet. Diese bindet ihn in höchstem Maß. Außerdem muss er Kunde von der Art des Todes geben: Pylades ist Zeuge des Geschehens in der Fremde und Bote daheim.

Orest schwört ihn auf die Erfüllung dreier Aufträge ein, die zusammengehören: die Sorge für ein Grab, die Verbreitung des Wissens um seine Todesumstände und die Fortexistenz seines Geschlechts. Durch die Heirat wird Pylades ein Teil des Hauses von Agamemnon. Seine Position ist wie die eines Adoptivsohns, der mit allen rechtlichen Konsequenzen an die Stelle des Sohnes tritt, er wird ein zweiter Orest.¹⁰⁹ Das alles hängt nicht von individuellen Gefühlen ab. Orest erscheint vielmehr als eine Person, die sich aus den Relationen zu Menschen und Göttern versteht. Im Wortlaut der Versprechen, die er von seinem Freund verlangt, sind Parallelen zu anderen Ereignis-

vgl. MacLachlan 1993, 161–164. In der poetischen Sprache ist ein derartiges Vorkommen aber trotzdem nicht gleichgültig.

106 Zu diesem rechtlichen Status vgl. z. B. Stephen C. Todd: *The Shape of Athenian Law*, Oxford: Clarendon Press, 1993, 216 f., 221. Bei Euripides heißt es *engkléron* (682), was aber laut CEIT das Gleiche bedeutet.

107 Es findet also kein Agon der Selbstlosigkeit oder des Altruismus statt, wie es populäre Lesarten behaupten. Vgl. auch CEIT, 676–682.

108 Die Bestattung und den Grabkult zu sichern, ist die entscheidende Sorge eines Mannes, der ohne eigenen männlichen Nachkommen stirbt. Vgl. z. B. Todd 1993, 222.

109 Zu den in Athen geltenden Gesetzen für den Fall, dass eine Familie keinen männlichen Erben hat, vgl. Belfiore 2000, 28: „... in taking Orestes' place as heir, Pylades becomes, in social and legal fact, another Orestes. [...] after Orestes' death, Pylades will become Orestes, taking his friend's place in Agamemnon's house.“ Vgl. auch Todd 1993, 221 ff.

sen im Hause Agamemnons deutlich: Wie der Heerführer fällt Orest durch die Hand einer Frau; wie bei Iphigenie ist die Stätte des Mordes ein Altar; wie er selbst auf das Grab des Vaters, soll Elektra Locken auf sein Grab legen. Sein bevorstehendes Ende durch die Schwester ist Wiederholung und Variation der vorangegangenen Morde; die zugehörigen Rituale sind die gleichen, nur dass sie nun demjenigen gelten, der sie zuvor selbst vollzogen hat – wie umgekehrt Iphigenie zuerst geopfert wurde und nun selbst opfert.

Bevor Orest seine Akteurschaft durch den Tod verliert, steigert er sie maximal: Er kann nicht mehr über sein Leben bestimmen, aber, vermittelt über den Freund, über seine Beziehung zu den Göttern, sein Nachleben in der Erinnerung und das Fortleben seines Geschlechts. Abgeschlossen wird Pylades' Verpflichtung mit einem Gruß, der zugleich zur Freude auffordert (*chair'*, 708, dem Verb zum Substantiv *charis*), und einem gesteigerten Ausdruck ihres Verhältnisses: Pylades heißt nun superlativisch *philotaton* [...] *philōn* (708), der Liebste der Lieben. Dieser verspricht alles ausdrücklich, einschließlich noch größerer Liebe bzw. Freundschaft (vgl. 716 ff.). Ihre Beziehung ist ein Ideal von *philia*¹¹⁰ – in hartem Kontrast zu der Gewalt gegen die *philia* im Haus der Tantaliden, die sich mit dem drohenden Brudermord in der fünften Generation wiederholt.

In harten Kontrast steht dies aber auch zum Verhalten Apolls, der beide getäuscht habe. Orest, der mit der Ermordung seiner Mutter dem Gott gehorcht hat, sieht sich von diesem listig hintergangen. Phoibos huldigt nicht dem Prinzip *charis* für *charis*, sondern im Gegenteil: Orest hat ihm all das Seine gegeben (*pant' egō dous*, 714), aber er erhält dafür keinen Dank. Die finstere ‚Gegengabe‘ des Gottes ist vielmehr Orests Verderben; Apoll antwortet seinem Namen gemäß (*antapollymai*, 715). Auch hier klingt Aischylos an, der Cassandra den Gott anrufen und klagen lässt, er habe sie vernichtet (*Apollon* [...] *apollōn* [...] *apōlesas*; *Agamemnon* 1080–83, 1085 f.). Orest hat seinem Selbstverständnis nach im Sinn der traditionellen Gabenpraxis gehandelt: Er hat dem Gott alles gegeben, d. h., er hat *sich* ihm gegeben, aber die Erwidierung konterkariert ein Verhältnis zeremoniellen Gebens, wie Menschen es sich auch mit den Göttern imaginieren. Wenn Pylades die Endgültigkeit dieser Antwort bestreitet, gebraucht er ebenfalls das Verb ‚geben‘ (*didousa metabolas*, 722), „das übermäßig große Mißgeschick, es gibt übermäßig großen Umschlag“.¹¹¹ Das deutet auf den rettenden Schluss voraus, zeigt aber auch, dass für das Ende der Gewalt auch auf der Ebene der Götter noch etwas geschehen muss, denn sowohl Apoll wie seine Schwester Artemis sind in die Kette der Bluttaten dieser Familie involviert.

¹¹⁰ Sie gilt als früheste lebendige Darstellung der bei Aristoteles dargelegten Affinität brüderlicher und kameradschaftlicher *philia*; vgl. Belfiore 2000, 29.

¹¹¹ Die wenig geläufige Formulierung ‚gibt Umschlag‘ indiziert, dass dem Übersetzer Paul Dräger am Wort ‚geben‘ liegt. Kearns erläutert in Euripides 2023 die Verse 721 f.: „*estin ... didousa* ‚it is a thing which gives‘“; die Wiederholungen wirkten extrem betonend.

5.4 Geben, Schwören, Erinnern – Dinge als Agenten der Anagnorisis

In der anschließenden Briefszene (724–826) finden sich zahlreiche Varianten des Wortes *didonai*, ‚geben‘: *horkon dotō* (735), *antidōseis* (737), *dōsō* (744), *apodōsō* (745), *dos* (755), *antidousa* (783), *apodidōmi* (791), *dousa* (820).¹¹² Ein Wort wie ‚geben‘ hat auch in anderen Sprachen ein großes Einzugsfeld, und die Mahnung ist berechtigt, nicht jedes Vorkommen des Wortes mit der Gabe im zeremoniellen Sinn in Verbindung zu bringen.¹¹³ Der Fall liegt hier jedoch anders. Es gibt nicht nur gute, sondern zwingende Gründe, die Frequenz des Wortes und seiner Varianten in diesem Text und an dieser besonderen Stelle zu beachten, denn es handelt sich nicht um Alltagsdialoge, sondern um poetische Sprache, in der das Vorkommen eines Wortes gesteigert oder vermieden werden kann. Wiederholungen und die Verbindungen, die sie nahelegen oder ermöglichen, lassen sich darin nicht einfach ignorieren. Und die Szene selbst ist alles andere als eine alltägliche. Die nähere Untersuchung wird zeigen, dass das Überreichen der Tafel nicht nur etwas praktisch Unumgängliches ist. Es hat vielmehr Voraussetzungen, Implikationen und Effekte, die über den schlichten Transfer eines Objekts hinausgehen.

Während an der Schwelle des Todes – in nächster Nähe des Altars und unmittelbar vor der furchtbaren Tat – Bindungen entstanden sind, während sowohl Iphigenie wie Pylades Orest wesentliche Versprechen gegeben haben, muss die Überbringung des Briefes noch abgesichert werden. Denn anders als zwischen den Geschwistern und zwischen den Leidensgefährten besteht zwischen Iphigenie und Pylades explizit noch kein Band der *philia* oder *xenia*. Iphigenie verlangt daher von Pylades einen Eid (*horkon dotō*, 735), Orest aber verlangt von ihr die entsprechende Gegenleistung ([...] *antidōseis*, 737¹¹⁴), die Vergeltung, wörtlich die Gegengabe, die die hergestellte Verpflichtung zu einer reziproken macht. Diese komplementäre Zusicherung geht über den bereits aus dem Angebot an Orest bekannten Inhalt hinaus. Pylades erhält dieselbe ‚Belohnung‘, wie sie jenem für den Botendienst versprochen war: sein Leben, aber im Hinblick auf die praktische Umsetzung seiner Flucht genügt das nicht. Iphigenie hat ihre priesterliche Autorität dazu genutzt, ihn zu verschonen und zu entsenden, aber sie muss dafür sorgen, dass ihr eigenes Handeln nicht von dem des Königs durchkreuzt wird, d. h. auch dessen Zustimmung garantieren. Ihr Eid involviert damit eine weitere Person, und deren Agieren lässt sich nicht vorhersehen. Was sie verspricht, stellt eine weitere Facette von *charis* dar: den König zu überreden. Die Fusion von *peithō* und *charis* ist zumindest den zuschauenden Athenern geläufig. Tatsächlich wird es sich freilich, wie bei Klytaimestra, wenn sie ihren Gatten empfängt, um eine lügenhafte *charis* handeln, und nicht um die mit der Wahrheit verbundene à la Cassandra. Iphigenie ähnelt nicht

¹¹² Vgl. die Vokabelliste für die Norm des reziproken Gebens: *didonai*, geben; *lambanein*, *dechesthai*, nehmen; *apodidonai*, erwidern, gegengeben; *ameibein*, (*ex*)*allattein*, austauschen; *dōron*, *dōrea*, Geschenk, Gabe; dazu kommen Äußerungen von *charis*, Großzügigkeit und Dankbarkeit; van Berkel 2020, 13; vgl. auch die Zitate, u. a. *antidōsō*, ebd., Anm. 72. Vgl. auch Anm. 114.

¹¹³ Vgl. oben 8.

¹¹⁴ Euripides 2023, 737: „*antidōseis*, ‚give in exchange“.

nur gezwungenermaßen der Frau mit dem ‚männlichen Herzen‘ (vgl. *Agamemnon*, 11) und der Verursacherin auch ihres eigenen Unglücks, Helena (vgl. 8).¹¹⁵ Täuschung und List sind notwendig, denn Thoas fungiert als *xenos*: Er hat Iphigenie aufgenommen, und sie, deren Aufgabe und Amt es lange war, *xenoi*, Fremde oder Gäste, zu morden (*technē* [...] *xenoktonon*, 53, *xenophonous timas*, 776), die dies aus Rache an den Griechen selbst wollte (vgl. 336–339, 348–350), weiß, einen Gastgeber zu töten (*xenophonein*, 1021), wäre schrecklich. Gewalt gegen ihn ist tabu, nicht aber, ihn zu hintergehen. In diesem Sinn gilt Thoas nur als bedingt bündnisfähig; gegen ihn sind Stratageme gerechtfertigt, hat er doch seinerseits mit der Ermordung der Fremden gegen die Regeln der Gastfreundschaft verstoßen. Dem Boten verspricht Iphigenie auch, unmittelbar an seiner Flucht mitzuwirken, was auf das tatsächliche Geschehen vorausdeutet. Garantie der gelingenden Rettung ist somit ihr eigener nicht unrisikanter Einsatz. Dabei dehnt sie die zu respektierenden Spielregeln maximal aus.¹¹⁶

An der gegenseitigen Verpflichtung sind alle drei Akteure beteiligt, denn Orest veranlasst und vermittelt den beiderseitigen Schwur und wohnt ihm als Zeuge bei. Der Eid fordert das Übergeben des Briefes an die *philoï* in Argos, an beider Angehörige also und insbesondere an Orest. In den Adressaten sind beide unwissentlich verbunden, der wichtigste Adressat aber ist Beobachter und Mitakteur der eidlichen Verbindung. Das heißt, Orest fungiert doppelt: als virtueller, ferner *philos*, der den Brief erhalten und der Mitteilung gemäß handeln soll (Iphigenie nach Hause holen), und als realer, leiblich präsenter Partner, als abwesender und anwesender zugleich. Er trägt zur Überbringung des Briefes bei, der sich an ihn selbst richtet, ist also außerhalb und innerhalb der Bindung, die seine Schwester und sein Freund zwischen sich herstellen. Er ist Ziel und Vermittler, der exzentrische und zugleich zwischen ihnen stehende Dritte. Iphigenie wiederum agiert zweifach, denn sie verpflichtet zuerst Pylades und dann sich selbst (es ist nicht im Gegenzug Pylades, der ihr den Eid abnimmt, er hat keine Autorität, sie einzuschwören). Sie spricht den Text des Eides vor: „Ich werde deinen Lieben diese [Tafel] geben“ (*dōsō* [...] *tēnde toisi sois philois*), und Pylades spricht ihn nach: „Deinen Lieben werde ich dieses Schreiben übergeben“ (*tois sois philoisi grammat’ apodōsō tade*, 744 f., Übers. v. S.M.¹¹⁷). Dabei wird der Wortlaut

115 Mit ihrem Namen verknüpft sich die Verkehrung des grundlegenden sozialen Prinzips. Es heißt hier nicht *charis* für *charis*, sondern Iphigenie ging zugrunde einer „schlechten Frau zugunsten, die nicht der Gunst würdig (*charin acharin*) war“ (566). Wenn in der Formulierung *charis* und ihre Negation direkt aufeinanderprallen, erinnert das an Klytimestras *acharis charis* in der *Orestie* (*Agamemnon*, 1545, *Choephoren*, 44); vgl. MacLachlan 1993, 136 und 140, und McNeil 2005, 7, Anm. 14.

116 Einem gesinnungsethischen Denken wie im 18. Jahrhundert sind sie tatsächlich überdehnt. Für Goethe sind *charis*, die er im Verständnis seiner Zeit als Verkörperung einer ‚schönen Seele‘ auf Iphigenie überträgt, und List, d. h. Lüge, inkompatibel.

117 Zu Vers 744 gibt es Varianten, vgl. CEIT, 744–46 sowie z. B. Euripides 2023: *dōseis* [...] *tois emois philois*. Die Wiederholung in 745 ist in diesem Fall leicht variiert. Pylades’ *apodōsō* ist formeller und lässt den Auftrag anklingen; Dräger übersetzt „ordnungsgemäß geben“, vgl. auch 791.

spiegelverkehrt wiederholt. Eingebunden in einen Chiasmus erscheint die Rede vom Geben doppelt, die von seiner Rettung dagegen nur einmal (vgl. 746).

Beide schwören bei den Göttern, Iphigenie bei Artemis, also in ihrer Funktion als deren Priesterin, als Amtsträgerin, Pylades bei Zeus, dem Gott der Eide selbst. Höhere Instanzen könnten sie nicht anrufen, sie bemühen das Maximum an offiziellem Charakter und autoritativer Macht. Für den Fall, dass sie den Eid brechen, soll beiden das Gleiche drohen: Nie mehr nach Hause, nach Argos, zu gelangen, ist für beide die schwerste Sanktion. Denn sie bedeutet, dass sie unabänderlich von ihren *philoï* getrennt sind. Und da beide – anders als Orest – keine Vorkehrungen für den Fall des Todes treffen können, stünde es um ihre Bestattung in der Fremde wie um ihr Gedenken zu Hause schlecht. Eine Fortsetzung des eigenen Stamms wäre sowieso unmöglich. Im Sinn des *philia*-Begriffs würden sie mit der endgültigen Ferne von der Heimat gewissermaßen um ihr Menschsein gebracht. Dass sie zu Fremden wie Thoas und Angehörigen seines Volks jemals *philia*-Beziehungen haben könnten, liegt außerhalb des Denkbaren.

Schwüre erzeugen Verbindlichkeit diesseits eines Systems positiven Rechts oder zusätzlich zu einem solchen. Sie ersetzen schriftliche Verträge, wo es diese nicht gibt, oder verleihen diesen eine übervertragliche, etwa im Sakralen verankerte, Kraft. Sie sorgen für die Wirksamkeit der Abmachung. Deshalb werden sie i. d. R. vor einer Öffentlichkeit abgelegt. Hier gibt es zumindest einen Dritten: Orest. Vor allem aber steht die von den Akteuren freiwillig und intentional eingegangene Bindung unter dem Schutz der angerufenen Götter. Sie sind die letzte Autorität. Ein Verstoß gegen den Eid zieht schlimmste Folgen nach sich. Die Geltung des Schwurs für bestimmte Fälle zu begrenzen, wie Pylades es für den Fall verlangt, dass der Brief verloren geht, scheint auf dieser Folie einem juristischen Rasonnement nahezukommen: Er verhandelt Bedingungen, die dem in höchstem Maße Bindenden Grenzen setzen, will eine Klausel, die ihn bei Schiffbruch von seinem Schwur entbindet. Dieses ‚rationalisierende‘ Gebaren mag dem Publikum vertraut sein, steht aber in einer gewissen Spannung zur dargestellten Szene. Andererseits zeigt der Versuch, einen möglichen Unfall mitzubedenken, in welchem Maße Pylades fürchtet, als eidbrüchig zu gelten; selbst nicht von ihm verschuldete Umstände würden nämlich den durch einen Schwur Gebundenen nicht entlasten.

Die Vorsorge für die Eventualität eines Unglücks erzeugt jedenfalls dramaturgisch die Notwendigkeit – und die Gelegenheit –, den Inhalt des Briefes durch Vorlesen mitzuteilen. Das Verlauten aber bewirkt das Gegenteil zu einer Einschränkung der eidlichen Verpflichtung. Iphigenie verschafft ihrem Anliegen damit vielmehr einen noch höheren Grad an Verbindlichkeit: Denn wenn der Brief als materiales Objekt verloren geht, hat der Überbringer selbst dessen Funktion zu übernehmen. Er muss mündlich sagen, was die Schrift hätte mitteilen sollen. Dazu muss er mit dem Empfänger zusammentreffen und ihm von Angesicht zu Angesicht gegenüberstehen. Seine Rede und Stimme müssen an die Stelle der Tafel treten. Was in dinglicher Form vorliegt, als Gegenstand, den Hände weiterreichen, der eine Kette von Personen durchläuft, muss Py-

lades selbst vorbringen. Unter Bedingungen der Mündlichkeit ist der Übergeber der Nachricht mit dem zu Übergebenden identisch: ohne die sprechende Person keine Mitteilung. Der den Brief Empfangende und Weitergebende fällt derart mit dem Gegebenen zusammen. Aus dem Boten wird die leibhaftige Botschaft, aus dem (Weiter-)Gebenden die Gabe.

Das Vortragen aber macht die Anagnorisis-Szene – einer Bedeutung von *anagnōskein* entsprechend – zur Lese-Szene.¹¹⁸ Es ist eine Aufführung in der Aufführung: Iphigenie fingiert die Ankunft Pylades' in Argos und trägt seine Rede vor, die die ihre ist. Sie spielt ihn, der für sie ‚ich‘ sagt.¹¹⁹ Diese ‚Szene‘ wird mehrfach metaleptisch unterbrochen: Während sie einen Text über sich als Vortrag eines anderen spricht, spricht sie selbst über sich; das fingierte Ich im Mund des Boten ist zugleich das ihre. Und während sie sich an den abwesenden Orest wendet, spricht sie zum anwesenden; der Angeschriebene hört zu, der vermittelt Adressierte steht unmittelbar neben ihr. Vor und in dieser Szene fallen die Namen des Empfängers und der Absenderin, der von Orest zweimal. Iphigenie identifiziert sich selbst, doch ohne zu wissen, vor wem; sie gibt sich unabsichtlich zu erkennen. Ihre paradoxe, unglaublich scheinende Mitteilung (*zōs' [...] ou zōs'*, 771; *apist'*, 782) hat die erschütternde Wirkung der Tragödie (*ekplēxis*), sie löst bei den Hörern Staunen und Schrecken aus, denn es geht um nicht weniger als um die Wiederkehr einer Toten. Ironischerweise aber verwahrt sich Iphigenie gegen das Unterbrechen oder Verwirren (*ekplēsse*, 773) ihres Vortrags durch das Zwischenfragen, in dem die Realität (der Plot-Ebene) sich Bahn bricht: Mit Deiktika offenbart sie sich ausdrücklich, ohne selbst die ungeheure Bedeutung ihrer Worte zu gewärtigen.

Dabei wird der Empfänger der Botschaft auch noch einmal performativ gebunden: durch einen Fluch. Er soll Iphigenie nach Argos holen, andernfalls werde sie ihn ähnlich verfolgen wie die Erinyen, sie werde ihn als Fluchgeist (*araia*, 778) heimsuchen. Sie bittet also nicht um Hilfe, vielmehr verhängt sie, offenbar kraft ihres sakralen Amtes, nicht nur über Pylades und sich selbst bei Nichterfüllung des Eides eine Strafe, sondern auch über den Bruder, wenn er ihrem Gesuch nicht entspricht. Auch hier geht es darum, ein Höchstmaß an Verbindlichkeit herzustellen.

Zwischen den Akteuren besteht nun ein Ungleichgewicht des Wissens. Die Anagnorisis hat stattgefunden, aber nur einseitig. Iphigenie hat gelesen und sich zu erkennen gegeben, aber die anderen haben sie erkannt, nicht umgekehrt. Iphigenie ist, obwohl sie die Initiative hat, obwohl sie handelt, der Gegenstand des Erkennens, noch nicht dessen Subjekt. Und die Asymmetrie der Beteiligten wird nicht verbal aufgeho-

¹¹⁸ Vgl. Boitani 2021, 27 und 344. Das Wörterbuch *GD* 2023 expliziert ‚lesen‘, d. h. ‚eine Schrift erkennen‘; vgl. oben Anm. 58 f.

¹¹⁹ Ein männlicher Schauspieler spielt also eine Frau, die einen Mann spielt, der eine Frau spielt. Vgl. auch Hall 2013, 72 f. Zu weiteren Aspekten dieser Szene in der Szene, zu Schreiben und Lesen (oder Rezitieren aus dem Gedächtnis), zur Beziehung des Briefftextes zum Prolog und zur Briefftafel als *mise en abîme* des Stückes vgl. Mueller 2016, 178–184.

ben, sondern gestisch. Iphigenie gibt Pylades den Brief, und dieser gibt ihn Orest. Das Geben, Empfangen, Weitergeben und Empfangen der Tafel durch einen Dritten ziehen sich im engsten Raum, auf einen kurzen Moment, auf die drei physisch anwesenden Personen zusammen. Den Eid erfüllend übergibt Pylades den Brief (*apodidōmi*, 791; vgl. 745), und Orest nimmt ihn entgegen (*dechomai*, 793). Pylades hat seinem Schwur gemäß gehandelt, Schwester und Bruder sind über ihn verbunden, das Geben ist an sein Ziel gelangt. Denn nicht nur ist der Gegenstand des Transfers dort, wo er hinkommen sollte, sondern alle daran Beteiligten sind nun einander verpflichtet: Iphigenie hat Orest schwesterliche Grabdienste versprochen, Pylades hat sich Orest verpflichtet, Iphigenie und Pylades bindet ein Eid (dessen Erfüllung durch Iphigenie noch aussteht), Orest hat den Brief (mit der darin enthaltenen Bitte) angenommen und gibt sich – es ist seine Antwort, seine Gegengabe – als Bruder zu erkennen (vgl. 795, 800). Die Identitätsfragen sind damit gelöst. Es bleibt nur ein letzter Zweifel zu beseitigen, es könne sich um eine List der beiden Männer handeln. Iphigenie muss daher noch durch Beweise überzeugt werden.

Dieser zweite Teil, der sie zur Anerkennung Orests als ihres Bruders bringt, enthält noch einmal einigen Aufwand: Denn nicht weniger als fünf Beweise bietet Orest auf. Alle haben mit Iphigenies Geschichte und mit der ihrer Vorfahren zu tun. Es sind Gegenstände, die sie erhalten hat (das Badewasser für die fingierte Hochzeit in Aulis), die sie gespendet hat (die Haarlocke für ihr eigenes, leeres Grab), die sie als Preziosen des Hauses angefertigt hat und die dessen Geschichte erzählen (die Gewebe enthalten Symbole für den Bruderzwist um das Königtum¹²⁰); sie dürften sich als unveräußerlicher Besitz der Familie in Argos befinden. Von dem fünften Gegenstand, Pelops' Lanze in Iphigenies Kammer,¹²¹ kann nur jemand mit intimer Kenntnis des Hauses wissen; Orest macht dafür sogar Autopsie geltend.

Die Gegenstände verweisen auf Übergangsriten und die kollektive Identität der Familie. Alle dienen Iphigenies Integration und in der aktuellen Situation der imaginierten Reintegration in diese Gemeinschaft, zugleich sind damit aber schwerste Gewalt, Betrug und Verrat zwischen *philoï* konnotiert. Die Gräueltaten reichen in eine Zeit lang vor Iphigenies Existenz zurück, ist Pelops, mit dessen Nennung das Stück beginnt und der nun als Schlussstein in Orests Beweiskette wieder auftaucht, doch der Sohn von Tantalos, dem Urvater des Geschlechts und Ausgangspunkt für dessen Übel. Iphigenie selbst ist unmittelbares Opfer der fortgesetzten Morde, woran Badewasser und Locke erinnern. Als Webende war sie Teil ihrer Familie. Mit dieser Tätigkeit hat sie in Argos Dienste an ihrem Haus getan – es sind die Gaben der Frauen in der altgriechischen Ökonomie, wie die Kriegsdienste die der Männer. Tuche mit eingewobenen Götterbil-

¹²⁰ Vgl. z. B. Florence Gherchanoc: *Poikilia*. Zur Symbolik gemusterter Stoffgeschenke in Übergangsriten im antiken Griechenland, in: Wagner-Hasel, Nosch 2019, (375–394), 392.

¹²¹ Er gemahnt an Penelopes Befragung ihres heimgekehrten Gatten; vgl. z. B. Mueller 2916, 87 f. Haarlocke, Gewebe und Wasser stehen dagegen in intertextuellen Beziehungen zur Anagnorisis-Szene in den *Choephoren* und deren Echo in Euripides' *Elektra*; vgl. auch Euripides 2023, 808–826.

dern, namentlich von Athene und den Titanen, herzustellen, wäre die ihr gemäße Tätigkeit; es wäre die einer Frau, die nicht ohne Ehe, Kinder, Stadt, *philos* in der Fremde leben müsste, und das Gegenteil zu ihren blutriefenden Verrichtungen als Artemispriesterin (vgl. 220–228). Das athenische Publikum vernimmt, wie gern Iphigenie eine von den Frauen wäre, die das Gewand für die jährliche Neueinkleidung der Statue bei den Panathenäen weben: ein Tuch, das Frucht ihrer kollektiven Arbeit und Symbol der Polisgemeinschaft ist. Die Textilien von Iphigenies webkundiger Hand sind – und wären es weiterhin – bunt, aus feinem Faden (vgl. 814 und 817) gemacht, sie dürften, wie bei derartigen Kostbarkeiten üblich, schillern und glänzen. Gewebe dieser Art eignet *charis*, und mehr als jedes andere Artefakt stehen sie für *charis* als gegenseitigen Gabentausch.¹²² Das Wasser aus einer heiligen Quelle zu Hause, geschenkt von der Mutter, die die Braut auf den festlichen Akt vorbereitet,¹²³ verbindet Iphigenie ebenfalls mit der Heimat und den Ihren. Die Locke stellt eine Weihgabe dar und ist im eminenten Sinn eine symbolische Selbstgabe. Die Lanze in der Mädchenkammer verweist auf den Mord an einem *xenos* in einer früheren Generation: Pelops hat den Gastfreund Oinomaos mit dieser Waffe getötet, um dessen Tochter Hippodameia heiraten zu können (vgl. 823–826). Mit der Tötung des (künftigen) Schwiegervaters hat er einen Verwandtenmord begangen, also eines der schlimmsten Verbrechen. Die Mordwaffe ist jeweils vom Vater an den Sohn weitergegeben worden, von Pelops an Atreus, von Atreus an Agamemnon, und gehört nun Orest. Sie erinnert an blutige Hochzeiten und an den Anfang der Taten, an deren Ende der Brudermord stünde.¹²⁴ Dieser wird durch die Anagnorisis verhindert, und zur Anagnorisis verhilft als letztes Beweismittel die Evokation der Lanze. Der Gegenstand ist also alles andere als ein beliebiger, in ihm konzentriert sich vielmehr die schreckliche Familiengeschichte in ihrer ganzen Kontinuität. Mit ihm vererbt sich der Fluch, aber an dieser Stelle bekommt er eine Funktion für den Bruch mit diesem Erbe.

Alle genannten Dinge werden – das macht das Besondere dieser Anagnorisis mit Hilfe von Zeichen aus – nicht als solche präsentiert, sondern als geteiltes Wissen oder gemeinsame Erinnerungen der Geschwister; sie werden nur verbal aufgerufen. Die Kenntnis dieser Dinge (und Sachverhalte), nicht ihre physische Gegenwart, beweist, dass Orest der ersehnte Bruder ist. Trotzdem geht es auch in diesem Fall nicht nur um das Erkennen von Verwandtschaft. Vielmehr erweckt die Erinnerung an die geteilte Vergangenheit positive Gefühle. Wie Iphigenie für Orest ist nun auch Orest für Iphigenie der Liebste (*philtatē*, 795; *philtat'* [...] *philtatos*, 828 f.), und im gemeinsamen Kommos bringt sie ihren Jubel u. a. dadurch zum Ausdruck, dass sie der lieben Vaterstadt Mykene (*Mykēna phila*, 846) zweifach für ihren Bruder dankt (*charin* [...], *charin*, 847).

122 Vgl. z. B. Wagner-Hasel 2000, 141–165 und 317 f.

123 Vgl. CEIT, 818 f.

124 Zur Vorgeschichte vgl. Belfiore 2000, 23 und 32.

Die Anagnorisis bedeutet also für beide Seiten nicht nur die Identifikation der fremden Person, und in der Briefszene geht es nicht um einen schlichten Transfer nach dem Muster ‚A gibt x an B‘, und ‚B gibt x an C‘. Weit entfernt davon, bloßes Mittel zum Zweck zu sein, ist die Tafel Iphigenies materialisierter Wunsch nach Heimkehr und Befreiung von der mörderischen priesterlichen Pflicht. In ihr vergegenständlicht sich das Verlangen nach Rückkehr in das Geflecht der *philia*-Beziehungen, die durch das Töten von Griechen verletzt sind. Als derart dringliche Botschaft ist der Brief ein Stück von ihr. Wenn er nach Hause gelangt, wäre das ein Bild ihres eigenen Weges; wenn er in die Hände des Bruders kommt, könnte auch sie in seine Arme gelangen. Die unfreiwillige Bewegung von Argos (über Aulis) nach Tauris würde umgekehrt. Die Reise der Tafel würde die Iphigenies vorzeichnen. Und diese Rückkehr entspräche auch derjenigen des Kultbilds.

Ein derartiger Brief wird einer anderen Person nicht einfach gegeben, sondern anvertraut. Nur einem vereidigten Boten kann er ausgehändigt werden, und nur ein solcher wird ihn dem Richtigen, notfalls mündlich mit richtigem Wortlaut, bringen. Wenn die Übergabe des Schreibens Vertrauen voraussetzt, impliziert das Weitergeben Treue und Loyalität. Für Verlässlichkeit auf beiden Seiten sorgt der Eid. Diese Bindung aber schaffen die Akteure, bevor sie um ihre Identität wissen. Und der Akt, in dem diese zutage tritt, ist erst möglich auf jener Grundlage. Das Erkennen im Sinn der Identifikation geht aus Verpflichtungen und Selbstverpflichtungen hervor. Die Akteure verbünden sich zu *philoï* (kooperierenden Partnern), bevor sie wissen, dass sie *philoï* (Verwandte) sind. Sie handeln als Gebende und Empfangende, die einander symbolische Anerkennung zollen – das implizieren Schwüre –, und indem der Eid vor aller Augen erfüllt wird, zeigt sich, wer die Akteure sind.

5.5 Weder reziproke Gewalt noch Gericht

In der kleinsten Runde von nur drei Personen, im Minimalformat, zirkuliert der Brief. In größerem Radius bewegt sich das kostbare Götterbild, das vom Himmel nach Tauris gekommen ist – wie Iphigenie nach ihrer Rettung – und nach Athen zurückgebracht werden muss. Einen langen, besonders umständlichen und hindernisreichen Weg macht Orest: Er kam von Argos ins Phokerland, kehrte nach Argos zurück, floh von dort nach Delphi, begab sich nach Athen, fuhr nach Tauris und kehrt nun zurück. Pylades hat zumindest einige Stationen mit ihm geteilt. Im Zug dieser Ortswechsel sind alle drei Akteure bald Gebende (z. B. von Grabgaben), bald Empfangende (von Hochzeits- oder Grabgaben oder des Briefes), bald sind sie selbst die Gabe (alle drei sind Opfer, Pylades ist hypothetisch der lebende Brief, Iphigenie wird am Ende wie das Kultbild getragen und weggebracht). Die Dinge wie die Menschen kehren nach Hause, ihre Routen sind, wenn auch nicht immer vollständig, Kreise. Dem entspricht die Anagnorisis als eine Umkehrbewegung, in der das Anerkennen das Wiedererkennen ermöglicht. Denn vor dem Identifizieren steht das Eingehen reziproker Verpflichtungen. Dem kohärenten

argumentativen Schließen geht das Schließen des Bündnisses voraus. Und dieses erlaubt gemeinsames Handeln, hier die Flucht.

Die drei verbünden sich – nicht zuletzt auch mit den versklavten Griechinnen, die sie sich ebenfalls durch einen Schwur verpflichten¹²⁵ –, um sich wirksam gegen Thoas und die Taurer zu behaupten. Die Allianz der *philoï* richtet sich somit gegen einen Fremden und Feind, auch wenn dieser Iphigenie gegenüber als Gastgeber fungiert hat. Das von den Griechen fest geschlungene soziale Band ist exklusiv.¹²⁶ Athen inszeniert derart mit dem Stück seine Überlegenheit über andere Kulturen, die Tragödie ist ein Paradigma kolonialen Denkens. Zwei Lager stehen sich gegenüber – Griechen und Barbaren –, deren Kampf sich im Stück nur mit Hilfe einer *dea ex machina* befrieden lässt; Menschen allein sind dazu nicht fähig. Mit dem (in aristotelischen Begriffen gedacht) tragödientechnisch unbefriedigenden Schluss, könnte man meinen, kapituliert Euripides vor diesem Konflikt. Aber bleibt es dabei, dass Allianzen immer ein Außen brauchen und dass diese im Besonderen nur gegen Dritte funktioniert, die auch noch kulturell abgewertet werden? Ist ein nicht-ausschließender Zusammenschluss undenkbar?

Thoas muss sicher entkolonisiert werden.¹²⁷ Aber das Geschehen endet bei Euripides nicht mit dem Bund der Protagonisten gegen den Barbaren und der göttlichen Parteinahme für die griechische Seite. Eine derart einfache Lösung bietet die Tragödie nicht.¹²⁸ Die Geschwister, die beide Blut an den Händen haben, weisen vielmehr ausdrücklich das Morden von *philoï* und *xenoi* zurück; Thoas wie die Götter selbst sind zuerst blutdürstig und entschlagen sich dann ihrer Gewalttätigkeit. Dieses Geschehen ist Gegenstand der Handlung nach der Anagnorisis. Nur wenige Details aus diesem Zusammenhang seien erwähnt: Der Kampf zwischen den Fliehenden und den Taurern verläuft unblutig und für keine der beiden Seiten tödlich, was v. a. im Vergleich zur Flucht in Euripides' *Helena* auffällt. Die die gegensätzlichen Parteien unterstützenden Götter handeln ähnlich wie die menschlichen Protagonisten: Poseidon wühlt erst das Meer auf, sodass der Wellengang fast die Abfahrt des Schiffes vereitelt, dann aber kommt er Athene entgegen und beruhigt die Wogen. Hier fällt noch einmal und nun bezogen auf die höchste Ebene des Konflikts der Begriff *charis* (vgl. 1444). Wie Orest seiner Schwester, so erweist eine Gottheit der anderen einen Gefallen; Götter

125 Iphigenie ist vor ihnen eine Schutzfliehende (*hiknoumai*, 1069) und macht die entsprechenden Gebärden.

126 Bei Louis Gernet ist die Exklusivität der Riten ein späterer Zustand, der von der älteren, ‚primitiven‘ Allinklusivität der Feste, die sowohl die Sklaven wie die Fremden einschließt, nichts mehr weiß. Vgl. *Frairies antiques*, in: *Revue des Études Grecques* 192 (1928), (313–359) 324.

127 Vgl. das Kapitel ‚Decolonizing Thoas‘ in Hall 2013, 274–296. Für sie beginnt die Entkolonisierung, die natürlich v. a. in Versionen des 20. Jahrhunderts betrieben wird, mit Goethe. Anders dagegen Markus Winkler: *Von Iphigenie zu Medea: Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer*, Tübingen. Niemeyer, 2009, 140–166.

128 Zum Folgenden vgl. Belfiore 2000, 34–37.

wie Menschen folgen den bindenden Ansprüchen dieser Art Sozialität.¹²⁹ Thoas kündigt explizit an, die Waffe niederzulegen, mit der er sonst gegen die ankommenden Fremden vorging, und hat dabei die gleiche im Sinn wie Pelops, eine Lanze (vgl. 1484). Damit schließt sich ein Kreis vom Beginn des Tötens zum erklärten Verzicht, in dessen Zeichen auch der einzusetzende Artemis-Kult steht.

Iphigenie bei den Taurern handelt also vom Bruch mit der scheinbar unausweichlichen Gewaltausübung gegen *philoï* und *xenoi*; das Stück imaginiert für den Stamm der Atriden eine Zukunft; es zeigt Götter, die sich ändern können; es spricht von Riten, die an das Blutvergießen erinnern, es aber nicht mehr fordern. Mit all dem bietet die Tragödie eine Alternative zur Erzählung vom Untergang der einander bekämpfenden Sippen und von ihrer Ablösung durch die Polis und ihre Institutionen. Die reziproke Gewalt ist offenbar auch in der Tragödie nicht die einzige Art, wie diesseits von vertraglicher Verpflichtung geschaffene Bindungen in Erscheinung treten. Die Kette der Racheakte, die das Tantalidengeschlecht exemplifiziert, mag eine präpolitische Welt darstellen, die von einer Entwicklung hin zu staatlicher Macht und Geldwirtschaft überwunden wird; so das der *Orestie* entnommene Narrativ. Aber die negative Reziprozität scheint nicht einmal bei den Atriden alles zu dominieren, und der Ausweg aus der Logik der rächenden Gerechtigkeit durch Einsetzung von Gericht und Eumeniden-Kult ist nicht der einzige. Euripides' Tragödie präsentiert im Unterschied dazu eine Handlung, in der Mitglieder eben dieser mit Blutschuld beladenen Sippe ein Geflecht von gegenseitigen Verpflichtungen herstellen und, indem sie diese Bindungen eingehen, die Gewalt hinter sich lassen. Sie brechen mit der scheinbaren Notwendigkeit des Tötens aber nicht, weil sie rechtzeitig entdecken, dass sie Geschwister sind; familiäre Beziehungen als Gegebenheit verhindern in der Tragödie und allemal in diesem Geschlecht gerade *nicht* das Morden. Vielmehr praktizieren die Beteiligten wider die Zwänge, die ihnen überkommen sind und die in ihrer aktuellen Lage bestehen, gegenseitige *charis*. Sie lassen sich auf ein Gabenverhältnis ein, in dem sie voneinander abhängen.¹³⁰ Diese Art zu interagieren ist im Geben, Weitergeben und Empfangen des Briefes zu einer Geste kondensiert. Und sie erlaubt ihnen erst, sich als Verwandte zu erkennen.

¹²⁹ Vgl. Burnett 1971, 547.

¹³⁰ „Pylades' homecoming depends on his delivering Iphigenia's letter to Orestes, while Iphigenia's own rescue depends on her rescue of Pylades and on Orestes' granting her request. In turn, the salvation of Orestes and his house depends on his rescue of Iphigenia, as requested in the letter delivered by Pylades. Each of the three can find personal *sōteria* (salvation) only through providing *sōteria* for the others.“ Belfiore 2000, 31. Man ahnt hier, inwiefern man das Gabenproblem mit dem in der Philosophie diskutierten Gefangenendilemma in Verbindung bringen kann; vgl. Gabriel Herman: Reciprocity, Altruism, and the Prisoner's Dilemma: The Special Case of Classical Athens, in: Gill u.a. 1998, 199–225.

6 Verkennen und Umdenken, Geben und Zurückgeben eines *sacrum*. Sophokles: *Philoktet*

6.1 Selbstkorrektur und Bündnis

In Sophokles' Tragödie *Philoktet* findet dreimal ein einseitiges Erkennen des Gegenübers statt, zweimal handelt es sich um ein Verkennen, denn der Fremde (*xenos*), der sich Philoktet präsentiert, agiert betrügerisch, und zwar erfolgreich. Neoptolemos hat es darauf angelegt, dem auf der Insel Zurückgelassenen als Freund (*philos*) zu erscheinen; er gewinnt dessen Vertrauen mit List, um es dann gegen diesen zu nutzen. Insofern die Vorstellung, einen Gefährten, Helfer, Leidensgenossen und Parteigänger in der Feindschaft gegen die Atriden und Odysseus gefunden zu haben, Philoktets Perspektiven grundlegend verändert, ist seine irrtümliche Erkenntnis mit einer Peripetie verbunden. Es handelt sich freilich nicht um eine plötzliche und nicht um die im engeren Sinn, bei der das Ergebnis des Handelns das intendierte Ziel konterkariert. Hier läuft vielmehr alles nach Plan – aber nach dem von Neoptolemos und präziser von Odysseus.

Zu einer mit den aristotelischen Kategorien übereinstimmenden Anagnorisis und Peripetie, d. h. zu einer Wende von Unkenntnis in Kenntnis und einer in diesem Moment zusammengezogenen Wende der Lage, kommt es dagegen, wenn Neoptolemos – gegen den Plan – Philoktet eröffnet, dass er ihn nach Troja bringen wird. Diese Mitteilung zerschlägt für den Kranken alle Hoffnungen auf Heimkehr. Indem er die Täuschung des anderen und seine Selbsttäuschung erkennt, drehen sich seine Auffassung der Situation und die Einschätzung seines Gegenübers um hundertachtzig Grad; der Freund erscheint als Verräter und Komplize desjenigen, der an seinem schrecklichen Los schuld ist, der ihn ausgesetzt hat und nun verfolgt. Hieß Neoptolemos eben noch *philos*, ist er nun der Verhassteste von allen, den der Hintergangene schmäht und verflucht. Von der eben erst aufgekeimten Hoffnung stürzt Philoktet in Wut. Der lange Jahre gehegte Groll – manifest in der nicht heilenden Wunde – petrifiziert zur Unversöhnlichkeit und in der Ausweglosigkeit zum Wunsch nach Selbstmord.

Auch dieses revidierte Wissen erweist sich indes als irrig. In einer weiteren – schwierigeren – Umkehr gelangt Philoktet schließlich dazu, den jungen Mann doch als ehrenhaft, als wahren Sohn Achills¹³¹ (vgl. 1311 f.), anzuerkennen. Insofern findet eine erneute Anagnorisis statt, und auch eine Peripetie geht damit einher, allerdings nicht in der Weise, wie Philoktet sich die Wende seines Geschicks erhofft. Die ersehnte Rückkehr gibt es für ihn nur über den Umweg nach Troja. Seiner Einwilligung

131 Und nicht, wie es an der Stelle weiter heißt, des Sisyphos. Mit dessen Erwähnung wird Odysseus geschmäht, und zwar durch Zweifel an der Vaterschaft von Laertes; statt von ihm, stamme er von Sisyphos, sei also ein Bastard; vgl. auch 384 und 417. Zur Herkunft von Neoptolemos vgl. Anm. 150. Für Belfiore 2000, 79, ist Vers 1311 daher nicht ohne Ironie. – Textgrundlage ist, soweit nicht anders angegeben, Sophokles: *Philoktet*, hg., übers. u. komm. v. Bernd Manuwald, Berlin/Boston: De Gruyter, 2018 (künftig abgekürzt SPh).

dazu stehen allerdings so mächtige Hindernisse entgegen, dass eine göttliche Instanz intervenieren muss.

Für den gequälten Philoktet also handelt es sich um zwei Verkennungen, zwei Revisionen und ein drittes Erkennen und Anerkennen, das aber noch nicht die Lösung seines Problems darstellt. Denn nicht darin, dass er in Troja am Kampf teilnimmt, erfüllt sich das Seherwort, sondern nur darin, dass er es freiwillig tut. Sein Konsentieren verlangt jedoch mehr als menschliche Überzeugungskünste.

Für den jugendlichen Neoptolemos sieht die Frage nach der Anagnorisis anders aus. Denn im Unterschied zu dem Ausgesetzten weiß er stets, mit wem er es zu tun hat; die Identifikation und die Verortung Philoktets im Gefüge der vorangegangenen und beabsichtigten Handlungen sind ihm in keinem Moment unklar. Was der Achillessohn nicht weiß und worin es bei ihm zu einem Wechsel von Unkenntnis zu Kenntnis kommt, ist, wo und wie er selbst in diesem Geflecht steht. Seine Anagnorisis und Peripetie stellen sich auf ungewöhnliche Weise dar: nämlich als Reue und Versuch, seinen Fehler wiedergutzumachen. Seine Wende ist mit der Anagnorisis, jener *metabolē* von *agnoia* zu *gnōsis*, auch sprachlich verwandt und doch als Geschehen anders: Denn es ist eine Umkehr im Denken. Peripetie bedeutet üblicherweise, dass eine Handlung ein Resultat zeitigt, das der Intention zuwiderläuft; hier dagegen liegt die Wende in einem absichtlich gegenteiligen Handeln. Neoptolemos' Entscheidung und Tun verkehren das Vorhaben und lassen die Intrige ins Leere laufen: Statt den Bogen mitzunehmen und Philoktet auf der Insel zurückzulassen, wie es Odysseus vorhat, gibt Neoptolemos ihm den Bogen zurück (und statt zuzulassen, dass Philoktet Odysseus mit dem Bogen tötet, verhindert Neoptolemos diesen Mord). Insgesamt aber erfüllt sich damit der Plan, den Verwundeten zusammen mit seinem Bogen nach Troja zu bringen. Neoptolemos' Umdenken wendet also nicht die Handlung als ganze, sondern realisiert den Plan, der am Ende als ein göttlicher (rechtmäßiger und Philoktet rettender) erscheint. Odysseus' Hinterlist ist darin ein Vehikel; der Missbrauch, der darin läge, nur den Bogen mitzunehmen, wird jedoch vereitelt.

Fokussiert man auf das Problem der Anagnorisis, dann ist diese sophokleische Tragödie eine von Verkennen und Umdenken. Ihre Protagonisten teilen miteinander die schmerzvolle Notwendigkeit der Selbstkorrektur. Dem einen gelingt sie aus eigener Kraft – sie liegt im Bereich des Menschenmöglichen –, dem anderen nur durch Eingriff einer höheren Macht – die Selbstkorrektur überfordert in diesem Fall offenbar die Potentiale menschlicher Einsichten und Interaktionen. Dass das entscheidende Erkennen sich auf die Akteure selbst richtet, macht sie zu entfernten Verwandten von König Ödipus und das Stück zu einem Pendant des gleichnamigen Dramas. Es verknüpft nicht nur wie jede ‚komplizierte‘ Handlung Erkenntnis und Wende, sondern – prägnanter – Selbsterkenntnis und Umkehr.

Aber nicht nur aus diesem Grund geht es in den Anagnorisis-Szenen in diesem Text nicht nur um kognitive Vorgänge. In eminenter Weise ist die Anagnorisis hier nämlich eine *zu philia* oder *zu Feindschaft*; ganz unmittelbar bedeutet die eine Aussicht auf Rettung und die andere Existenzbedrohung. In welcher Weise das Ver- und

das Erkennen des anderen mit Anerkennung und dem Schließen eines Bündnisses verknüpft sind oder im Gegenteil mit symbolischem, sozialem und physischem Tod, soll die folgende Analyse zeigen.¹³² Wie in der *Iphigenie auf Tauris* spielen auch hier Sprechakte eine entscheidende Rolle: Versprechen und Flüche. Wie dort steht ein Artefakt im Mittelpunkt, das weit mehr ist als ein Ding, das nicht nur einmal transferiert wird und das tendenziell sogar ein Mitakteur ist: der Bogen. Und auch hier verläuft die Bewegung der Akteure und des Aktanten insgesamt im Kreis.

6.2 Philoktets Bogen zwischen Ding und Person

Der Bogen hat viele Funktionen, enorme symbolische Bedeutung, eine lange Geschichte – und einen Zwilling. Denn für die Handlung spielt nicht nur der tastbare Gegenstand, der zwischen Philoktet und Neoptolemos hin und her geht, eine wesentliche Rolle, sondern auch ein abwesendes Pendant: die Waffen Achills. Rüstung, Helm, Schild, Speer etc. sind in der mythologischen Welt und der Art Gesellschaft, die in ihnen stilisiert wird, nicht nur nützliche und funktionale Dinge für den Kampf, sondern Embleme, Prunkstücke, Objekte mit apotropäischer Funktion, Selbstdarstellungen, Selbstrepräsentationen. Wer sie trägt, teilt ihnen seine Persönlichkeit mit, sie sind ein Teil des Trägers, eine materiale Fortsetzung seines Selbst. Sie stehen für die Person, der sie gehören, und stehen für sie ein. Der Eigner bezieht seine Identität daraus. Wenn Philoktet sich vorstellt, bezeichnet er sich zuerst als Herr der Waffen des Herakles und dann erst nennt er den Namen seines Vaters (262 f.).¹³³ Die Person des Trägers wirkt auch in der Waffe weiter, selbst wenn diese in die Hand eines anderen gelangt ist. Herakles' Macht teilt sich durch das Geschenk des Bogens Philoktet mit und macht die Waffe unbesiegbar. Aber auch Hektor hat Aias sein Schwert geschenkt, und in den Geschenken des Feindes, den Ungaben (*echthrōn adōra dōra*, Sophokles: *Aias*, 665), wirkt jener weiter: Aias tötet damit nicht nur im Wahn die Rinder, sondern auch sich selbst. Weil Waffen Extensionen des Selbst sind, fungieren sie nicht nur als Trophäen, die den Sieg über den Gegner bezeugen; als Beute sind sie wie der Körper des Besiegten selbst. Dinge dieser Art sind daher nicht anders als Personen Gegenstand von Erzählungen, sie sind Quasi-Personen. Im Gegenzug ist die

¹³² Meine Ausführungen treffen sich immer wieder mit Belfiore 1993/94 bzw. Belfiore 2000, 63–80 (ich beschränke mich i. d. R. auf Nachweise in der früheren Publikation). Anders als sie versuche ich jedoch, Gabenpraxis (von der die altgriechische Gastfreundschaft eine historisch spezifische Spielart darstellt) und Anagnorisis zu verknüpfen. Die Beziehung zwischen der Über- und Rückgabe des Bogens zu rituellen Handlungen ist mehrfach gesehen und von Belfiore in Hinsicht auf die Gastfreundschaft ausgearbeitet worden. Der Kommentator der hier zugrunde gelegten deutschen *Philoktet*-Ausgabe bestreitet den Zusammenhang dennoch ausdrücklich, und zwar pauschal, ohne auf die Argumente einzugehen; vgl. SPh 776–778. Vom Mauss'schen Gabenkonzept ist in dem Kommentar ebenfalls nicht die Rede. Wie zu zeigen sein wird, ist es jedoch durchaus vielversprechend, die Tragödie mit Rekurs auf die ethnologisch beschriebene Gabe zu lesen.

¹³³ Vgl. Belfiore 1993/94, 122.

Persönlichkeit des Eigners eine zwischen dem menschlichen Individuum und derartigen Dingen verteilte.¹³⁴

Achills Waffen genießen Berühmtheit wie dieser selbst. Das Publikum kennt ihre Entstehung, ihr Aussehen, ihre Geschichte. Sie sind göttlicher Herkunft. Hephaistos selbst hat, auf Bitten der Mutter des Helden, die kunstvollen Stücke geschmiedet, nicht zuletzt den eine Welt darstellenden Schild. Er übergibt sie Thetis, diese bringt sie Achill, und nach dessen Tod sollen sie an den Sohn Neoptolemos gehen. Stattdessen haben die Griechen sie jedoch – so die Lügengeschichte, um Philoktet zu umgarren – Odysseus übergeben (*paredosan*, 64, *paredidosan* 398/9, vgl. auch *dounai*, 370, *dedōkas*, 372). Der Transfer entlang der genealogischen Linie wird hier veruntreut.

Dass für den auf der Insel Verlassenen sein Bogen tatsächlich alles ist und alles sein muss – täglicher Lebensretter, einziger Gefährte, Bürge der Identität, Verbindung zu den Göttern –, dass er ohne Bogen buchstäblich nichts ist (*ouden eimi*, 1030, 1217), macht Philoktet im höchsten Maß empfänglich für diese Fiktion. Niemand kann wie er verstehen, was es heißt, um einen derartigen Gegenstand gebracht zu werden. Ein Ding dieses Typs ist nicht ersetzbar, weil es nicht nur um seine praktische Funktion geht. Man könnte den Bogen nicht gegen einen anderen vertauschen, und das nicht nur, weil der Bogen als unbesiegbar gilt, sondern weil dieser ein Stück von Philoktet selbst ist. Das symbolische Ding zeugt von der sozialen Position, bedeutet Prestige und damit Identität und sichert dem Leidenden sein physisches Überleben. Die vermeintliche Ähnlichkeit zu seinem eigenen Geschick bringt ihm Neoptolemos nahe, und diese besteht nicht nur darin, dass (scheinbar) beide in den Atridensöhnen und Odysseus ihre Feinde sehen. Der Lügengeschichte nach ist der Achillessohn vielmehr ebenso schmerzhaft versehrt wie Philoktet.¹³⁵ Dieser hat die Wunde am Fuß, der sehr viel Jüngere¹³⁶ trägt die seine unsichtbar mit sich herum. Philoktet fehlt der Fuß – er hat nur einen gesunden (vgl. 91) und bezeichnet sich selbst als fußlos (*apoun*, 632) –, aber

¹³⁴ Bei Mauss ist das Selbst des Gebers in der gegebenen Sache und wirkt in dieser weiter. Gell spricht von Gaben als Extension der Person und von Objekten (Artefakten, Kunstwerken) als Personen, im Hinblick auf den Akteur von *distributed personhood*, *extended mind*, einer durch die Dinge raumzeitlich erweiterten Person, einer, die nicht an den Grenzen des Körpers endet, etc.; vgl. Gell 1998, 9 f., 96 ff., 104, 139 f., 221 ff., 229 ff. Mit all dem werden Dichotomien wie die zwischen Mensch und Ding, Individuum und Gesellschaft u. Ä. aufgebrochen. Vgl. auch unten 333 f.

¹³⁵ Dabei fallen die Ausdrücke *symbolon* [...] *lypēs*, ein Zeichen des Schmerzes, und *xenoi*, 403 f. Beide treffen auf Neoptolemos zu. *Symbola* haben, wie erwähnt, beim Schließen von *xenia* eine entscheidende Rolle; zu verschiedenen symbolischen Gegenständen zur Initiation ritualisierter Freundschaft vgl. Herman 1987, 49–53, 55, 61–69. Vgl. auch unten 115 f. Wenn Neoptolemos der Raub der väterlichen Waffe schmerzt, hat das allerdings auch mit der Sorge wegen seiner Abstammung zu tun. Ihm die Waffen Achills nicht zu geben, drückt einen Zweifel an seiner legitimen Herkunft aus. Vgl. Belfiore 2000, 75, und unten Anm. 150. Auch in seinem Fall bedeutet die Waffe Identität.

¹³⁶ erinnert er Philoktet an sein Selbst vor zehn Jahren, vor der Aussetzung? Für Belfiore verhält dieser sich wie ein Gastfreund zum Sohn des Gastfreundes Achill; wenn er ihn mit ‚Kind‘ anredet, behandelt er ihn, als wäre er sein eigener Sohn. Zur Generationen übergreifenden *xenia* vgl. Belfiore 1993/94, 122, Belfiore 2000, 66 und 68, und oben 23–29.

er hat seinen Bogen; Neoptolemos hat seine Füße, aber ihm fehlt die väterliche Waffe. Damit ist er ein Komplement zu Philoktet. Die Annahme eines geteilten Leidens macht Neoptolemos für ihn zu einem möglichen Verbündeten.

Achills Waffen kommen in der Handlung nur als imaginäre vor. Gleichwohl tut der Verweis auf sie seine Wirkung, gibt es doch eine Reihe von Parallelen zu Philoktets Bogen. Beide sind unveräußerliche Güter, die nur unter besonderen Bedingungen und nicht an beliebige Personen weitergegeben werden können. Achill leiht seine ursprünglichen Waffen nicht ohne Weiteres seinem Freund Patroklos, der sie als sein Stellvertreter feierlich anlegt (vgl. *Ilias* 16.130 ff.), und Hektor eignet sie sich nach dessen Tod an: in einer Geste ungeheuren Triumphs. Die neuen Waffen schmiedet Hephaistos für Achill und niemanden sonst. Sie sind durch ihre Entstehungs- und Übermittlungsgeschichte in höchstem Maße personalisiert. Wenn ein derartiges Objekt in andere Hände gegeben wird, geschieht das nicht ohne zeremonielle Umstände; es bedarf dafür einer Art Umwidmung, einer offiziellen Übertragung. Zwischen dem Gebenden und dem Empfangenden stellt der Transfer ein spezielles Verhältnis her oder bekräftigt es. Und dieses betrifft nicht nur die unmittelbaren Partner der Geste, sondern bezieht Dritte ein: das Kollektiv, dem sie angehören, und nachfolgende Generationen. Die Beziehung zwischen Achill und den übermenschlichen Instanzen, von denen seine Waffen zeugen, gelten über dessen Tod hinaus und gehen an seinen Nachkommen über.

So verhält es sich auch mit Philoktets Bogen. Dieser hat eine lange und mit den Ereignissen auf Lemnos noch länger werdende Geschichte. Der Verwundete hat ihn als Geschenk erhalten. Denn in Sophokles' Version des Mythos hat er dem sterbenden Herakles den Scheiterhaufen angezündet, dem übermäßig Leidenden also zum erlösenden Tod und zur Bestattung verholfen. Dem Todgeweihten hat er den Gefallen getan, um den dieser ihn gebeten hat, und mit der Erfüllung der Bitte hat er wohlätig (*euergetōn*, 670; vgl. 801–803) gehandelt. Den Bogen erhält er als Dank, die Waffe ist die Gegengabe für das Erweisen des rettenden und des rituellen Dienstes: *charis* für *charis*. Herakles seinerseits hat den Bogen von Apoll, die Waffe ist also ebenfalls göttlicher Herkunft. Nach Herakles hat bis zur Handlung auf Lemnos nur Philoktet den Bogen in der Hand gehabt, dann wird diese außerordentliche Ehre auch Neoptolemos zuteil. Das Wandern des Gegenstands ist eine Sequenz von Transfers zwischen ausgesuchten Akteuren: Die Weitergabe bedeutet Auszeichnung, Dank, dauerhafte Allianz – Herakles bleibt mit Philoktet verbunden –, unbedingtes Vertrauen: Zwischen Philoktet und Neoptolemos könnte es keinen mächtigeren Ausdruck einer derartigen Verbundenheit geben als die Überlassung des Bogens – und kein Anschlag auf die Möglichkeit personaler Bindung könnte schlimmer sein als der Missbrauch dieses Vertrauens.

Zu der Kette von gezielten, ‚noblen‘ Weiterreichungen aber kommt eine befürchtete Weitergabe: die an Odysseus. Dass der Laertes-Sohn den Bogen erhalten könnte, ist Philoktets größte Sorge. Diese Vorstellung fügt dem bereits realisierten Weg des Bogens einen imaginären hinzu. Wenn das Befürchtete einträte, hätte Achills Rüstung den Weg vorgezeichnet: Wie diese wäre der Bogen in der Hand desjenigen, der Philoktets Elend verschuldet hat und nicht ablässt, ihn weiter zu quälen. Die Gabenbeziehung, die sich

bis dato im Wandern des Bogens manifestiert, würde durch unrechtmäßige Aneignung unterbrochen. Das wäre ein Raub. Zwischen die Akteure, die als *philoï* oder *xenoi* handeln, hätte sich ein Feind gedrängt. Odysseus ist, anders als Neoptolemos (vgl. 1008), Philoktet nicht unbekannt, insofern kein Fremder (*xenos*), aber er verhält sich nicht wie die Schiffsleute, der Chor, an die Philoktet als *xenoi* (1070), als freundlich gesonnene Fremde, appelliert, sondern er handelt feindlich, als *xenos* im anderen Sinn des Wortes. Und damit machte sich die Gewalt, die zu bannen der Zweck von Gabenpraktiken ist, in diesen selbst geltend.

Odysseus' Machenschaften, an den Bogen zu kommen, sind Versuche, das Prinzip der auf zeremonieller Basis stehenden Bindungen zu durchkreuzen und durch ein strategisches zu ersetzen oder, besser gesagt, es strategisch zu modifizieren: Der Bogen allein soll zur Einnahme Trojas genügen (vgl. 1055–1060). Die Rede von der Übertragung der Ehre (*timēn*, 1062) auf Odysseus dadurch, dass dieser Philoktet das Ehrgehen (*geras*, 1061) wegnimmt, wirkt wie eine Parodie auf jenes Prinzip der quasi-personalen Verbindung mit dem Eigner (und wie eine sarkastische Reinszenierung der Beleidigung Achills durch Agamemnon). Odysseus ignoriert es und wendet sich damit auch gegen die göttliche Weisung, der zufolge Mann und Bogen untrennbar zusammengehören.¹³⁷

Wie alle ist der Laertes-Sohn mit dem Gabenprinzip vertraut, aber er gebraucht und modelt es nach Bedarf. Für die Aussetzung Philoktets macht er das Argument geltend, das Geschrei und der Gestank des Verwundeten störten die Spenden- und Opferriren, also die kultischen Gabenhandlungen. Dem Gefolgsmann Neoptolemos gegenüber begrenzt er die Geltung der Gabe zeitlich: Der Jüngere soll für die kurze Zeit, die es braucht, um Philoktet den Bogen abzulisten, seine Scham abtun (*anaides*, 83, vgl. auch 120), danach mag er als der Rechtschaffenste oder Gottesfürchtigste (*eusebestatos*, 85) auftreten. Respekt vor göttlichem Gesetz und religiöse Scheu gelten hier mithin als etwas Okkasionelles, das sich je nach Lage mobilisieren oder suspendieren lässt.

Das gilt auch für die Bindung zwischen Odysseus und Neoptolemos: Man würde Ergebenheit des jungen Mannes und gegenseitige Treue und Loyalität zwischen beiden erwarten, verlangt Odysseus doch, dass Neoptolemos sich ihm gibt (*dos moi seauton*, 84). Aber diese Selbstgabe soll anders als sonst üblich keine tiefe, dauerhafte sein, wie es Gabenbeziehungen ausmacht. Sie untersteht vielmehr dem Zweck dieses bestimmten, moralisch zweifelhaften Vorhabens. Das Verhältnis, das beide eingehen, erscheint gerade nicht als unverbrüchliches, das jeder einzelnen Aktion erst die Grundlage bietet und selbst über das Leben der Individuen hinaus besteht, sondern als ein Übereinkommen, bei dem Ziel und Resultat der Unternehmung Vorrang haben vor der personalen Allianz. In dieser Hinsicht ähnelt Neoptolemos' Selbstverpflichtung gegenüber Odysseus

¹³⁷ Vgl. 612 ff. und 1337 ff. Zu den Diskussionen, ob zur Eroberung Trojas der Bogen, Philoktet oder beide nötig sind, vgl. Belfiore 1993/94, 113, Anm. 1. Ihr zufolge bleibt es absichtlich in der Schwebe. Die Mehrdeutigkeit des Seherspruchs erlaubt Odysseus seine Auslegung und verleiht dem Stück Spannung.

tendenziell einem Vertrag. Der Achilles-Sohn verspricht sich einen Vorteil oder Gewinn (*kerdos*, 111 f.) davon: den, dass er tatsächlich die Stadt einnehmen wird. Troja kann nur durch ihn fallen, aber nur mit Philoktets Waffe (vgl. 61, 115); dafür werden ihm doppelte Geschenke (*dōrēmata*, 117)¹³⁸ in Aussicht gestellt.

Der (nicht eigens genannte) Vorteil Odysseus' ist die Eroberung der Stadt; zum Kampf um sie ist er, anders als Neoptolemos, eidlich verpflichtet. Den Jüngeren macht er zum Vehikel, um sein Vorhaben umzusetzen und seinen Obliegenheiten anderen Partnern (den Atriden) gegenüber nachzukommen. Auch Odysseus ist eingeflochten in ein Netz von Verbindlichkeiten, aber er versteht es, die Praxis des gegenseitigen Gebens und Erweisens von *charis* in eine für ihn passende Form zu bringen. Dem in dieser Weise pragmatisch reduziert erscheinenden Verhältnis zu seinem Mitstreiter entspricht die Abspaltung des Bogens von seinem Träger. Philoktet befürchtet zu Recht, dass die Waffe in die Hand seines schlimmsten Feindes geraten könnte. Auf diese Weise käme sie direkt wieder nach Troja: als besonders wirksames Kriegsgerät.

Tatsächlich aber gelangt sie in dramatischer Weise von Neoptolemos wieder zu Philoktet und erst mit diesem zusammen dorthin, wo sie schon vor dem Trojanischen Krieg einmal war: Herakles hatte mit dem Bogen Troja ein erstes Mal erobert, durch Philoktet und den Bogen wird die Stadt ein zweites Mal fallen. Der Bogen nimmt also nicht den (pragmatischen) kürzesten Weg zu seinem Einsatz, sondern Person und Ding machen einen (umständlichen) symbolischen Weg: Der Empfänger des Bogens wiederholt das Tun des Gebers. Ein Teil der Beute wiederum soll an den Ort der Gabe, des Dienstes und des Dankes dafür zurückkehren, dorthin, wo Herakles' Scheiterhaufen stand (vgl. 1431–1433).

Die Vorgeschichte des Streits um die Waffe auf Lemnos besteht aus Geschichten von verweigertem und erstattetem Dank für einen Dienst. Philoktet erhält den Bogen als Gabe, die schon eine Gegengabe ist, und er muss die Kette der Gaben fortsetzen: durch seinen Kampf in Troja. Die Verpflichtung zur Fortsetzung des Gebens besteht zwischen Menschen und für sie, aber sie ist in den Göttern verkörpert. Herakles hat ihm den Bogen geschenkt, und Herakles veranlasst ihn, mit dem Bogen den anderen Griechen zu dienen, also ihnen seine Kampfkraft zu schenken. Er erscheint um Philoktets willen (*charin*, 1413)¹³⁹. Der Gott zeichnet ihn aus und verpflichtet ihn. Der Zwang, *charis* mit *charis* zu beantworten, hat so, wenn Menschen diesem Grundsatz von sich aus nicht zu entsprechen vermögen, eine mythologisch und theatralisch plausible Gestalt.

¹³⁸ Manuwald übersetzt „zweifachen Lohn“, was die ehrende Gabenpraxis in eine kommerzielle Logik überführt. In SPHT heißt es „zwiefacher Preis“. Die utilitaristische Rede von Gewinn oder Vorteil und die von Geschenken sind hier ganz dicht beisammen und reiben sich in gewisser Weise aneinander.

¹³⁹ Vgl. Anm. 105.

6.3 Berühren, Übergeben, Binden

In Neoptolemos' Hände kommt der Bogen, selbst nachdem der junge Mann sich Philoktets Vertrauen erschlichen hat, nicht unmittelbar. Der Achilles-Sohn nähert sich dem Gegenstand vielmehr schrittweise, indem er ihn zunächst nur berühren darf. Er begegnet der Waffe mit Ehrfurcht, fragt, bevor er agiert, ob es tatsächlich der berühmte Bogen ist, ob er ihn aus der Nähe sehen, ihn halten und wie einen Gott verehren (*proskysai*, 657) darf. Das erinnert an Initiationsrituale. Der Bogen ist ein heiliger Gegenstand. Neoptolemos' Verlangen nach dieser Annäherung an das unberührbare Objekt ist groß, aber obwohl seine ganze Mitwirkung an Odysseus' List im Zeichen der Schamlosigkeit steht, bezähmt er sich und möchte nur tun, was göttliches Recht (*themis*, 661) erlaubt. Philoktet gewährt es ihm mit ausdrücklichem Verweis auf seine Ehrfurcht und sein gerechtes Tun – Neoptolemos werde ihn nach Hause bringen, zum Vater, den Freunden, also wieder in die menschliche Gemeinschaft zurückführen, er erhebe den Gedemütigten; in dieser ‚Gutheit‘ (*aretēs*, 669) des jungen Mannes sieht der Verwundete eine Parallele zu seinem eigenen guten Dienst, für den er den Bogen erhalten hat. Dem anderen Gutes tun (*eu dran*, 672, *euergetōn*, 670) macht den *philos* aus, in Neoptolemos sieht er einen Freund.

In diesem Kontext fällt die Formulierung *donti dounai* (668), ‚dem Gebenden geben‘. Der junge Mann darf das *sacrum* berühren – das ist bei heiligen Dingen auch in der griechischen Antike entscheidend¹⁴⁰ –, aber dieser Vorgang ist, dem zitierten Syntagma gemäß, wie das Geben, Empfangen und Gegengeben in der zeremoniellen Praxis zu verstehen: Wenn *dounai* hier ‚zurückgeben‘ heißt, verweist die Formulierung auf die weitere Handlung des Stücks.¹⁴¹ In jedem Fall bringt es die Reziprozität des Gebens zum Ausdruck. Es besteht aber auch eine Affinität zwischen dem Berühren und dem Geben und Erwidern, insofern jenes einen vorübergehenden physischen Kontakt bedeutet: Auf das Anfassen folgt das Loslassen wie auf das Empfangen das Weiter- und Gegengeben; beim zeremoniellen Geben geht es nicht zuletzt darum, die Gabe zirkulieren zu lassen – sie muss in Bewegung bleiben – und dadurch andere und sich selbst zu binden. Die Funktion der Gesten ist nicht, etwas zu bekommen und zu behalten, sondern symbolische Anerkennung zu vermitteln. Hier drückt der Umgang mit dem Bogen die *xenia*-Beziehung zwischen den beiden aus. Nur ein Vertrauenswürdiger darf den Bogen berühren. Die Erlaubnis zeichnet Neoptolemos aus (er als einziger unter den Sterblichen darf es, vgl. 668 f.); die Gewährung der visuellen Nähe und des körperlichen Kontakts zu der heiligen Waffe zeigt, welchen Status Phi-

¹⁴⁰ Vgl. die Hikesie-Praxis, oben 33, unten 86 und 112.

¹⁴¹ Auch Belfiore 1993/94, 122, sieht darin die Rede von der Gegengabe und zugleich eine Abweichung von der Praxis, Gastfreundschaft zu schließen, da diese eine Erwidern durch eine gleichwertige Gabe vorsieht. Dieser Unterschied spricht i. E. dafür, das Geschehen nicht zu eng an die *xenia* zu binden, sondern ein unspezifischeres Ritual des Gabentauschs darin zu sehen. Die Szene und das Stück insgesamt bestätigen damit, dass Tragödien mit rituellen Mustern oft frei umgehen und sie den poetischen Erfordernissen anpassen.

loktet dem ‚Kind‘ (*pais, teknon*), dem Knaben, zugesteht. Dabei ist der Jüngere in der Position des Bittenden und vom anderen Empfangenden, die Situation ist umgekehrt zur vorherigen und nachfolgenden, in der jeweils Philoktet um Schutz fleht.

Wie Neoptolomos Philoktet erhebt, so erhebt dieser umgekehrt ihn; die Nähe zum Bogen stellt beide auf die gleiche Stufe. Der Bogen führt und hält sie zusammen; beide verknüpfen sich dadurch mit Herakles,¹⁴² sie bilden eine Elite von Gleichrangigen: Zwischen ihnen wird der Bogen geschenkt oder freiwillig und ehrenvoll gegeben. Diese Art des Umgangs profiliert der Text ausdrücklich im Unterschied zur Aneignung durch Gewalt oder durch List; das schließt Akteure, die so verfahren, dezidiert aus: Odysseus und die Atriden sind für ein weiteres Geben und Empfangen keine möglichen Partner. Gleichzeitig gehen die beiden damit ein Risiko ein. Denn die Privilegierten, die den Bogen bisher hatten, Herakles und Philoktet, bekamen auch die Missgunst der Götter zu spüren (vgl. 776 ff.). Der Bogen eint seine Träger als Symbol gegenseitiger Anerkennung, aber diese bilden auch eine Gefahrengemeinschaft. Er bringt seinem Eigner Segen, Rettung, Sieg über den Gegner, Ruhm, aber potenziell auch Unheil. Das hat nichts mit einem Glauben an magische Wirkungen zu tun, sondern damit, dass ein derartiger exklusiver Zusammenschluss ein Außen erzeugt, also seine Gegner mit auf den Plan ruft, und zwar auf menschlicher wie auf göttlicher Ebene. All das macht den Bogen einmal mehr zu etwas anderem als einem funktionalen Ding; in den beschriebenen sozialen Konstellationen entfaltet er tendenziell etwas wie eigene Handlungsmacht. In theatraler Hinsicht ist er ein haptischer Akteur.¹⁴³

Die mit dem Berühren geschaffenen Beziehungen zu Neoptolemos vertiefen sich, wenn der Schmerz Philoktet überkommt. Was wie ein Versprechen zwischen den beiden war, ist nun akut; der Ernstfall, in dem sich ein *philos* oder *xenos* bewähren muss, tritt ein. Zwar veranlassen es äußere Umstände, aber die Voraussetzungen sind vorher dafür geschaffen worden, dass Philoktet den Bogen nun tatsächlich Neoptolemos gibt. Auch in diesem Fall handelt es sich um ein temporäres Überlassen (wie zuvor um ein momentanes Berühren); es wird ausdrücklich auf die Dauer des Schmerzanfalls begrenzt (vgl. 764 f.), und die Instruktionen, die Philoktet dem Empfänger erteilt, beziehen sich ebenfalls auf die Phase des Paroxysmus und des nachfolgenden Schlags. Neoptolemos wird der Bogen nicht geschenkt, sondern geliehen. Dennoch hat die zeitliche Limitierung eine andere Valenz als im Fall von Neoptolemos' Selbstgabe an Odysseus. Während diese vertragsähnliche, nur pragmatische Züge annimmt, hat Philoktets Geben und Neoptolemos' Empfangen trotz des mit ihr verbundenen Zwecks die Dignität einer zeremoniellen Gabe. Stand das Berühren im Zeichen von heiligem Recht, so werden nun mehrfach die Götter in die Vereinbarung miteinbezogen (vgl. 770, 776, 779, 781). Das extreme physische Leiden des Gebers steigert außerdem die Situation, macht sie hoch af-

¹⁴² Philoktet hat den Bogen bekommen, um ‚ein anderer Herakles, ein anderes Selbst‘ zu sein, und Neoptolemos bekommt ihn, um Philoktet ein ‚anderes Selbst‘ zu sein. Diesen sprichwörtlichen Ausdruck zitiert Aristoteles in der *Eudemischen Ethik* 1245a30; vgl. Belfiore ebd.

¹⁴³ Vgl. Mueller 2016, 38 f.

fektiv und verknappet die Zeit für die Handlung, denn gleich darauf ist er nicht mehr entscheidungs- und aktionsfähig. Gerade unter diesem Druck finden hier Äußerungen und Gesten statt, die zu einem Geben zwischen ‚Noblen‘ gehören.

Neoptolemos wird vorübergehend Eigner¹⁴⁴ des Bogens; indem Philoktet dem Jüngeren die Waffe anvertraut, macht er ihn zu seinem zeitweiligen Stellvertreter. Er erfüllt nun, worum der junge Mann ihn gebeten hat, und verlangt im Gegenzug, dass der Empfänger den Bogen bewahrt und schützt: Dieser Treuedienst bezieht sich auf den Gegenstand, aber vermittelt gilt er Philoktet selbst; mehrfach bittet dieser Neoptolemos, ihn nicht allein zu lassen, nicht dem Feind und nicht dem Elend preiszugeben. Den Bogen in die Hände der Griechen gelangen zu lassen, bedeutete für beide den Tod, und noch mehr: Neoptolemos würde sich, selbst wenn es unter Zwang oder durch List geschähe, dadurch schuldig machen, denn Philoktet ist sein Schutzbefohlener geworden;¹⁴⁵ die Übergabe des Bogens besiegelt das. Beide sind eine formale Beziehung mit gegenseitigen Verbindlichkeiten eingegangen. Wenn Neoptolemos seine darin enthaltene Pflicht nicht erfüllt, schädigt er auch sich selbst. Denn er ist nun *philos* (vgl. 671, 673) und *xenos* (vgl. 791). Darauf müssen beide einander keinen Eid schwören, der Handschlag (vgl. 813) genügt, da sie schon handeln, wie es diesem Verhältnis entspricht.¹⁴⁶ Ausdrücklich stellt Philoktet die Analogie zwischen seinem (Überwindung kostenden) Liebesdienst für Herakles her und dem, was Neoptolemos für ihn tun soll: ihm den Fuß abhacken und, bei noch schlimmerer Pein, ihn verbrennen (vgl. 799 ff.).

Wie in der Briefszene in *Iphigenie bei den Taurern* hat das Übergeben eines Objekts handfeste praktische Gründe, aber diese bilden nur die äußerste Schicht des Geschehens. Unter dramatischen Umständen entstehen, dort in Erwartung des Abschlachtens, hier unter Einbrüchen exzessiver körperlicher Qualen, personale Bindungen mit Hilfe eines Gegenstandes und dessen Weitergabe. Dieser absorbiert gewissermaßen die sozialen Beziehungen. Es verwundert daher nicht, wenn der zum zweiten Mal verlassene und seiner Waffe beraubte Philoktet seinen Bogen als *philos* anspricht (vgl. 1128). Restlos isoliert, um alle Mittel gebracht und von dem letzten Menschen seines Vertrauens hintergangen, kann er Funktionen der Freundschaft nur noch dem quasi-personalen Artefakt zuschreiben. Den Bogen als mitfühlendes Wesen zu denken, mag eine Hyperbel sein, aber es ist durchaus plausibel, ihn als Zeugen des erfahrenen Unrechts zu be-

¹⁴⁴ Er wird, könnte man sagen, wenn die Anwendung moderner, privatrechtlicher Vokabeln nicht problematisch wäre, zum Besitzer, nicht zum Eigentümer.

¹⁴⁵ Vgl. unten 86 f.

¹⁴⁶ Zum rituellen Handschlag (*dexiōsis*), der zum Austausch von Gegenständen mit enormer symbolischer Bedeutung (*pista*, *dexia*) gehört und den Anfang einer Gastfreundschaft ausdrückt, vgl. oben, Anm. 5, und Belfiore 1993/94, 115, zur weiteren Differenzierung zwischen den verschiedenen Arten von Geschenken und Bindungen sowie dem Hinweis, dass dergleichen in der Dichtung nicht trennscharf bezeichnet wird, vgl. ebd. 116 f. Ihr zufolge bedarf es keines Eids und keiner Anrufung von Göttern, weil der Bogen selbst heilig ist; vgl. ebd., 121.

trachten. Diese Art Akteurschaft hat er über die Funktion zwischen den drei rechtmäßigen Eignern hinaus, und sie bleibt ihm auch in der Hand des Verfolgers.

6.4 Umkehr und Rückgabe als ritueller Akt

Philoktet und Neoptolemos haben sich einander verpflichtet, der eine hat dem anderen den Bogen gegeben. Die Szene danach, genauer nach Philoktets Schmerzanfall und Aufwachen aus einem todesähnlichen Schlaf, verknüpft eine Anagnorisis mit einer Peripetie: Neoptolemos enthüllt die Wahrheit – er wird den Verwundeten nach Troja bringen statt nach Hause –, und Philoktet sieht sich verraten. Es ist eine Anagnorisis zur Feindschaft. Neoptolemos' Ehrlichkeit sollte ein Verhalten sein, das sich für einen Freund gehört, bewirkt aber, dass sich die Beziehung der beiden ins Gegenteil wendet. Ob der Verderben bringende *xenos* (vgl. 924) nun der untreue Gastfreund ist, der jeder konvivialen Regel zuwiderhandelnde Gast oder der Fremde, bleibt dabei uneindeutig.¹⁴⁷

Philoktets Äußerungen sind Sprechakte: Beschimpfungen, Schmähungen, Vorwürfe, Verwünschungen in Richtung Neoptolemos sowie Klagen und Apostrophen an die nicht-menschliche Umgebung. Alternierend aber mit dem Ausdruck der Wut gegen den Jüngeren bittet und fleht er auch: Er erinnert ihn daran, dass er sein Schützling ist, ein Schutzflehender (*hiketēs*, 930, *hiknoumai*, *hiketeuō*, 932, vgl. *hiketēs hiknoumai*, 470), der sich auf ein von Zeus garantiertes Recht berufen kann (*pros autou Zēnos hikesiou*, 484). Zwar soll Neoptolemos diesen Schutz gewähren, aber die Hikesie hängt nicht von einem Einzelnen ab; sie ist eine Institution, eine geregelte Praxis, der nicht zu entsprechen menschliche und vor allem göttliche Sanktionen nach sich zieht. Einen Schutzflehenden aufzunehmen, ist eine der Aufgaben eines Freundes und Gastfreundes.¹⁴⁸ Philoktet sieht sich in diesem Status (vgl. 774, 930) und darin sein Bündnis mit Neoptolemos impliziert. Einen Schutzflehenden von dem Ort wegzureißen, an den er sich geflüchtet hat – normalerweise ist es ein Tempel, wo er den Altar oder das Götterbild umklammert, woran er sich ggf. anbindet, um damit physisch in Kontakt zu bleiben –, ist ein schweres Vergehen. Wenn Odysseus versucht, den Leidenden mit Gewalt wegzubringen, begeht er ein derartiges Verbrechen; er handelt wie der Herold der Ägyptosöhne in Aischylos' *Hiketiden*, wie Kreon in Sophokles' *Ödipus auf Kolonos* oder andere und so, wie Ion es beinahe tut, wenn er seine Mutter Kreusa bedroht.¹⁴⁹ Wenn der Verfolger sich damit ausgerechnet auf

¹⁴⁷ Sophokles nutzt das Bedeutungsspektrum des Wortes *xenos*, das den feindlichen oder freundlichen Fremden, den Gast und den Gastfreund umfasst, und alle möglichen *xen*-Wörter; vgl. ebd., 117 f. und 124. Übersetzungen müssen dagegen immer eine Entscheidung treffen. Die Ungewissheit um die Art des *xenos* entspricht aber auch der *per se* riskanten Gabenpraxis: Sie kann von der freundlichen in die feindliche umschlagen.

¹⁴⁸ Zur Hikesie vgl. oben 33.

¹⁴⁹ Vgl. unten 112–117.

Zeus beruft (vgl. 989 f.), wirkt das nachgerade zynisch.¹⁵⁰ Nicht nur das Flehen und der Entführungsversuch aber erinnern an Szenarien der Hikesie, auch der Ausweg des Verzweifelten gemahnt daran: die Drohung mit Selbstmord. Philoktet geht dabei noch über den verbalen Akt hinaus, er muss tatsächlich an dem Versuch gehindert werden.

Dennoch fehlt zur Anlehnung seiner Situation an die Hikesie auch etwas: Philoktet befindet sich nicht in einem Tempel – bestenfalls fungiert Lemnos insgesamt als solcher (vgl. 986 f.) –, und den heiligen, schützenden Gegenstand, den er sonst in Händen hält, hat er nicht mehr. Die sakralrechtliche Praxis ist die Matrix für sein Verhalten und seine Erwartungen, aber die Differenz dazu lässt sich auch nicht übersehen. Dieses Flehen, so mag das Publikum denken, kann kein Gehör finden.

In seiner emotionsgeladenen Antwort auf die Enthüllung des Reiseziels und ein weiteres Mal vor Odysseus wiederholt er immer wieder die Aufforderung an Neoptolemos *apodos*, „gib zurück“ (den Bogen). Fünfmal taucht das Wort in wenigen Zeilen auf (924, 932, 950, 981), davon zweimal in dem in sich selbst repetitiven Vers 932 *apodos, hiknoumai s', apodos, hiketeuō, teknon* („Gib ihn, ich flehe, gib ihn wieder, fleh' ich, Kind“, SPhT). Die Gesten der Hikesie und die der zeremoniellen Gabe, zu der die Rückkehr der gegebenen Sache gehört, greifen hier direkt ineinander. Nicht weniger kondensiert wirkt aber auch der Vers 950: *‘all’ apodos. alla nyn et’ en sautou genou* („Gib ihn mir wieder! Kehre zu dir selbst zurück.“ SPhT). Er kombiniert die Bewegung des Bogens mit der von Neoptolemos' Verhalten; hier ist es eine Aufforderung, im weiteren Verlauf des Stücks wird es tatsächlich geschehen: Beide nehmen den Weg zurück, beide kehren um. Neoptolemos wird das im wörtlichen Sinn tun, wenn er vom Strand wieder zu Philoktets Höhle läuft, um ihm den Bogen zurückzugeben, und vollzieht damit ganz körperlich und sichtbar sein Umdenken (vgl. 1222 ff.).¹⁵¹ Neoptolemos hat sich Odysseus gegeben, damit aber sein Wesen (*physin*, 902, vgl. 86–89) verlassen und ihm nicht Gemäßes (*mē proseikota*, 903) getan. Wenn er sein Handeln bereut und seinen Fehler gutzumachen versucht, kehrt er zu dem zurück, was er nicht hätte preisgeben sollen: Das

¹⁵⁰ Das Publikum aber mag auch daran denken, dass Neoptolemos sich eines noch schlimmeren Verbrechens schuldig machen wird: Er wird den schutzflehenden Priamos an einem Altar töten. Wenn Herakles am Ende mahnt, bei der Eroberung die Götter zu respektieren (1440 f.), spielt er darauf an. Vgl. Belfiore 1993/94, 128, und SPh 1440b f.; hier wird der Altar als einer des Zeus Herkeios, des Schützers des Hofes, identifiziert. Der Achilles-Sohn ist keine rein positive Figur, sondern eine ambivalente. Er selbst entstammt einer Verletzung der Gastfreundschaft durch seinen Vater, und mit dieser vom Mythos überlieferten unheroischen und in puncto Legitimität zweifelhaften Herkunft hat auch sein im Stück gezeigtes Verhalten zu tun; vgl. Belfiore 2000, 73 ff. Zu anderen Untaten von Neoptolemos, auch bei Euripides, z. B. in den *Troerinnen*, *Hekabe* und *Andromache*, und seiner nicht eindeutigen Charakterisierung durch Sophokles vgl. ebd., 77 ff. Auch Herakles ist jedoch ein Bastard und Schutzpatron der Bastarde in Athen; vgl. ebd., 80. In Euripides' *Andromache* wird Neoptolemos selbst am Apollon-Altar in Delphi getötet.

¹⁵¹ „... the change of heart is demonstrated by the change of path“; Simon Goldhill: *Sophocles and the Language of Tragedy*, Oxford: Oxford Univ. Press, 2012, 33; zit. nach SPh, 1222.

ist nicht ein substanzielles Selbst – ein vom Verhältnis zu anderen unberührtes moralisches Inneres –, sondern eine Art zu handeln: das Agieren im Sinn von Geben und Erwidern. Er hat den Bogen aufgrund seiner List bekommen; Philoktet hat ihn ihm freiwillig gegeben, aber Neoptolemos' Empfangen war dennoch ein Wegnehmen, ein Entwenden, ein Diebstahl (vgl. 1272), was umso schlimmer ist, als dies mit der Formel des reziproken Gebens (*donti dounai*, 668) und den Gesten (Berühren, Übergabe, Handschlag) der gegenseitigen Anerkennung einherging. Er hat die Person, zu der der Bogen gehört, und den Schauplatz des ehrenvollen Sich-Verpflichtens verlassen; dorthin – und nicht zu einem integren Selbst – muss er zurückkehren. Die Rückgabe tritt an die Stelle der üblichen Gegengabe. Eine solche zu leisten ist in der Gabenbeziehung obligatorisch, sie zu verweigern, kommt dagegen einer Erklärung von Feindschaft gleich. Die Gegengabe muss aber wie die erste Gabe freiwillig sein, und eben das ist die Rückgabe hier.

In den folgenden Versen taucht dreimal das Adverb *palin* auf (1222, 1232, 1248): ‚wieder‘, ‚zurück‘, ‚umgekehrt‘; *palintropos* (1222, ‚um-‘, ‚zurückkehrend‘) ist ein klingvolles Wort, allemal in Verbindung mit der Rede von einem Bogen. „Sie verstehen nicht, wie es auseinander getragen mit sich selbst im Sinn zusammen geht: gegenstrebige (*palintropos*) Vereinigung wie die des Bogens und der Leier,“ so Heraklit.¹⁵² ‚Gegenstrebig‘ oder ‚wider sich selbst gewendet‘ – das ist Neoptolemos, der zu sich zurückkehrt, der durch die Umwendung wieder mit sich selbst zur Übereinstimmung kommt. Der Bogen mit den einander entgegengespannten Enden ist das Bild seines Tuns. Heraklit spielt auch mit der Ähnlichkeit der Wörter *bíos*, Leben, und *biós*, Sehne als Metonymie für Bogen, die sich nur durch den Akzent unterscheiden: Der Name des Bogens sei Leben, sein Werk Tod.¹⁵³ Der Bogen bedeutet demnach beides. Und so auch für Philoktet. Der Bogen erhält ihn, er ist synonym für Leben (vgl. z. B. 1282), die Person ist eins mit ihm, und wenn er geraubt wird, ist sie vernichtet. Den Hallraum dieser Vokabeln zumindest dürfte das Publikum wahrgenommen und genossen haben.

Neoptolemos will seine Verfehlung wiedergutmachen: *lysōn, hos' exēmarton* (1224, vgl. *exēmartēn*, 1012, *hamartia*, 1225, *hamartian* 1248, *hamartōn* 1249). Das Verb *lyein*, ‚lösen‘, und das Substantiv *hamartia*, ‚Fehler‘, sind *post festum* auch tragödientheoretische Vokabeln.¹⁵⁴ Die Intrige, der Knoten der Handlung, muss am Ende aufgelöst werden, und der Held macht sich nicht schuldig durch seine Eigenschaften, sondern durch einen i. d. R. auf Nichtwissen beruhenden Fehler. Anders hier: Neoptolemos wusste, was er tat. Deshalb wendet sich nicht das Geschehen überraschend gegen seine Handlungsabsicht, sondern er unternimmt es selbst, eine Wende herbeizuführen. Er handelt nun im Gegensatz zu seinem vorherigen Handeln; auch das stellt eine Peripetie dar.

¹⁵² Hermann Diels, Walther Kranz (Hg.): *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Griechisch und deutsch, Erster Band, Zürich/Hildesheim: Weidmann, 1985, B 51, 162.

¹⁵³ Vgl. ebd., B 48, 161.

¹⁵⁴ Wie bei Anagnorisis, Peripetie und anderen Begriffen ist es mit entsprechenden Vorkehrungen gerechtfertigt, auf die *Poetik* zu rekurren. Vgl. auch 47, Anm. 74.

Nur hängt diese nicht allein von ihm ab. Auch Philoktet müsste die gleiche Umkehrbewegung vollziehen wie er, auch er müsste *metagnōnai palin* (1270), wieder umdenken, seine Einstellung und insbesondere seinen Entschluss, nicht mitzufahren, ändern. Philoktet hat in all seiner Wut gegen Neoptolemos doch die Möglichkeit offengelassen, dass dieser es sich anders überlegen könnte (*palin gnomēn metoiseis*, 961 f.), und die Geltung seines Fluchs bis dahin ausgesetzt; er hat dem jungen Mann Zeit für seinen Sinneswandel gegeben und einen Rest Vertrauen zu ihm behalten. Er nimmt ihn aus der Gruppe derer aus, die er ganz verurteilt, und schreibt das feindliche Handeln gegen ihn allein Odysseus zu. Damit erbringt er eine enorme Vorleistung für die Fortsetzung der Interaktion; er hält an Neoptolemos trotz dessen Verrats als Partner fest. Und das ist mitnichten zwangsläufig. Er lässt vielmehr aus freien Stücken die Möglichkeit offen, dass Neoptolemos noch anders agiert, als er es getan hat.

Wenn dieser Philoktet nun zum Umdenken bewegen möchte, verfährt er genauso. Wie ihm Philoktet die Sinnesänderung zugetraut und damit die Chance gewährt hat, dass sie ihr Verhältnis irgendwie fortführen können, so bietet Neoptolemos dem Älteren die Chance zur Revision seiner Entscheidung an. Neoptolemos war zu seiner Umkehr nicht genötigt, im Gegenteil, er hat diesen Schritt diversen Notwendigkeiten zum Trotz getan. Philoktet muss auch die Möglichkeit eingeräumt werden, freiwillig zu konsentieren. Nur wenn er sich zum Mitkommen entschließt, statt mit Gewalt oder List nach Troja gebracht zu werden, liegt tatsächlich eine Reziprozität zwischen den Protagonisten vor, die diesen Namen verdient: Keine irgendwie vordeterminierte Replik, sondern auf die nicht erzwungene eigene Entscheidung des einen antwortet die nicht erzwungene eigene Entscheidung des anderen. Die Forderung von Philoktets Zustimmung ist nicht ein besonderes Hindernis, das sich eine göttliche Macht hat einfallen lassen, um Menschen mit ihren schwer erfüllbaren Ansprüchen zu schikanieren. Das Prinzip der Freiwilligkeit gehört vielmehr zum Geben und Erwidern genauso wie deren verpflichtender Charakter; sie sind sowohl obligatorisch wie freiwillig. Nur wenn beides zusammenkommt, hat man es wirklich mit Gegenseitigkeit zu tun, wie nur Menschen sie kennen, und nicht mit camouflierter Mechanik. Voraussetzung für Philoktets Entscheidung ist freilich, dass er über seine vollen Kräfte verfügt, also den Bogen wieder hat.

Mehr noch als die Übergabe auf Zeit ist die Rückgabe der Waffe ein ritueller Akt. Er vollzieht sich mit der mächtigsten Geste und mit Rekurs auf die höchste göttliche Instanz: Neoptolemos schwört bei Zeus (vgl. 1289). Philoktets Rechte liegt in diesem Fall nicht wie vorher beim Handschlag in der des Partners, sondern ergreift die Waffe (vgl. 1291 f.). Damit wird nicht nur der Gegenstand restituiert, sondern Philoktet erhält seinen Status als Person und die Kontrolle über seine Situation zurück. Er selbst zollt dem Jüngeren wieder die Anerkennung, die er ihm zuerst entgegengebracht und dann (bis auf den kleinen Vorbehalt) entzogen hat: Er stellt ihn nicht mehr dessen Vaters Achill entgegen (vgl. 1283), sondern lobt ihn als dessen gleichermaßen ehrenwerten Sohn (vgl. 1310–1313). Die Rückgabe des Bogens verbindet sich wie das vorübergehende Leihen mit gegenseitiger Anerkennung, aber darin liegt nun keine Zweideutigkeit

mehr. Was mit dem Berühren und zeitweiligen Überlassen begonnen hat, wird jetzt endgültig realisiert; sie sind nun definitiv *xenoi* (Gastfreunde).¹⁵⁵

6.5 Rituelle Freundschaft gegen das Kollektiv?

Sophokles nutzt die Rituale von Hikesie und zeremoniellem Schenken, um eine tiefe soziale Krise – eine Vertrauenskrise – und ihre Überwindung darzustellen. Zwei Personen haben sich über schwere Hindernisse hinweg miteinander verbündet, stehen sich auf einmal als Verräter und Verratener gegenüber und schließen sich doch wieder zusammen. Wenn sie einander helfen, stellen sie sich jedoch gegen das Kollektiv, dem sie eigentlich beide angehören. Sie schaffen es, Partner zu bleiben, aber nur, indem sie sich selbst ausgrenzen und den Konflikt mit ihrer Gruppe riskieren. Sie unterstützen zwar einander, aber diese Freundschaft hat einen schweren Defekt. Deshalb kann das Stück nicht damit enden, dass Neoptolemos Philoktet nach Hause bringt und ihm dieser Beistand gegen die sich rächenden Griechen zusichert. Denn Philoktets Aussetzung war eine extreme Tat; sie wirkt zerrüttend auf den Zusammenhalt der Griechen wie die *stasis*, der Aufruhr, innerhalb der Polis. Diese tiefe Störung der Sozialität wird nicht dadurch beseitigt, dass ein Grieche und der Ausgestoßene zusammenfinden. Wenn Neoptolemos am Ende Philoktets Wunsch erfüllen will, gibt er sein Verlangen nach Ruhm zugunsten der Freundschaft auf,¹⁵⁶ leistet ihm also einen Dienst, der sogar einen Verzicht einschließt. Er bildet damit zwar mit Philoktet eine Gemeinschaft, aber diese beruht auf Unversöhnlichkeit gegenüber Dritten. Der ungerecht Behandelte, Leidende, jahrelang Isolierte, mehrfach dem Suizid Nahekommende kann mit dem jungen Helfer den Ort seines Elends verlassen, aber nicht seine Einstellung zu den Tätern. Neoptolemos ist beim Versuch, Philoktet umzustimmen, gescheitert, aber indem er sich mit ihm solidarisiert, schlägt er sich selbst auf die Seite des Grollenden; er teilt mit ihm das Gefühl des *resentment*.¹⁵⁷ Der Mythos hat dafür

155 Vgl. Belfiore 1993/94, 117.

156 Vgl. ebd., 114. Für das Gewähren von *charis*, worum es sich hier ja handelt, ist ein Verzicht oder gar Opfer allerdings nicht notwendig.

157 Ich wähle das englische Wort, weil das im Deutschen gebräuchliche Wort Ressentiment andere Konnotationen hat. Der Duden definiert es als „auf Vorurteilen, einem Gefühl der Unterlegenheit, Neid o. Ä. beruhende gefühlsmäßige, oft unbewusste Abneigung“ (<https://www.duden.de>, 12.09.2023); das englische *resentment* definiert der Merriam-Webster als „a feeling of indignant displeasure or persistent ill will at something regarded as a wrong, insult, or injury“ (<https://www.merriam-webster.com/dictionary>, 31.03.2024). In der philosophischen Tradition schließen sich daran, weil es ein politisch relevantes Gefühl ist, sehr weitgehende Überlegungen an. Wesentlich ist dabei, dass *resentment* als legitimes Gefühl verstanden wird, als eine gerechtfertigte Antwort auf erlittenes Unrecht, und mit Gerechtigkeitssinn sowie einer Perspektive auf Überwindung des Grolls und mit Vergebung verbunden wird, während Ressentiment eine unversöhnliche, unheilbar ablehnende Reaktion auf imaginäre Übel darstellt. Vgl. Ashraf H. A. Rushdy: *Resentment. The Wound of Philoctetes*, in: ders.: *After Injury: A Historical Anatomy of Forgiveness, Resentment, and Apology*, 2018, (98–123) 103. Vgl. auch Marco Brusotti: Ressentiment und Politik bei Nietzsche, in: Martin A. Ruehl, Corinna Schubert (Hg.): *Nietzsches*

ein eindrückliches Bild: Wenn Philoktet auf direktem Weg nach Hause gelangte, würde er seine schmerzhafteste Wunde behalten; Heilung erwartet ihn dagegen nur auf dem Umweg über Troja. Die soziale Reintegration des Verletzten daheim wäre daher wohl eine höchst unzureichende, und vermutlich würde sie gar nicht gelingen.

Gegenseitige Anerkennung findet in dieser Tragödie ihren sichtbaren Ausdruck im Geben und Zurückgeben des Bogens. Die Wiedereingliederung beider Männer in die Gesellschaft aber findet erst statt, wenn ihre gegenseitige Verpflichtung über sie als unmittelbare Akteure hinausgeht und Dritte einbezieht.¹⁵⁸ Herakles ist der dritte Partner im Transfer des Bogens: derjenige, von dem die Gabe ausging und zu dem die Gegengabe nach der Eroberung der Stadt zurückkehren muss. Und er vertritt das Kollektiv, in dessen Dienst sich die beiden anderen gerade als Interdependente¹⁵⁹ stellen sollen. Das Prinzip der *charis* begegnet hier im Verhältnis der Menschen zueinander und zu den Göttern;¹⁶⁰ in der Geschichte des Bogens, die über die Handlung des Stücks hinausreicht, wird es anschaulich.

Das im Drama Dargestellte aber ist freilich ein heftiger *Streit* um ihn. Schwerstes Unrecht, Betrug, körperliche Qualen, verbale Gewalt, nur knapp verhinderter Selbstmord und Mord, Unversöhnlichkeit markieren die Auseinandersetzung. Und weder den Akteuren noch der Gabe selbst ist das äußerlich. Philoktet will nicht von seinem Groll gegen die Griechen lassen. Neoptolemos ist nicht nur der zeitweilige Komplize

Perspektiven des Politischen, Berlin/Boston: De Gruyter, 2023, 231–249. Die genannten Bedeutungen sind Pole, aber einfach auseinanderhalten lassen sich diese beiden Gefühle natürlich nicht. Philoktets Krankheit ist bei Rushdy *resentment*, aber zu den in dieser Emotion beschlossenen positiven Möglichkeiten muss er erst durch einen Prozess gelangen. Die Weitergabe des Bogens an Neoptolemos ist in dieser Lesart ein Ausdruck dafür, dass Philoktet sein *resentment* mit ihm teilt und eine „community of rancor against a defined enemy“ (119) bildet. Die Rückgabe des Bogens zeige ihm dagegen den Weg zur Heilung: die Rückkehr in eine größere Gemeinschaft, die der Griechen. Sein persönliches Leiden werde Teil eines kollektiven, öffentlicheren Prozesses, der zur Heilung für ihn und die Gesellschaft führe; vgl. ebd., 120. Das entspricht allerdings nicht dem Verlauf des Stücks, denn die Gemeinschaft des *resentment* bilden die beiden gerade *nach* Neoptolemos' Umkehr und dessen vergeblichen Bemühungen, Philoktet umzustimmen, am Schluss, und die Intervention von Herakles lässt sich schlecht unter den Prozesscharakter des *resentment* verrechnen. Trotzdem ist Rushdys Lesart interessant, denn sie begnügt sich nicht damit, einen Konflikt zwischen individuellem und kollektivem Wollen und die Unterordnung des ersteren unter letzteren zu behaupten.

158 Vgl. Mauss 2013, 60.

159 Philoktet gelangt nicht ohne Neoptolemos nach Troja, kann nicht ohne den Bogen (also Herakles) Ruhm und Beute erringen und seinen Dank an Herakles abstaten; Neoptolemos, der Troja einnehmen soll, kann dies nicht ohne Philoktet. Jeder ist auf den anderen angewiesen, beide sollen daher wie zwei Löwen aufeinander achtgeben; vgl. Sph 1434–1437.

160 Das Verhältnis zur Natur, genauer des Jägers zu den Tieren, ist dagegen eines der Vergeltung mit Blut für Blut (vgl. 959 und 1155/6), eine böse Ironisierung des Prinzips *charis* für *charis* oder eben eine Verkehrung von Reziprozität in die negative Version der Rache. Beim Abschied von Lemnos hat das Bild der Natur, insbes. der als Nymphen apostrophierten Quellen, jedoch geradezu liebliche Züge. Von der Insel selbst und den Meernymphen werden am Ende auch glückliche Fahrt und Geleit erfleht, gute Dienste mithin oder eben *charis*.

des Odysseus, der dann zu seiner guten ‚Natur‘ zurückfindet; er hat, auf eigenen Vorteil bedacht, an dem Täuschungsmanöver teilgenommen und bravourös mitgespielt. Er macht eine Kehrtwende, lässt sich aber auf eine Unternehmung ein, die die bestehende Feindschaft zwischen Philoktet und den Griechen perpetuiert. Der Bogen selbst verkörpert die Freundschaftsbande zwischen den Protagonisten, aber auch das Unheil, das er in der Vergangenheit gebracht hat und in Zukunft noch zu bringen vermag. Er ist eine Gabe und symbolisiert ein Bündnis so weit, wie eine tödliche Waffe das kann.

7 Ein Kind zurückgeben. Euripides: *Ion*

Euripides' Tragödie *Ion* enthält zwei große Anagnorisis-Szenen und ist, auch wenn in diesen nicht so unmittelbar etwas übergeben wird wie in *Iphigenie bei den Taurern* oder *Philoktet*, aufs engste mit dem Komplex der Gabe verknüpft. Denn der Protagonist selbst ist hier Gegenstand eines schmerzvollen und folgenreichen Weggebens, eines Schenkens an einen Dritten und einer glücklichen Rückgabe. Er ist das höchst wertvolle ‚Gut‘ – das wertvollste überhaupt für eine Frau: das eigene Kind –, das weggegeben wird und über einen Umweg schließlich zu seiner Geberin zurückkehrt. Dabei stellt sich nicht zuletzt heraus, dass es trotz Weggabe immer behalten worden ist: bewahrt nämlich von und bei seinem göttlichen Vater. Auch vor diesen Ereignissen, in der Vorgeschichte der Akteure, und auf dem Weg zum letztlich guten Ende liegen viele andere Vorgänge, in denen Kostbares transferiert und in denen *charis* geübt oder vorenthalten wird. Für den Plot und das Zueinanderfinden sind sie ebenso von zentraler Bedeutung wie für die Anagnorisis-Szenen.

Das Stück benötigt zwei derartige Situationen, weil der elternlos Aufgewachsene sowohl seinen Vater wie seine Mutter finden muss. Beide kennt er nicht, beiden begegnet er am gleichen Tag und erhält von dem (scheinbaren) Vater seinen Namen: *ion*, der ‚Gehende‘; er ist der jenem Entgegengehende, auf ihn Zutretende. Dessen wunderbare Geschichte hat Euripides in entscheidenden Punkten derjenigen eines mythischen Vorfahren parallelisiert: der des erdgeborenen Erichthonios. Von ihm stammt Erechtheus, der sechste König von Athen, dessen Tochter Kreusa von Apoll vergewaltigt und geschwängert worden ist. Ohne Wissen des Vaters hat sie das Kind ausgetragen, geboren und am Ort des Geschehens in einem Korb ausgesetzt. Dort wäre es gestorben, hätte nicht Apoll die Rettung veranlasst. Sein Bruder Hermes brachte es nach Delphi, wo es an der Schwelle zum Tempel von der Pythia gefunden und dann aufgezogen wurde. Der Herangewachsene dient im Tempel, während seine leibliche Mutter ihn für tot hält. Zusammen mit ihrem Gatten Xuthos, dem Nachfolger des Erechtheus, sucht sie das Orakel auf, denn beide haben keine gemeinsamen Nachkommen. Dem dortigen Tempeldiener erzählt sie ihre Leidensgeschichte als die einer Freundin, um deretwillen sie gekommen sei. Dieser bemerkt darin das Pendant zu seiner eigenen Elternlosigkeit, und Zweifel an Apolls Moralität regen sich in ihm. Xuthos erhält den

Spruch, der erste, der ihm nach der Befragung begegne, sei sein Sohn: Es ist der junge Tempeldiener. Die Frage nach dessen Vater scheint damit beantwortet, nicht jedoch die nach seiner Mutter. Ion scheint einer Verbindung vor der Ehe mit Kreusa zu entstammen. Der Beglückte will seinen Sohn nach Athen bringen und dort in alle Rechte einsetzen. Mit Rücksicht auf Kreusa und Bedenken Ions findet jedoch ein Fest in Delphi statt, das seinen wahren Grund nicht öffentlich macht. Kreusa, der das Orakel weitere Kinderlosigkeit verkündet, die sich aus der Familie verstoßen und von Apoll erneut verraten sieht, versucht, den neuen Erben beim Fest zu vergiften. Der Anschlag misslingt jedoch, und die nun ihrerseits von Ion mit dem Tod Bedrohte sucht Schutz am Altar. Ein heftiges Wortgefecht zwischen Mutter und Sohn mündet nur deshalb nicht in Gewalt, weil die Pythia interveniert und den von ihr aufbewahrten Korb vorweist. Kreusa erkennt daran ihren Sohn und kann schließlich auch diesen von ihrer Mutterschaft überzeugen. Mit ihrer Geschichte ist die Frage nach dem Vater jedoch wieder offen. Ion will Apoll selbst dazu befragen, doch als *dea ex machina* klärt und regelt Athene die Dinge: Der von Apoll stammende Ion erhält in Xuthos zu seinem eigenen Wohl einen menschlichen Vater, der sich (in Euripides' Konstruktion) seinerseits von Zeus herschreibt, und erbt dessen Königtum, während Xuthos die wahre Herkunft seines Sohnes verborgen bleibt. Ion wird der Stammvater der Ioner, von Kreusa und Xuthos gehen dagegen die Dorer und Achaier aus; die drei griechischen Stämme sind so genealogisch miteinander verbunden, freilich mit Prävalenz Athens.

7.1 Anagnorisis als Belästigung und als Resignation

Die erste Anagnorisis-Szene ist eine der falschen Erkenntnis oder der Verkennung, denn Xuthos ist nicht Ions Vater. Aber es ist eine der Anerkennung: Denn Xuthos nimmt den Orakelspruch in seiner Wörtlichkeit an und ist sofort bereit, in dem namenlosen Sklaven seinen Sohn zu sehen, der immerhin sein königlicher Nachfolger in Athen werden soll. Die Frage, wann, wo, bei welcher Gelegenheit und vor allem, mit wem er ihn gezeugt hat, kümmert ihn in seiner Freude wenig, und dass die vom Orakel mitgeteilte Vaterschaft eine andere als eine leibliche sein könnte, kommt ihm nicht in den Sinn. Ions Nachfragen bewegen sich daher von Anfang an auf der falschen Spur. Sie bringen mögliche, aber ungesicherte Zusammenhänge zutage: Gezeugt wurde er wohl im Rausch nach einem Dionysosfest bei einem Gastfreund (*proxenōn*, 551¹⁶¹) in Delphi mit einem dortigen Mädchen. Die Umstände sind also wenig rühmlich. Seine Mutter stammte demnach wie Xuthos selbst nicht aus Athen; er wäre der Spross zweier Fremder und unehelich, aber zumindest die Gefahr einer niedrigen Geburt, d. h. der Stand eines Unfreien, wäre für Ion damit ausgeschlossen (vgl. 556).

¹⁶¹ Referenztexte sind Euripides: *Ion. Edition and Commentary*, by Gunther Martin, Berlin/Boston: De Gruyter, 2018 (künftig abgekürzt EIEC), und Euripides: *Ion. Griechisch/Deutsch*, hg. v. Christoph Klock, Dietram Müller, übers. v. Ursula Graw, Christoph Klock, Dietram Müller, Gerhard Tiecke, Stuttgart: Reclam, 1982.

Während Xuthos in seinem Überschwang den jungen Mann gleich vertraulich grüßt (*ō teknon, chair*, 517), ihm die Hand küssen und ihn umarmen will, weicht der völlig überraschte und über den Inhalt des Orakels nicht informierte Ion erschrocken zurück. Der zudringliche Fremde scheint sich ihm in homoerotischer Absicht zu nähern. Ion ist mitnichten bereit, in diesem Mann seinen Vater zu erkennen. Er weist ihn zurück, und, da sich der Fremde nicht so schnell zur Vernunft bringen lässt, bedroht er ihn sogar mit dem Bogen, mit dem er vorher Vögel vom Heiligtum verschucht hat. Er tritt Xuthos also feindlich gegenüber, zunächst sogar so sehr, dass dieser um sich fürchten muss; beide führen ihren Kampf jedoch nur in einer Stichomythie aus. Gewaltanwendung steht im Raum, und beide liefern sich ein Rededuell. Damit ist die verfehlte Anagnorisis zwischen Vater und Sohn ein strukturelles Pendant und eine Art invertierter Vorwegnahme zur späteren richtigen Anagnorisis zwischen Mutter und Sohn.

In Hinsicht auf die Identifikation der Person ist die erste Anagnorisis alles andere als kunstvoll gebaut: Xuthos überrumpelt Ion mit seinem einseitigen Wissen und wenn die Gewalt abgewendet ist, benennt er sich und sein Gegenüber einfach selbst: „Ich bin dein Vater, und du bist mein Sohn“ (*patēr sos eimi kai sy pais emos*, 530). So etwas kann nicht gut gehen. Eine derartige Selbstidentifikation hat nur die Qualität einer Behauptung, und der junge Mann, der mit Recht an ihr zweifelt, begegnet seinem Gegenüber mit Spott, Gelächter, Sarkasmus („Ich entstand wohl aus der Erde?“ 542, was die Parallele zu Erichthonios zieht und Ion damit ironisch in der richtigen Genealogie verortet) und nimmt ihn ins Kreuzverhör. Ion ist zwar abseits der städtischen ‚Welt‘ mit ihrem öffentlichen Leben, in der delphischen Idylle, aufgewachsen, aber seine scharfe Rede- und Argumentationsfähigkeit beweist er hier wie in anderen Szenen. Xuthos wirkt im Vergleich zu ihm geradezu plump, was ihn als Nicht-Athener – er ist Aiolide – und Söldner (*epikouros*, 1299) charakterisiert: Kreusas Hand hat er zum Lohn für seine militärischen Leistungen auf Erechtheus’ Seite erhalten; mit ihm sitzt ein eingeeheirateter Fremder auf dem athenischen Thron, und die Linie des Erichthonios droht hier zu enden. Sein allzu direktes Auftreten genau wie seine Vergangenheit zeigen ihn in nicht gerade vorteilhaftem Licht. Anders als schon in der ersten Begegnung mit Kreusa, deren Geschichte den Tempeldiener rührt, kommt in Ion keine Sympathie für diesen Mann auf. Weder gestisch noch verbal geht er auf ihn zu, im Gegenteil tut er, was er kann, um sich dessen Zumutung zu entziehen.

Wenn die unvermittelte Erklärung der eigenen Identität den Anfang macht, besteht keine Chance zum Aufbau einer *philia*-Beziehung, wie sie sich Kreusa gegenüber andeutet. Die ungebetene und unpassende Selbstoffenbarung des einen mit enormen Konsequenzen für den anderen gleicht vielmehr einem Überfall. Die Anrede mit *teknon* und der vertrauliche Gruß treten in performativen Gegensatz zu ihrer Semantik, sie attackieren den Angesprochenen. Statt ein Handeln als *philoi* einzuleiten, initiieren sie einen Agon. Was in anderen Fällen Resultat eines Erkenntnisprozesses ist und die Annäherung zweier Personen krönt, steht hier am Anfang. Gesten eines *philos* bietet einer einseitig auf und fordert sie aus dem Stand von seinem Gegenüber. Dieses Verhalten

hat keinerlei Motivation, nicht einmal äußerliche materielle Zeichen; es entsteht nicht schrittweise und in einer plötzlichen Wende, ein interaktives Wechselspiel findet nicht statt, sondern stattdessen eine Art Kampf. Der eine maßt sich Vaterschaft und damit weitgehende Ansprüche an, der als Sohn reklamierte andere fühlt sich belästigt und wehrt sich gegen diese Übergriffigkeit.

Für Xuthos' Anagnorisis müsste man einen eigenen Term erfinden: Es ist keine von *philia* und keine *zur philia*, sondern eine *von ihr weg*. Die Verwandtschaft wird behauptet, weil der Gott Derartiges verkündet hat, das heißt, Xuthos gehorcht dem Spruch blind, statt selbst zu erkennen, und erzeugt dadurch das Gegenteil des Gemeinten. Das Publikum dürfte diese Differenz zu anderen Versionen (mit Amusement, mit Genugtuung?) wahrgenommen haben: Nicht nur ist der Inhalt der Anagnorisis unzutreffend, auch ihr Aufbau und ihr Vollzug karikieren gewissermaßen andere Verfahren. Am ehesten dürften die Aggression mit dem behaupteten Vaterstatus und die Gegenaggression des damit Behelligten komisch wirken. Auch in dieser Hinsicht ist die erste Anagnorisis ein antizipiertes Zerrbild der zweiten.

Was die inquisitorischen Fragen Ions dann Stück für Stück eröffnen, kann diesen nicht erfreuen. Die Identität seiner Mutter bleibt ungeklärt, und ebenso, wie er in den Tempel gekommen ist. Er muss sich mit Vermutungen begnügen, sich auf eine spätere Lösung des Problems vertrösten lassen (vgl. 575), sich damit zufriedengeben, ein Sohn des Sohnes von Zeus (*Dios paidos [...] pais*, 559) zu sein – was Ironie ist, denn er ist es ja von Apoll her tatsächlich –, und auf den Gott vertrauen, dessen Verhalten ihn jedoch nach Kreusas Erzählung beunruhigt. Wäre einem Gott, der eine Frau vergewaltigt und sie und das Kind im Stich lässt, nicht auch eine Lüge zuzutrauen? Eher zögerlich und ohne Begeisterung tut der junge Man schließlich, was Xuthos von ihm verlangt: diesen als Vater anzunehmen (vgl. 556), ihn als solchen anzuerkennen. Ions Anagnorisis ist – wieder eine spürbare Differenz zu anderen derartigen Szenen – weder von Jubel noch von Schrecken begleitet; sie ruft überhaupt keine starken Affekte hervor, sondern am ehesten Unbehagen und besteht am Ende in Resignation: Ion fügt sich in das Unbegreifliche. Was ihm geschieht, lässt sich bis zu einem gewissen Punkt plausibilisieren, darüber hinaus scheint es einfach kontingent zu sein. Nur ein schlichtes Gemüt wie Xuthos, aber nicht einen sich um seine ungewisse Identität grärenden Ion kann das froh machen. Wenn er sich nicht mehr gegen die Ereignisse auflehnt, folgt auch von seiner Seite – doch erst nach 44 Versen – die Grußformel mit der Wurzel **char-*, die nur einander Nahestehende verwenden: *chaire moi, patēr* (561). Damit ist die gegenseitige Anerkennung als Vater und Sohn abgeschlossen und auch verbal deklariert. Die beiden setzen, ohne das explizit zu machen (und der Fiktion nach, ohne sich darüber im Klaren zu sein), das ins Werk, was sonst eine Adoption *inter vivos* heißt: eine Vereinbarung, einander als Vater und Sohn anzuerkennen

und künftig in dieser Weise zu handeln.¹⁶² Glück bedeutet das aber nur für Xuthos, während Ion das Fehlen der Mutter bedauert und seine nun noch verstärkte Sehnsucht nach ihr äußert. Die Anagnorisis hat für ihn zwar eine neue Perspektive geschaffen, aber auch eine alte Wunde wieder aufgerissen. Die Klärung seiner Identität bleibt unvollständig, das frisch erzeugte *philia*-Verhältnis damit auch unbefriedigend. Dazu passt, dass er hundert Verse später seinen Namen Ion erhält (vgl. 661). Xuthos gibt ihn ihm, sein Vaterrecht gebrauchend, und vollzieht damit noch einmal eine einseitige, Macht ausübende Geste.¹⁶³ Das Bündnis zwischen den beiden ist so aus mehr als einem Grund von Anfang an defekt.

7.2 Göttliche und menschliche Geschenke

Xuthos' Vaterschaft wird zwar erklärt und schließlich akzeptiert, aber sie ist nicht eindeutig: Er selbst versteht sie als leibliche, das von ihm gezeugte Kind habe Apoll aufgezogen (vgl. 531), jetzt erhalte er es von diesem Pflegevater zurück. Apoll gebe ihm Ion als Geschenk (*dōron*, 537), aber zugleich sei dieser sein eigenes Kind. Tatsächlich (und aus Kreusa's Sicht) verhält es sich freilich umgekehrt: Apoll hat das Kind gezeugt, und Xuthos bekommt es nun zur Adoption (*dōreitai*, 1534). Während *dōron* kein rechtlicher Term ist,¹⁶⁴ sondern zur weiten Sphäre der Gabe gehört, bezieht sich Kreusa, wenn sie ihrem Sohn die Situation erklärt, auf eine im antiken Griechenland verbreitete Institution: die Möglichkeit, dass kinderlose Eltern einen i. d. R. erwachsenen jungen Mann adoptieren, um damit ihre Nachfolge zu sichern; Apoll schenkt hier Xuthos das eigene Kind, denn ein Freund kann einem Freund den eigenen Sohn als Erben geben (*philos philō / doiē*, 1535 f.). Derartige Adoptionen sind in vielen Hinsichten geregelt. Die Erörterungen der Konsequenzen für Ion im Anschluss an die Vater-Sohn-Anagnorisis und die Modifikation des Festes seiner Verbindung mit Xuthos zeigen, dass es um so etwas geht; nur ist der Adoptierte vermeintlich der eigene Sohn, der nachträglich als solcher erkannt und anerkannt wird, während er tatsächlich ein Stiefsohn ist.

Im Haus des Athener Königs scheinen die Dinge anders, als sie sind: Der Stiefvater hält sich für den wirklichen Vater, und die leibliche Mutter hat die Rolle der Stiefmutter. So soll es nach Xuthos' Plan aussehen, und so wird es – jenseits der Aufklärung der Situation durch die zweite Anagnorisis und ausdrücklich durch die Anweisung Athenes – auch bleiben. Der wahre Vater und die wahre Mutter sind Ion und Kreusa be-

¹⁶² Vgl. Todd 1993, 221–225, v. a. 224, und Lene Rubinstein: Adoption. Ancient Greek Law, in: Stanley N. Katz (Hg.): *The Oxford International Encyclopedia of Legal History*, Oxford: Oxford Univ. Press, 2009 (ohne Paginierung), <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780195134056.001.0001/acref-9780195134056-e-18> (04.04.2024); ausführlicher in dies.: *Adoption in IV. Century Athens*, Copenhagen: Museum Tusculum Press, 1993.

¹⁶³ Damit steht die Anagnorisis erneut in Kontrast zu derjenigen zwischen Mutter und Sohn; vgl. Müller 2016, 80 und 82.

¹⁶⁴ Vgl. EIEC, 536.

kannt, werden aber vor Xuthos und der Öffentlichkeit verborgen. Auf der männlichen Seite besteht somit eine Stiefvaterschaft, die als biologische Vaterschaft gilt, auf der weiblichen Seite biologische Mutterschaft, die als Stiefmutterchaft gilt. Ein Akteur, der sich in einer Täuschung befindet, Xuthos (als Werkzeug Apolls), setzt seine Perspektive durch; diejenigen, die es besser wissen, kooperieren zur Aufrechterhaltung der Täuschung. Der angenommene Sohn wird zum vollgültigen Erben des Vaters, als leiblicher Sohn der Mutter aber führt er deren Stamm fort. Die rechtlichen Verhältnisse im Atherner Königshaus sind also nicht ganz unkompliziert.

Wohl nicht zufällig werden sie aber nur punktuell in der Sprache des Rechts formuliert, immer wieder dagegen in derjenigen der Gabe. Apoll macht ein Geschenk, das Wort taucht im Vers 537 gleich zweimal auf: in Ions Frage und in Xuthos' Antwort; ein solches kann nicht abgelehnt werden. Xuthos hat es angenommen, und Ion muss desgleichen tun: Wenn jener ihn auffordert, ihn als Vater anzunehmen (*dechou*, 556¹⁶⁵), gebraucht er ebenfalls das Vokabular der Gabe, genauer, der Gesten des Gebens, Annehmens und Erwiderns. Ion muss das Geschenk empfangen, das für ihn in seinem Vater besteht. Dass er sich endgültig dagegen wehrt und damit die Gabe des Gottes hintertreibt, liegt außerhalb des Denkbaren.

Gleich zu Beginn, im Prolog, hat Hermes es angekündigt: Apoll wird seinen eigenen Sohn schenken (*dōsei*, 69) und dem Empfänger die Vaterschaft zuschreiben. Der Chor spricht immer wieder davon (*edōken*, 775, *didōsin*, 781, *edōk'*, 788) und versichert sogar seine Augenzeugenschaft bei diesem Akt. Xuthos und Kreusa bestätigen es (vgl. 537 und 1534), wenn auch mit sprachlich unterschiedlichen Nuancen, die aber doch erkennbar zusammengehören. Vor allem aber bekräftigt Athene die Gabe mit ihrer ganzen Autorität als *dea ex machina*: Apoll habe ihn geschenkt.¹⁶⁶ Ion ist eine göttliche Gabe an Xuthos, Apoll hat seine Vaterschaft an diesen abgetreten, er hat dem einen den Sohn, dem anderen den Vater geschenkt.

In Geschenken manifestiert sich *charis*. Apoll erweist sie Xuthos und zeigt sich damit als ein souverän handelnder erster Geber: Denn Xuthos hat ihm, wie Kreusa bitter bemerkt, anders als sie nie eine *charis* erwiesen (vgl. 914), für die eine Gegengabe angebracht wäre. Den Gatten beschenkt er unverdient. Apoll selbst hat Aphrodite *charis* erwiesen (*Kypridi charin*, 896¹⁶⁷), aber für Kreusas (erzwungene) Liebesdienste weiß er ihr keinen Dank; im Verhältnis zu ihr sind die Götter und dieser allemal undankbar (*acharistous*, 880). Apolls *charis* scheint das Prinzip der Reziprozität zu ignorieren. So sieht es zumindest für die menschlichen Akteure aus¹⁶⁸ und insbesondere für die leidende Kreusa – bis zur Auflösung des Plots. *Post festum* wird sich zeigen, dass sie sich

165 Die Verbform hat einen iterativen Aspekt, verweist also auf den Brauch. Für diesen Hinweis danke ich Patrick Kunzendorf.

166 Wörtlich *didōsi d' hois edōken*, 1561: eine tautologische und verschleiende Umschreibung des Empfängers; der Name Xuthos wird vermieden und durch den Plural verborgen; vgl. EIEC, ebd.

167 Das Gleiche wird auch über Xuthos gesagt; vgl. *pros d' Aphrodi- / tan [...] charin*, 1103 f.

168 Vgl. oben 66.

getäuscht haben. So will es zumindest die Rede der *dea ex machina*, die das Mutter-Sohn-Drama zu einem versöhnlich scheinenden Ende führt (und das athenische Sukzessions- und Bündnis-Problem zu einem ideologischen Ziel). Vom Schluss her gesehen ist das Geschenk an Xuthos nämlich eines an Ion und an Kreusa. Diese überwindet denn auch ihren Groll gegen den Gott und dankt ihm, dass er ihr den Sohn zurückgegeben hat (*apodidōsi*, 1610). Apoll ist doch nicht *acharistos*, sondern vergilt *charis* mit *charis* – wenn auch erst nach vielen Jahren. Aber die zeitliche Extension zeichnet funktionierende *charis*-Beziehungen aus: Sie vertragen die Verzögerung, ihre Partner können warten, weil sie einander vertrauen, aber freilich auch nur, solange sie das tun. In diesem Fall ist der Aufschub der Erwidmung extrem, und das (durch die Gewalt selbst schon beschädigte) Vertrauensverhältnis überstrapaziert. Kreusa zweifelt an dem Gott, genau wie Ion, auch wenn sie anfangs immer noch bereit ist, anzunehmen (*dexomai*, 428), was er ihr gibt; ganz kann er seinen früheren Fehler freilich nicht tilgen (vgl. 426) und ihr *philos* sein.

Die Beziehung zu Apoll (und zur Institution des Delphischen Orakels) gerät hier in eine tiefe Krise; am Ende aber wird der Grund dafür nur der schwächeren, menschlichen, Seite zugeschrieben. Deren Atem ist kürzer als der des Gottes, und ihre Einsicht beschränkt. Apolls Gabe an Xuthos ist eine erste, unmotivierte, über alles Notwendige hinausgehende.¹⁶⁹ Als Gabe an Kreusa aber hat sie den Charakter einer (von ihr erhofften, doch nicht einzufordernden, von Apoll immer nur freiwillig zu leistenden) Gegengabe: Sie ist Zeichen des Dankes, Wahrung und Fortsetzung einer langdauernden *philia*-Beziehung, Treue (nicht Verrat und Preisgabe), Ende von Kreusas Leiden – sie selbst mag es als Wiedergutmachung empfinden –, Auszeichnung und Ehrung, insofern sie selbst Stammutter weiterer Geschlechter wird. Dem Sohn Ion wiederum tut Apoll Gutes, wie es sich für einen *philos* gehört, er handelt als Wohltäter (*euergetōn*, 1540), indem er ihm nicht nur Familie überhaupt gibt, sondern ihm den höchstmöglichen sozialen Status verleiht. Ion wird Angehöriger des edelsten Hauses (vgl. 1562).

Aus der Perspektive der Macht (der göttlichen und der athenischen) oder im Sinn der Parteinahme für sie besteht zwischen Apoll und den hier von seinem Handeln betroffenen Menschen eine *charis*- und Gabenbeziehung. Der wahre Vater hat sein Kind nicht im Stich gelassen. Er hat es vor dem Tod bewahrt, für es gesorgt, es bei sich aufgezogen und schenkt es im Erwachsenenalter einem Adoptivvater, damit es seinen Platz in der menschlichen Welt einnehmen kann. Genauer gesagt, wird er in die Genealogie der Herrscher Athens eingefügt, damit der Stamm der Erechthiden (die mütterliche Linie) durch ihn fortlebt. Apoll macht nicht zuletzt den Athenern ein Geschenk, die damit ihre Macht legitimieren, fortsetzen und mit Hilfe anderer Nach-

¹⁶⁹ Das Verb *prostithēs* (1545) bedeutet im militärischen Sinn ‚(sich) unterwerfen‘, ‚ausliefern‘, ‚an die neue Macht übergeben‘; in rechtlichem Kontext indiziert *pros* ein Surplus zum Geforderten, was hier (es handelt sich um den Gott) nicht anwendbar ist; vgl. EIEC, ebd. Die Wortwahl unterstreicht aber, dass Apoll aus freien Stücken, ohne Zusammenhang mit einem vorherigen Geben, Xuthos eine Wohltat erwiesen hat.

kommen ausbauen können. Die göttlichen Geschwister wirken zu diesem Zweck zusammen: Der eine schenkt seinen Sohn und verhehlt seine Vaterschaft, die andere sorgt dafür, dass die Betroffenen in der geschaffenen Konstellation kooperieren und Apoll sein (und aller anderen Götter) Gesicht wahrte. Sein Geschenk wirkt so gesehen befriedend: Er tut Gutes und entlastet sich selbst vom Vorwurf des Verrats, des Undanks und der Lüge.¹⁷⁰ Seine Gabe fügt die (athenische) Welt, die qua Gewalt zwischen *philoí* von einer schweren Zerreißung bedroht ist, wieder zusammen und sichert die Kontinuität der Macht, die sich u. a. auf ein Narrativ der Autochthonie stützt; ein solches zu konstruieren, erfordert einiges. Nicht zuletzt bedarf es des Rekurses auf fernere mythische Gestalten, mit deren Geschichte diejenige Ions parallelisiert wird.¹⁷¹

Das göttliche Geschenk hat also mehrere Funktionen: In religiöser Hinsicht ist es eine Manifestation von unbegreiflicher Macht; in (tragödienspezifischer) affektiver Hinsicht bedeutet es Aufrichtung und Erhöhung einer leidgeprüften Mutter und ihres elternlos aufgewachsenen Sohnes; in sozialer Hinsicht begründet es eine Familie aus Einheimischen und Fremden, die als Paradigma der gewaltlosen Verbindung zwischen Athenern und Nicht-Athenern fungiert; in politischer Hinsicht stellt es eine Intervention und Parteinahme für Athen dar.

Aus der weiblichen Perspektive sehen die Dinge allerdings etwas anders aus: Kreusa hat sexuelle Gewalt erlitten und alle Konsequenzen dafür tragen müssen: Schwangerschaft, Geburt, Zwang zur Verheimlichung, Dilemma zwischen Strafe samt sozialer Ächtung und Verbrechen an dem Kind – zwischen Ausgestoßenwerden und Ausstoßen hat sie sich für letzteres entschieden –, Leiden an diesem Verlust, an der Schuld, an der Kinderlosigkeit für ihr weiteres Leben, die Unglück und Stigma bedeutet, Entrechtung und Demütigung durch Xuthos' plötzliche Vaterschaft, mit der sie erneut, nun von ihrem Gatten, verraten wird. Schließlich plant sie ein zweites Verbrechen an ihrem Sohn und nimmt das Risiko des eigenen Todes auf sich: Sie erleidet so viel Unrecht, dass sie im Versuch sich zu wehren, tatsächlich *alles* einsetzen muss.

Als junge Frau ist sie selbst von ihrem Vater dem militärischen Unterstützer zum Dank für dessen Hilfe geschenkt worden, einem Söldner, also offenbar diesseits ihrer eigenen Ehrenansprüche. Sie selbst fungiert als Gabe, die ein Bündnis zwischen zwei *xenoi* bestätigt und befestigt; sie bildet das Band durch Heirat, wie ihr Kind dasjenige durch Adoption. Beide Verbindungen sind solche ritueller Verwandtschaft, in der *xenia* und *philia* koinzidieren.¹⁷² Gabenbeziehungen bestehen nicht nur zwischen Männern, aber wenn sie bestehen oder bestehen sollen, dann u. a. dadurch, dass Frauen und Kinder geschenkt werden. Väter bestimmen über sie: Erechtheus schenkt seine eigenen Töchter den Göttern, indem er sie opfert, und vermacht die einzig Über-

170 Von dem der Vergewaltigung freilich nicht.

171 Vgl. z.B. Anm. 177 und 211.

172 Vgl. Anm. 36.

lebende als Ehrengabe einem Fremden; Apoll verschenkt seinen Sohn an einen (nicht einmal besonders herausragenden) Sterblichen. Frauen und Kinder sind dagegen vom Recht des aktiven Adoptierens ausdrücklich ausgeschlossen.¹⁷³ Mutterschaft lässt sich normalerweise weniger bezweifeln als Vaterschaft, im Fall des verheimlichten, verlorenen und wiedergefundenen Kindes ist sie jedoch ebenfalls anfechtbar und schwer zu beweisen. Anders als Xuthos dürfte Kreusa ihren eigenen Sohn jedoch nicht einmal adoptieren, wenn sie den offiziellen Status als Stiefmutter akzeptierte und das eigene Kind lieber so als gar nicht haben wollte. Und Ion könnte sie nicht zu seiner Adoptivmutter machen, auch wenn er davon überzeugt wäre, dass sie seine Mutter ist; von Xuthos' Vaterschaft lässt er sich dagegen zwar nur widerwillig überzeugen, erkennt ihn aber doch als Vater an.

Mutter und Kind sind daher in ganz anderem Maße darauf angewiesen, dass sie als Geschenk wiedererhalten, was ihnen eigentlich gar nicht hätte fehlen dürfen. Eine Gabe ist ihr Zueinanderfinden in dem Sinne, dass sie keine Möglichkeit gehabt hätten, zu einem ihrer leiblichen und emotionalen Beziehung entsprechenden institutionellen Verhältnis zu gelangen. Unter den Bedingungen ihrer Lebenswelt konnten sie darüber klagen, dass ihnen das Mutter-Sohn-Verhältnis als offizieller sozialer Status wie als persönliche Erfahrung vorenthalten war, aber sie konnten es nicht einklagen:¹⁷⁴ nicht im Königreich Athen und nicht vor der (rechtlich dubiosen) Gottheit. Der Logik des Stücks nach hat Kreusa durch die Aussetzung des Kindes ihr Recht auf das Mutterverhältnis verwirkt. Auch unter anderen rechtlichen Umständen würde man einer Mutter, die so etwas tut, ihr Kind entziehen; ihre Kinderlosigkeit scheint eine Strafe für ihre Gewalt gegen den *philos* zu sein. Und wenn sie dies (obgleich unwissend) auch noch wiederholt, wenn sie sogar zweimal ihren eigenen Sohn umzubringen versucht, stellt sie sich außerhalb jeder menschlichen und kosmischen Ordnung. Ion erwidert mit Gegengewalt, auch er vergeht sich (unwissend) an den Banden der *philia*. Infantizid gegen Matrizid (wenn auch nur in Kauf genommen bzw. versucht) – selten stehen *philoï* einander in so extremer Feindschaft gegenüber. Die Zusammenführung der beiden liegt damit so sehr jenseits aller Wahrscheinlichkeit, dass sie nur von einer höheren Macht geschenkt bzw. erneut gegeben werden kann.

Kreusa beklagt sich nicht über ihren Vater, aber über die nicht funktionierende *charis* zwischen ihr und Apoll, und von der Undankbarkeit des Gatten spricht der

173 Vgl. Rubinstein 2009.

174 Für Testart sind nicht einforderbare Leistungen oder Güter – im Unterschied zu Gaben und obligatorischen Erwidierungen – eine dritte Art des Transfers zwischen Akteuren. Vgl. Einleitung, Anm. 28, und Alain Testart: *Des dons et des dieux. Anthropologie religieuse et sociologie comparative*, Paris: Éd. Errance, 2006, 85–90. Diesen Unterschied macht er als juristisch geschulter Ethnologe des späten 20. Jahrhunderts (der sich auf kulturelle, nicht aber auf historische Differenzen einlässt). Diese aktuelle wissenschaftliche Terminologie zu analytischen Zwecken entspricht nicht unbedingt den Auffassungen der beobachteten Akteure und muss allemal nicht denen in einer griechischen Tragödie entsprechen, sie ist aber nützlich, um ein Problem zu markieren, das sich im indistinkten polyvalenten Charakter von Gaben, der für die Handlung hier signifikant ist, verbirgt.

Chor (vgl. 1100). Die Lösung am Ende soll alle zufriedenstellen, aber sie hat doch den Defekt, dass sie auf dem Verschweigen der wirklichen Vaterschaft beruht: mithin auf dem der *Täterschaft* Apolls, denn es geht nicht nur um eine Zeugung, sondern auch um ein Verbrechen. In der Athener Königsfamilie (und deren Öffentlichkeit) bleibt ein Geheimnis: Anschein und Wahrheit stimmen nicht überein, und dergleichen indiziert einen Mangel in der *charis*; die kennt nämlich diesen Unterschied nicht.¹⁷⁵ Das Verschweigen aber, auf das Athene alle einschwört, bedeutet Komplizenschaft. So bleibt ein Riss, und das kann nicht anders sein, wenn eine Familie sich auf einen Gewaltakt gründet.¹⁷⁶

Tragödien handeln von Verbrechen unter *philoï*. Vergewaltigung ist trotz anderer Auffassungen von dergleichen, anderer Rechtsvorstellungen, Sensibilitäten, Standards etc. auch in der griechischen Antike ein Unrecht. Neben und trotz all ihrer Selbstlegitimierung und -mythisierung haben die Athener mit Euripides' Stück daher auch dies vor Augen: Sofern sie sich und die Ioner von einem gemeinsamen Ursprung herleiten wollen, steht am Anfang eine Gewalttat, die ohne Ahndung bleibt und zu der der Täter sich nicht einmal bekennt.

Nicht nur Apoll macht ein Geschenk. Neben ihm tritt Athene als prominente Geberin auf. Sie schenkt und übergibt und schenkt an den, den sie übergeben hat, nämlich Erichthonios. Mit seinem Mythos wird Ions Geschichte mehrfach analogisiert; er stammt nicht nur von jenem erdentsprossenen Ahnen ab, sondern auch Details seines Lebens ähneln dem von Erichthonios. Dieser entspringt der Erde – Ion wird, zweimal sogar, vom Boden aufgehoben. Athene gibt ihm Schlangen zum Schutz bei – Kreusas Kind hat goldene Schlangen in seinem Korb: ihren Schmuck, ein Geschenk der Göttin Athene (*dōrēm' Athanas*, 1428). Diese übergibt den Erdensohn den Kekropstöchtern (*didōsi*, 24 und 271) – ihr Bruder Apoll lässt seinen Sohn via Hermes von der Pythia im doppelten Wortsinn aufnehmen. Den Kekropiden als Pflegemüttern wird ihre Neugier auf den Inhalt des Korbes zum Verhängnis, sie bezahlen dafür mit dem Verstand und dem Leben – die Pythia versteht sich besser auf diese Funktion und verhält sich vorbildlich weise.

Athene macht Erichthonios ein Geburtsgeschenk (*didōsi*, 1001): zwei Tropfen Blut der von ihr im Kampf zwischen Göttern und Giganten besiegten Gorgo. Der Konflikt, den Kreusa als Nachfahrin des Erichthonios mit dem Apoll-Sohn Ion austragen wird – Mordversuch gegen Mordversuch –, hat analog zwischen den nichtmenschlichen Instanzen stattgefunden und zu einem Sieg Athenes geführt; diese triumphiert auch am Ende des Stücks. Das göttliche Geschenk ist ein doppeltes (*diptychon dōron*, 1010): ein tödlicher und ein rettender Blutstropfen. In einem goldenen Reif wird es weitergege-

¹⁷⁵ Vgl. Wagner-Hasel 2000, 164 f. Das Auseinandertreten wie etwa bei Pandora deutet immer einen Konflikt und ein Problem in der Gegenseitigkeit an.

¹⁷⁶ Euripides erfindet eine Variante des Ion-Mythos, und das Gebot des Schweigens begründet, warum das Publikum sie nicht kennt; vgl. EIEC, S. 14. Es gibt also auch ein rezeptionsbezogenes Interesse dafür.

ben: von Erichthonios an Erechtheus (*didōs*’, 1007), von diesem an Kreusa, von dieser an den alten Diener des Hauses, von diesem an Ion, von diesem bei der Libation auf den Boden (wenn auch nicht auf den athenischen des Vorfahren). Die doppelte Gabe wird dabei allerdings nicht gut gebraucht, denn nur einseitig, als mörderisches Gift, kommt sie zum Einsatz, dessen Wirkung göttliche Hilfe gerade noch verhindert. Dass der Diener den kostbaren Tropfen empfängt und weiterreicht, zeigt dabei schon die Störung der Kette zeremonieller Gaben. Denn der niedrig Geborene ist der Handlanger zum Mord, kein Gabenpartner. Die Regel der innerfamiliären Weitergabe, die Sequenz der longitudinalen Gabe, die die Generationen miteinander verknüpft, wird dadurch pervertiert. Die Gabe gelangt zwar tatsächlich zum nächsten Nachfahren, aber in grausam ironischer Entstellung.

Der Schmuck mit den Blutstropfen hat auch sein Doppel: Die goldenen Schlangen in Ions Korb ähneln dem Armband mit dem fatalen Geschenk. Wie es der zweite Tropfen hätte tun können, wirken sie rettend: Sie haben das Kind geschützt und bewahren nun die Mutter vor dem Tod. Mit der Rückgabe des Korbes hat Ion die richtigen Gegenstände erhalten: die apotropäischen gewebten und geschmiedeten Bilder von Gorgo und von Schlangen statt deren physisches Blut.

7.3 Die Zeremonien der Stadt: Fest und Gericht

Der Ion geschenkte Familienzusammenhang ist ein kompliziertes Konstrukt; damit glücklich zu sein, muss er erst noch lernen (vgl. 650). Der junge Mann blickt auf die Zukunft als Xuthos’ hochstehender, reicher Erbe und Thronfolger in Athen mit größter Skepsis: Seine beiden ‚Defekte‘, Sohn eines Fremden und unehelich geboren zu sein (vgl. 592), werden ihm in einer Stadt, die ihre ethnische ‚Reinheit‘ fetischisiert,¹⁷⁷ das Leben schwer machen: Status und Macht – die soziale Anerkennung, die öffentliche Akzeptanz, die in einer ‚konstitutionellen Monarchie‘ wie der athenischen der König braucht – werden ihm fehlen, in der politischen Tätigkeit erwartet ihn die Gegnerschaft von drei Seiten: von den Machtlosen Hass, von den stillen Machtabstinenten Spott, von den Rednern und Politikern Widerstand, und in der engsten Familie droht ihm der Hass der kinderlosen Stiefmutter. Diesem bedrängten Glück, das dem zweifelhaften eines Tyrannen gleicht, zieht er die Zurückgezogenheit des Gottgeweihten im Delphischen Heiligtum vor. In dem langen, mit sophistischen Topoi durchsetzten Plädoyer gegen die Abreise nach Athen wird das Wort *charis* mehrdeutig gebraucht: als ‚Gefallen‘, den Xuthos ihm ebenso erweist, wenn er ihn in Delphi bleiben lässt, wie

¹⁷⁷ Zum Mythos der Erdgeborenheit und seinem Bezug zur Polis vgl. Nicole Loraux: Créuse autochtone, in dies.: *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris: Éditions La Découverte, (1981) 1990, 197–253; vgl. auch EIEC, S. 20–22; Euripides: *Ion*, hg. v. John C. Gibert, Cambridge: Cambridge Univ. Press, S. 2019, 40–43; Froma I. Zeitlin: *Mysteries of Identity and Designs of the Self in Euripides' Ion*, in: *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 35 (1989), (144–197) 151–153.

wenn er ihn mitnimmt, und als ‚Freude‘ oder ‚Glück‘ am Großen, d. h. am Königtum in Athen, oder am Kleinen, d. h. an der Existenz als Apolls Tempeldiener (vgl. 646 f.). Ions Beschreibung kennzeichnet das Leben in Delphi mit positiv konnotierten Vokabeln, neben *charis* und *chairousin* („frohen Menschen“) heißen sie *agath* („Gutes“), *philatātēn* („am meisten geliebt“), *hēdys* („willkommen“, „angenehm“), *dikaion* („gerecht“). Die Differenz zwischen beiden Orten und Lebensweisen hat aber nicht nur die Konnotationen von öffentlich, reich, politisch, scheinbarem Glück versus bescheiden, fromm, gottgefällig, wirklichem Glück. Was Xuthos Ion in Aussicht stellt, reicht nämlich tatsächlich nicht aus, um ihn in Athen zu einem anerkannten Bürger zu machen und in die Polis mit allen Rechten zu integrieren. Xuthos als Fremder kann das nicht bieten. Die Aufnahme in seinen *oikos*, seine Familie, verschafft Ion nicht den Status eines autochthonen Atheners.¹⁷⁸

Einen Kompromiss zwischen der Einführung Ions in eine glorreiche, (usurpierte) herrscherliche Zukunft in Athen und dessen Verbleiben in Delphi findet Xuthos mit dem vor Ort abzuhaltenden Fest: Ihrer beider Beziehung soll und muss öffentlich zelebriert werden – Vaterschaft und allemal die des Königs ist keine Privatsache. Grundsätzlich wird die Geburt eines Kindes, insbesondere eines Sohnes, mit dem Kollektiv gefeiert, die Vaterschaft öffentlich anerkannt und das Kind in die Gemeinschaft eingeführt. Dazu gehören Rituale, hier die *genethlia* (vgl. 653), die Opfer für die Geburt enthalten.

Kulturanthropologisch gesehen ist eine Geburt einer der wesentlichen Anlässe für Festlichkeiten (neben Hochzeit, Eintritt ins Mannesalter, Beschneidung, Taufe, religiösen Bekräftigungsakten, Bestattung ...), und diese sehen i. d. R. Gaben vor: Geschenke für den Gastgeber, das Kind, die Gäste, die Götter. Das Fest selbst ist ein Geschenk ans Kollektiv, und der es Ausrichtende erhält Gegengaben, in welcher Art, in welchem Umfang, zu welchem Zeitpunkt, zu welchem Anlass, mit welchen Prozeduren auch immer.¹⁷⁹ In jedem Fall ist ein derartiges Fest selbst bei größtem Aufwand keine nur unilaterale Angelegenheit, sondern ein gegenseitiges Handeln zwischen den Beteiligten; sie haben als Gastgeber und Gäste unterschiedliche Funktionen, aber diese wechseln auch: Selbst bei großem Machtgefälle in einem Kollektiv sind Geber und Empfänger des Festes nicht unbedingt auf die eine oder andere Seite festgelegt. Gegeneinladungen drehen sie um, und diese gibt es auch, wenn die Hierarchie unveränderlich besteht. Gebender, Annehmender oder Erwidernder zu sein, sind keine sozial fixen Positionen,

178 Vgl. Pauline Schmitt Pantel: *Le cité au banquet. Histoire des repas publiques dans les cités grecques*, Paris: École française de Rome, 1992, 213.

179 Vgl. René Maunier: *Recherches sur les échanges rituels en Afrique du Nord* suivi de *Les groupes d'intérêt et l'idée du contrat en Afrique du Nord*. Présentation et notes Alain Mahé, Saint-Denis: Éditions Bouchène, 1998. Vgl. dazu Marco Brusotti: „A rage for display.“ Zur agonalen Ästhetik der Gabe bei René Maunier. Vortrag gehalten im Rahmen des Workshops *Künste – Agonismus – Konvivialität: Analysen im Anschluss an Marcel Mauss*, 13.–15.10.2022 an der Universität Bonn. Ich danke dem Autor für die Einsicht in das unveröffentlichte Manuskript.

sondern situative Rollen. Gegenseitigkeit besteht im Selbstverständnis der Akteure darüber hinaus auch, trotz der unaufhebbaren Machtdifferenz, zwischen Menschen und nicht-menschlichen Instanzen.¹⁸⁰

Xuthos feiert eine ‚Geburt‘ im übertragenen Sinn; auch diese bedarf der feierlichen Rituale: Denn es geht um die Aufnahme des Sohnes in die Gemeinschaft, d. h. um deren Anerkennung des Neulings als Sohn seines Vaters. Auch für einen im Erwachsenenalter adoptierten Sohn werden im antiken Griechenland entsprechende Rituale vollzogen; es sind sogar ausdrücklich die gleichen wie bei einem eigenen Sohn. Denn die Adoption hat rechtlich die gleichen Konsequenzen wie die leibliche Vater-Sohn-Beziehung.¹⁸¹ Sie ist im klassischen (und auch im vorklassischen, solonischen) Athen keine Ausnahme, im Gegenteil stellt sie eine weitverbreitete und anerkannte Praxis dar, Kinderlosen zu Nachkommen zu verhelfen. Sie hat nichts Anrüchiges für den Adoptierenden und nichts Minderwertiges für den Adoptierten; dessen Unangreifbarkeit in seiner Position als Erbe, auch z. B. gegen später geborene leibliche Kinder des Adoptivvaters, sichert das Recht vielmehr ausdrücklich. Im Gegenzug ist der Status des Adoptivsohnes jedoch nicht nur ein Privileg, sondern bedeutet auch Pflichten, wie das der Sorge um den Vater im Alter und um die ihm geltenden Grabrituale. Derartige Verpflichtungen sind mit der Adoption unabdingbar verbunden. Diese selbst kann auch nicht zurückgewiesen werden, der Adoptierte kann sich seinen Sohnespflichten nicht entziehen. Genau geregelt sind darüber hinaus die Beziehungen zwischen der ‚gebenden‘ und der ‚(auf)nehmenden‘ Familie: Der Adoptierte übernimmt alle Pflichten gegenüber der letzteren und kappt alle Verbindungen zur ersteren; es ist ein definitiver Wechsel von einer Familie, einem Geschlecht, einer genealogischen Linie in eine andere.

Darum geht es auch bei Xuthos: Er braucht einen Nachkommen, und dies umso mehr, als er selbst nur nach Athen eingehiratet ist. Ohne einen Erben würde mit seinem Tod die Verbindung seiner Familie und seines Stamms, der Aioler, mit Athen enden.¹⁸² Die Art, wie er mit Apolls Geschenk die Frage der Nachfolge regelt, entspricht freilich nicht ganz dem, was man über diese rechtliche Praxis weiß, sondern ist hier – wie in poetischen Texten üblich – bedarfsgerecht angepasst.

Xuthos hat ursprünglich vor, Ion mit allem öffentlichen Gepränge als seinen Nachfolger in Athen zu präsentieren, und Kreusa sollte ihren Stiefsohn dort kennenlernen. Das ist der Plan Apolls (vgl. 68 ff. und 1567). Dieser sieht eine andere Anagnorisis zwi-

180 Vgl. Anm. 49.

181 Zum Folgendem vgl. Rubinstein 2009. Es handelt sich i. d. R. um Männer auf beiden Seiten. Frauen ist, wie schon erwähnt, das aktive Recht zu adoptieren explizit vorenthalten, und die Adoption einer Tochter ist selten. Die Praxis dient dazu, die eigene Familie durch einen männlichen Erben fortzusetzen. Kreusa allerdings ist Erbtöchter (*epiklēros*) – das Athenische Erbsystem ist „male-oriented but not agnatic“ (Todd 1993, 217) –, und das macht in diesem Stück einen Teil des Problems aus – und der Lösung. Vgl. dazu auch Euripides 2019, S. 38 f. Vgl. auch Anm. 106.

182 Zu den ideologischen, Athens Dominanz legitimierenden Implikationen der genealogischen Konstruktion des Stücks vgl. EIEC, S. 22 f. Über den Gebrauch zu machtpolitischen Zwecken hinaus ist der Mythos aber auch auf andere Weise in der Tragödie wirksam; vgl. Loraux 1990, 69 f. und 214.

schen Mutter und Sohn vor, als sie sich dann in seinem Tempel abspielt; sie wäre eine Alternative gewesen – aber vielleicht eine mit tödlichem Ausgang für mindestens einen, eventuell sogar für alle Familienmitglieder. Den mit Hilfe von Xuthos umzusetzenden Plan kann Apoll nicht verwirklichen – der Ablauf der Ereignisse zeigen ihn, anders als das Geschenk selbst nahelegt, als einen nicht völlig souveränen Gott –, das völlige Misslingen – die Ermordung Ions – aber kann er wenigstens verhindern.¹⁸³ Dem Vorhaben stehen Hindernisse entgegen: Verwerfungen in der plötzlich erweiterten Familie sind zu erwarten, d. h. Kreusa würde verletzt, was Xuthos vermeiden möchte, so das von ihm vorgetragene Argument (vgl. 657). Tatsächlich aber droht nicht nur häuslicher Unfriede, und das Problem ist nicht nur eines von persönlicher Rücksichtnahme auf die Gattin, sondern (vordringlich) eines der Erbverhältnisse in der Athener Königsfamilie. Xuthos hat in diese eingheiratet, die Herrschaft wird aber nicht über ihn weitergegeben. Die Übertragung des Szepters muss durch Kreusa erfolgen (vgl. 660 f.). Wenn er ohne ihre Einwilligung Ion als Erben einsetzt, ist das ein Akt der Usurpation. Xuthos modifiziert daher seines und Apolls Vorhaben oder, wenn man will, er camoufliert es: Er wird die Geburtsoffer bringen, aber allein. Anstelle der öffentlichen Aufnahme des Sohnes in Athen findet ein gemeinsames Mahl in Delphi statt, bei dem Ion als *xenos* gefeiert wird. Mit diesem Status soll er danach auch nach Athen kommen. Nicht die *genethlia*, die Feiern zur ‚Geburt‘, d. h. zur väterlichen Anerkennung des Kindes, also werden öffentlich zelebriert, sondern als unspezifischeres, sozusagen unverfänglicheres, Fest die *xénia*: Der letztere Term mag alle möglichen Einladungen von Gästen bedeuten.¹⁸⁴ Andererseits aber ist das Schließen von Gastfreundschaft auch nichts Geringes.¹⁸⁵ Und der Aufwand, den Ion, der Festverantwortliche, für diese Feier treibt, zeigt, dass es um Bedeutendes geht: Alles wird getan, um das Ereignis zu etwas Außerordentlichem, ja Mirakulösem zu machen (vgl. 1142). Die Verbindung zwischen Xuthos und Ion erscheint als etwas Besonderes, schließlich sind beide auch Nachfahren des obersten Gottes, beide Zeus-Enkel.

Das Fest selbst ist absichtlich mehrsinnig und multifunktional.¹⁸⁶ Nicht alle Beteiligten verstehen es auf die gleiche Weise, vielmehr hat es für unterschiedliche Ak-

¹⁸³ In welchem Maße Apoll ein schwacher Gott ist, Hermes sein Rivale, die Ermordung Ions aber durch seine Zeichen verhindert werden, u. Ä., soll hier nicht diskutiert werden.

¹⁸⁴ Vgl. EIEC, 805; der Chor nennt beide Arten von Feiern und das gemeinsame Mahl mit dem neuen Sohn (*koinēn [...] daita*, 807) dazu.

¹⁸⁵ Schmitt Pantel betrachtet diese Art Mahl als etwas in Hinsicht auf die Veränderung von Ions Status Gewöhnliches; vgl. 1992, 210. Dem steht jedoch entgegen, dass dieser Charakter zwar der Camouflage des Festes dient, dessen Beschreibung dem aber überhaupt nicht entspricht.

¹⁸⁶ Vgl. EIEC, 1166b–76. Schmitt Pantel 1992, v. a. 210 f., nennt drei Bedeutungen: 1) eine *dais koinē*, den Beginn der Kommensalität zwischen Xuthos und Ion, d. h. ihres gemeinsamen Lebens in einem *oikos*; diese Feier wird begleitet von Opfern, die zu den *genethlia* gehören, zur öffentlichen väterlichen Anerkennung des Kindes; Ion bekommt damit einen Platz im Haus von Xuthos, der aber in Athen ein Fremder ist; 2) ein gewöhnliches Mahl der Gastfreundschaft, das den Prozess der Anerkennung der Vater- und Sohnschaft nicht betrifft; Ion ist *xenos* und in Athen *theatēs*, Besucher; es ist wie

teure unterschiedliche Bedeutung. Es gibt eine Innen- und eine Außenperspektive, und der Hauptgestalt Ion selbst, dem Feiernden, Gefeierten und als Organisator auch Gastgeber, bieten sich mehrere Ansichten dar: Das Ereignis ist ein Substitut für die Geburts- und Sohnesfeier, von der nur er und Xuthos wissen; offiziell ist es die feierliche Stiftung ihrer Gastfreundschaft, für den jungen Mann aber auch der Abschied von Delphi. Für ihn beginnt ein neuer Lebensabschnitt, und den Wechsel in eine andere Familie, einen anderen sozialen Status, völlig andere Betätigungen, die radikale Änderung seiner Existenz mithin, markiert auch der vorgesehene Ortswechsel. Zu seinem festlichen Ausstand soll er die Schar seiner Freunde (*tōn philōn / plērōm'*, 663 f.) einladen, das schlägt Xuthos ihm vor. Doch Ion selbst versteht sich, seine Situation und das Fest offenbar anders, denn tatsächlich wird er nicht nur seine *philoī* um sich versammeln – welche sollten es bei seinem eingezogenen Leben im Heiligtum außer der Pythia und Apoll auch sein? –, sondern das ganze Volk von Delphi (*panta Delphōn laon*, 1140). Er veranstaltet ein riesiges Fest, das alle, die zu diesem Ort gehören, einbezieht. Er agiert euergetisch, als generöser ‚Wohltäter‘ für die Stadt.¹⁸⁷ Damit geht er über das hinaus, was der abwesende Xuthos – er vollzieht einstweilen die Geburtsoffer und überlässt die Ausrichtung der Feier dem Sohn¹⁸⁸ – vorgeschlagen hatte und als Ortsfremder selbst hätte veranstalten können.

Das heißt, Ion überbietet ihn; er sticht denjenigen aus, dessen Nachfolger er sein und als dessen Gastfreund er offiziell auftreten soll. Er handelt, als wäre er schon in der für ihn vorgesehenen Position, nur dass der Schauplatz dafür nicht Athen ist, sondern Delphi, und die Geladenen die athenische Dimension des Ereignisses höchstens in Anspielungen darauf bemerken können,¹⁸⁹ während die Zuschauer sie natürlich wahrnehmen. Ion übertrifft seinen scheinbaren Vater. Das kann er eben darum, weil Xuthos nicht der echte Vater ist; Ion handelt vielmehr im Sinn und in den Proportionen eines Zeremoniells, das dem wirklichen Vater entspricht. Sein Fest hat damit zu-

eine Feier der Gastfreundschaft zwischen verschiedenen Familien (*oikoi*) und zwischen verschiedenen Städten; 3) Ions Abschiedsfeier für seine Freunde, ein privates Gastmahl, aber die geladenen *philoī* sind Mitglieder und Vertreter der Stadt Delphi. Es überlagern sich also drei Typen: ein Mahl der Anerkennung, eine Geste der Gastfreundschaft und ein Fest der Stadt (*banquet civique*). EIEC nennt Abschiedsfest, Tischgemeinschaft mit Xuthos und nachgeholte (retroaktive) *genethlia* und kritisiert Schmitt Pantels Darstellung als z. T. nicht haltbar, denn Geburtsoffer und Feier würden klar getrennt. Da Xuthos nicht am Fest teilnehme, finde die Tischgemeinschaft nicht statt. Es sei kein *banquet civique*, weil Ion als *xenos* und nicht als Sohn deklariert werde. Die Feier und prinzipielle Bedeutung der Gastfreundschaft werden damit jedoch offenbar unterschätzt. Meine Argumentation verläuft im Folgenden anders, sie fokussiert auf die unterschiedlichen Perspektiven der Akteure. Zeitlin 1989 sieht dagegen die Szene im Zelt und von da aus das ganze Stück im Zeichen dionysischer Rituale.

¹⁸⁷ Vgl. Schmitt Pantel 1992, 221.

¹⁸⁸ Mit der Abwesenheit vom Fest werde der Status von Xuthos verdeutlicht: Als Fremder sei er von allen drei Arten des Festes ausgeschlossen, was zeige, dass er an der familiären und politischen Integration Ions keinen Anteil habe, vgl. ebd., 211. Er hat jedoch seinen (komplizierten) Anteil als Adoptivvater daran.

¹⁸⁹ Etwa im Bildschmuck des Zeltes, vgl. unten 107 f.

mindest implizit eine agonistische Komponente: Die menschliche Macht liegt bei Xuthos, Ion hat im Vergleich zu ihm noch keine, aber die göttliche Macht, die Apolls, ist auf seiner Seite.¹⁹⁰

Ion gibt ein immenses Festmahl; die Rede ist u. a. von einem *syssition* (vgl. 1165), dem Saal für das gemeinsame Essen, was nicht zuletzt an die spartanischen Mahlgemeinschaften denken lässt. Es überbietet ein anderes Festmahl, das nicht stattfindet, Xuthos' Fest der Kommensalität und die Geburtsfeier, die ausgelagert und damit sozusagen privatisiert ist. Es demonstriert qua Aufwand Macht, die institutionell noch nicht vorhanden ist, und Machtanspruch für die Zukunft. Was Ion ins Werk setzt, hat die Züge eines Potlatschs: die generöse Verteilung von Gütern, der gemeinsame Verzehr (das Wort heißt Gabe und Nahrungsmittel¹⁹¹), die Machtbehauptung durch verschwenderische Gaben. Die Feiernden versammeln sich um ihn, und um ihn allein, er ist der Gastgeber und der Gefeierte. Der König von Athen ist im Verhältnis dazu nur eine marginale Größe. Für die Wissenden nimmt Ion seinen Platz ein, der Ort und das Kollektiv werden noch wechseln.

Ion veranstaltet nicht das Fest eines Individuums im Kreis der ihm Nahestehenden, sondern die eines ‚Volks‘. Die ganze zugehörige Gemeinde schart sich um einen, der offensichtlich nicht nur ein namenloser junger Tempeldiener ist, sondern den Ort, seine kultische Funktion und die Ansässigen selbst irgendwie repräsentiert – oder sich mit dem ungeheuren Festakt in diese Position bringt. Alle nehmen daran teil. Für sie ist es nicht irgendeine Feier zwischen einem der Ihren und einem Fremden – Besucher kommen ständig nach Delphi –, sondern eine, die das ganze Kollektiv angeht. Nur eine derartige *umfassende* Funktion rechtfertigt das riesige Ausmaß des Zeltes von hundert mal hundert Fuß¹⁹² und die prunkvolle Ausstattung des ephemeren Baus mit Schätzen des Tempels: Die Tuchbahnen, aus denen es besteht, gehören zu den unveräußerlichen Gütern, es sind *sacra*, heilige (*hierä*, 1141¹⁹³) Gewebe aus dem Schatz.

Die ästhetischen Seiten des Unternehmens werden auffallend breit dargelegt. Die Ekphrasis des Ortes und der Feier sind lang und für den Botenbericht, dessen Teil sie ist, eher dysfunktional, aber gerade das zeigt ihre Wichtigkeit. Die verwendeten Kostbarkeiten demonstrieren Reichtum, eine heroische Vergangenheit, Ruhm und prestigereiche Beziehungen zu anderen, die sich in Gaben manifestieren. Die Zeltbahnen, die

¹⁹⁰ Zeus, zu dessen Enkel Euripides Xuthos gemacht hat, bleibt ganz im Hintergrund.

¹⁹¹ Vgl. Mauss 2013, 23 und 102, Anm. 194. Die Vernichtung von Reichtümern, mit der das Wort heute vorwiegend konnotiert wird, ist – wenn man darunter nicht nur den Verzehr von Nahrungsmitteln versteht, sondern die Zerstörung von wertvollen Gegenständen – ein kolonialen Bedingungen geschuldeter Auswuchs.

¹⁹² Laut Schmitt Pantel 1992, 219, wird damit auf das abwesende, doch stets präsente Athen und insbesondere auf die Akropolis angespielt.

¹⁹³ Laut EIEC ist die Bezeichnung für die Zeltgewebe unpassend. Im Text hat sie allerdings die Funktion, das Fest auszuzeichnen.

als Dach, und die Gewebe, die als Wände dienen, enthalten beeindruckenden symbolischen Bildschmuck, am Eingang werden eine Skulptur, in der Mitte goldene Gefäße platziert. Die Stoffe zur Abdeckung sind Beutekunst; sie zeugen von Athens Sieg über die Amazonen und verknüpfen die Delphier mit dem Zeussohn Herakles, der sie Apoll geweiht, also geschenkt, hat. Die eingewebten Figuren zeigen, Homerischen Mustern folgend, mit Himmel und Gestirnen den Kosmos, wobei auch die Zeit dargestellt wird: Sonnenuntergang, Nacht und Tagesanbruch. Es ist offenbar die Dauer des Festes. Unter diesem künstlichen Himmel mit seinen Sternen, beschirmt von den Gottheiten, findet die Feier statt. Vertikal gehängte Textilien ‚barbarischer‘ Herkunft, wohl persische, bekunden florierende Handelsbeziehungen. Sie zeigen eine Seeschlacht zwischen Griechen und Nichtgriechen sowie Jagdszenen und Fabelwesen; es handelt sich also auch bei diesen Dingen um höchst kunstreiche und wertvolle Artefakte. Als Thema mag man neben der Glorifizierung militärischer Taten der Griechen die Zähmung des Wilden ausmachen,¹⁹⁴ somit die (von Griechen geleistete) Kultivierung der Natur und die von den Göttern garantierte Ordnung der Welt. Die Eingangsskulptur greift den Mythos von Erichthonios auf, verweist ikonographisch, aber auch mit der Herkunft des Werks – es ist eine Weihgabe aus Athen – auf die Abstammung und die Zukunft Ions. Gefeierte wird für die Nicht-Wissenden die Gastfreundschaft zwischen den beiden Städten, für die Wissenden (und die Zuschauer) aber vor allem Athen.

Der Festakt selbst beginnt damit, dass ein Herold oder Ausrufer (*kēryx*, 1167) die Gäste hereinbittet. Eine Person mit dieser Funktion dürfte ab einer gewissen Anzahl der Geladenen unentbehrlich sein; er ordnet den Ablauf, koordiniert und choreographiert sozusagen die Aktionen der Teilnehmer. Eventuell spricht er eine rituelle Formel aus, das heißt, er sorgt für den ordnungsgemäßen Vollzug des Rituals im zivilen wie im religiösen Sinn.¹⁹⁵ Ausmaß und offizieller Charakter der Feier werden indiziert. Sie ist ein Ereignis maximaler Öffentlichkeit. Die Gäste werden reich bewirtet, und an das gemeinsame Essen schließt sich den Üblichkeiten gemäß der symposiale Teil an, der ritualisierte Weingenuss,¹⁹⁶ zu dem größere Trinkgefäße als vorher gereicht werden; auch diese sind aus kostbarem Material: aus Silber und Gold. Flötenspiel erklingt. Die Feiernden genießen aber auch auf andere Weise Unterhaltung: Der als Mundschenk fungierende alte Diener erregt mit seinem Eifer Gelächter. Sein Auftreten gemahnt an den hinkenden Hephaistos beim Mahl der Olympier. In anderen Worten, es geht zu wie bei den Göttern. Intertextuelle Anspielungen schlagen Brücken zum Homerischen Epos.

194 Vgl. EIEC, 1158b–62.

195 Vgl. Gernet 1928, 316, Anm. 3. Er betont die religiösen und kultischen Momente. Gerade bei einem Fest in Delphi sind sie von anderen Dimensionen nicht zu trennen, aber auch wenn es ein anderer Ort wäre, stellen z. B. die Libationen immer die Verbindung zu den Göttern her. In Hinsicht auf die Allinklusivität vermutet er ein Archaisieren Euripides'; vgl. ebd., 316, und oben Anm. 126.

196 Vgl. Schmitt Pantel 1992, 215.

Der Bote tut also, was er kann – und Euripides riskiert an dieser Stelle selbst den Eindruck der Unplausibilität –, um der Zuhörerschaft das Fest mit allen Sinnen vor Augen zu führen und dessen Bedeutsamkeit zu markieren. Es steigert die Dramatik der Ereignisse außerordentlich, wenn bei einem derartigen Fest, im Beisein aller, inklusive der in Bildwerken beschworenen Götter und Ahnen, ein Attentat verübt wird. Die Bedrohung der Hauptperson betrifft damit das Kollektiv, und dieses versteht sich und seine Ordnung als Paradigma des Kosmos. Entsprechend reagiert es darauf.

Höhepunkt des festlichen Geschehens ist das gemeinsame Weintrinken. Der alte Diener verteilt die ausgewechselten Schalen, schenkt ein und gibt in die für Ion ausgewählte, eine besonders prachtvolle, der Hauptperson angemessene vermutlich, die tödlichen Tropfen des Gorgonenbluts. Dieser Akt ist die Gabenszene schlechthin: Einem *xenos*, einem Fremden und Gast, wird ein Trank gereicht, und der Empfänger kann nicht sicher sein, ob es eine freundliche oder eine feindliche Gabe ist, *gift* oder Gift.¹⁹⁷ Der Alte agiert im Dienst seiner Gebieterin Kreusa, einer Fremden in Delphi, und unter der Maske des besonders devoten Dieners für den Gastgeber behandelt er Ion als Feind, als *xenos*, zu dem die Intrige den Gastfreund (*xenos*) Ion hier wieder macht. Der Trank soll die Gewalt zwischen denen, die eigentlich *philoí* sind, vollstrecken und die Gastfreundschaft vereiteln. Und gerade das, was Ion mit Xuthos verbinden, was ihre Beziehung in eine Geste fassen soll: der feierliche Trunk bei diesem Fest, ist das Mittel, um Ion zu töten. Doch noch mehr: Die geladenen Delphier ahnen nichts, nur Xuthos, Ion, Kreusa und der alte Diener ihres Vaters wissen: Gefeierte wird eigentlich Ion als Sohn von Xuthos, mithin als weit mehr denn als Gastfreund, nämlich als künftiger Herrscher. Der Alte bringt indes genau dies zum Ausdruck (und verrät sich dadurch): Eine Schale wählt er aus, um dem neuen Herrn die Ehre zu erweisen (*charin pherōn*, 1183). Es ist eine Hommage in höchst konkreter Form; das Verb und das Substantiv sind ganz handgreiflich zu verstehen: Der Alte überreicht den Ehrentrunk.¹⁹⁸ Für den Sohn und Thronfolger ist diese Geste angemessen, für einen *xenos* dagegen übertrieben, und offiziell weiß der Alte nichts von einem anderen Grund des Festes. Als weiteres Beispiel seines Übereifers passt es indes zu der Rolle, die der ehemalige Diener von Erechtheus beim Festgelage spielt und die die Gäste belustigt; die überzogene Ehrung wirkt für sie stimmig, während es Ion im Nachhinein zeigt, dass der Alte über die Vater-Sohn-Beziehung zwischen ihm und Xuthos unterrichtet ist. Der dem Gastfreund gereichte Wein ist vergiftet, aber eine andere Gabe steht noch zwischen der Annahme des tödlichen Getränks und seiner Wirksamkeit: die Libation. Die Spende aus dem Gefäß für die Götter wird zur Rettung, da eine Störung des Rituals durch einen Fluch und dann der Tod der Tauben, Ereignisse, die

197 Vgl. Marcel Mauss: „gift-gift“, in: *Mélanges offerts à Charles Andler par ses amis et ses élèves*, Strasbourg 1924, 243–247, heute in ders.: *Œuvres*. 3. *Cohésion sociale et divisions de la sociologie*, hg. v. Victor Karady, Paris: Les Éditions de minuit, 1969b, 46–51.

198 Vgl. Gernet 1928, 344, Anm. 1.

dem mantisch Erfahrenen als Zeichen gelten, die Intrige ans Licht bringen. Die Gabe an die Götter vereitelt die böse Intention der menschlichen Gabe.

Mit dem Mordplan gegen Ion sehen sich die Delphier in ihrer Gesamtheit angegriffen. Es ist dementsprechend nicht der Anschlag gegen eine Person, der instantan verurteilt und mit der Todesstrafe belegt wird, sondern ein sehr viel weitergehendes, doppeltes Verbrechen: Gewalt gegen einem dem Tempel Angehörigen (*hieron*, 1224), also *hierosylia*, und Schändung des Tempels, *asebeia*.¹⁹⁹ Die Folterung des noch im Zelt ergriffenen alten Dieners, die zur Nennung der Auftraggeberin Kreusa führt, und das Tribunal der Delphier, das deren Urteil spricht, müssen in kürzester Zeit stattgefunden haben. Das Fest, so scheint es, hat sich unmittelbar in das Gericht verwandelt, auch wenn die Anklage durch Ion und der Spruch gegen die Angeklagte außerhalb des Zeltes ergehen (vgl. 1217). Dort befinden sich die *koiranoi* und die *anaktas* (1219, 1222), die mit der Rechtsprechung Betrauten, das heißt, die Archonten und der für religiöse Vergehen zuständige *basileus*; sie haben, wie es scheint, nicht am Fest teilgenommen.²⁰⁰ Das mag andeuten, dass die Institution funktioniert, die Rechtsprechung intakt ist, die Verurteilung mithin außerhalb jedes Zweifels steht.

Die extreme zeitliche (und narrative) Zusammenziehung der Ereignisse bei und nach dem Fest – noch immer handelt es sich um den Botenbericht – hat aber auch eine bedenkliche Implikation: Die Verurteilung ergeht offenbar ganz ohne Anhörung und Verteidigungsmöglichkeit der Angeklagten, nur eine Seite bringt ihre Sache vor, das Tribunal findet *vor* der Ergreifung der Täterin statt und die Verurteilung *in absentia*. Das lässt vermuten, dass es darauf ankommt, die Geschehnisse und die Akteure möglichst eng zu verknüpfen. Die Feiernden und die Verurteilenden scheinen die gleichen zu sein: die Delphier. Die Richtenden werden trotz der Benennung der Funktionen mit ihnen identifiziert und der Akzent auf die Einheit zwischen ihnen und dem Volk gelegt. Die ganze Stadt (*pasa polis*, 1225) sucht dann nach der Verbrecherin, das heißt, die an anderer Stelle erwähnte Stratifizierung der Gesellschaft in ‚Gemeine‘ und ‚beste Bürger‘ (vgl. 416) wird hier eher verwischt. Diese Zuspitzung vermittelt die Botschaft: Ganz Delphi feiert mit Ion, und ganz Delphi urteilt mit Ion; alle sind auf der Seite des Gottes und des Rechts und stoßen diejenige aus, die sich dagegenstellt. Das Urteil wird, wie es wohl ironisch heißt, mit großer Mehrheit gefällt (vgl. 1223). Kreusa soll gesteinigt werden (nicht vom Felsen gestürzt): Diese Hinrichtung ist eine Austreibung aus der Gemeinschaft, deren Ordnung sie gestört hat. Bei religiösen Vergehen wie in diesem Fall reinigt sich das Kollektiv dadurch von der Befleckung.²⁰¹ Die Festversammlung eint die Gemeinde, und diese Einigkeit setzt sich in der Ausschließung der Täterin fort, oder umgekehrt: Deren Verfolgung und Ausstoßung sind eine andere Art, die Stadt zu einen, sie sind ein Pendant zum Fest, ein grausames, aber nicht weniger rituelles und offiziel-

199 Vgl. EIEC, 1217–25a.

200 Vgl. EIEC, 1219.

201 Vgl. EIEC, 1112.

les. Das Kollektiv schließt sich nach innen zusammen durch Exklusion einer Fremden (*xenēs gynaikos*, 1221). In diesem Fall hat das Geschehen außerdem die Legitimation durch eine Institution; die Strafe gilt als Recht und Rechtsvollzug, es findet kein Lynchmord statt.

Die ausführlich beschriebene feierliche Versammlung der Delphier an einem heiligen Ort, um einen Gottgeweihten, hat also religiöse, soziopolitische, juristische und ästhetische Dimensionen. Die (zeremonielle) Gabe ist, wie Mauss sagt, eine totale soziale Tatsache, oder, wie René Maunier diese These spezifiziert: Die kabyllische *tawsa* ist Kirche, Theater und Gericht zugleich.²⁰² Hier müsste man sagen: Ions Fest ist ein ziviles und ein religiöses Ritual, das sich in ein juristisches verwandelt, in Tribunal und Strafvollzug, und diese haben bei dem vorliegenden Vergehen, einem Anschlag gegen Sakrales, ebenfalls religiöse Bedeutung.

Die zuschauenden Athener wiederum sehen in diesem Fest Parallelen zu ihrem eigenen Tun: Ihr Theater ist ein Fest mit sozialen und politischen Funktionen, religiösem Rahmen, enormem ökonomischem und ästhetischem Aufwand. In einem Stück, dessen Aufführung sie beiwohnen, werden ein Fest, religiöse Riten und ein Gericht beschworen; diese sind Gegenstand der Fiktion, also der Betrachtung, des Mitfühlens, der Reflexion, aber einer Fiktion, die auf der gleichen ontologischen Stufe steht wie die Dialoge.²⁰³ Das Theater ist als Ereignis selbst ein Teil von Fest und religiöser Praxis, und es vermag Fest, Gottesdienst und Tribunal zu evozieren; es macht Praktiken und Vollzüge des öffentlichen Lebens zum Gegenstand der Beobachtung, der absichtlichen, gesteigerten affektiven Teilnahme, der Erwägungen und der Kritik.²⁰⁴ Als performative Voraussetzung des Theaters kann sich das Fest auch ausnahmsweise selbst im theatralisch Vorgeführten zeigen, wie in dieser Tragödie.²⁰⁵ Dann findet sozusagen ein *re-entry* des Systems in sein Inneres statt. Eine berichtete Gerichtsverhandlung, genau wie eine dialogisch aufgeführte (in den *Eumeniden*), aber geht nicht in eine

²⁰² Vgl. oben 103, Anm. 179, und unten 167, Anm. 121. Maunier schreibt *taoussa*, englischsprachige Literatur *thaoussa*; vgl. auch Mauss 1969a, 179, Anm. 1, und 2013, 176, Anm.

²⁰³ Diegetische Passagen im Drama sind immer Figurenrede, oft Botenbericht; das mindert aber nicht den Realitätsgehalt des Mitgeteilten; die Gegenstände der Erzählung sind, obwohl es sich um Beschwörungen von Nicht-Sichtbarem durch Akteure eines mythischen Geschehens handelt, nicht Fiktion in der Fiktion, sondern nur ein anderer Modus der Repräsentation. Niemand zweifelt an den Aussagen des Dieners (anders als an der Rede des Gottes). Zwischen seiner Mitteilung und dem (vergangenen) Geschehen tut sich kein Spalt auf. Der Bericht ist nur eine alternative Weise, plot-relevante Ereignisse darzustellen.

²⁰⁴ Aus der Sicht der Tragödie als Phänomen der Krise ‚alter‘ Wertvorstellungen ist das Theater selbst eine Art Tribunal; vgl. Jean-Pierre Vernant: (Édipe sans complexe, in: *Raison présente* 4 (1967), (3–20) 5. Zur Athenischen Gesellschaft als Performance-Kultur und den Beziehungen zwischen Gericht, Volksversammlung und Theater vgl. Goldhill 1998, 106 f.; Wilson 2000; ders.: Introduction: From the Ground Up, in ders. (Hg.): *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, Oxford: Oxford Univ. Press, 2007, 1–17.

²⁰⁵ Wie sich in *Iphigenie bei den Taurern* ausnahmsweise das schauspielerische Sprechen für einen anderen zeigt, das Szenische somit selbst szenisch wird; vgl. oben 70. Vgl. Zeitlin 1989, 164–166.

reale über (ein sozialer und religiöser Ritus dagegen u. U. schon, wie die feierliche Prozession am Ende der *Orestie*); die Grenzen zwischen Fest und Tribunal sind in der Tragödie *Ion* porös, nicht aber für das zuschauende Publikum. Die athenischen Richter haben ihren vom Theater getrennten Ort, und niemand verwechselt einen erzählten oder inszenierten Prozess mit einem wirklichen. Gleichwohl aber sind Theater und Gericht, Rededuell in der Tragödie und vor den Richtern (wie vor der Volksversammlung) eng verwandte Praktiken. Die Fähigkeiten in der einen sind auch für die andere nützlich, werden von den Athenern zueinander in Beziehung gesetzt, aneinander gemessen und analog beurteilt. Als öffentliche Auftritte, die oratorische Kompetenz erfordern und agonal verfahren, ähneln sich das Reden im Theater, vor Gericht und in der politischen Versammlung. Die Institutionen des Polis-Lebens verschwimmen nicht ineinander, wie es in einem Drama sein kann, aber sie sind familienähnlich und funktionieren als kommunizierende Röhren der Meinungsbildung wie des Aufbaus (und der Beendigung) einer Karriere.²⁰⁶

Die Beschreibung von Ions Fest ist ein einmaliges Dokument für die zeremonielle Kultur der Stadt im fünften Jahrhundert.²⁰⁷ Aber die Aufführung dieses Stücks zeigt ein Ereignis, das nicht nur für die Akteure der Handlung, sondern auch für die Athener Zuschauer polyvalent und vielschichtig ist.

7.4 Anagnorisis und Hikesie

Der Schluss des Festes bedeutet für Kreusa eine Wende der Situation und ebenso für den zum zweiten Mal überlebenden Ion. Er wird vom generösen Gastgeber, Symposiasten, Gottgeweihten, offiziellen Gastfreund des Athener Königs und inoffiziellen Thronerben zum Ankläger, Verfolger und Angreifer seiner Mutter, beinahe zu deren Mörder und zum Tempelschänder, zum Verbrecher mithin gegen *philia* und höchstes göttliches Gesetz. Der Sturz des machtvollen Gebers wäre ein totaler, wenn diese Gewalt nicht verhindert würde. Sie träfe nicht nur in direktester Reziprozität des Mordversuchs die nächste Angehörige, sondern bedeutete als Mord einer Schutzflehenden am Altar die Befleckung des Heiligtums; sie wäre ein Anschlag auf den Gott selbst. Die Anagnorisis zwischen Mutter und Sohn findet unter diesen dramatischen Vorzeichen statt: Die in der ersten Begegnung zwischen ihnen entstandene Sympathie ist in Hass umgeschlagen. Der Ort ihrer Konfrontation ist heilig, es droht das religiöse *miasma*. Die Flucht der Aggressorin an den Altar zwingt dem Rächer ein doppeltes, noch über den Matrizid hinausgehendes Verbrechen auf. Kreusas Tod an dieser Stelle wäre Ions Vernichtung und zugleich ihre Rache an Apoll.

Ihr Rededuell gelangt bis an den Punkt, an dem Ion die Institution der Hikesie selbst in Frage stellt. Denn diese erlaubt auch Blutschuldigen, im Tempel göttlichen Schutz zu suchen; selbst Orest und Ödipus haben es getan. Wer gegen Schutzflehende

²⁰⁶ Vgl. Wilson 2000, z. B. 136–143, 187–197.

²⁰⁷ Vgl. Schmitt Pantel 1992, 220.

Gewalt anwendet, setzt sich im sakralen Sinn ins Unrecht, denn Mord an jenen oder deren Selbstmord schändet das Heiligtum. Die ansonsten Ohnmächtigen haben in dieser Weise die Macht, Schuld umzukehren, und nützen diese Macht, um ihre Verfolger zu erpressen. So auch Kreusa. Im Schlagabtausch mit ihrem Sohn bringt sie komplizierte Argumente vor. Sie stellt die denkbar engste Verbindung mit Apoll her: Um ihrer und des Gottes willen darf Ion sie nicht töten, denn sie hat Apoll ihren Körper zum heiligen Besitz gegeben (*didōm'*, 1285), und zwar doppelt, im einstigen Geschlechtsverkehr mit ihm und nun in der Hikesie; sie gehöre ihm, während Ion nicht mehr dem Gott gehöre, sondern Xuthos. Ihr Angriff war demnach keiner auf einen Gottgeweihten und den Gott, sondern nur auf einen normalen Sterblichen. Sie hat kein religiöses Verbrechen begangen, wie die Delphischen Richter ihr vorwerfen, doch Ion steht im Begriff, sich eines solchen schuldig zu machen.

Ion ist Xuthos geschenkt worden und sei daher nun ohne Verbindung zu Apoll, Kreusa hat sich dagegen selbst dem Gott geschenkt. Damit spielt Kreusa ihre Gabe gegen diejenige Apolls aus. Die letztere denkt sie sozusagen legalistisch, d. h. nach den in Athen geltenden Regeln der Adoption: Der Adoptierte wechselt in die aufnehmende Familie und bricht alle Verbindungen zu der gebenden Familie ab.²⁰⁸ Seine Rechte und Verpflichtungen bestehen nur in der neuen. Das Geben, das sie dazu in Opposition bringt, ist dagegen das zeremonielle; dabei wird nicht ein Gut oder eine Person weggegeben, sondern trotz des Gebens und genauer durch das Geben entstehen und bleiben Verbindungen zwischen den Beteiligten. Allemal gilt das für den Aspekt dieses Gebens, den sie in den Vordergrund rückt: die Selbstgabe. Der Geber bleibt in der Gabe, und der Empfänger ist durch sie dauerhaft mit dem Geber verknüpft. Anderes als sich selbst hatte sie als junges Mädchen, anderes hat sie als entrechtete, enterbte, um ihr Kind gebrachte Frau nicht zu geben, aber auch nicht weniger. Der Zwang bei der Vergewaltigung und die Nötigung durch ihre aktuelle Verfolgung spielen für diese Sicht der Dinge keine Rolle; Kreusa stellt ihre Situation als die einer (freiwilligen) Übereignung an den Gott dar.

Ihr Mordversuch galt ihr zufolge einem, der ihr das Ihre mit Gewalt nehmen wollte (vgl. 1295). Sie hat sich geschenkt, Ion dagegen versucht, ihr das eigene Haus zu rauben. Ihr Handeln gehört dieser Darstellung nach zur Logik der Gabe, seines steht dagegen außerhalb der sozialen Normen. Ion verwahrt sich gegen diesen Vorwurf damit, dass Xuthos ihm Land gegeben habe (*didontos*, 1296), was er laut Kreusa als Söldner, wie sie ihn abwertend nennt, Aiolide, Nicht-Einheimischer in Athen, jedoch gar nicht tun kann; das einzig mögliche Erbe seien dessen Schild und Speer (vgl. 1305). Eine Schenkung wie die erwähnte hätte keine Geltung. Damit akzentuieren beide einen anderen Aspekt ihres Konflikts: nicht mehr den der *philia* und der Beziehung zu Apoll, sondern den erbrechtlichen, und darunter den speziellen, unter welchen Voraussetzungen Land, ein in vormodernen Zeiten unveräußerliches Gut, transferiert

208 Vgl. oben 104.

werden kann. Wer in dieser Sache Recht hat, bleibt offen. Das Publikum wird sich seine Gedanken darüber gemacht haben. In der Auseinandersetzung der Protagonisten mischen sich jedenfalls religiöse, ethische, juristische und implizit ökonomische Fragen der vertrackten Familienkonstellation.

Dass Ion in diesem Streit aber an einer religiösen Institution, der Hikesie, selbst Kritik äußert, markiert eine Grenze. Er droht sie zu überschreiten, und es ist diese Sorge vor der Verunreinigung, die die Pythia auf den Plan ruft. Mit dem Vorweisen des Korbes ermöglicht sie die Wiedererkennung. Sie hat das Kind auf der Tempelschwelle gefunden, es aufgenommen (*labousa*, 49), gegen anfänglichen Widerstand angenommen und ihm alle Dienste der *philia* erwiesen. Das Verhältnis zwischen ihr und Ion ist warm, sie reden einander in der Sprache der Vertrautheit und Zuneigung an, wie es der engsten persönlichen Bindung entspricht (vgl. 1320, 1324, 1363). Bei ihr und dem richtigen, aber verborgenen Vater ist Ion aufgewachsen; sie stellen seine erste Familie dar. Die Konstellation ist komplementär zu derjenigen der zweiten: Erst lebt er bei einer Pflegemutter und dem echten Vater, dann bei der echten Mutter und einem Pflegevater. Auch die primäre Sozialisation aber hat ihr Geheimnis und damit ihren Defekt. Der Korb bringt nun zumindest die eine Hälfte davon an den Tag.

Die gegenseitige Identifikation von Mutter und Sohn und Kreusas Anerkennung als solche wird über Gaben vermittelt: Sie sind von einer mütterlichen Hand in die andere gewandert, wurden sorgfältig aufbewahrt, verborgen wie ein Schatz und werden nun hervorgeholt. Die Pythia gibt Ion, worin der Säugling gelegt und was dem Ausgesetzten beigegeben war, zurück (*apodidōmi*, 1358): den Korb selbst, den sie mit Bändern umwickelt hat; dadurch ähnelt das Behältnis dem ebenfalls von solchen umwundenen Omphalos (vgl. 224, 1310, 1338, 1389), sie verweisen auf Apoll. Darin sind Windeln: Dinge, die zu dem Kind gehörten. Beides empfängt er (*labōn*, 1355) und erhält damit erstmals Hinweise auf seine Herkunft. Kreusa hat ihm Gegenstände als Zeichen seiner Identität mitgegeben, die Pythia hat sie für ihn empfangen und restituiert sie nun: Sie sind Stellvertreter des Kindes; mit ihnen wurde es aufgenommen, mit ihnen wird es zurückgegeben. Dass sie ans Licht kommen, beendet die (im Hinblick auf seine Herkunft mütterlicherseits) dunkle Phase seines Lebens.

Die Pythia hat damit ihren Zweck erfüllt und verschwindet ihrerseits aus der Handlung. Sie war die diskrete, aktive und doch nichts für sich beanspruchende Partnerin in einem langen Zyklus des Gebens, Empfangens, Weiter- und Rückgebens: Kreusa (die das Kind von Apoll bekommen hat und es ihm nicht geben konnte) setzt das Kind aus – sie meint, es Hades zu geben²⁰⁹ –, aber Hermes bringt es nach Delphi, die Pythia nimmt es in Empfang, zieht es auf und verzichtet auf ihre weitere stellvertretende Mutterschaft. Rechte sind ihr aus ihrem Tun keine erwachsen, aber Gefühle;

209 Vgl. 953: Er wachse bei Hades auf. Laut EIEC entspricht das der (oft sarkastisch gebrauchten) Trope, dass unverheiratete junge Frauen mit bzw. in den Hades verheiratet werden. Vgl. auch 1274 und 1495 f.

im Grunde ist sie auch eine leidende Mutter, die, ohne es zu sein, als solche gehandelt hat und nun ihr Kind verliert. Die Pflegemutter weicht der leiblichen. Wenn sie ihren Platz an Kreusa abtritt, handelt sie wie Apoll im Verhältnis zu Xuthos, nur dass der Gott dies dirigiert, während die Pythia in seinem Dienst steht. Indem sie den Weg zur Anagnorisis freimacht, gibt sie jedoch – nicht Apoll – das Kind zurück.

Auch in diesem Fall wehrt sich Ion zunächst. Die Herstellung der Mutter-Sohn-Beziehung ist kein linearer Prozess, sondern einer mit Schritten vor und zurück. Ion sympathisiert mit der unbekannten Mutter, fürchtet sich aber vor der Entdeckung niederer Herkunft. Deshalb will er nicht wissen, was die ihm übergebenen Dinge sagen können. Er lehnt die Gaben ab, die Rückgabe des ihm Eigenen und ihn Bezeichnenden, und möchte die Gegenstände seinerseits an den zurückgeben, von dem sie ihm durch die Pythia kommen (und worauf die äußeren Bänder weisen): an Apoll. Er nimmt den Korb, aber nur, um ihn dem Gott zu weihen (vgl. 1380 f., 1384). Diese Gabe an den Gott vollzieht er in gültigem Sinn,²¹⁰ doch sie bedeutet, dass er selbst die Annahme der göttlichen Gabe verweigert. Das darf nicht geschehen. Dem Willen Apolls kann er sich nicht widersetzen. Denn was er erhalten hat und nicht entgegennehmen will, sind nicht irgendwelche Dinge, sondern *symbola*: Zeichen, die mit einem Partner gewechselt werden, um einen Bund einzugehen. Sie verbürgen eine gezielt hergestellte Verbindung (das unterscheidet sie von zufälligen Erkennungszeichen), sind eigens zu diesem Zweck geschaffen und werden mit dieser Absicht wechselseitig gegeben.²¹¹ Der Korb und sein Inhalt sind *symbola* Kreusas, stellen also die Verbindung zwischen ihr und Ion her. Alle Zeichen deuten auf sie, die Erechthiden und Athen: das Gorgohaupt, das mit seinem Schlangensaum an die Aegis erinnert, zwei goldene Schlangen, ein Geschenk Athenes, ein Kranz aus Zweigen von deren Ölbaum. Sie alle weisen auf Ions Abstammung und Zukunft – aber in Delphi sind sie auf Befehl Apolls von der Pythia aufbewahrt worden. Neben den umhüllenden Bändern verknüpfen sie die Tatsache ihrer Erhaltung, der Ort ihrer verborgenen Existenz und der Akt ihrer Rückgabe mit Delphi und seinem Gott. Kreusa bringt sich mit den Gegenständen dem Untreuen in Erinnerung, sie beschwört den Ort der Zeugung und die Zugehörigkeit des Kindes zu ihrem Stamm; dass die Dinge völlig intakt und ohne Spuren des Alters sind, dass sie all die Jahre wie kostbare Schätze (*thēsaourismasin*, 1394) behandelt wurden, aber schlägt eine Brücke zu Apoll. Nichts wäre einfacher gewesen, als diese *symbola* verschwinden zu lassen und damit die Spuren zu jenem Verbrechen zu tilgen. Wenn sie in Ions und Kreusas Hände zurückgelan-

²¹⁰ Vgl. EIEC, 1384 f.

²¹¹ Vgl. EIEC, 1386, und Anm. 5 und 135. Laut Gernet sind *symbolai* Verabredungen zwischen Gruppen, worin der Sinn der ‚primitiven‘ Gastfreundschaften persistiert; *symbolon* und damit verbundene Wörter bezögen sich auf einen Typ von Vertrag, der das Gegenteil zu *nexum* sei; dieses impliziere die juristische Idee der Gesellschaft und finde sein Terrain im kommerziellen Recht; vgl. Gernet 1928, 349. Ausführlich zu den Dingen Mueller 2016, 70–88; entscheidend an ihnen ist, dass sie eine ungebrochene Sukzessionslinie zwischen Ion und seinen Vorfahren, dem Haus Erichthonios’ und Erechtheus’, herstellen, ihn also als Athener legitimieren.

gen, ist der Gott mit im Spiel. Eine bildliche Repräsentanz wie Athene braucht er dabei nicht, denn alles spielt sich in seinem Heiligtum ab: an seiner Stätte und letzten Endes in seinem Sinn.

Die Anagnorisis verläuft zweiteilig: Kreusa erkennt den Korb sofort und damit ihren Sohn; dieser braucht dagegen den dreifachen Beweis, dass sie den unsichtbaren Inhalt des Korbes kennt. Die Mutter handelt in höchstem Maß affektiv – im Überschwang der Freude scheint sie wie rasend, von einem Gott besessen (*theomanēs*, 1402) –, der Sohn dagegen verhält sich zögernd und misstrauisch. Sein Rationalisieren findet jedoch auch in der Atmosphäre größter Angespanntheit statt. Denn wenn sich Kreusa ihm als Mutter offenbart, provoziert sie erneut seine potenzielle Tempelschändung. Ihr wahnhaftes Gebaren bringt auch ihn in Gefahr. Ihre Entdeckung lässt sie das freilich vergessen, vor allem aber nimmt sie keinerlei Rücksicht mehr auf sich selbst: Sie entfernt sich vom Altar, obwohl der physische Kontakt damit für eine Schutzflehende unabdingbar ist; sobald er abreißt, kann sie ergriffen, gefangen und getötet werden, und eben das droht Ion ihr an (vgl. 1402 f., 1410). Sie begibt sich also ganz unmittelbar in Lebensgefahr. Indem sie den Altar loslässt, liefert sie sich ihrem Verfolger aus; sie riskiert ihr Leben, um diesen als ihren Sohn zu umarmen: Noch einmal und nun wirklich freiwillig gibt sie sich selbst.

Einen mutigeren Schritt auf Ion zu kann sie nicht machen; er müsste ihn eigentlich erschüttern und erstaunt ihn zumindest (vgl. 1416). Doch erneut wehrt er sich und vermutet darin eine List. Bei der ersten Begegnung mit der fremden Besucherin war er auf dem Weg einer Anagnorisis zur *philia*, beim zweiten, hochdramatischen, Zusammenreffen beharrt er auf Beweisen. Wie er Xuthos ins Kreuzverhör genommen hat, stellt er nun Kreusa dreifach auf die Probe. Schon diese Zahl deutet freilich darauf hin, dass das Ganze weniger kognitiven als rituellen Charakter hat. Für die Befragte handelt es sich bei diesem ‚Erraten‘ der verborgenen Gegenstände um ein Halsrätsel, die Prozedur entspricht einem Gottesurteil, denn ihr Leben steht auf dem Spiel. Auch Ions Äußerungen aber sind Performative: Er droht, ruft Zeus an, klagt und nimmt ihre Aussagen nicht als sachliche Informationen auf, sondern als Orakelsprüche, die sich als wahr erweisen (vgl. 1424). Es gilt, seine Herkunft herauszufinden, aber das heißt eben nicht, eine Tatsache zweifelsfrei festzustellen, sondern einen Raum symbolischer Beziehungen aufzubauen, den beide willentlich teilen, indem sie ihn als den ihren anerkennen. Ions Identität klärt sich dadurch, dass zwischen beiden bei der ersten Begegnung eine Beziehung der *philia* entstanden ist, die nun ihre Bestätigung erhält. Einen gemeinsamen Raum teilen die beiden Akteure zunächst ganz wörtlich: Mutter und Sohn stehen sich im Tempel, in greifbarer Nähe des Altars, gegenüber; Ion hat den Korb, in dem er sich einst befand, und die Dinge, die er enthält, in der Hand. Kreusa benennt die bildlichen Komponenten, die im Peirce’schen Sinn symbolischen und ikonischen Aspekte der Gegenstände, aber diese fungieren auch jeweils als Indices, sie sind materialiter und

physisch mit ihren Ursprüngen verbunden.²¹² Das Gewebe trägt als handwerklich unausgereifte Arbeit die Spuren der jugendlichen Produzentin; die goldenen Schlangen, einst Schmuck des mütterlichen Körpers, waren dem des Kindes umgelegt; was mit ihrem Arm (oder Nacken?) in Kontakt war, berührte seinen Hals; der Ölzweig grünt noch immer, stammt also von keinem gewöhnlichen, sondern direkt von Athenes Baum.

Andere performative Akte dieser Anagnorisis sind Begrüßungen – sie werden im Vergleich zu den Begegnungen mit Xuthos und der Pythia inniger und häufiger (vgl. 561, 1324, 1437, 1443); zu der als Schutzflehenden offenbar Knieenden beugt sich Ion bei seiner Umarmung nieder²¹³ und nimmt sie auf. Es verschränken sich also Akte des Erkennens und Gesten der Hikesie. Der affektiv so zurückhaltende Ion findet schließlich auch Kreusa gegenüber zur Sprache der *philia* (*ō philtatē moi mēter*, 1437, *ō philē moi mēter*, 1443).

Wenn die Anagnorisis auf beiden Seiten vollzogen ist, wechselt die Stichomythie zum jubelnden Gesang. Dieses Duett der Freude stellt nach der prunkvollen Feier des ganzen Volks mit ihrem bösen Ausgang das wahre Fest dar.²¹⁴ Und anders als jene glänzende, doch auf falschen Voraussetzungen beruhende Veranstaltung wird dieses Fest nun nicht von einem Boten oder anderen Akteur berichtet, sondern findet vor den physischen Augen und Ohren der Zuschauer statt.

Komplementär zur ersten Anagnorisis fehlt nun zum vollständigen Glück der Vater, die Frage nach ihm und damit nach niederer oder freier Geburt ist wieder offen. Erneut müssen Aussagen performativ gestützt werden. In diesem Fall sind es Eide; gleich zweimal schwört Kreusa bei Athene (vgl. 1478, 1528 f.). Diese validiert schließlich ihre Behauptungen mit ihrer ganzen göttlichen Autorität.

7.5 Mehrdeutigkeit der Gabe als Ausweg

Ions Erkennen seiner Familie ist erst mit der Rede der Göttin vollständig, es zieht sich bis in die Exodos hinein. Aber nicht nur hat die Anagnorisis zwischen Mutter und Sohn mehrere Teile, ist lang und involviert mit der Pythia eine dritte Person. Dramaturgisch gesehen machen die Annäherung zwischen Ion und Kreusa am Anfang, die fast zu einer Anagnorisis führen, die falsche Anagnorisis zwischen Ion und Xuthos und die richtige am Ende, ähnlich wie bei *König Ödipus*, eigentlich das ganze Stück aus. Die Anagnorisis ist darin nicht nur eine Szene des entscheidenden Umschlags, sondern konstituiert die Tragödie thematisch und strukturell. Doch anders als bei Sophokles endet sie nicht in der Katastrophe. In der menschlichen Welt bekommt Ion, in juristischen Kategorien, mit denen Kreusa seine Situation beschreibt, schließlich

²¹² Wirkliche Beweisqualität haben sie – wie die materialen Zeichen der Anagnorisis i. d. R. – natürlich nicht.

²¹³ Nach EIEC, 1438, deutet *peptōka* auf eine Bewegung abwärts; zu den Begrüßungen und Schwüren vgl. ebd. 1437.

²¹⁴ Vgl. EIEC, 1439–1509.

alles, was er sich wünschen kann: das Recht, zu erben und den Namen des Vaters zu tragen (er ist kein Bastard), das heißt, er wird in Athen vollständig, als Bürger und Sohn eines Bürgers, integriert.²¹⁵

Wie das Stück insgesamt eine extendierte Anagnorisis, so ist es aufs Ganze gesehen auch ein Drama der Gabe: Es enthält mehrere Ketten und Kreisläufe des Gebens, Weiter- und Rückgebens, wobei Ions Geschichte die seines mythischen Vorfahren partiell wiederholt.²¹⁶ Die Gabe ist jeweils das Kind: eines, das einen Stamm begründet, und eines, das ihn in einem kritischen Moment fortsetzt. Der eine, geschlossene und richtige, Zyklus führt von Kreusa über Hermes und die Pythia wieder zu Kreusa, der andere, unvollständige und falsche, biegt ab, er führt zu Xuthos und schließt Kreusa aus. Was beide Verläufe neben vielen (oben erörterten) Einzelheiten unterscheidet, ist dies: Im einen Fall wird das Kind mit dem Korb samt dessen dinglichen Inhalten, das heißt mit dem mütterlichen *symbolon*, weitergegeben, im anderen Fall ohne dieses. Ein derartiges Geben kann nicht funktionieren, es ist irregulär, veruntreut das hergestellte Band, erklärt seine Zeichen für ungültig; doch wenn die Allianz das *symbolon* nicht benötigte, wäre die soziale Ordnung außer Kraft gesetzt. Diese Ordnung beruht, allen rechtlichen Regelungen und allen komplizierten Konstruktionen, die legalen Ansprüchen Genüge tun mögen, zum Trotz darauf, dass Akteure Bündnisse eingehen und sich daran halten. Derartige Verabredungen finden rituell statt und bekunden sich in materiellen Zeichen. Die sozialen Bindungen bestehen nicht in diesen Dingen und nicht in formellen Gesten, sondern in Handlungen des gegenseitigen Guttuns. Ebenso wird die Bereitschaft, einander als Partner anzuerkennen und einander Dienste zu erweisen, nicht in schriftlichen Verträgen niedergelegt; vielmehr wird sie zeremoniell erklärt, verbindlich gemacht und praktisch vollzogen. Ion selbst besinnt sich dessen: Er kann den Korb – den dinglichen Vertreter seiner selbst – nicht Apoll weihen und damit den Zyklus verändern. Er kann nicht über sich selbst unwissend bleiben und weiter Apoll dienen, er hat eine Aufgabe für das Kollektiv. Mit diesem muss er sich verbinden. Der Zyklus der Gabe läuft nicht von Apoll über Kreusa und die Pythia wieder zu Apoll, denn nicht Götter schließen derartige Bündnisse und besiegeln sie mit *symbola*, sondern Menschen. Diese haben sie nötig, und an ihnen ist es, dafür zu sorgen, dass sie funktionieren. Sie tun das gelegentlich mit komplizierten Manövern. In diesem Fall mobilisieren sie die Mehrdeutigkeit eines göttlichen Geschenks. Es verhindert einen athensischen Konflikt nach innen und schafft eine Verbindung nach außen, aber die Natur dieser Befriedung ist unverkennbar prekär.

²¹⁵ Vgl. EIEC, 1537–1545.

²¹⁶ Auch die Gaben, die ein Heros erhält, sind Wiederholungen einer ersten göttlichen Gabe. Vgl. Leslie Kurke: *Pindar and the Poetics of Social Economy*, Ithaca and London: Cornell Univ. Press, 1991, 113.

8 Menschliche Lösungen für menschliche Probleme

Der Sinn eines zeremoniellen Gabentauschs ist der Ausdruck gegenseitiger Anerkennung. Diejenigen, die einander gegenüberstehen und in dieser Weise interagieren, verstehen einander als Partner. Die in der Regel kostbaren Dinge, die dabei die Seite wechseln, übermitteln das, während es auf ihren materiellen Wert oder ihre Gebrauchsfunktion nicht ankommt. Entscheidend ist vielmehr die mit ihnen vollbrachte Performanz: Gaben stiften oder bekräftigen Bündnisse. Die epische oder tragische Anagnorisis wiederum besteht nicht einfach in der Identifikation einer Person, sondern in deren Einordnung in ein soziales Netz und der Aufnahme oder Wiederaufnahme entsprechender Beziehungen zu ihr. Erkennen und Anerkennen in einem bestimmten Verhältnis – oder auch Zuerkennen eines bestimmten Status – finden zugleich statt, oder Letzteres geht der Identifikation voraus; der Akt des Anerkennens bildet die Grundlage für den kognitiven Akt, nicht umgekehrt.

In der Tragödie verdichten sich in Szenen gegenseitiger Anagnorisis Eigenschaften, die *post festum* als gattungsspezifisch gelten: dialogisches Handeln und für die Akteure eine tiefgreifende Veränderung der Situation. Präsentisch vollzieht sich diese Wende in spannungsgeladenen Stichomythien. Zuspitzung der Lage und gesteigerte Erregung der Beteiligten manifestieren sich im beschleunigten, manchmal atemlosen Redewechsel.

Diese Begegnungen haben mit zeremonieller Gabenpraxis zu tun: Denn oft werden dabei Gegenstände dargeboten, weitergereicht, übergeben, und diese sind nicht einfach irgendwelche Dinge: Sie sind vielmehr mit höchster Bedeutung aufgeladen, in ihnen tritt der Geber selbst dem Empfänger gegenüber, die gegebene ‚Sache‘ ist eine Extension seiner Person und entfaltet u. U. eigene Akteurschaft. Zu größter Intensität gelangt das Verhältnis der an der Gabenpraxis Beteiligten, wenn die ‚gegebene Sache‘ nicht nur ein personhaftes Objekt, sondern tatsächlich eine Person ist. Im Gegebenen verdichten sich soziale Beziehungen. Es zeugt von einer tatsächlich oder potenziell geteilten Vergangenheit und weist auf eine Zukunft, in der beide Seiten ausdrücklich, auf ritualisierter Basis, zueinander gehören und zusammenwirken. In diesem Sinn fungieren auch übergebene Dinge nicht nur als Erkennungszeichen, sondern als Unterpand für das Selbst des Gebenden und die Allianz, die er und der Empfangende miteinander eingehen. In der gegenseitigen Anagnorisis drücken Akteure ihre reziproke Anerkennung aus und verbünden sich zu gemeinsamem Handeln (was die Positionierung gegen andere, davon Ausgeschlossene impliziert). Weit mehr als ein mentaler Akt, der Wahrnehmungen vergleicht, identifiziert, unterscheidet und Zeichen deutet, anders aber auch als eine affektive Zuwendung zum Gegenüber, der auch ein epistemischer Wert eignen mag, ist die Anagnorisis die Performanz eines Bündnisschlusses.

Aristoteles rationalisiert in seiner *Poetik* die Anagnorisis, aber er gibt auch zu verstehen, dass Erkennen (oder Wiedererkennen, Vergleichen und Abgleichen mit der Erinnerung) und Anerkennen nicht das Gleiche sind. Seiner Rede von der Anagnorisis ‚zur‘ *philia* oder ‚zur‘ Feindschaft deutet es an: Soziale Bindungen oder deren Bruch sind nicht

die Konsequenzen einer Identifikation, sondern die Anagnorisis ist ein Prozess, der selbst eine Richtung hat: eine zu tätigem Wohlwollen oder zu dessen Gegenteil. Sie bedeutet nicht die Entdeckung einer vorhandenen Verwandtschaft, woraus die Akteure dann positive (oder seltener negative) Folgen für ihr Verhältnis zueinander ziehen. Vielmehr verbinden sich darin Anerkennen (oder Zurückweisen) von Partnerschaft und Erkennen, gleichzeitige oder aufeinander folgende Allianzbildung (oder Verfeindung, so bei Ödipus und Iokaste) und Identifikation. Zumindest in der Tragödie hat das Erkennen des Gegenübers seine Grundlage und sein Modell offenbar in der Praxis der zeremoniellen Gabe.²¹⁷

Der Philosoph reduziert in seinen Überlegungen zur Anagnorisis deren interaktive Struktur und performative Kraft. Doch wenn man diese Dimensionen herabstuft, dann sind die in derartigen Szenen vorkommenden Dinge tatsächlich nur Zeichen: schlechte, ‚äußerliche‘ Indikatoren von etwas, was sich nicht in Objekten niederschlagen kann. Die Dinge werden nur auf ihre Vergangenheit bezogen, auf ihre Qualität als Erinnerungsträger, nicht aber auf ihre performative und damit auch Zukunft schaffende Funktion. Zwischen dem Hantieren mit Gegenständen (oder der Erinnerung an solche) und dem Vollzug einer Geste mit enormer Reichweite entsteht dann eine heillose Diskrepanz.

Immerhin aber gibt Aristoteles auch einen Hinweis, dass das Erkennen in diesen Begegnungen nicht im Wiedererkennen des anderen aufgeht. Er lässt ahnen, was Paul Ricœur 2004 in *Parcours de la reconnaissance. Trois études* zu einer ganzen Monografie ausfaltet: das Problem, wie Erkennen und Anerkennen, als durchaus verschiedene Akte, doch nicht nur zufällig zusammenhängen.

Was führt vom Kennen und Erkennen im Sinn des Wissens zum Anerkennen des anderen im Sinn von Respekt, Zuerkennen von Identität und gar zur Erkenntlichkeit? Bei dem Philosophen des 20. Jahrhunderts verläuft dieser Weg über das Anerkennen einer Wahrheit und einer Sache in ihrer Selbstheit, das Sich-zu-Erkennen-Geben und die Selbsterkenntnis im Sinn des Einbekennens einer Schuld. All diese Bedeutungsfacetten birgt das französische Wort *reconnaissance*. Das umfangreiche semantische Feld hält sie und andere bereit; die Recherche im Wörterbuch ergibt nicht weniger als dreiundzwanzig Einträge. Die philosophische Aufgabe besteht daher darin, in diese Fülle eine begriffliche und das heißt für Ricœur systematisch aufsteigende Ordnung zu bringen. Als die elementare Bewegung – die interne Wende des gedanklichen Prozesses – gilt dabei die von der aktiven Bedeutung (erfassen, ergreifen, identifizieren, erinnern) zur passiven (anerkannt werden) und darüber hinaus zur wechselseitigen Anerkennung. Einen Drehpunkt bilden dabei die beiden sophokleischen Ödipus-Dramen, inso-

²¹⁷ Für *König Ödipus* wäre das ggf. eigens zu zeigen, in jedem Fall trifft es zu, wenn man beide Ödipus-Tragödien zusammennimmt. Vgl. auch oben 43 und 45.

fern das leidende Subjekt sich im *Ödipus auf Kolonos* als handelndes erkennt.²¹⁸ Auf die Aristotelische *Poetik* geht er nicht näher ein, nur auf das Problem der Entscheidung – der Anerkennung von Verantwortung –, das Überlegen und den Begriff der *phronēsis* (Klugheit, Wissen um das ethisch Gute) in der *Nikomachischen Ethik*. Das heißt, er folgt in der Disposition der Gedanken zur griechischen Anagnorisis dem klassischen Muster vom Epos (Odysseus und Eurykleia) über die Tragödie zur Philosophie. Diese Schritte dürften der Hegel'schen Unterscheidung von ‚an sich‘, ‚für sich‘ und ‚an und für sich‘ entsprechen, die dem ganzen Buch seine Struktur gibt.

Der *Parcours* folgt einem dreistufigen Schema: Er geht von der Identifikation – Descartes, Kant, Bergson – (Teil I) über Sich-zu-Erkennen-Geben und Selbsterkenntnis (Teil II) zum Kampf um Anerkennung und dessen Überwindung in Erkenntlichkeit oder Dankbarkeit (Teil III). Im letzten Teil werden die zeremonielle Gabe nach Hénaff, dessen Konzept des *sans-prix*²¹⁹ und die christliche Agape kurzgeschlossen: Als exzeptionelle Momente gelungener Anerkennung bildeten sie Ruhepausen im schlecht-unendlichen Kampf um Anerkennung, wie ihn Hegel und die Theoretiker der Anerkennung und Anerkennungspolitik Axel Honneth und Charles Taylor denken.²²⁰

Vielleicht lassen sich Aristoteles' Andeutungen zur Beziehung von Anerkennen und Erkennen in der tragischen Anagnorisis nicht weiter an dessen Schriften entwickeln, in den Tragödien selbst aber gehen sie miteinander einher und folgen gerade *nicht* jenem von Ricœur geltend gemachten Stufenschema. Wenn sie in eine systematische Sequenz zu bringen sind, dann hat die Bündnis stiftende gegenseitige Anerkennung den Primat, und die namentliche Identifikation steht am Ende. Mit ihr kommt ein Prozess der Annäherung zum Abschluss. Die Nennung des Namens besiegelt die Etablierung oder Aktualisierung einer entscheidenden sozialen Bindung. Wenn es

218 *Ödipus auf Kolonos* stellt für ihn eine Umkehrung zu *König Ödipus* dar, das heißt, was sonst innerhalb eines Dramas stattfindet und im besten Fall miteinander auftritt, nämlich Peripetie und Anagnorisis, ereignet sich hier analog zwischen zwei Stücken; vgl. Ricœur 2004, 120.

219 So die Bezeichnung für Hénaffs *hors-de-prix*; vgl. ebd., 339.

220 Zur in diesem Zusammenhang wichtigen Differenz von Reziprozität und Wechselseitigkeit vgl. oben 15, Anm. 28, unten 202, Anm. 55, und 246. Zu den unterschiedlichen Bedeutungskomponenten von *reconnaissance*, *recognition* und Anerkennung und ihrem ungeklärten Verhältnis zueinander schreibt Honneth: Im Deutschen scheint der Begriff Anerkennung „nur jenen normativen Sachverhalt zu bezeichnen, der mit der Verleihung eines positiven Status verknüpft ist, während er im Englischen und Französischen zusätzlich noch die epistemische Bedeutung des ‚Wiedererkennens‘ oder ‚Identifizierens‘ umfaßt; zu dieser Schwierigkeit kommt hinzu, daß der Begriff in allen drei Sprachen auch für Sprechakte des ‚Eingeständnisses‘ oder des ‚Einräumens‘ verwendet werden kann, wodurch das ‚Anerkennen‘ primär einen rein selbstbezüglichen Sinn erhält.“ Des Weiteren gibt es – ohne Bezug zu Hegel – „eine Wittgensteinsche Deutungsperspektive [...], in der die ‚Anerkennung‘ als eine performative Reaktion auf die Lebensäußerungen anderer Personen fungiert“, wodurch, vermittelt über Stanley Cavell, „die Kategorie des ‚acknowledgement‘ in die inneren Zirkel der analytischen Philosophie vorgedrungen“ ist. Axel Honneth: *Der Grund der Anerkennung. Eine Erwiderung auf kritische Rückfragen*, in ders.: *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, (1992) 2003, (306–341) 317 f.

sich anders verhält – wie etwa, wenn Xuthos dem jungen Tempeldiener einen Namen gibt und sich damit väterliche Rechte anmaßt –, dann zeigt dies, dass es sich um eine Täuschung handelt: um aufgenötigte Anerkennung und damit um eine Verkennung, die der Korrektur bedarf.

Gabenpraktiken vermitteln gegenseitige Anerkennung und binden die Akteure in ein Netz der Verpflichtungen ein, wie sie zu *philia* oder *xenia* gehören. Gabenpartner müssen einander nicht lieben, aber sie haben in ihrem Geben, Nehmen und Erwidern idealiter einen Modus der Interaktion, der sie – so zeigen es Glaukos und Diomedes – von unmittelbarer gegenseitiger Gewalt Abstand nehmen lässt. Mit Gaben schaffen die Beteiligten und über sie hinaus jeweils unbenannte Dritte, ihre Kollektive, menschliche Lösungen für schwierige menschliche Probleme. Die Götter sind in die Zirkulation der Gaben eingebunden, und im Mythos schließen sich die Kreise des Gebens und Erwiderns auch nur, wenn diese Ebene miteinbezogen wird. Im Atridenhaus können zwischen Lebenden und Ermordeten keine versöhnenden Gaben mehr getauscht werden, die Befriedung der verfeindeten Parteien kann nur auf der Ebene nicht-menschlicher Wesen stattfinden, die sich zum Prinzip *charis* um *charis* bekennen. Iphigenie gibt über den Dritten, Pylades, Orest einen Brief und damit ein Substitut ihrer selbst. Die mythische Gabe und Rückgabe aber ist sie selbst, die ‚Schwester‘: einst vom Vater der Artemis als Opfer dargebracht, nun im Doppelsinn des Götterbilds und der leiblichen Schwester der Familie und Griechenland zurückgegeben. Philoktets Bogen hat die Macht einer Quasi-Person, weil der ursprüngliche Geber Herakles ist. Die Gabe Ion ist eine zwischen Göttern und Menschen, usw.

Die Götter spielen im Imaginären mit, aber die Gaben sind symbolische Akte der Menschen, mit denen diese ihre Dinge zu regeln suchen. Demgemäß haben Gaben und die von ihnen gestifteten Allianzen auch einen menschlichen Charakter: Sie leisten Anerkennung in nicht definitiv absehbarer und gerade nicht-mechanischer Reziprozität. Das Gegebene ist bedeutungsgeladen, polyvalent, personhaft, u. U. sakralisiert, es ermöglicht und vermittelt die Interaktion. Die Bündnisse bedürfen der Bestätigung, sie sind nie endgültig und bleiben von Ambivalenzen durchzogen. Gaben erzeugen und erhalten soziale Bindungen, aber sie sind nur so stabil, wie Menschen sich immer wieder von neuem auf diese Praktiken einlassen. Die Anagnorisis-Szenen der Tragödien handeln von Menschen, die das Geben, Empfangen und Erwidern riskieren. Ihre Begegnung kann zur Allianz führen, aber nichts garantiert diesen Ausgang.

II Streitbare Konvivialität. Zu Kunst und Gabe bei Plinius d. Ä.

1 Kunst und Gabe in Plinius' *naturalis historia* – ein intrinsischer Zusammenhang

Im Buch 34 der *naturalis historia*, das sich mit Bronze, Kupfer, Eisen und Blei befasst, erwähnt Plinius der Ältere (23/24–79 n. Chr.) die Statue eines bekleideten Herakles, die einzige dieser Art in Rom; der Dargestellte verzerrt das Gesicht in schrecklicher Agonie: Die Tunika ist das Hemd des Nessos, das den Helden auf grausame Weise zu Tode bringt. Die Statue hat drei Inschriften: Die erste bezeichnet sie als Kriegsbeute des Lucullus (der sie von einem seiner Feldzüge in Asien zwischen 73 und 69 v. Chr. mitgebracht und bei seinem Triumphzug vorgeführt hat). Die zweite besagt, dass nach seinem Tod (57 v. Chr.) sein Sohn Marcus Licinius Lucullus sie gemäß Senatsbeschluss gestiftet hat. Die dritte schließlich teilt mit, dass der kurulische Ädil Titus Septimius Sabinus (in augusteischer Zeit) die Statue aus privatem Besitz der Öffentlichkeit zurückgegeben hat. Die Passage endet mit dem Ausruf: „Gegenstand so vieler Streitigkeiten und einer so großen Würdigung war diese Statue!“¹

Der kurze Abschnitt spricht von nicht weniger als vier verschiedenen Arten des Gebens und Nehmens, die in den Ausführungen zu Kunstwerken in der *naturalis historia* immer wieder eine Rolle spielen. Die erste ist implizit im Mythos enthalten: Herakles stirbt an einer bösen Gabe, einem veritablen Gift/gift. Deianeira hat die den Körper versengende Flüssigkeit von dem durch Herakles' Pfeil tödlich verwundeten Kentauren erhalten; es ist Nessos' Rache, aber auch der Schuss selbst war schon Vergeltung, nämlich für dessen Versuch, die ihm zur Überquerung des Flusses Anvertraute zu vergewaltigen. Diese gibt das mit Blut (und Samen) getränkte Gewand ihrem Gatten als Liebeszauber, doch tatsächlich ist es ein mörderisches Geschenk. So folgt negative Gabe auf negative Gabe. Gifte der Natur interessieren den Gelehrten und Vertreter eines in vielen Hinsichten stoischen Naturkonzepts, aber ihren menschlichen Missbrauch prangert er an, z. B. ihre Verabreichung bei einem mit einer Fülle

1 [statua] Herculis tunicati, sola eo habitu Romae, torva facie sentiensque suprema tunicae. in hac tres sunt tituli: L. Luculli imperatoris de manubiis, alter: pupillum Luculli filium ex S. C. dedicasse, tertius: T. Septimium Sabinum aed. cur. ex privato in publicum restituisse. tot certaminum tantaque dignationis simulacrum id fuit! *Naturalis historiae libri XXXVII/Naturkunde*, hg. u. übers. v. Roderich König u. a., Berlin: De Gruyter, 2013 (künftig abgekürzt NH), 34.93. (Wenn nicht anders angegeben, stammen die deutschen Übersetzungen daraus.) Zu den oben in Klammern ergänzten Informationen vgl. Gaio Plinio Secondo: *Storia naturale*, hg. von Gian Biagio Conte, Torino: Einaudi, 1988, V: *Mineralogia e storia dell' arte*, Libri 33–37. Traduzione e note di Antonio Corso, Rossana Mugellesi, Gianpiero Rosati (künftig abgekürzt *Storia naturale* V), 227. Zur politischen Bedeutung der Statue, die Plinius nicht kennt oder ignoriert, vgl. Volker Michael Strocka: Der Hercules tunicatus auf dem Forum Romanum. Plin. nat. 34,93, in: Ralph Einicke, Stephan Lehmann u. a. (Hg.): *Zurück zum Gegenstand. Festschrift für Andreas E. Furtwängler*, Langenweißbach: Beier & Beran, 2009, 99–107.

kostbarer Gefäße prunkenden Gastmahl. Eine andere Art je nach Perspektive negativer oder positiver Gaben sind die eroberten Kunstwerke: Ein erheblicher Teil der von Plinius erwähnten, in Rom aufgestellten stammt aus gewaltsamer Aneignung, und Raub ist die Inversion der Gabe. Die militärisch unterlegene Seite war genötigt worden, sie den Römern auszuliefern; es handelt sich um erzwungene Herausgaben. Die Sieger brachten sie nach Hause zum Ruhm und zur Bereicherung ihrer Stadt und ihres Imperiums. Kunstwerke werden in Tempeln einer Gottheit geweiht. Sie sind dann an einem Ort aufgestellt, der öffentlich zugänglich ist und gehören so dem Gemeinwesen, nicht einzelnen Personen, das heißt, sie werden der Gesellschaft als ganzer gegeben. Sind sie dagegen in individueller Hand und werden in Privaträumen aufbewahrt zum alleinigen Genuss ihrer Eigentümer, stellt das für Plinius einen tadelnswerten Zustand dar; es kommt einem Missbrauch von Kunst gleich. Wenn der genannte Ädil die offenbar zeitweise in Privatbesitz befindliche Statue wieder der Öffentlichkeit zurückerstattet, handelt es sich daher um eine löbliche Tat; sie stellt die gebotene Ordnung der Dinge wieder her. In gewissen Grenzen entspricht sie auch einem Trend zu Plinius' Zeit: Unter Vespasian und dessen Sohn Titus tendierte die Verteilung wertvoller Güter von privatem Luxus weg zu öffentlicher Munifizenz.² Die Forderung nach Rückgabe von Kunst in diesem Sinn ist ein wiederkehrendes Thema in der *Naturkunde*.

Die genannte Statue hat eine bewegte Geschichte: Sie wurde angefertigt (und vermutlich einem Kollektiv, etwa einer Stadt, gegeben), geraubt, verschleppt, vererbt, an einem anderen Ort geweiht, also einem anderen Kollektiv vermacht, individuell angeeignet und dem Kollektiv wieder zurückgegeben. Diese Geschichte ist ihr buchstäblich eingeschrieben, und das vermehrt den Wert des Objekts. Nicht nur das Sujet ist selten, auch drei *tituli* machen aus der Skulptur etwas Besonderes, und eben dem gilt das Interesse des Gelehrten.³ Als Singularität findet sie Eingang in das große Gedächtnis der römischen Welt, das die *naturalis historia* darstellt.

Der ‚bekleidete Herakles‘ zeigt und bezeugt Gabenverhältnisse. Diese bestehen nicht nur zwischen Partnern in direktem Austausch, sondern auch darüber hinaus zwischen Akteuren, die einander nicht kennen, und das Geben und Erwidern erstreckt sich auch über längere Zeiträume und Generationen. Als gesellschaftlich konstitutives oder strukturbildendes Phänomen existieren derartige Beziehungen in Gesellschaften, die Mauss in seinem *Essai sur le don* ‚archaische‘ nennt, aber generell lassen sie sich vormodernen Gesellschaften zuschreiben. Altrömische Verhältnisse

² Vgl. Christopher Smith: Pliny the Elder and Archaic Rome, in: Edward Bispham and Greg Rowe with Elaine Matthews (Hg.): *Vita vigilia est. Essays in Honour of Barbara Levick*, London: Institute of Classical Studies, Univ. of London, 2007, (147–170) 163.

³ Vgl. Valérie Naas: *Le Projet encyclopédique de Pline l'Ancien*, Rome: Collection de l'École française de Rome, 2002, v. a. „Un ‚inventaire merveilleux‘, une encyclopédie paradoxographique?“, 243–292, 473 f. u. pass. Diese Vorliebe für Wunder hat ihre strukturelle Parallele in Digressionen; vgl. Trevor Murphy: *Pliny the Elder's Natural History: The Empire in the Encyclopedia*, Oxford: Oxford Univ. Press 2004, 37 f. Vgl. auch unten 170.

hat der u. a. juristisch geschulte Wissenschaftler selbst in den Blick genommen und rechtshistorisch analysiert.⁴ Dass Gaben aber ebenso für die römische Republik und das Prinzipat wesentlich sind, zeigen u. a. Studien zu Seneca und dem Kontext seiner Überlegungen zu Milde und Wohltaten; *De beneficiis* vor allem ist ein kanonischer Text zum Thema Gaben. Senecas Schriften bieten keine Analyse der damaligen Zustände, sondern formulieren normative Vorstellungen und sind (eigentlich) für die Erziehung des Herrschers und der Eliten gedacht. Der stoische Philosoph fächert darin nicht zuletzt ein breites Spektrum an Möglichkeiten auf, wie Gaben misslingen können. Schon die Detailliertheit, mit der er Handlungen und Haltungen der Beteiligten analysiert, und zwar sowohl der gebenden wie der empfangenden Seite, lässt die fundamentale Bedeutung von Gabenpraktiken für diese Periode erahnen. Plinius ist etwa zwanzig Jahre jünger als Seneca; mit der Abfolge der verschiedenen Kaiser hat er die Ausdehnung des römischen Imperiums ebenso vor Augen wie die Verschiebungen des Machtgefüges und die sozialen Veränderungen in Rom, die er v. a. als Sittenverfall anprangert. Die Flavische Dynastie, Vespasian und Titus, die seine Förderer sind, bedeutet ihm jedoch – ganz im Sinn ihres Selbstverständnisses und ihrer Propaganda – die Wiederherstellung geordneter Verhältnisse nach den Neronischen Exzessen.⁵

Plinius sammelt Wissen aller Art. Sein immenses Werk, von dem im Folgenden nur die sogenannte *Naturkunde*, und auch davon nur ein kleiner Teil, in den Blick genommen wird, ist das eines Kompilators, nicht eines Theoretikers. Als solches enthält es etwas wie einen Querschnitt des Denkens und Urteilens seiner Zeit, es gilt als deren *epitome*.⁶ Das Wort *historia* im Titel bedeutet nicht ‚Geschichte‘, sondern eher ‚Untersuchung‘, und das im Adjektiv enthaltene Wort *natura* alles oder ‚die Welt‘.⁷ Gabenbeziehungen treten in den hier zugrunde gelegten Bänden des Werks immer wieder als moralische Probleme in den Fokus, begegnen implizit aber auch in vielfältigen anderen Zusammenhängen.

Die Plinianische Enzyklopädie des Wissens ist eine schriftgestützte Art der *memoria*. In ihr lebt und überlebt das Wissen und damit die Erinnerung an die römische Kultur des ersten nachchristlichen Jahrhunderts. Diese zu sichern, war Anliegen des Gelehrten, gegen den Verfall des Wissens suchte er ein Mittel. Schatzhäuser wollte er

4 Vgl. Mauss 2013, 121–135.

5 An der *naturalis historia* arbeitete er zwischen 70 und 76 n. Chr.; seine vorherigen Werke sind gleichzeitig mit den Aktivitäten von Lukan, Seneca und Petron, „all of whom were prematurely cut down in the aftermath of the Pisonian conspiracy of 65“; Mary Beagon: *The Elder Pliny on the Human Animal. Natural History Book 7*. Translated with Introduction and Historical Commentary, Oxford: Clarendon Press, (2005) 2009, 10. Laut Anja Wolkenhauer beginnt die Arbeit allerdings schon in der Jahrhundertmitte; vgl. Erfinderdenken, typologische Konzepte, Traditionalismus und „invented traditions“ als Konzepte zur Bestimmung des Klassischen in der Vormoderne, in: Marc Föcking, Claudia Schindler (Hg.): *Klassik und Klassizismen in römischer Kaiserzeit und italienischer Renaissance*, Stuttgart: Franz Steiner, 2020, (23–41) 32, Anm. 38.

6 Vgl. Mary Beagon: *Roman Nature. The Thought of Pliny the Elder*, Oxford: Clarendon Press, 1992, 15.

7 „... we might just as well translate *Naturalis Historia* as *Inquiry into Everything*“; Murphy 2004, 33.

der Nachwelt errichten; *thesauros oportet esse* (*Praef.* 17). Jahrhundertlang stellte die *naturalis historia* dann tatsächlich ein Referenzwerk dar. In Hinsicht auf die bildenden Künste fungiert sie sogar als eine Art Gründungsdokument europäisch-westlicher Kultur.

Während die Informationen zur Natur darin heute vorwiegend von historischem Interesse sind, scheint jenseits akademischer Disziplinen, die sich mit Wissensgeschichte befassen, eine Gruppe von Einträgen nahezu unverwüstlich: die Kunst und Künstler betreffenden Anekdoten.⁸ Es sind Texte, deren Behauptungen Plinius selbst oft skeptisch gegenübersteht und von denen er sich zuweilen ausdrücklich distanziert. Er verwirft sie aber nicht, sondern nimmt sie in sein riesiges Wissenskompendium auf. Nicht zuletzt stellt er sie auch immer wieder in den Dienst seines eigenen schriftstellerischen Unternehmens. So transportieren die Erzählungen moralische Botschaften und Kritik an den aktuellen Zuständen. Überhaupt dominieren die ethischen Aspekte der Kunst, und das heißt, die Haltungen der mit Kunst befassten Personen, seien sie Produzenten, Auftraggeber, Käufer oder Betrachter. Aus späterer Sicht scheint es so, dass Plinius für das Künstlerische im engeren Sinn wenig Interesse oder keinen Sinn habe, was man ihm auch – anachronistisch freilich – zum Vorwurf gemacht hat.⁹ In der Rezeptionsgeschichte war diese scheinbare Kunstfremdheit aber kein Hindernis für das anhaltende Echo gerade dieser Texte und ihre Produktivität im Kunstbereich. Im Gegenteil sorgen sie für die *longue durée* der *Naturkunde* über die Frühe Neuzeit hinaus in die Moderne und gelegentlich sogar bis in die Gegenwart.

Jacob Isager hat die Künstleranekdoten als die Würze in Plinius' Darstellung der Kunstentwicklung bezeichnet.¹⁰ Tatsächlich haben die kleinen Geschichten sich immer wieder als fruchtbar erwiesen; für vormoderne Kunst und Kunstgeschichtsschreibung sind sie eine unentbehrliche Referenz. Sie sichern jahrhundertlang eine Kontinuität von intertextuellen und interpikturalen Beziehungen, bieten den mit Kunst befassten Akteuren einen gemeinsamen Bezugsrahmen, ermöglichen Wiedererkennung, verleihen Relevanz, legitimieren und autorisieren Sujets. Von jeher werden sie aber auch so genutzt, dass die normativen Anliegen des Verfassers und die Möglichkeit der Nobilitierung durch bereits Anerkanntes in den Hintergrund treten: Die Äußerungen und Erzählungen zur Kunst bieten vielmehr deren Theorie *avant la lettre*, sie sind etwas wie

⁸ Diese Bezeichnung hat sich eingebürgert. Plinius selbst hat keine dafür, gelegentlich gibt es das Wort *fabula*. Ich danke Valérie Naas für diese Information.

⁹ Vgl. Jeremy Tanner: *The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, Society and Artistic Rationalisation*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2006, 235 f. (mit weiterführender Literatur), 242 ff., 255 ff. u. pass.

¹⁰ Jacob Isager: *Pliny on Art and Society*, London/New York: Odense Univ. Press, 1991, 138. Für Pollitt sind sie im Unterschied zu professioneller, von Künstlern selbst verfasster, zu rhetorisch-literarischer und philosophischer Kunsttheorie das Vehikel populären Denkens über Kunst; vgl. Jerome Jordan Pollitt: *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology*, New Haven/London: Yale Univ. Press, 1974, z. B. 63 ff.

prototheoretische Kerne.¹¹ Bildende Künstler finden darin Grundsatzfragen ihres Meisters. Sie betreffen neben Fragen der Technik das Verhältnis zur Natur, zum Publikum, zu künstlerischen Vorgängern und Konkurrenten, zur Ökonomie und zur politischen Macht. Insofern die Anekdoten von sozialen Interaktionen handeln, haben sie auch mit Gaben zu tun. Diesen Dimensionen gelten die folgenden Ausführungen.

Ich gehe dabei von der Vermutung aus, dass Künste und Gabe hier *intrinsisch* miteinander verbunden sind. Gabenpraktiken und -konzepte haben in der römischen Kaiserzeit (und in der nicht nur von Plinius immer wieder mahnend beschworenen römischen Vergangenheit sowie in der stilisierten griechischen Kultur) eine wesentliche Funktion für alle möglichen Aspekte des Lebens. Es wäre daher erstaunlich, wenn das nicht auch für Kunst zuträfe. Gleichwohl findet ein nicht nur punktueller

11 Neuzeitliche Kunstpraxis und -geschichtsschreibung haben sie so benutzt, aber auch eine Vielzahl wissenschaftlicher Arbeiten zu einzelnen Anekdoten hat das in jüngerer Zeit gezeigt. Klassisch zur Künstlerlegende ist Ernst Kris, Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* (1934), Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995. Neben Isager 1998 und Pollitt 1974 hier nur einige wenige Titel aus der jüngeren Forschung (ohne Literatur zu einzelnen Anekdoten): Emmanuelle Hénin, François Lecercle, Lise Wajeman (Hg.): *La Théorie subreptice: les anecdotes dans la théorie de l'art (XVI^e–XVIII^e siècles)*, Turnhout: Brepols, 2012; darin z. B. Valérie Naas: *Anecdote et théorie de l'art chez Plinie l'Ancien*, ebd., 39–52; dies.: *Anecdotes artistiques chez Plinie l'Ancien. La constitution d'un discours romain sur l'art*, Paris: Presses de Sorbonne Université, 2023; Sarah Blake McHam: *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance. The Legacy of the Natural History*, New Haven/London, Yale Univ. Press, 2013; Verity Platt: *The Artist as Anecdote: Creating Creators in Ancient Texts and Modern Art History*, in: Richard Fletcher, Johanna Hanink (Hg.): *Creative Lives in Classical Antiquity. Poets, Artists and Biography*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2016, 274–304; wissenschaftsgeschichtlich zu Kurz, Kris ebd., 282 ff., kritisch zu dieser (enthistorisierenden, von ‚Archetypen‘ sprechenden) Studie auch Naas 2012, 45; Emmanuelle Hénin, Valérie Naas: *Le Mythe d l'art antique entre anecdotes et lieux communs*, Paris: CNRS Éditions, 2018; aus archäologischer Sicht Agnès Rouveret: *Ce que Plinie l'Ancien dit de la peinture grecque: histoire de l'art ou éloge de Rome?*, in: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 151.2 (2007), 619–632; v. a. zu englischer Malerei und nur am Rand zu Plinius Werner Busch: *Die Künstleranekdote 1760–1960. Künstlerleben und Bildinterpretation*, München: C.H. Beck, 2020; zum Künstlerbild Catherine Soussloff: *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*, Minneapolis: Minnesota U.P., 1997. Vgl. auch Eva Falaschi: *Pliny the Elder and the Portraits of Ancient Authors*, in: Ute Tischer; Ursula Gärtner; Alexandra Forst (Hg.): *Ut pictura poeta. Author Images and the Reading of Ancient Literature/Autorbilder und die Lektüre antiker Literatur*, Turnhout: Brepols, 2022, 51–78; dies.: *Biografie, trattati e letteratura artistica: problemi di genere e di frammenti. Per una edizione della Kunstgeschichte* (FGrHist IV B), *ASNP* 13.1 (2021), 63–89; Anja Wolkenhauer: *Naturkunde und Kunstgeschichte. Plinius' Naturalis historia in Albertis De pictura*, in: Hartmut Wulfram, Gregor Schöffberger (Hg.): *Leon Battista Alberti, De pictura (lat.). Kunsttheorie – Rhetorik – Narrative/Teoria dell'arte – retorica – narrative*, Stuttgart: Franz Steiner, 2023, 51–70. Eine Datenbank mit Textvarianten bietet <http://www.pictorinfabula.com/>. Aktuelle literaturwissenschaftliche Forschung zur Gattung Anekdote, z. B. Christian Moser, Reinhard M. Möller (Hg.): *Anekdotisches Erzählen. Zur Geschichte und Poetik einer kleinen Form*, Berlin: De Gruyter, 2022, spart dieses ganze Textkorpus und seine Bedeutung für Kunsttheorie und -geschichte leider aus. Die Lücke zu füllen und Plinius' Künstlererzählungen mit jüngeren literaturwissenschaftlichen Gattungsstudien zu verbinden, mag Gegenstand eines eigenen Aufsatzes sein. Zu zwei ausgewählten Anekdoten vgl. Mainberger 2024.

Konnex von Kunst und Gabe eigentlich keine Aufmerksamkeit; ich versuche hier, ihn an Plinius' Text sichtbar zu machen.

Meine Hoffnung ist, dass sich auf diese Weise Ansatzpunkte für eine Kunsttheorie finden lassen, der nicht allein die Erhebung bildnerischer Tätigkeit vom Handwerk zu einer ‚freien‘ Kunst und den Aufstieg eines (männlichen) Künstlerindividuums in den Blick nimmt, das in der Gesellschaft eine Sonderrolle spielt und von dessen legendärer Gestalt der Weg zu frühneuzeitlicher Verehrung bis hin zur Divinisierung und zum romantischen Geniekult führt. Vielmehr sollen andere Seiten des ‚Kunst‘ Genannten zum Vorschein kommen.

Kunst wird hier als komplexer Zusammenhang aus Produzieren, Konkurrieren, Kooperieren, Sammeln, Distribuieren, Rezipieren, Bewerten, Tradieren, Umarbeiten usw. aufgefasst, kurz als ein vielfältiges Geben, Nehmen und Erwidern; die Mauss'sche Triade lässt sich dabei noch mit Caillé um das vierte Moment, das Verlangen oder Anfordern (*demande*), ergänzen.¹² Bei diesen Tätigkeiten ist immer mehr als *ein* Akteur relevant, und selbst duale Konstellationen reichen zur Beschreibung nicht aus. Denn zu den künstlerischen Spezialisten treten Laien hinzu (Betrachter, Käufer, Förderer, Eroberer ...), zu den männlichen Akteuren (selten, aber wenn, dann mit bedeutenden Folgen) weibliche Akteurinnen, zu den sozialen dingliche Aktanten, zu den individuellen unbenannte Dritte oder das Kollektiv, zu gegenwärtigen vergangene und künftige, zu menschlichen Akteuren außermenschliche Instanzen. Zu beschreiben ist ihr praktisches, interaktives Zusammenwirken.

2 Die *naturalis historia* – eine ambivalente Gabe

Obwohl es dem Gelehrten vorwiegend um das Sammeln von Wissen geht, ist er mitnichten neutral, sondern hat auch eine ideologische Agenda: Die naturkundliche Enzyklopädie wird bei Plinius zu einem Katalog des römischen Imperiums, dem er selbst in hoher Funktion und als Angehöriger der Elite, als Ritter, dient.¹³ Ein ‚Inventar‘ der unermesslichen Reichtümer, eine Erfassung mit Anspruch auf Vollständigkeit, worauf jeder Katalog, der diese Bezeichnung verdient, zielt, ist nicht nur monumental im umgangssprachlichen Sinn des riesigen Ausmaßes, sondern tatsächlich ein Monument: ein Denkmal. Es fixiert einen bestimmten Zustand mit der Absicht, ihn zu verewigen, ihn dem Fluss der Zeit und der Veränderungen zu entziehen. Damit aber wird auch *volens nolens* das Gegenteil deutlich: die temporäre, ja dem Verfall anheimgegebene Natur des Gegenstandes. Denn feststellen in einem Katalog, in einem Monument, in einer Enzyklopädie lässt sich nur, was sich nicht mehr verändert, in diesem

¹² Vgl. Caillé 2019.

¹³ Vgl. Sorcha Carey: *Pliny's Catalogue of Culture. Art and Empire in the Natural History*, Oxford: Oxford Univ. Press, 2003, und Naas 2002. Über die ideologische Funktion der *naturalis historia* für das römische Reich besteht, soweit ich sehe, in der Forschung Einigkeit.

Fall, was sein Potential zur Ausdehnung und Steigerung erfüllt hat oder diesen Zustand zumindest ahnen lässt.

Plinius rühmt die römische Kultur – seine eigene – und hebt ihre Differenz zu allen anderen Kulturen hervor. Dazu gehört jedoch auch Kritik an Missständen seiner Zeit und die kontrafaktische Beschwörung besserer vergangener und sogar idealer Verhältnisse. In diesem Sinn erinnert er immer wieder an die Zeiten der römischen Republik und der ersten Kaiser, Augustus insbesondere, und nimmt Partei für die Flavier, vor allem seinen eigenen Schirmherrn Vespasian. Er tadelt dekadente kaiserliche Machtausübung, wie sie die Namen Caligula und Nero konnotieren, und stellt ihr – durchaus topisch – die Gestalt eines idealen, sich selbst kontrollierenden, von seinen persönlichen Leidenschaften absehenden Herrschers gegenüber.¹⁴ Die vorbildlichen Verhältnisse werden mitunter auch an der Situation griechischer Kunst und an deren namhaften Vertretern festgemacht; so verkörpern die bekannten Maler Apelles und Protogenes in anachronistischer Weise alte römische Tugenden.

Die 37 Bände der *naturalis historia* stellen selbst eine Gabe dar: Sie sind zwei Empfängern gewidmet: einerseits dem künftigen Kaiser Titus (man schreibt das Jahr 77 n. Chr.) und andererseits der breiten Masse. An beide wendet sich der Verfasser in seiner *epistula praefatoria*. Im Bereich der Schriften bedeutet widmen schenken. Es ist, wie es ausdrücklich in Plinius' Vorwort heißt, analog zu der Geste, einen Gegenstand einem Tempel zu weihen. Der Gelehrte tut mit seinem Buch, was man seinerzeit mit einem Kunstwerk tut oder zumindest tun sollte.

Widmungen schaffen oder festigen – wie Gaben prinzipiell – das Band der ‚Freundschaft‘ mit dem Adressaten. Sie gehören zur damaligen literarischen Praxis der römischen Oberschicht. Plinius erhofft sich dadurch eine bleibende Beziehung zu seinem (künftigen) Herrscher, aber derartige Gaben zeichnen sich dadurch aus, dass sie beiden Seiten zugutekommen. In diesem Fall nützen sie den Förderern durch den Ruhm, den sie dem Herrscherhaus verschaffen, und durch dessen propagandistische Unterstützung. Der Akt als solcher beschwört nicht zuletzt alte aristokratische Sitten der Republik, als deren konservativer Vertreter sich Plinius zeigt.¹⁵

Nicht nur ganze Schriften können seinerzeit Gegenstand eines Schenkens sein. Auch Wissen wird geteilt, üblicherweise zwischen Schreibenden und Mitgliedern der Elite. Es wird großzügig weitergegeben und gerade nicht von dem, der es hat, für sich behalten. Plinius entspricht auch diesem ethischen Modell; er gibt dem Anspruch nach sein Wissen sogar an das Volk weiter. Zwischen den Gebildeten zirkulieren bewegliche Wissens Elemente wie z. B. kleine Geschichten von Wundern. Nachrichten über *mirabilia* und Anekdoten eignen sich in besonderer Weise für diese Art Austausch. Sie sind *per se* mobile und adaptierbare Einheiten, sie werden gesammelt und im Rahmen einer (im sehr weiten Verständnis des Wortes) ‚amikalen‘ Kultur transfe-

¹⁴ Vgl. Isager 1991, 223 f. Vgl. auch unten 139 und Mainberger 2024.

¹⁵ Zum Folgenden vgl. Murphy 2004, 49–73, hier 59.

riert. Dabei ist Plinius selbst Empfänger der Wissensgaben vieler anderer. Er unterscheidet sich von anderen zeitgenössischen Autoren jedoch dadurch, dass er im ersten Buch der *Naturkunde* seine Quellen offenlegt, und zwar in großem Umfang. Sein Verhältnis zu diesen Autoren und Texten stellt er in der Vorrede als ein Leihen und Rückgeben mit Zinsen dar,¹⁶ wobei die Beziehung von Kapital und Zinsen nicht ganz einfach zu verstehen ist. Leihen hat sowohl finanzielle wie moralische Bedeutung; es steht im Gegensatz zum Stehlen (und implizit zum Kaufen und Verkaufen, aber auch zum eigenständigen Herstellen). Die literarische ‚Schuld‘ wird jedenfalls in Metaphern von Kapital und Zins beschrieben. Trotzdem aber liegt der Akzent auf dem ethischen oder standesgemäßen, aristokratischen Verständnis des eigenen Tuns, das heißt, es geht dabei gerade nicht um die Vermehrung von Geld und individuellem Profit, sondern um die Möglichkeit, Reichtum großzügig an die Öffentlichkeit wegzugeben, mithin als Wohltäter für das Gemeinwesen zu wirken. Die finanztechnische Metaphorik transportiert eine Ethik der Munifizienz. Plinius, so kann man wohl Trevor Murphys Darlegung pointieren, versteht sein Sammeln als Akkumulieren von Wissen, um mit dessen Fülle statt mit Geld *beneficia* zu leisten oder als Euerget zu handeln.¹⁷

Dieses Tun steht im Gegensatz zu einer anderen durchaus verbreiteten zeitgenössischen Praxis: zu der, Wissen oder im Entstehen begriffene Werke dem jeweiligen Autor abzukaufen und sie unter dem eigenen Namen zu veröffentlichen. Ein derartiges Angebot hatte Plinius von einem Mann namens Larcus Licinius für seine Notizen zur *naturalis historia* erhalten. Dieser bot ihm eine bemerkenswerte Summe, aber Plinius ging nicht darauf ein. Das Ansinnen als solches war auf der Folie der beschriebenen Auffassung empörend: „... it was in contradiction of a singularly aristocratic feature of Roman literary culture, the exchange of text and of story to mark the social circulation of favour and power [...] it was a polite mark of *amicitia* to receive stories from one's friends, or to give them, it was offensive to want to buy them.“¹⁸ Für die kompilatorische, durch und durch von Intertextualität bestimmte Schreibweise der *Naturkunde* heißt das: Plinius „borrows them [his stories, S.M.] nobly and returns them freely to those who gave them, with interest added in the form of fame – his citations. He does not husband his data jealously, he spends them on us, his readers, with a prodigal hand.“¹⁹

Der Gelehrte gibt die erhaltene Gabe also in ihrem Wert gesteigert an diejenigen zurück, von denen er sie empfangen hat, und gibt großzügig an Dritte weiter – eben

16 *obnoxii profecto animi et infelicis ingenii est deprehendi in furto malle quam mutuum reddere, cum praesertim sors fiat ex usura.* „Es zeigt wahrlich eine niederträchtige Gesinnung und einen unseligen Geist, sich lieber beim Diebstahl erwischen zu lassen als Geborgtes zurückzuerstatten, besonders dann, wenn aus dem Zins Kapital entsteht.“ NH 1, *Praef.* 23, Übers. modif. von S.M. Vgl. auch Wolkenhauer 2023, 54.

17 Wenn man bedenkt, dass im römischen Kontext Wissen in der Regel von Älteren an Jüngere weitergegeben wird, kann Plinius damit auch die angesehene Position des älteren Unterweisenden einnehmen. Für diesen Hinweis danke ich Patrick Kunzendorf.

18 Murphy 2004, 60 f.

19 Ebd., 66.

wie es sich beim Gabentausch gehört. Diese Praxis zeitigt Konsequenzen auf der formalen Ebene: So feindlich der Text Anforderungen an logische und begriffliche Organisation gegenüberstehe, so ‚gastfreundlich‘ nehme er besondere, idiosynkratische Wissenssplitter auf und gewähre ihnen Unterschlupf.²⁰

Anders gesagt: Die Vertrautheit mit Gabenpraktiken durchzieht auch Plinius' Selbstverständnis als Schriftsteller und seine Überlegungen zum Verhältnis seines Textes zu den vielen anderen, aus denen er schöpft. Dass er dies mit Hilfe von finanzökonomischen Verfahren figuriert, tilgt die Vorstellungen von Gaben nicht; es zeigt vielmehr, dass beide Arten von Ökonomie, eine des Marktes und eine des Schenkens, koexistieren, einander berühren und sich, je nachdem, auch aneinander profilieren. Die Sphären von Wirtschaft und Moral sind nicht scharf getrennt, und erstere funktioniert auch anders, als man es erwartet. Plinius kann aus der Perspektive einer Adelskultur und -ethik ein Kaufangebot als beleidigend wahrnehmen und zugleich etwas, was heute nur als Verhältnis des Dankes artikuliert wird, mit Zinsen assoziieren. Was modernen Lesern nicht zusammenzupassen scheint, ist ihm und seinen Zeitgenossen durchaus plausibel. Murphy stellt seine Ausführungen über den Vorstoß jenes Kaufwilligen, Plinius' ablehnende Reaktion und seine eigene Zinsmetaphorik unter den Titel „Knowledge as Commodity“ und markiert die Widersprüche zwischen zwei (scheinbar) inkompatiblen Denkweisen. Auf den *Essai sur le don* oder dessen Interpretationen geht er nicht ein, aber dieses Kapitel hätte m. E. genauso gut oder vielleicht sogar stimmiger unter dem Titel ‚Wissen als Gabe‘ stehen können: Die epistemische Praxis der *Naturkunde* ist ein Gabenverkehr im Mauss'schen Sinn. Die Sozialität stiftende Funktion und die Bezeugung von Anerkennung auf der Ebene der Pragmatik haben dabei ihr formales Pendant in der Verfasstheit des Textes. Im Unterschied zu einer stringent auswählenden und geordnet voranschreitenden Abhandlung entspricht er einer Poetik der *poikilia*, des Bunten, Mannigfaltigen, Gemusterten,²¹ und diese ermöglicht eine generöse ‚Hospitalität‘.

Die nicht-kommerzielle Erwiderung auf das Angebot besteht übrigens darin, dass Plinius den Bieter in zwei nicht unbedingt schmeichelhaften Anekdoten vorkommen lässt.²² Eine aus seiner Sicht negative Gabe, die Beleidigung, beantwortet er mit einer anderen negativen Gabe, einer kleinen literarischen Revanche.

²⁰ Vgl. ebd., 73. Murphys Vokabeln sind *hostile/hospitable* und *shelter*; sein Kapitel mündet also in die Metaphorik der Gastfreundschaft, die eine entscheidende Rahmung der Gabenpraxis und selbst eine Gabe darstellt. Zur Beziehung von *hostis* und *hospes* mit Rekurs auf Mauss vgl. Benveniste 1969, 92–96.

²¹ Vgl. Murphy 2004, 38; er übersetzt das Wort mit *intricacy*, was den verschlungenen, digressiven Charakter des Werks adressiert. Der ästhetische Begriff der *poikilia* wird inzwischen in einem Sinn verstanden, der weit über den traditionellen der Buntschriftstellerei hinausgeht; vgl. Amy Lather: *Materiality and Aesthetics in Archaic and Classical Greek Poetry*, Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2021; eine andere Studie bringt den Begriff u. a. mit dem der *charis* zusammen: Nikola Kéi: *L'esthétique des fleurs: ‚kosmos‘, ‚poikilia‘ et ‚kharis‘ dans la céramique attique du VIe et du Ve siècle av. n. ère* (2010), Berlin/Boston: De Gruyter, 2021. Vgl. auch Gherchanoc 2019.

²² Vgl. Murphy 2004, 56 f. Die Anekdoten finden sich in NH 19.35 und NH 31.24.

Sammeln heißt einen Thesaurus anlegen. Jede Gesellschaft und Kultur errichtet sich ein Schatzhaus dessen, was sie bewahrt und behält und worauf ihr materieller und symbolischer Reichtum aufruht.²³ Denn die Zirkulation der Güter – der Transfer durch Verkauf, Schenken, Leihen, Vererben etc. – braucht eine Verankerung. Das Schatzhaus der Güter, die nicht zirkulieren, die aus dem Tauschverkehr herausgehalten werden oder nur unter sehr besonderen Bedingungen oder in Ausnahmefällen in ihn eingehen, bildet diese Grundlage. Die nicht veräußerlichen Dinge sind die *sacra*.²⁴ Wissen ist auch eine Form symbolischen Reichtums. Es stellt einen Thesaurus dar, aber auf etwas andere Weise. Wissen ist nicht identisch mit dem ‚Heiligen‘ im Sinn des Unantastbaren, Sakrosankten, es hat bestimmte unveränderliche, axiomatische Voraussetzungen, ist aber ansonsten in höchstem Maße flexibel. Gleichwohl gibt es Formen der Aufbereitung und Disposition, die das Wissen zu stabilisieren und ihm die Funktion einer haltbaren Referenz zu verleihen suchen. Als eine Form kollektiven Gedächtnisses verbinden enzyklopädische Werke die Fluidität des Wissens mit seiner autoritativen und Identität verbürgenden Funktion; so auch die *Naturkunde*. Plinius vergleicht sein Werk in der Vorrede mit einem Schatzhaus. Beide Bedeutungen des Wortes *thesaurus* – zusammengetragene Gegenstände wie der Ort ihrer Aufbewahrung – passen auf die Enzyklopädie.²⁵

Das Gabenprinzip kommt hier also in einem komplexen Sinn zum Tragen: im direkten als Geschenk an die Widmungsadressaten, im vermittelten als Gabentausch mit anderen Autoren, als Darbietung des epistemischen Reichtums und zugleich rühmende Selbstdarstellung des römischen Reichs; es ist Gedächtnisschatz und Überhöhung der eigenen Gesellschaft und Kultur und zugleich performative Fortsetzung eines noblen Gabentauschs sowie generöses Geschenk an alle. *De facto* erreicht es wohl nicht die einfachen Leute wie die ausdrücklich erwähnten Handwerker und Bauern, aber über die (gebildeten) Zeitgenossen hinaus sogar noch ein künftiges Publikum.

Im antiken Rom stehen Obelisk; die bewundertsten Skulpturen in der Stadt sind griechische; in den römischen Villen gibt es Werke, die wegen des edlen Materials, Marmor und Gold, und wegen der namhaften ausländischen Schöpfer hoch in

23 Die Güter, die eine Gesellschaft als ihr eigen ansieht, aus denen sie ihre Identität schöpft, auf die sie sich in kritischen Phasen bezieht, um sich zu erhalten oder wiederzugewinnen, können auch immaterielle sein, nur im Gedächtnis aufbewahrte, wie z. B. Texte. Und sie müssen nicht in Schrift niedergelegt, sondern können auch im kollektiven Körpergedächtnis der Mitglieder verankert sein; diese bestätigen ihre Erinnerungen performativ in gemeinsamen Praktiken wie Ritualen immer wieder und bewahren sie dadurch. Derartige Güter (und Werte) sind besonders haltbar – und Angriffe auf sie, etwa durch Verbote der Gedächtniskultur, besonders destruktiv.

24 Vgl. Mauss 2013, 105 und 126; Annette Weiner: *Inalienable Possessions. The Paradox of Keeping-While-Giving*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: Univ. of California Press, 1992; Maurice Godelier: *Das Rätsel der Gabe. Geld, Geschenke, heilige Objekte*, München: C.H. Beck, 1999, 49 ff., 238 ff., 242 ff.

25 Vgl. Carey 2003, 75. Das zeigt sich in formalen Eigenschaften: Sammeln, Anhäufen und Expandieren rangieren vor kategorialer Ordnung und kohärenter Argumentation; vgl. Murphy 2004, 34.

Kurs stehen; ein berühmtes Gemälde von zwei griechischen Meistern fällt einem Brand auf dem Kapitol zum Opfer ... Wie sind all diese Dinge nach Rom gekommen? Wieso können ihre Eigentümer sie sich leisten?

Die römischen Reichtümer beruhen auf Eroberungen, das bezeugt ihr Katalog immer wieder. Der Schatzbildung in Rom liegt in hohem Maß gewaltsamer Raub zugrunde. Kunst als Kriegsbeute mitzunehmen bereitet den Siegern als solches noch keine Gewissensbisse. Trotzdem haben die Eroberungen moralische Probleme im Gefolge: An die Expansion des Imperiums knüpft sich unweigerlich – die Beziehung ist schon zu Plinius' Zeiten topisch – der Verfall der Sitten zu Hause. Der Kontakt zu anderen Völkern soll die *luxuria*, die Prunksucht und Zügellosigkeit, nach Rom gebracht haben. Die Zeit vor derartigen Begegnungen mit fremden Kulturen gilt dagegen als ideale, als Epoche bescheidenen, maßvollen Lebensstils. Wenn alle möglichen wertvollen Dinge und aufwendigen Gebräuche in die Hauptstadt gelangen und die Lebensform der Wohlhabenden verändern, dann zeigt dies also den Triumph des römischen Imperiums über alle anderen Reiche, aber zugleich deutet es dessen Niedergang an. Von der exzessiven Blüte lässt sich nicht sprechen, ohne dass deren Ende am Horizont erscheint.²⁶ Die Gabe des Gelehrten bringt den Empfängern mithin Lob, Ehre, Selbstbestätigung und ähnlich Erfreuliches und andererseits deren Gegenteil. Wie jede Gabe ist auch diese ambivalent.

3 Hochgeschätzt, überschätzt, unschätzbar: vom (ökonomischen) Wert der Kunst

Die *Naturkunde* verhandelt den Zusammenhang von Kunst und Gabe in verschiedenen Hinsichten: ausdrücklich als Gegensatz zum Kaufen, als Praxis der Anerkennung zwischen verschiedenen Teilnehmern am Tausch wertvoller Güter und als Verhältnis zur Natur. Andere Konstellationen, etwa bestimmte künstlerische Verfahren oder Mängel, lassen sich gabenpraktisch beschreiben, insofern das Wortfeld und die Problematik der zu leistenden oder verfehlten *charis* eine Rolle spielen.²⁷ Denn die Semantiken von *charis* und Gabe überschneiden sich. Beide sprechen von Praktiken, die eng ineinandergreifen. Gaben erfreuen normalerweise, Freude muss man geben und empfangen können, gefühlte Freude hat ihre Zeichen, sie ist Effekt von Gaben und Anlass zu weiteren, etc., und Kunst ist i. d. R. eine erfreuliche Gabe. Da Gaben aber auch zweischneidig sind und Medium von Kämpfen sein können, durchzieht diese Ambivalenz alle Dinge, Personen und Relationen in ihrem Zusammenhang. Auch die Kunst stellt keine Ausnahme dar. Im engeren Sinn ist *charis* bei Plinius eine von deren Qualitäten oder vielleicht sogar deren zentrale Qualität. Denn der größte antike

²⁶ Vgl. Carey 2003, 76.

²⁷ Plinius zitiert diese Vokabel, vgl. unten 151 und 162–164. Auch dem Begriff *beneficium* wäre nachzugehen, vgl. dazu auch Anm. 76.

Maler, Apelles, ist ein Meister der *charis*, und an seinem Können bemisst sich der Wert anderer Künstler.

Der römische Diskurs über Gütertausch und -verkehr huldigt nicht dem freien Markt und der Selbstregulierung der Preise durch Angebot und Nachfrage. Dass in der *naturalis historia* ökonomische Kalküle oft eher nachgeordnet scheinen, gilt in besonderem Maße für Kunst.²⁸ Ihre Werke stehen nicht schlechthin und jederzeit zum Verkauf, sie sind nicht einfache Ware, sondern haben z. T. die Funktion von *sacra* und werden zu Ware erst unter bestimmten besonderen Umständen. Dergleichen sind z. B. die Eroberung und Einnahme einer Stadt: Als Kriegsbeute gelangt das, was normalerweise zu den unveräußerlichen Besitztümern gehört und höchstens ausnahmsweise transferiert wird, in den Verkauf. Der Wechsel der Kategorie von dem, was eine Gesellschaft behält, zu dem, was sie tauscht, erfolgt hier durch äußere Gewalt; er impliziert eine Abwertung der Objekte, aber vor allem trifft diese Degradierung die unterworfenen und nun beraubten Eigentümer, während die Werke (und ggf. Dienste), die nun an die Eroberer gehen, deren Status erhöhen.

Die *Naturkunde* kennt aber auch Beispiele dafür, dass Nachfrage den Preis steigert und ggf. erst den Wert eines Gutes erkennbar macht, nicht zuletzt den eines Kunstwerks. So etwa in folgender Anekdote: Der wohlhabende Maler Apelles, der erfahren hatte, dass sein weniger erfolgreicher Kollege Protogenes seine Werke zu einem geringen Preis veräußern musste, kaufte diese und streute das Gerücht, er wolle sie als seine eigenen ausgeben (vgl. NH 35.88).²⁹ Das trieb Protogenes' Wertschätzung bei seinen Landsleuten in die Höhe, und Apelles bestimmte die Preise der nun von ihm verkauften Werke. Der Unterschätzte konnte so einen angemesseneren Gegenwert erzielen. Bemerkenswert ist an dieser Erzählung nicht nur, dass Apelles sozusagen als Großkunde in eine gegebene Marktlage interveniert und sich ein Monopol verschafft, sondern dass die *Nachricht*, er wolle sich die Gemälde zuschreiben, die Situation verändert: Allein die Möglichkeit, seine ‚echten‘ Werke wären nicht mehr von den nur angeeigneten eines anderen zu unterscheiden, womit den Eigentümern oder potenziellen Käufern ein Wertverlust droht, bewirkt etwas. Der Kunstmarkt, wenn man von einem solchen sprechen kann, reagiert so sensibel wie die Börse auf die Andeutung einer Finanzautorität. Zugespitzt gesagt: Mit der Androhung, den Markt zu manipulieren, manipuliert Apelles ihn tatsächlich.

²⁸ Eine aktuelle Studie zur Ökonomie in der *Naturkunde* kann den Äußerungen zur Kunst nicht viel abgewinnen. Faktoren, die Kunst teuer machen, sind bei Plinius das Können des Künstlers, der Materialwert und die Seltenheit. Er verfolgt dieses Thema aber nicht in systematischer Weise. Seine Äußerungen zum Preis der Kunst sind eher moralischer als ökonomischer Natur. Vgl. Richard Saller: *Pliny's Roman Economy: Natural History, Innovation, and Growth*, Princeton/New Jersey: Princeton Univ. Press, 2022, 103 f. Dem ist sicher zuzustimmen, es zeigt aber andererseits, dass man bei dieser Frage mit einem *weiten* (nicht einem, dem modernen entsprechenden) Begriff von Ökonomie operieren muss, wie es Mauss in seinem *Essai sur le don* tut.

²⁹ Er selbst erhielt hohe Summen für seine Werke, d. h. in der Zeit Alexanders konnten besonders geschätzte Künstler sehr reich werden; vgl. z. B. auch NH 35.92 und *Storia naturale* V, 389 f., Anm 1.

Ein anderes Beispiel für Preissteigerung durch Nachfrage bezieht sich auf die besondere Situation des Verkaufs von Kriegsbeute: Als König Attalos II. von Pergamon für ein Dionysos-Gemälde des Malers Aristides 600.000 Denare zahlt, versteht der römische Eroberer Lucius Mummius³⁰ erst, dass das Bild wertvoll ist; er fordert es zum Ärger des Käufers zurück und widmet es dem Tempel der Ceres. Dieser Vorfall gilt als das erste Beispiel dafür, dass ein fremdes Bild zum öffentlichen Besitz werden kann; es wird nicht nur öffentlich ausgestellt bzw. zugänglich gemacht, sondern geht in öffentlichen Besitz über (vgl. NH 35.24).³¹

Mehrfach werden Kunstwerke in der *Naturkunde* als besonderes Gut profiliert, deren Sonderstatus z. B. exorbitante Preise erkennen lassen. Von Apelles und anderen griechischen Malern heißt es, ihre Werke seien so viel wert gewesen wie eine ganze Stadt, jetzt dagegen gebe es derartiges nicht mehr (vgl. NH 35.50). Die gleiche Äquivalenz zeigt sich daran, dass ein Kriegsherr eine ganze Stadt wegen eines Bildes verschont.³² Diese und eine vielleicht noch höhere Einschätzung teilen auch die Künstler selbst: Zeuxis verkauft seine Werke nicht, sondern verschenkt sie nur, weil sie keinen ihrem Wert würdigen Preis hätten (vgl. NH 35.62).³³ Ein extremes Beispiel ist die außerordentlich naturgetreue Skulptur eines Hundes, der sich eine Wunde leckt, auf dem Kapitol; sie stammt vielleicht von Lysipp. Da ihr Wert nicht in Geld beziffert werden konnte, wurde öffentlich festgelegt, dass die Wächter mit ihrem Leben für sie einzustehen hätten (vgl. NH 34.38).

Kunst gilt hier als ein *hors-de-prix* (Hénaff), etwas, was auch mit der größten Summe eines Zahlungsmittels nicht aufgewogen werden kann; es ist etwas Unschätzbares und den Kategorien von Kauf und Verkauf schlechthin entzogen. Diese Begriffe sind als Kontrastfolie freilich nötig; nur in der Abweisung des kommerziellen Tauschs und

³⁰ Er zerstörte 146 v. Chr. Korinth, was erstmals in großer Zahl griechische Gemälde nach Rom brachte; vgl. *Storia naturale* V, 319, Anm. 1 zu 35.24. Butades' Tonporträt wird bis zu diesem Ereignis im Nymphäum in Korinth aufbewahrt; vgl. NH 35.151.

³¹ Zur Plünderung Korinths durch Lucius Mummius vgl. auch NH 33.149, 34.12 und 37.12; sie wird immer mit der Ermöglichung und Ausbreitung von *luxuria* in Rom verbunden, die laut Plinius mit dem Sieg und Triumphzug von Lucius Cornelius Scipio bei seiner Rückkehr aus Kleinasien (189 v. Chr.) begonnen haben; vgl. NH 33.148. Mit den Zerstörungen von Karthago und Korinth, beide 146 v. Chr., setzte sich der Trend fort. Ins kollektive Gedächtnis ging Lucius Mummius laut *Encyclopaedia Britannica* folgendermaßen ein: „Mummius's indifference to works of art and ignorance of their value is shown by his well-known remark to those who contracted for the shipment of the treasures of Corinth to Rome, that ‚if they lost or damaged them, they would have to replace them with ware of equal value.‘“ <https://www.britannica.com/biography/Lucius-Mummius> (15.04.2024). Zur juristischen Ausdifferenzierung von öffentlichem, privatem, privat-öffentlichem Besitz und anderen Kategorien vgl. Rudolf Düll: Zum Recht der Bildwerke in der Antike, in: *Studi in onore di Emilio Betti*, III, Milano: Giuffrè, 1962, 131–153.

³² Vgl. unten 156–158.

³³ In einem der zwei genannten Beispiele – einem Pan für den König Archelaos – wird jedoch auch ein Dankgeschenk an den König vermutet, der den Maler an seinen Hof berief; vgl. *Storia naturale* V, 359, Anm. 3 zu 35.62.

als Gegenaktion dazu erhält das Verschenken der Werke seine Bedeutung. Tatsächlich gibt es durchaus einen Markt für Kunst, und dort entsprechen die Preise der Nachfrage, aber dabei handelt es sich um eine andere Art von Kunst: um populäre, ‚mindere‘, das Vergnügen (*voluptas*) bedienende, ‚niedrige‘ Dinge darstellende, um Genremalerei, deren Sujets Barbierstuben, Schusterwerkstätten, Esel, Gemüse und dergleichen sind. Die Bilder von Peiraikos, der diesen Gegenständen entsprechend *rhyparographos* (Schmutzmalers) genannt wird, erzielen höhere Preise als die großformatigen von vielen anderen (vgl. NH 35.112). Teurer als die Bilder der besten Porträtisten ihrer Zeit (um 100 v. Chr.) verkaufen sich aber auch die Porträts einer der wenigen erwähnten Malerinnen, Iaia aus Kyzikos, die ihre männlichen Kollegen an Schnelligkeit und Können übertrifft (vgl. NH 35.147 f.).

Wie in anderen historischen Szenarien zeigt sich auch hier eine Doppelung der Ökonomie in einen Waren-Geld-Verkehr und einen davon unterschiedenen Gaben-transfer, und diese parallelen Zirkulationsarten bestimmen auch den Umgang mit Kunst. Sie ist nicht schlechthin etwas anderes als ein käufliches Gut, aber doch und sogar im Fall der erwähnten ‚niedereren‘ Spielart nicht nur Ware. Denn auch derartigen Bildern eignet eine moralische Dimension.³⁴

Ein (aus heutiger Sicht) drastisch wirkendes Beispiel für parallele, aber auch sich kreuzende Zirkulationen von Waren und Geschenken ist die Erzählung von einem fremden Besucher in Rom, der auf dem Forum mit der neuesten Spielart von Malerei konfrontiert wird: *in foro fuit et illa pastoris senis cum baculo, de qua Teutonorum legatus respondit interrogatus, quantine eum aestimeret, donari sibi nolle talem vivum verumque*. „Auf dem Forum befand sich auch jenes Bild eines alten Hirten mit einem Stab, von dem ein Gesandter der Teutonen, befragt, wie hoch er ihn schätze, sagte, er wolle einen solchen Menschen nicht einmal lebend und leibhaftig als Geschenk erhalten.“ (NH 35.25, Übers. modif. v. S.M.) Der Passus zeigt deutlich die zwei Arten, Güter zu transferieren. Die eine impliziert eine messbare Wertbestimmung, hier die Kraft und Arbeitsfähigkeit eines Mannes. In die andere gehen dagegen Dinge ein, die für den kommerziellen Tausch nicht taugen, hier ist es etwas Wertloses. Es kann aber auch das Gegenteil sein, nämlich übermäßig Wertvolles, etwas, das keine Geldmenge aufwiegen und das deshalb nur geschenkt werden kann, wie z. B. ein Kunstwerk. Die beiden Arten der Zirkulation verlaufen nicht vollständig getrennt voneinander, und die zu transferierenden Güter gehören nicht schlechthin der einen oder der anderen Sphäre an, sondern etwas Transferiertes kann seinen Status wechseln. Es liegt nicht an der ‚Sache‘ selbst, ob sie gegen Geld veräußert wird oder als Geschenk fungiert. Und das gilt auch für Menschen, die in beide Arten der Zirkulation ‚Gegenstände‘ des Transfers sein können.³⁵

³⁴ Vgl. *Storia naturale* V, 417, Anm. 1 zu 112. Ähnliches dürfte für komische Menschendarstellungen gelten, die sog. *grylloi*, NH 35.114.

³⁵ Zur hypernaturalistischen Kunst und dem Urteil des Barbaren sowie zum Schenken einer Person vgl. Mainberger 2024.

Gelegentlich ist es der mit einem bestimmten Kollektiv verbundene symbolische Wert, der den kommerziellen Tausch eines Kunstwerks verhindert: So will der Maler Nikias eine Totenbeschwörung nach Homer selbst für eine offenbar ansehnliche Summe nicht dem König Attalos verkaufen, sondern schenkt es lieber seiner Vaterstadt (vgl. NH 35.132³⁶). Finanzielle Nachteile nimmt er also hin – er kann dies, weil er reich ist –, denn die identitätsstiftende Bedeutung hat Vorrang. Ähnliches ereignet sich in der Stadt Knidos, die eine Statue von Praxiteles besitzt. König Nikomedes will diese kaufen und bietet den Knidern an, damit ihre ganzen Schulden zu bezahlen, die gewaltig (*ingens*, NH 36.21) sind, sie verkaufen die Skulptur jedoch nicht.³⁷ In beiden Fällen gehört das Kunstwerk zu den unveräußerlichen Besitztümern, die ihre Eigner und ihren Ort nicht leicht wechseln. Der Versuch, es mit Geld aufzuwiegen, ist hier nicht nur quantitativ nicht möglich, sondern sozusagen ein Kategorienfehler. Nicht zuletzt dürfte das Ansinnen selbst eine problematische, womöglich beleidigende Handlung sein.

Maurice Godelier hat die Entwicklung von kostbaren Gütern zu Geld verfolgt; im Unterschied dazu werden, wie schon Mauss beobachtet hat, bestimmte andere Güter überhaupt nicht getauscht, sondern aus der Zirkulation herausgehalten. Aus tauschbaren und getauschten wertvollen Gütern werden Zahlungsmittel; ihnen stehen als nicht veräußerliche und nicht oder nur ausnahmsweise veräußerte die *sacra* gegenüber. Deren moderne Fortsetzungen sieht Godelier in unverkäuflichen und nicht erwerbbaaren Gütern oder Werten wie z. B. im Recht der Individuen, als Personen unveräußerlich zu sein, und im Recht, das dieses begründet, der Verfassung und der sie konstituierenden Körperschaft.³⁸ Eine Geschichte, die er nicht verfolgt, die sich aber doch vielleicht schreiben ließe und für die man zumindest Hinweise bei Plinius findet, ist die, dass Güter, die nicht in den Tausch eingehen, solche kollektiven Interesses einer Stadt oder eines Reichs sind oder zu solchen werden, ‚nationales‘ Erbe, später ggf. menschheitliches, und dazu zählen auch bestimmte Erzeugnisse und Aktivitäten der Kunst. Mit Annette Weiner kann man sagen, dass sie zur Reproduktion einer Gesellschaft gehören, und in dieses weitere Konzept, das viele Akteure, nicht nur direkte Partner eines Gabentransfers, und insbesondere Langzeitprozesse über Generationen hinweg umfasst, sind einzelne Gabenakte eingebettet.³⁹

³⁶ Attalos I. von Pergamon; tatsächlich ist es Ptolemaios I. Soter von Ägypten; vgl. Erläuterung zu NH 35.132 und *Storia naturale* V, 441, Anm. 1 zu 132.

³⁷ Anders verhält es sich mit den Gemälden von Sikyon, die der Ädil Scaurus alle nach Rom brachte; sie waren ihm „wegen der Schulden der Bürgerschaft aus dem öffentlichen Besitz zugesprochen“ worden; NH 35.127. Mit der Versteigerung von Kunstwerken öffentliche Schulden zu begleichen, hat also nichts mit Gabenpraxis zu tun, sondern ist ein rechtlich-ökonomischer Transfer. Vgl. Düll 1962, 142.

³⁸ Vgl. Godelier 1999, 289 ff.

³⁹ Vgl. Annette Weiner: *Reproduction. A Replacement for Reciprocity*, in: *American Ethnologist*. *Journal of the American Ethnological Society*, 7.1 (1980), 71–85. Die Forderung einer weiteren Perspektive, die an einer Gesellschaft auch deren generationellen Fortbestand miteinbezieht, ist sinnvoll, aber als Ergänzung, nicht als Ersatz für Reziprozität. Denn diese muss man nicht mehr wie Weiner als eine

Die Erwähnungen astronomischer Preise für Kunstwerke sind bei Plinius zwiespältig: In ihnen manifestiert sich zum einen Hochschätzung der Objekte und Produzenten, zum anderen aber aus Sicht des Gelehrten die Dekadenz der Römer, insofern es bei dieser Neigung um *luxuria* geht. Der Verweis auf Werke mit dem Wert einer Stadt enthält wohl eine Übertreibung, in jedem Fall aber eine zeitkritische Spitze. In der Aktualität gebe es keine edle Malerei mehr; man schätze statt ihrer vielmehr das Material, aus dem die Werke bestünden. In der Malerei sind das teure Farben wie z. B. Purpur, in der Skulptur Marmor und Edelmetalle. Diese Verschiebung des Interesses vom *animus* auf den kostbaren Stoff indiziert moralischen Verfall. Vom Porträt als der entscheidenden Gattung her gedacht, heißt es: Derartige Werke malten statt der Person deren Geld, die Besitzer hinterließen nicht ihr Bildnis, sondern eines ihres Reichtums (*imagines pecuniae, non suas, relinquunt*; NH 35.5). In die gleiche verfehlt Richtung geht es, wenn Nero ein Bildnis Alexanders von Lysipp vergolden lässt. Derart verwechselt er nicht nur Material- mit Kunstwert, sondern beschädigt die spezifische künstlerische Qualität des Werks (*gratia artis*, NH 34.63).⁴⁰

Einen eindeutigen Zusammenhang mit einer bestimmten Spielart der Gabe stellt Plinius am Fall von Neros Koloss her: Für das Riesenporträt des Kaisers flossen ungeheure Summen aus dem Staatshaushalt. Dass der Kaiser mit aufwendigen öffentlichen Bauten und Unternehmungen *largitio* übt, ist selbstverständlich; die Macht des Princeps muss sich auf diesem Weg beweisen, sie wird auch nur von seinen Untergebenen bestätigt, wenn er in diesem erwarteten Sinn handelt. Täte er es nicht, verlöre er seine Legitimation.⁴¹ Im vorliegenden Fall aber ist etwas anders: Das kostspielige Riesenwerk ist das Bildnis des Kaisers selbst; vermutlich vergoldet, stellt es ihn als Sonnengott Helios dar. Die einseitige Gabe des Machthabers an sein Volk verfehlt hier ihren Sinn, denn die Ausgabe fließt unmittelbar an ihren Ursprung zurück. Geber und Empfänger sind identisch.⁴² Die Euergesie, die typische Art der Gabe im Prinzipat, wird auf dieser Weise pervertiert.

An Nero zeigen sich immer wieder Arten des Gaben- und des Machtmissbrauchs; er ist für den Gelehrten *hostis generis humani* (vgl. NH 7.46), ein Feind des Menschengeschlechts, der Gegensatz mithin zu Menschen, die die Natur befördern. Dergleichen ahndet die Natur selbst: Neros gigantisches, hundertzwanzig Fuß (ca. 36 m) hohes

auf mechanische Äquivalenz reduzierte Norm fassen. Ich verstehe Reziprozität vielmehr – im Unterschied zu Kauf und Vertrag – als ein zwar in verschiedenen Graden obligatorisches, aber dennoch nie ganz absehbares, sondern immer auch offenes und riskantes Verhältnis. Vgl. auch oben 15.

⁴⁰ Der Goldüberzug wurde daher wieder entfernt, die Eingriffe hinterließen Spuren, der Wert der Statue aber stieg dadurch. Vgl. dazu Anna Anguissola: *Pliny the Elder and the Matter of Memory. An Encyclopaedic Workshop*, London/New York: Routledge, 2022, 33 f.

⁴¹ Vgl. Matthew B. Roller: *Constructing Autocracy. Aristocrats and Emperors in Julio-Claudian Rome*, Princeton/Oxford: Princeton Univ. Press, 2001; er verfolgt die These einer in diesem Sinn dialogischen Herstellung von Macht.

⁴² Vgl. Carey 2003, 157–159. In Hinsicht auf die *memoria*-Funktion ist es ein Anti-Porträt, es zerstört Erinnerung, statt sie zu bewahren. Vgl. auch Beagon 1992, 17 f.

Porträt wird in den kaiserlichen Gärten vom Blitz getroffen und verbrennt mitsamt dem besten Teil der Anlagen (vgl. NH 35.51).

Doch selbst bei diesen Exzessen fehlt es nicht an Versuchen, sie noch zu überbieten. So wird im dritten Jahrhundert Gallienus einen Koloss von sich machen lassen wollen, der doppelt so groß ist wie derjenige Neros.⁴³ Auch bei derartigen Unternehmungen findet ein Agon statt, ein Potlatsch im weitesten, populären und destruktiven Sinn des Wortes.

Werke der (hohen) Kunst sind also ein Gut, das Produzenten und Eigentümer nur unter sehr besonderen Bedingungen an andere transferieren. Diese Güter gehen nicht umstandslos in die Zirkulation ein, werden aber auch nicht schlechthin aus ihr herausgehalten. Zu einer fast dramatischen Sequenz von privater Aneignung und erzwungener Rückerstattung kommt es bei Tiberius, einem Machthaber, der dem Bericht nach seine Sammlerleidenschaft und Kunstliebhaberei (im wörtlichen Sinn) nicht unter Kontrolle hat. Er verliebt sich derart in eine Statue von Lysipp, dass er diese in sein Schlafzimmer stellen lässt. Das löst Proteste des Volks aus, und der Kaiser muss die Skulptur schließlich wieder herausgeben und in der Öffentlichkeit aufstellen (vgl. NH 34.62).⁴⁴ Ein Gegenbeispiel dazu wie zu Neros perverser Wohltat für die Stadt bietet Augustus: Er beweist seine Bescheidenheit, indem er zwei Kunstwerke aufs Forum stellen lässt. Darin manifestiert sich zunächst seine Freigebigkeit, auch er übt sich in kaiserlicher *largitio*, von Bescheidenheit zeugen sie aber, insofern er diese Werke in den öffentlichen Raum gibt, sie also allen schenkt, statt sie sich selbst und seinem individuellen Genuss vorzubehalten.

In den Kunstanekdoten ist öfter von Alexander die Rede. Er dient immer wieder als Parallele zu Augustus. Dieser verleiht der Kunst *dignitas* und gewinnt für sich selbst *auctoritas* (Bedeutung, Prestige); ähnlich erhält Apelles von seinem König Ehre und verfertigt Werke, die diesem zum Ruhm gereichen. Künstler und Machthaber stehen in einem Austauschverhältnis, das beide aneinander gewinnen lässt.⁴⁵ Symmetrisch ist diese Beziehung aber freilich nicht. Für die politische Macht bedeutet Kunst symbolisches Kapital; dieses Ansehen ist auch den Einsatz von viel realem Kapital wert, das wird immer wieder deutlich. Hohe Preise ehren den Spender⁴⁶ – und ihn sogar mehr als den Künstler.

Städte, Reiche und Herrscher wetteifern gegeneinander mit Kunstwerken und Bauten; die Artefakte sind ein Mittel im Kampf um Reputation. Als Medium des Agonismus um Prestige, Anerkennung, Geltung etc. stehen sie jenseits ökonomischer Ratio im engeren Sinn. Sie entsprechen dem Prinzip des Potlatschs als eines Kriegs nicht *um*, sondern *mit* Eigentum. Gelegentlich führt dieser Agonismus um Ansehen

⁴³ Vgl. Carey 2003, 176.

⁴⁴ Vgl. dazu u. a. Tanner 2006, 256 f. Zur Selbstkontrolle als entscheidender Fähigkeit eines Herrschers vgl. auch Mainberger 2024, 10, 17, 23, 26.

⁴⁵ Vgl. unten 148–151.

⁴⁶ Vgl. Isager 1991, 120 f.

aber auch direkt eine kriegerische Auseinandersetzung fort. Nicht nur, dass die in der *Naturkunde* erwähnte Kunst zum großen Teil Kriegsbeute ist. Griechische Marmorskulpturen wurden nach Rom verschleppt. Die Tatsache, dass nicht nur Architektur, sondern auch Statuen und Gemälde eigentlich immer einen Ortsbezug hatten – sie waren Ausstattungen von Tempeln oder anderen öffentlichen Räumen –, macht ihre ‚Translokation‘ besonders gravierend. Wer Arbeiten *in situ* mitnimmt, beraubt die Orte, an denen sie stehen, ihrer Funktion. Ein Tempel ohne Götterbild ist auch in symbolischem Sinn leer. Insbesondere die Eroberung Korinths ragt aus dieser Geschichte gewaltsamer Aneignung fremder Kunst heraus: Die dortigen Werke werden nicht nur abtransportiert; beim Triumphzug von Lucius Mummius treten sie vielmehr an die Stelle der gedemütigten Gegner.⁴⁷ Sie fungieren als Quasi-Personen. Aus römischer Sicht dürfte eine derartige Substitution vollkommen plausibel gewesen sein; es bedarf dazu keines bildmagischen Denkens. Denn für die römische Kultur, die die Gattung des Porträts favorisiert, sind Bilder wesentlich Bildnisse; sie zeigen Personen und stehen als deren *memoria* (i. d. R. sind es Verstorbene) für diese ein. Die Dargestellten bilden qua Erinnerung einen Teil der Gesellschaft, sie leben dadurch weiter. Ihre Bilder um sich zu haben oder im Gegenteil ihrer beraubt zu werden, hat unmittelbare Auswirkung auf das kollektive Gedächtnis. Entscheidend für das Selbstverständnis und die Einheit einer sozialen Gruppe sind auch Götter- und Heroendarstellungen, aber Ahnenbilder – die Konterfeis derjenigen, von denen sich die Akteure in direkt physischem und sozialem, nicht nur mythologischem Sinn herleiten – erfüllen diese Funktion in besonderem Maße. Bei Plinius ist sie die zentrale Leistung von Kunstwerken; deren Aufgabe besteht in der *memoria* der *gens*.⁴⁸

Dass Kunst nicht umstandslos Ware ist und künstlerisches Tun anders funktioniert als andere Arbeitsleistungen, zeigt sich auch an folgender Konstellation: Polygnotos aus Thasos malt – anders als der Künstler Mikon – die Stoa Poikile in Athen unentgeltlich und wird dafür im Gegenzug athenischer Bürger; er erhält von den Amphiktyonen freie Unterkunft (vgl. NH 35.59). Ein Individuum schenkt der Gesellschaft etwas; das heißt, der Künstler versteht sein Werk als eines, das nicht ihm, sondern der Öffentlichkeit gehört. Seine Handlungen gehen über seine individuellen Interes-

⁴⁷ Vgl. Nicholas Purcell: *On the Sacking of Carthage and Corinth*, in: Doreen Innes, Harry M. Hine, Christopher B. R. Pelling (Hg.): *Ethics and Rhetoric*, Oxford: Clarendon Press, 1995, (133–148), 137, hier nach Carey 2003, 83, Anm. 30.

⁴⁸ Totenmaske und Ahnenbild sind die wesentlichen Arten des Porträts. Sie verewigen die sterblichen Seelen, die derart Unsterblichen aber sind ortsunabhängig wie die Götter. M. Varro, der seinen Büchern auch die Bildnisse berühmter Männer beigab, wurde so zum *inventor muneris etiam diis invidiosi* („Erfinder auch einer für Götter beneidenswerten Gabe“; NH 35.11). Zu den verschiedenen Arten des Porträts vgl. Mireille Corbier: *Painting and familial and genealogical memory* (Pliny, *Natural History* 35.1–14), in: Bispham, Rowe 2007, 69–83.

sen hinaus und dienen dem Gemeinwohl.⁴⁹ Dass dies nicht einfach schon im Begriff von Kunst und Künstlertum liegt, zeigt das Vorhandensein der Anekdote. Die Empfänger erweisen dem Künstler ihre Dankbarkeit, indem sie seinen Unterhalt aus öffentlichen Mitteln bestreiten, was ihn wiederum ehrt (und, wenn er berühmt genug ist, auch die Ehrenden). Er macht ein Geschenk (dem freilich ein Auftrag vorausgeht, ein Erbitten dieser Gabe), sie gewähren ihm eine Art Gastfreundschaft. Wenn die Malerei dadurch als ‚freie Kunst‘ anerkannt wird, ist das nur eine andere Bezeichnung für den vom Broterwerb unterschiedenen Gabencharakter der Kunst. Der von Geburt griechische Künstler Plautius Marcus, der Maler des Tempels von Ardea,⁵⁰ erhält offenbar für seine Arbeit das römische Bürgerrecht und ein Gedicht. Die Formel der nicht-ökonomischen und nicht-vertraglichen Äquivalenz lautet: *Dignis digna*, „Würdigen Würdiges“ (NH 35.115).

Stadt und Künstler verschaffen einander gegenseitig Ehre; ihre Beziehung ist ein Gabenverhältnis, in dem die Partner wechselseitig für die Erhöhung ihres Ansehens sorgen. Es handelt sich um ein Geben und Gegengeben symbolisch wertvoller Güter: die Ausschmückung eines öffentlichen Gebäudes oder eine andere der Gesellschaft willkommene Leistung gegen eine Auszeichnung durch einen besonderen Status in dieser soziopolitischen Einheit (Gast der Polis) oder die Aufnahme in sie (Bürgerrecht). Die an diesem noblen ‚Tausch‘ Beteiligten bilden i. d. R. nicht eine Elite qua Geburt,⁵¹ sondern eine qua Verdienst für das soziale Ganze. Kunst wird in dieser Hinsicht mit anderen Arten von Verdiensten für das Gemeinwohl gleichgesetzt. Der Künstler tritt hier in Beziehung zu politischen Institutionen, also Vertretern der Macht, doch es sind ausnahmsweise nicht Alleinherrscher, sondern die Stadt selbst und ihre Repräsentanten.

Etwas anders gelagert scheinen Bauten von Theatern und Amphitheatern sowie die Ausrichtung von Spielen in Rom zu sein: Sie sind jeweils Leistungen der Euergesie, also Gaben von Vermögenden und insbesondere des Kaisers an das Volk. Mit seinen Geschenken gewährt er Unterhaltung und sorgt für soziale Kohäsion, nicht zuletzt aber dienen derartige Gaben dazu, die Loyalität zu seiner Macht zu stärken.⁵² Insofern mag man sich auch über den Gabencharakter streiten und sie als notwendige Implikationen der Ausübung von Herrschaft ansehen. Jüngere Forschungen zum Euergetismus betonen jedoch auch an diesem Phänomen die Gegenseitigkeit und die

49 Wenn der Künstler auf Entlohnung verzichtet, wird er selbst *euergetēs* (Wohltäter); vgl. Anna Anguissola: Künstler und Gesellschaft in der Antike, in: Wolfgang Brassat (Hg.): *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, Berlin/München/Boston: De Gruyter, 2017 (91–110) 95.

50 Vgl. *Storia naturale* V, 419, Anm. 1 zu 35.115, und 913.

51 Zur Künstlerlegende gehört u. a. die niedrige Geburt, als Hirte. Eine Ausbildung im Zeichnen und Malen erhalten nur Kinder von Freien, Sklaven ist die Ausübung dagegen verboten.

52 Andere öffentliche Aufwendungen fallen dagegen nicht ins Ressort von Gaben, sondern sind einfach notwendig für die Aufrechterhaltung der Macht und die Erfüllung bestimmter staatlicher Aufgaben, wie z. B. die Verpflegung und Ausstattung des Heeres. Vgl. Paul Veyne: *Brot und Spiele. Gesellschaftliche Macht und politische Herrschaft in der Antike*, Frankfurt/New York: Campus, Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1988 (Original 1976).

aktive Rolle beider Seiten des Vorgangs: Den Gaben der Reichen oder des Kaisers an die Stadt, die Bürger oder eine Gruppe davon entsprechen als Gegengaben öffentliche Ehrungen, wie sie insbesondere Inschriften vom ersten bis zum dritten Jahrhundert n. Chr. bezeugen.⁵³

Wie an den bisherigen Ausführungen deutlich, lassen sich die wirtschaftlichen Dimensionen (auch) im Fall von Kunst kaum von anderen abtrennen: Faktoren wie Prestige und Ehre, Machtgewinn, -erhalt und -demonstration, Funktionen für die Öffentlichkeit und die Gesellschaft, die Bedeutung der Erinnerung u. a. gehen stets mit der Gabe von Kunst einher. Verquickungen des Ökonomischen, Rechtlichen, Moralischen, Religiösen und Ästhetischen sind typisch für die von Mauss analysierte Gabe. Sie hat einen allinklusiven Charakter, ist eine ‚totale soziale Tatsache‘.⁵⁴ Das heißt für die Gesellschaft der römischen Kaiserzeit zumindest, dass man die Beziehung von Gabe und Kunst als etwas durchaus Komplexes und Vielseitiges beschreiben muss; es lässt sich kein ‚Feld‘ (Bourdieu) oder ‚System‘ (Luhmann) der Kunst isolieren wie in modernen Zeiten.⁵⁵ Wenn Kunst eine Gabe ist, weist sie vielmehr alle möglichen Facetten auf.

Insbesondere aber sind die Charakteristika, die diesen Gabentausch ausmachen, genauer zu bezeichnen; die elementare Unterscheidung vom Ware-Geld-Transfer oder von einer kontraktuellen Beziehung reicht dafür dezidiert nicht aus. Sie ist sowieso nur eine analytische Trennung; in konkreten Szenen des Gabenverkehrs verquicken sich die Funktionen vielfältig, und insbesondere durchkreuzen sie dichotomische Gegenüberstellungen wie die von Gabe und Ware, Schenken und Vertragserfüllung, Freiwillig-

53 Vgl. Arjan Zuiderhoek: euergetism, Version von 2019, in: *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford: Oxford Univ. Press, 2024; <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.2533> (27.04.2024).

54 Vgl. Mauss 2013, 17, 176, 178. Für manche Ethnologen hat die Rede vom *fait social total* v. a. eine methodologische Bedeutung: Sie betrifft, wie von Mauss selbst angedeutet (ebd., 178), die Art der wissenschaftlichen Beschreibung. Vgl. z.B. Serge Tcherkézoff: *Mauss à Samoa. Le holisme sociologique et l'esprit du don polynésien*, Aix-Marseille Université: pacific-credo Publications, 2016.

55 In den Sozial- und Wirtschaftswissenschaften gibt es auch Stimmen, die – gegen Bourdieus Lesart der Gabe als camoufflierter Ökonomie – die Gabe in der Gegenwart allenthalben am Werk sehen: in Politik, Recht, Verkehr, Wissenschaft, d. h. überall, wo ‚Organisationen‘ existieren. Vgl. z. B. Markus Göbel, Günter Ortmann, Christiane Weber: Reziprozität. Kooperation zwischen Nutzen und Pflicht, in: *Managementforschung* 17 (2007), hg. von G. Schreyögg, J. Sydow, Wiesbaden: Gabler, 161–205. Im Sinn einer unentbehrlichen Reziprozitätsmoral geht es hier um Pflicht als treibende Kraft sowie um Vertrauen, Loyalität, Fairness und Reputation. Diese Phänomene widerstreiten der Vorstellung einer ökonomisch durchrationalisierten und verrechtlichten aktuellen Situation. Während in der Soziologie Reziprozität seit langem ein wichtiges Konzept ist, haben derartige Überlegungen in der Wirtschaftswissenschaft (mit ihrem Glauben an den *homo oeconomicus*) noch immer Selten- und Neuheitswert. Als moralische Beziehungen lassen sich aber Gabenbeziehungen der Mauss'schen ‚archaischen‘ Gesellschaften gerade nicht fassen, und auch für antike und andere vormoderne Gesellschaften genügen moralische Kategorien allein nicht.

keit und Zwang, Selbstlosigkeit und Eigennutz, Lust und Interesse o. Ä.⁵⁶ Dem Versuch einer derartigen Präzisierung gelten die folgenden Abschnitte.

4 Kunst als Gabe an das gesellschaftliche Ganze

Grundlage dafür ist Hénaffs Unterscheidung der Mauss'schen Gabe sowohl vom ökonomischen Tausch wie von der moralischen und solidarischen Leistung, die moderne Gesellschaften kennen.⁵⁷ Der Zweck der zeremoniellen Gabe ist die reziproke Anerkennung der beteiligten Partner. Der Sinn der Trias von Geben, Empfangen und Erwidern ist ein symbolischer. Die Gesten selbst sind aus dem Alltag herausgehoben und ritualisiert. Es handelt sich um ein gegenseitiges Geben, was aber weder Symmetrie der Akteure noch messbare Äquivalenz des Getauschten impliziert. Und es bedeutet mitnichten Konfliktfreiheit oder gar Harmonie.

Da Kunst im weitesten Sinn mit festlichen Aktivitäten verbunden ist, steht sie zeremoniellen Praktiken immer nahe. Mit der Mauss-Hénaff'schen Gabe verbindet sie zudem die Natur geregelter Spiele; tendenziell handelt es sich um soziale Institutionen, soweit man Praktiken ohne rechtliche Basis so nennen kann.⁵⁸ Zugleich aber sind die Ausgänge der Spiele nicht vorhersehbar. Beide Seiten haben Freiheiten, die die Beteiligung am Spiel auch zu einem Risiko machen. Gewissheiten über das Verhalten des Gegenübers bestehen nicht, selbst wenn alle Beteiligten in Verpflichtungen eingebunden sind.

Bei der zeremoniellen Gabe findet der Tausch der Güter oder Dienste öffentlich statt. Sie ist nicht Sache von Privatleuten, sondern von Gruppen oder deren Vertretern. Das gilt auch für den Tausch von künstlerischen Diensten und herrscherlicher Huld; Personennamen ändern daran nichts. Alexander und Apelles treten in den Anekdoten der *Naturkunde* nicht als historische Gestalten auf, sondern repräsentieren Positionen in einem ‚fiktiven‘ Reich, einer Welt mit Modellcharakter. Kunst ist darin prinzipiell eine öffentliche Angelegenheit. Der Künstler gehört allen, zumindest in der vorbildlichen Vergangenheit sei das so gewesen (vgl. NH 35.118). Wenn nicht, dann handelt es sich um einen Zustand sozialen, politischen, moralischen und künstlerischen Niedergangs, wie ihn Plinius seiner eigenen Zeit attestiert. Immer wieder kritisiert er die Privatisierung von Kunstwerken zum individuellen Luxus: Die Werke schmücken Villen statt allen zugängliche Räume. Ein Privathaus aber ist, wie Neros Domus Aurea, für Kunst nichts anderes als ein Gefängnis (*carcer*; NH 35.120). Für M[arcus] Agrippa befinden sich Kunstwerke in Villen auf dem Land in der Verbannung (*exilia*; NH 35.26). Kunst gehört jedoch der Gesellschaft, nicht dem Einzelnen. Sie muss in der Öffentlich-

⁵⁶ Vgl. oben 9 f. und 12 f.

⁵⁷ Vgl. oben 8–10.

⁵⁸ In diesem weiten Sinn spricht Benveniste auch von Institutionen, die sich in Techniken, Lebensweisen, soziale Beziehungen, Sprach- und Denkprozessen abzeichnen; vgl. Benveniste 1969, 9.

keit sein und bleiben; wer sie ihr entzieht oder den Zugang zu ihr erschwert, missbraucht sie. Neros Praktiken und privaten Räumen, wohin er die aus Plünderungen stammende Kunst verbringt, werden immer wieder diejenigen Vespasians und als Ort der Kunstwerke dessen Templum Pacis gegenübergestellt (vgl. NH 34.84).

Plinius präferiert im Vergleich der griechischen Kunst mit der römischen immer wieder die erstere und prangert den Hang zur Privatisierung von Kunstwerken als verwerfliche zeitgenössische Tendenz an. Die griechischen Zustände dienen dazu als Gegenbild. Beispiele sind etwa die öffentlich ausgestellte *Aphrodite Anadyomene* von Apelles (vgl. NH 35.91) und Protogenes' *Ialysos* in Vespasians Friedenstempel (vgl. NH 35.102).⁵⁹ In Rom handeln Agrippa, Augustus und Vespasian vorbildlich im Gegensatz zu den extravaganten, korrupten Gestalten wie Scaurus, Caligula und Nero.⁶⁰

Bezeichnend für den Unterschied zwischen der griechischen und älteren römischen Kunst und der aktuellen ist schon die Erzählung vom Ursprung der Malerei und Skulptur, die Butades-Legende (vgl. NH 35.151). Was der Töpfer auf der Grundlage des Schattenrisses macht, den die Tochter von ihrem scheidenden Geliebten angefertigt hat, ist ein Porträt, wie es sich für einen römischen Haushalt (früherer Zeiten) gehört. Im Atrium standen Wachs bildnisse der Ahnen: Gegenstände mithin aus schlichtem Material. Sie wurden bei Beerdigungen herumgetragen, bei Trauer- und Gedenkfeiern, an denen alle Mitglieder des Hauses teilnahmen. Für derartige Umzüge mussten sie beweglich sein. Der rituelle Gebrauch war ihr Sinn und Zweck. Butades hat eine Umrisslinie mit Ton ausgefüllt: Dergleichen genügt, um das Andenken eines Menschen zu wahren. Gedacht wird dabei weniger des Individuums als vielmehr über den Tod des Einzelnen hinaus der *gens*; ihr gilt die Verewigung, sie lebt weiter. Im Unterschied dazu stehen in den Häusern zu Plinius' Zeit nicht mehr einfache Porträts der Ahnen, sondern Statuen ausländischer (griechischer) Künstler aus Bronze oder Marmor. Das Interesse der Eigentümer hat sich verlagert: vom Bild der Vorfahren und von der *memoria* auf das kostbare Material und die Selbstdarstellung der Vermögenden (vgl. NH 35.4–6).⁶¹ Der Wert der Kunst kommt damit Einzelnen zu, die die Werke besitzen. Sie mehren das Prestige von Individuen und dienen nicht der Gruppe oder dem Kollektiv.

⁵⁹ Zeuxis aber lässt eine gemalte Helena für Geld sehen, daher heißt sie ‚die Prostituierte‘. Die nicht veräußerliche Gabe wird so kommerzialisiert. Zur Überlieferung der Anekdote durch Aelian (Klaudios Ailianos, 2. Jh.) vgl. <http://www.pictorinfabula.com/fiches/73/#texte4482> (15.04.2024). Plinius erwähnt diese Begebenheit nicht.

⁶⁰ Vgl. Carey 2003, 96 und 103 f. Zu Scaurus (Ädil wahrscheinlich 58 v. Chr.) vgl. NH 34.36, 36.5, 36.113–116 und 35.127. Er hatte ein gigantisches, luxuriös ausgestattetes Theater errichten lassen. Der Bau war umso exzessiver, als er nur temporär, für einen Monat, vorgesehen war (die deutsche Übersetzung von NH 36.114 ist in diesem Punkt irreführend). In Plinius' Augen übertrifft Scaurus mit seinen privaten Reichtümern noch den Wahnsinn (*insania*) der beiden Kaiser. Vermutlich enthielt das Theater Werke, die die Stadt Sikyon wegen ihrer kriegsbedingt hohen Schulden hatte versteigern müssen; vgl. *Storia naturale* V, 433, Anm. 1 zu 35.127. Vgl. oben, Anm. 37.

⁶¹ Vgl. Carey 2003, 141–156.

Wenn Kunst der Öffentlichkeit gehört, ist auch der innerartistische Agon von allgemeinem Interesse; er steht im Dienst gesellschaftlicher Belange wie der kollektiven Identitätsbildung. Auf dieser Grundlage kritisiert Plinius bestimmte Gattungen und Techniken: Frühere, frugalere Zeiten pflegten Tafelbilder statt Wandmalereien; letztere sind immobil und erfreuen nur die Eigentümer des bestimmten Hauses, das sie birgt. Den griechischen Maler Protogenes lobt der Gelehrte für seine Hütte und seinen kleinen Garten (*hortulus*, NH 35.118); sie sind Metonymien eines anspruchslosen Lebens. Im Haus des anderen großen Meisters Apelles wiederum habe es kein Verlangen nach farbig bemalten Wänden gegeben und somit kein einziges Fresko.⁶² Ortsgebundene Werke werden also gleichgesetzt mit Privateigentum, dieser Modus der Kunst aber gilt als Missstand.⁶³ Werke an den Wänden dauern nicht lange – es mangelt ihnen sozusagen an Nachhaltigkeit –, sie gehen mit einem Brand des Hauses unter. Dergleichen Zerstörung gilt in der *Naturkunde* immer als Strafe für *luxuria*. Kunst ist Gemeingut, Sache der Polis oder *urbs*, eine *res communis* und nicht individuelles Konsumgut.

5 Kunst-Patronage oder Gabentausch zwischen Künstler und Herrscher

Zeremonielle Gaben zielen darauf, Bindungen zwischen Gebern und Nehmern herzustellen und zu erhalten. Anders als ökonomische und vertragliche Aktionen werden sie mit dem Vollzug der Handlungen beider Seiten nicht abgeschlossen. Wer gibt, schafft eine Asymmetrie: Der Empfänger ‚schuldet‘ ihm nun etwas. Diese ‚Schuld‘ aber kann er nicht ausgleichen, denn ihre Höhe lässt sich nicht messen. Er muss vielmehr versuchen, das Ungleichgewicht umzukehren, indem er selbst in größerem Maße gibt, als er empfangen hat; damit gelangt er seinerseits als Geber in die überlegene Position und ‚verschuldet‘ wiederum den anderen. Zweck dieser nicht auszugleichenden ‚Schuldenstände‘ ist gerade, dass die Beziehungen zwischen den Beteiligten nicht aufhören. Sie sind nicht begrenzt und nicht begrenzbar auf eine bestimmte Handlung, sondern ihr Zweck ist gerade, nicht beendbare personale Bindungen zu schaffen. Die Akteure des Gabentauschs stehen zueinander nicht wie Verkäufer und Kunde oder wie Vertragspartner, sondern wie Familienmitglieder oder Liebespaare, sie werden einander nie quitt. Geben erzeugt stets weiteres Geben, und durch das Geben entsteht Sozialität. Gebend und erwidern erwirbt man sich Anerkennung, Ruhm, einen guten Ruf, einen klingenden Namen. Dergleichen aber hat man nie auf Dauer; es muss in immer weiteren Akten bekräftigt werden. Bindungen dieser Art sind daher stärker als solche, die mit der Erfüllung von bestimmten Transaktionsbedingungen erledigt sind.

⁶² Vgl. NH 35.118 und Carey 2003, 102 f.

⁶³ In der Frühen Neuzeit denkt man umgekehrt: Fresken befinden sich in Kirchen, sind also öffentlich zugänglich, das Tafelbild hängt dagegen in Privaträumen, aber gerade damit wird der Besitz von Kunst breiteren Schichten möglich.

In der römischen Gesellschaft ist die entscheidende Bindung und Verbindlichkeit, die auch das ökonomische Handeln trägt, die Beziehung von *patronus* und *cliens*. Es ist eine asymmetrische Konstellation von Macht auf der einen und Abhängigkeit auf der anderen Seite. In einem personalen Verhältnis sind hier Ungleiche miteinander verkettet. Sie tauschen Güter und Dienste, wobei die dominante Partei mehr gibt, als sie empfängt. Das Verhältnis, das die Beteiligten mit diesen Praktiken etablieren und reproduzieren, gilt als freiwilliges, zumindest theoretisch wird es auf der Grundlage des Einverständnisses beider Seiten hergestellt und aufgelöst.⁶⁴ Diese patronale Struktur ist grundlegend für die Gesellschaft zur Zeit der Republik, aber auch noch in der Kaiserzeit. Als basale durchzieht sie alle möglichen sozialen, politischen, rechtlichen und ökonomischen Phänomene. Patronage in diesem Sinn ist deren elementares Muster. Sie bedeutet für die Akteure Hierarchie und zugleich reziproke Verbindlichkeiten. Der sozialen Elite gilt diese Beziehung als Schmach; nach Cicero identifizieren manche sie mit dem Tod.⁶⁵ Da die Gesellschaft aber insgesamt hierarchisch strukturiert ist, befinden sich auch Römer gehobenen Standes trotz eines derartigen Selbstverständnisses in vielfältigen Abhängigkeiten, und dies umso mehr, je mehr sich die politische Macht zu einer autokratischen entwickelt. Auch wenn unter diesen Umständen zunächst noch tendenziell ranggleiche Beziehungen innerhalb der Elite bestehen, so findet doch ein Umbau zu einem System mit dem *princeps* an der Spitze statt. Im Zuge dieser Umstrukturierung werden die alten auf Kollektiven und Wahl beruhenden Verfahren der Machtverteilung verändert und letzten Endes ausgehebelt. Um die Ausgestaltung dieses neuen Systems und die Neupositionierung der ursprünglichen Macht- und Würdenträger wird in der frühen Kaiserzeit gerungen. Im Verhältnis zur Machtverteilung in der Republik verschieben sich die politischen Gewichte. Die ehemals mächtige, nun ihre eigene Schwächung fühlende Gruppe reflektiert diese Situation. Die Noblen kämpfen untereinander und suchen sich im Verhältnis zum Kaiser neu zu definieren. Die Beziehung zu ihm wird u. a. ebenfalls als Patronage ge-

⁶⁴ Richard Saller definiert es in seiner Monographie *Personal Patronage under the Early Empire* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1982) 1) als reziproken Austausch von Gütern und Diensten, 2) im Unterschied zum kommerziellen Austausch als persönliche Beziehung von gewisser Dauer, 3) im Unterschied zur Freundschaft zwischen Gleichen als asymmetrisches Verhältnis, in dem die beiden Seiten ungleichen Status haben und verschiedene Arten von Gütern und Diensten bieten; vgl. ders.: *Patronage and friendship in early Imperial Rome: Drawing the Distinction*, in: Andrew Wallace-Hadrill (Hg.): *Patronage in Ancient Society*, London/New York: Routledge, 1989, (49–62) 49. Diese Definition wurde von anderen um das Moment der Freiwilligkeit ergänzt; vgl. Terry Johnson, Christopher Dandeker: *Patronage: Relation and System*, ebd., (219–242) 224. Dieser – freilich sehr schematischen – Bestimmung nach ist die Patronage eine Gabenrelation zwischen Ungleichen.

⁶⁵ „Leute [...], die sich für begütet, geehrt und glücklich halten, die wollen sich nicht einmal durch eine Wohltat (*beneficio*) verpflichten; [...] Schutz (*patrocinio*) beansprucht zu haben gar oder als Klienten bezeichnet zu werden, das erachten diese dem Tode gleich (*clientes appellari mortis instar pu-*

fasst.⁶⁶ Wie aber der Begriff selbst umstritten ist, so freilich auch ein derartiges Verständnis des Kaisertums. Zweifelsfrei beruht die kaiserliche Macht jedoch zumindest teilweise auf *Gaben*; denn Transaktionen von Gütern im Sinn der *clementia* schaffen und befestigen Hierarchien.

Wie der Kaiser als erster Gaben-Geber agiert und damit seine Macht demonstriert und von den Empfängern stützen und bestätigen lässt, zeigt Matthew Roller am Beispiel der Gastmähler.⁶⁷ Konvivialität ist ein bedeutender Rahmen für den Gabentausch, Gastfreundschaft und Festlichkeiten sind selbst Gaben. In ihrem Kontext haben Skulpturen und kostbare Dinge ihre Funktionen, insofern ist bildende Kunst ein Teil dieser Praxis. In Bemerkungen bei Plinius zu exzessiver und pervertierter Euergesie scheinen Probleme seiner Zeit mit der einseitigen Gabenpraxis auf, aber die Künstler selbst kommen darin nicht vor.⁶⁸ Die Erzählungen von der gelungenen Kunst-Patronage Alexanders oder anderer griechischer Machthaber wären indes wohl auf diesem Hintergrund zu lesen.⁶⁹ Sie zeigen ideale, zur Aktualität in vielen Hinsichten komplementäre Verhältnisse und wünschenswerte Beziehungen, wie sie Plinius mit einigen von ihm favorisierten, von seiner Kritik verschonten Kaisern und vielleicht seinem eigenen Förderer Vespasian verbindet. Für seine Anekdoten von *griechischen* Künstlern spielen Akte des Gabentauschs als Situationen, in denen die Partner reziprok statt einseitig agieren und sie zumindest momentweise auf gleicher Ebene zu stehen scheinen, jedenfalls eine entscheidende Rolle.

tant).“ *De Officiis/Vom pflichtgemäßen Handeln*. Lateinisch und Deutsch, übers., komm. u. hg. v. Heinz Gunermann, Stuttgart: Reclam 1976, 2.69, S. 205.

66 Vgl. Roller 2001, 6 ff., 125 f., 129 ff. u. pass. Zum (schwierigen) Begriff Patronage und den historischen Praktiken vgl. z. B. die in Anm. 64 genannten Publikationen und Wallace-Hadrill: Patronage in Roman Society: from Republic to Empire, in ders. 1989, 63–87. Immer wieder wird betont, dass Patronage ein höchst fluides Konzept ist und das Phänomen von seiner Toleranz gegen Ambiguität lebt. Klare Abgrenzungen gegen benachbarte soziale Beziehungen, insbes. zu derjenigen der Freundschaft, sind nicht möglich. Zum extrem ausgedehnten und oft euphemisierenden Gebrauch von *amicitia* vgl. auch Koenraad Verboven: *The Economy of Friends. Economic Aspects of Amicitia and Patronage in the Late Republic*, Brüssel: Éditions Latomus, 2002. Vgl. auch Renata Raccanelli, Lucia Beltrami: Friendship and the Gift, in: Maurizio Bettini, William Michael Short (Hg.): *The World through Roman Eyes. Anthropological Approaches to Ancient Culture*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2018, 191–215.

67 Er entscheidet sich bewusst dafür, nicht auf Patronage, sondern auf Gabenbeziehungen und die entsprechende ethnologische Konzeptualisierung zu fokussieren. Ich folge ihm darin.

68 Römische Künstler sind überhaupt in der *Naturkunde* wenig präsent. Auch wenn einige Namen fallen, ist römische Kunst i. d. R. anonym, vgl. Isager 1991, 96 und 113.

69 Zu Patronage von Dichtern, Philosophen, Rednern u. a., durch die die römischen Notablen sich in der Spätzeit der Republik als *homines liberales* zeigten, vgl. Verboven 2002, 101, 106 f., zu Patronage in augusteischer Zeit vgl. z. B. Phebe Lowell Bowditch: *Horace and the Gift Economy of Patronage*, Berkeley/Los Angeles/London: Univ. of California Press, 2001. Wie weit sich die Kunst-Patronage von der sonstigen Patronage unterscheidet, ist eine Frage der Definition. Mir scheint hier die Gemeinsamkeit beider als Gabenverhältnis wesentlich. In einem solchen ist zumindest eine Beziehung denkbar, die für den Vertreter einer ‚freien Kunst‘ nicht schlechthin ehrenrührig sein muss. Wie erwähnt, findet sich aber außer dem Kaiser selbst jeder in einem Netz von Abhängigkeiten.

In den Erzählungen bestimmen das Verhältnis von Künstler und Machthaber Spannungen. Denn die Hierarchie zwischen den Partnern ist unaufhebbar, aber trotzdem gibt es eine Art Agon zwischen beiden. Wenn sie einander gegenüberstehen – etwa in den Begegnungen von Alexander und Apelles –, dann sind das keine persönlichen, informellen Zusammentreffen. Mit einem Herrscher ist dergleichen nicht möglich, heiße er Alexander oder Augustus. Der Austausch von künstlerischem Können und herrscherlicher Gunst ist Teil eines für beide Seiten feststehenden und von den Partnern akzeptierten (quasi-)rituellen oder vielleicht besser formellen Verfahrens, das sich vom professionellen Rollenspiel unterscheiden lässt, wie es Partner eines Kauf- und Verkaufsakts oder Vertragsparteien spielen. Im Gegenüber von Künstler und Herrscher kennen beide ihre sozialen Positionen; diese werden durch Geben, Annehmen und Erwidern nicht erst ausgehandelt, aber sie werden bestätigt, und sie müssen bestätigt werden. Auch die überlegenste Macht bedarf ihrer performativen Bekräftigung, und die größte Kunst ihres immer neuen tätigen Beweises. Weder der Künstler noch der Machthaber kann in diesem Austausch ‚unwürdig‘ – unter dem Niveau des von ihm Erwarteten – agieren, ohne sein Ansehen zu beschädigen. Um reale Machtverteilung geht es dabei nicht, sind die politischen Ordnungen doch im Hellenismus und im römischen Kaiserreich etabliert und institutionalisiert, Mehrung oder Minderung des jeweiligen Prestiges aber steht auf dem Spiel. Eine Erzählung, die eine Schwäche des Königs erkennen lässt, beeinträchtigt zumindest dessen Ruf. Wenn Alexander sich in Apelles' Werkstatt ignorant äußert und der Maler ihn schweigen heißt, weil die Farben reibenden Lehrlinge den König sonst auslachen würden (vgl. NH 35.85), übernimmt Apelles die Funktion eines Fürstenerziehers oder -beraters. Dergleichen ist, wie andere Anekdoten zeigen, nicht ungefährlich. Einen Machthaber in Schranken zu weisen, sei es sachlich oder moralisch oder gar im Eigeninteresse des Kritisierten noch so berechtigt, setzt Mut des Sprechenden voraus. Er riskiert, dass sein Gegenüber die Position des Mitspielers im Austausch verlässt und stattdessen den anderen seine Macht spüren lässt.⁷⁰ Er muss großes Vertrauen in sich selbst und noch mehr in die moralischen Qualitäten seines realiter überlegenen Partners haben.⁷¹

Plinius, ein Angehöriger der Ritterschaft, erinnert an die ‚gute Herrschaft‘ mit einer Gestalt wie Alexander alias Augustus.⁷² Dieser Machthaber ist ein Patron der Künstler, aber dennoch sind die Beziehungen zwischen ihnen solche des noblen Ga-

⁷⁰ Vgl. die grausige Erzählung über König Kambyzes und seinen Freund Praexaspes in Seneca: *De ira*, 3.14.1–2, und Roller 2001, 3 ff.

⁷¹ Gerade im Fall der Reibung – und wann gäbe es die nicht? –, aber erst recht in dem des Konflikts muss jeder das Gesicht wahren können. Wie weit dagegen eine Tendenz zur Rivalität selbst zwischen König und Maler gehen kann, zeigt die nachfolgend nur kurz angesprochene Erzählung von Alexander, Apelles und Pankaspe; vgl. dazu ausführlicher Mainberger 2024.

⁷² Bei ihm scheint das negative Bild, das auch zum Alexander-Mythos gehört, nicht zu existieren. Vgl. Chantal Grell, Christian Michel: *L'École des princes ou Alexandre disgracié: essai sur la mythologie monarchique de la France absolutiste*, Paris: Société d'Éditions ‚Les Belles Lettres‘, 1988, und Pierre Vidal-Naquet: *Les Alexandres*, ebd., 7–30.

bentauchs. Der Gelehrte stellt das Verhältnis von Alexander und Apelles als eines dar, in dem beide Seiten zum Ruhm der jeweils anderen agieren. Der König zollt dem Maler höchste Ehre und hebt ihn zumindest symbolisch auf seine eigene Ebene (vgl. NH 35.86–87). Der Künstler erscheint in diesen Begegnungen mitnichten als unterwürfig, im Gegenteil: Der Akzent fällt auf seine freimütige Rede, die er sich erlauben kann, und auf seine besondere Kompetenz, die ihn Partner eines gehobenen Tauschs sein lässt statt nur Untertan. Beide geben Großes – als ‚Würdige Würdiges‘ –, und sie scheinen dies freiwillig zu tun. Weder Kunst noch Großmut sind Früchte von Zwang. Zugleich aber sind ihre Gaben auch obligatorisch: Der König muss im Sinn der Freigebigkeit eines damaligen Herrschers handeln, der Künstler in dem seines Könnens. Sie agieren als Personen mit den ihrer Position gemäßen *virtutes*. Die Verpflichtung darauf bindet auch einen Alleinherrscher.

Ihr Geben ist wechselseitig.⁷³ Kunstproduktion wird zwar angefordert, aber nicht einfach angeordnet und dann geleistet. Der Künstler ist – zumindest in den Anekdoten – kein Befehlsempfänger, aber auch keiner, der nur einen klar umrissenen Auftrag erfüllt. Er wird gefördert und entbietet im Gegenzug nicht nur seine Kunst, sondern auch höchste Loyalität. Das Verhältnis von Machthaber und Künstler ist reziprok und zugleich hierarchisch. Die Modalität der Wechselseitigkeit ihres Gebens bedeutet nicht Symmetrie der Macht. Der Künstler hat den Erzählungen nach in der antiken Gesellschaft eine besondere Stellung.⁷⁴ Er darf sich – wie auch der Philosoph, wie Diogenes – gegenüber dem Herrscher etwas herausnehmen, was andere nicht dürfen. Er genießt das Recht der Parrhesie. Gelegentlich kommt er sogar auf Augenhöhe mit dem Machthaber, behauptet seine eigene Autorität und weist die herrscherliche in ihre Schranken. In diesen Fällen findet eine Art Duell auf höchster gesellschaftlicher Ebene statt. Das ist jedenfalls das Bild, das die Künstleranekdoten übermitteln.

Angesichts der nur in Ausnahmefällen demokratisch organisierten Gesellschaften nimmt es nicht Wunder, dass diese Texte in der Rezeption späterer Zeiten so beliebt waren: Sie zeigen (wenn auch immer nur vertreten von einzelnen Individuen) eine soziale Gruppe in einer der Macht ebenbürtigen Lage, und zwar nicht aufgrund von Geburt, sondern von besonderen Leistungen und Fähigkeiten, die nicht auf (erwerb-bare) Kompetenzen reduziert sind, sondern sich in besonderen Performanzen kundtun. Damit sind nicht nur die Werke gemeint; das Exzeptionelle des Künstlers wäre damit allein noch nicht gegeben, es benötigt auch das erzählbare Ereignis einer Interaktion. Sprache kann vom Bild nur das Sujet (und wenig von der Ausführung) vermit-

⁷³ Ich gebrauche das Wort synonym mit ‚gegenseitig‘ und ‚reziprok‘ – anders als Ricœur; vgl. oben 15, Anm. 28.

⁷⁴ Vgl. Kris, Kurz 1995.

teln, vom Künstler dagegen präsentiert sie die Geschichte mit Plot, die denkwürdige Geste, das prägnante Diktum – *minima narrabilia*, die ein Kondensat von Qualitäten und Möglichkeiten entwerfen und ein (i. d. R. vorbildliches) Ethos skizzieren.⁷⁵

Wenn sich Künstler und Herrscher als wechselseitig Gebende und Empfangende gegenüberstehen, treten sie in eine Art noblen Wettbewerb: Sie rivalisieren mit ihren Tugenden. Dazu kann die Aufwendung materieller Güter gehören; die politische Macht muss sich immer als freigebig erweisen, aber wenn der Künstler seine Werke verschenkt, tut er es ihr gleich. Er ist ebenfalls zu dieser herrscherlichen Geste fähig. Es können auch andere Dinge sein, mit denen dieser Agon geführt wird. In den Anekdoten gibt es Beispiele für die gegenseitige Steigerung in den jeweiligen Leistungen oder im Gegenteil einen Wettbewerb negativer Gaben: eine Überbietung mit dem reziproken Entzug von Respekt. Im einen Fall hat man es mit einem gelungenen Patronage-Verhältnis zu tun, im anderen mit einem gestörten.⁷⁶

Unabdingbar als *differentia specifica* der zeremoniellen Gabe ist, dass die Beteiligten nicht nur etwas geben, sondern in der gegebenen Sache sich selbst.⁷⁷ Geben ist hier kein limitierter Vorgang zwischen Akteuren in vorübergehend angenommenen Rollen, sondern involviert die Beteiligten als Personen. Im Fall von Machthaber und Künstler geben beide das ‚Beste‘, was sie geben können: die künstlerische Leistung und die immense Großzügigkeit. Eine professionelle Person, eine *persona*, erlaubt es einem Einzelnen sich zu seinem eigenen Tun auf Distanz zu halten, sich nur partiell zu engagieren; in diesem Fall fällt die Person jedoch mit ihrem Handeln gemäß ihrer *virtus* zusammen. Beide investieren sich als Gebende, insofern sie ihren Ruf riskieren; der eine setzt seine *auctoritas*, der andere die *dignitas* seiner Werke und Tätigkeit aufs Spiel. Beide müssen einander vertrauen, um sich auf den Gabentausch einzulassen, in dem beide gewinnen und verlieren können.

75 Im Sinn der (älteren) Forschung zu Quellen verquicken sich bei Plinius zwei auf Kunst bezogene Textarten der Antike: theoretische Erörterungen, die auf Mimesis fokussieren und sich von Xenokrates herleiten, und biographische Anekdoten, wie man sie auch von Politikern, Philosophen, Dichtern u. a. kennt, und die v. a. auf Duris und Antigonos zurückgehen. Aus ökonomie- und sozialgeschichtlicher Sicht stammen die Anekdoten v. a. von den Künstlern selbst und dienen ihrer Unterscheidung von Handwerkern, d. h. ihrem Aufstieg in einem bestimmten historischen Moment und ihrer Nobilitierung. Vgl. Naas 2012. Die Anekdoten bedeuteten historisch einen Paradigmenwechsel zur schöpferischen (biographiewürdigen) Persönlichkeit; vgl. Nadia J. Koch: *Paradeigma. Die antike Kunstschriftstellerei als Grundlage der frühneuzeitlichen Kunsttheorie*, Wiesbaden: Harrassowitz, 2013, 145. Das Topische der Biographien scheint dem allerdings entgegenzustehen.

76 Vgl. NH 35.86–87 und 140; vgl. dazu Mainberger 2024; zu NH 35.140 vgl. auch Pietro Li Causi: *Il potere femminile, l'arte e la comunicazione (e l'arte della comunicazione del potere femminile)* in Plin. Nat. 35.140, in: Licinia Ricotilli, Renata Raccanelli (Hg.): *Pragmatica della comunicazione e testi classici*, Bologna: Pàtron editore, 2023, 265–284.

77 Vgl. oben 9 und 13. Dies gilt bei Mauss auch für die eigene Zeit; vgl. 2013, 174.

Doch diese Art der Beziehung mag ins Reich der Wünsche oder eben der ‚Legende vom Künstler‘ (Kris, Kurz) gehören (die nicht zuletzt eine vom Herrscher ist). In einer Zeit nicht nur der Machtkonzentration, sondern auch des Machtmissbrauchs aber dürfte allein schon dem Erzählen davon eine wichtige Funktion zukommen. Die Patronage Alexanders ist ein Modell für staunenswerte Anerkennung eines Künstlers und für die wechselseitige Beförderung von Macht und Kunst.

6 Agonismus zwischen Künstlern

Künstler befinden sich untereinander in einem Wettstreit, der sportliche Züge hat. Dabei geht es um gegenseitige Anerkennung zwischen jeweils hochgeachteten Akteuren – zwischen ‚Würdigen‘ – als der erste oder zweite in einer bestimmten ‚Disziplin‘, der täuschendsten Mimesis etwa oder der feinsten Linie (vgl. NH 35.81–83). Ihr Agon ist ein regelhaftes Spiel, auch wenn die Bedingungen nicht explizit genannt werden. Die Beteiligten kennen sie und halten sich daran. Sie agieren auf gemeinsamem Boden, anders wäre kein (fairer) Kampf möglich. Wenn Apelles etwa wegen seiner unverkennbar nur ihm eigenen *charis* gelobt wird, dann ist das etwas, was außerhalb eines möglichen Agons steht; um sie kann man – anders als um die graduierbare Feinheit der Linie – nicht streiten.⁷⁸ Der Kampf ist jeweils nach zählbar wenigen, nach zwei oder drei, Runden oder Zügen zu Ende; wenn er entschieden ist – ein *Pari* scheint es nicht zu geben –, nehmen die Rivalen die errungenen Plätze auf der Leiter der Besten ein. Zur noblen Konkurrenz gehört, dass der Verlierer den Sieger als solchen anerkennt. Protogenes eilt nach der dritten Linie zum Hafen, um seinen Herausforderer zu begrüßen, ehrt ihn mithin als den Ranghöheren.

Der Agonismus zwischen den Künstlern ist kein Antagonismus; von tödlichen Rivalitäten, wie sie in der Renaissance und von da aus weiter in der Romantik und populärkulturell bis in die Gegenwart phantasiert werden, wissen die antiken Erzählungen nichts. Auch von Selbstmorden ist offenbar nicht die Rede.⁷⁹ Der künstlerische Wett-

⁷⁸ Vgl. Rudolf Preimesberger: Plinius: Ähnlich, aber subtil (77 n. Chr.), in: Rudolf Preimesberger, Hannah Baader, Nicola Suthor (Hg.): *Porträt*, Berlin: Reimer, 1999, 145–149. Das schließt aber den Vergleich der Maler untereinander nicht aus; die vom Wettbewerb ausgenommene *charis* fungiert sozusagen als ultimative Begründung für Apelles' Rang.

⁷⁹ Die bereits erwähnte Textdatenbank zu den antiken Künstleranekdoten und ihrer Rezeption <http://www.pictorinfabula.com> gibt zu diesem Stichwort keine Resultate. Die Datenbank bietet aber nur eine Auswahl. Laut Beagon vermeidet Plinius jede Erwähnung von Selbstmord aus politischen Gründen oder die vom Machthaber erzwungenen Selbstmorde; vgl. Miriam Griffin: *The Elder Pliny on Philosophers*, in: Bispham, Rowe 2007, (85–101) 96. Dagegen haben laut NH 36.11–12 die Künstler Bupalos und Athenis den Dichter Hipponax wegen seiner Hässlichkeit karikiert, worauf dieser mit einer so scharfen Invektive antwortet, dass beide Selbstmord begehen. Plinius weist den Selbstmord jedoch als Falschinformation zurück. Vgl. Falaschi 2022, 70, Anm. 63 (mit weiterer Literatur).

streit der Antike gilt im Unterschied zum frühneuzeitlichen als kultisch verankert.⁸⁰ Man könnte auch sagen: Er gehört zu einer Gabenpraxis und einem wie vermittelt auch immer greifbaren Gabendenken. Beide zielen normalerweise auf ihre Perpetuierung und nicht auf die Ausschaltung des Gegners. Im Prinzip bleibt der Agon in einem gemäßigten Rahmen. Es gibt zwar gesteigertes Verhalten – etwa, wenn Parrhasius, wie Seneca d. Ä. erzählt, um größten Schmerz möglichst lebensecht darzustellen, einen Sklaven gekreuzigt haben soll,⁸¹ oder der Bildhauer Perillus einen bronzenen Stier auch noch brüllen lassen will, indem er in seinem Inneren einen Menschen versteckt und die Skulptur übers Feuer stellt (vgl. NH 34.89). Dergleichen gilt jedoch als hybrid und wird moralisch kritisiert.⁸² Der allzu naturalistisch ambitionierte Bildhauer durfte denn auch seine Idee ausführen: mit seinen eigenen Schreien.⁸³ Die Ausübung von Kunst ist keine Leidenschaft, die anderen oder dem Akteur selbst zum Verhängnis wird; sie kennt bewundernswerte Extreme – dank seiner Sonderstellung hat der Künstler daher Lizenzen –, aber keine Obsessionen und Pathologien.⁸⁴ Dergleichen kommt vor auf der Seite von Käufern, Besitzern, Sammlern, die sich ihrer Leidenschaft für bestimmte Werke überlassen oder andere aus Gier verfolgen, und es wird gegeißelt. Nicht zuletzt aber ist es ein Zug desjenigen, der das Gegenbild zur kosmischen und menschlichen Ordnung verkörpert: des von seinen künstlerischen Talenten besessenen Nero. Transgressionen wie die genannten widersprechen der Natur, die das Maß alles menschlichen Tuns darstellt. Wo sich der Einsatz für die Kunst vom moralisch Gebotenen abspaltet, ist sie entwertet. Perillus hat die Kunst heruntergebracht (*devocaverat*; ebd.).

Da diese eine Sache der Gesellschaft ist, bleibt auch der Wettstreit zwischen den Künstlern nichts Privates. Für die öffentliche Wahrnehmbarkeit der Kämpfe, die sich in ihren Werkstätten abspielen, sorgen die daraus hervorgehenden allgemein bestaunten Werke, aber auch die Erzählungen von den Kämpfen. Das fast leere Bild aus drei kaum sichtbaren Linien (vgl. NH 35.83) würde nicht allgemein bewundert, wenn es nicht den Bericht über seine Entstehung gäbe. Denn als Gemälde ist es unverständlich. Als Dokument eines hochrangigen Agons aber ist es Gegenstand höchster Wertschätzung, vor allem, wie es in Plinius' Text heißt, bei Künstlern. Sie sehen darin ein Paradigma ihres Tuns, und das heißt, ihre Anerkennung gilt nicht nur der virtuellen Hand, die ihre Meis-

⁸⁰ Vgl. Koch 2013, 285 f.

⁸¹ In L. Seneca (rhetor): *Controversiae*, 10.5, geht es um einen Prozess gegen Parrhasius; vgl. Carey 2003, 106.

⁸² Seneca d. Ä. und Plinius markieren beide die Perversion des Naturalismus, aber Plinius beschuldigt eher den Künstler als den Auftraggeber, den Tyrannen Phalaris, d. h., er verschiebt den Akzent von einer Kritik am Tyrannen auf das Problem einer mit der Natur konkurrierenden Kunst. Die Anekdote selbst findet sich schon bei Pindar. Vgl. ebd., 107.

⁸³ Die Erzählung invertiert auch ironisch das Lob von Myrons Kuh (vgl. NH 34.57); vgl. ebd.

⁸⁴ Zum rationalistisch bestimmten Verhältnis zur Kunst in der hellenistisch-römischen Antike vgl. Tanner 2006, z. B. 255 ff.

terschaft im Elementarsten bekundet, sondern auch der ehrenwerten Rivalität.⁸⁵ Von der außerordentlichen handwerklichen Fähigkeit eines Malers hätte eine einfachere Erzählung berichten können, in dieser aber geht es auch um die Performanz und die Interaktion: Apelles und Protogenes liefern sich ein nobles Duell. Es ist ein Dreischritt von Gabe – die Herausforderung des Ankommenden –, Annahme der Gabe und Gegengabe des Aufgesuchten, die eine weitere Überbietung herausfordert, eine neue, ultimative Gabe des ersten Gebers. Die beiden veranstalten einen Potlatsch der Feinheit. Dieser findet sein Ende nicht an der Fähigkeit eines der Kombattanten zum Geben, sondern – auch hier wirkt die Natur mäßigend – an physischen Bedingungen: dem Platz auf der Tafel, präziser: an der schmalen Fläche der ersten Linie, in die die zwei anderen hineingezogen werden, und an der Physiologie des Sehens: Eine weitere, noch feinere Linie wäre nicht mehr sichtbar. Der Zweikampf findet auf höchstem Niveau statt. Sein Ergebnis, aber auch der Vorgang selbst sind modellhaft für andere Künstler. Sie vermögen das Können und Verhalten ihrer Kollegen am besten zu beurteilen, und als Vorbild geht es sie vor allem an. Ihre Validierung steigert daher auch den Wert des Bildes in Rom. Die Fama aber von jenem Zweikampf macht das seltsame Bild erst zu etwas, was auch Laien anzieht, darunter nicht zuletzt die römischen Eroberer. Sie suchen andernorts neben materiell wertvollen Gütern prestigegeladene. Zu einem solchen wird das Gemälde durch die Legende von seiner Entstehung. Ohne das Wissen darum hätten die Römer es wohl nicht aus Griechenland geraubt und ins Kapitol verbracht. Wegen seiner Genese gehört es auch zu den bemerkenswerten, ‚wunderbaren‘ Dingen, die der Wissenssammler verzeichnet.

Einen Wettstreit liefern sich in der *Naturkunde* die Künstler auch über die Zeiten und Kulturen hinweg: Rom rivalisiert mit der übrigen Welt, römische Künstler konkurrieren insbesondere mit griechischen. Während das politische und militärische Rom *de facto* andere Städte und Reiche besiegt, ist das Ergebnis bei den Künsten jedoch nicht so eindeutig. Plinius äußert sich zu römischer Kunst immer wieder ambivalent, lobend und kritisch zuweilen im gleichen Satz.⁸⁶ Dabei richtet sich sozusagen ein Auge auf die Kultur unter Augustus und das andere auf die unter Nero.

7 Was heißt ‚sich selbst geben‘ in der antiken Kunst?

Den öffentlichen oder zumindest die Öffentlichkeit interessierenden regelhaften Agon um Rang und Ansehen, die gegenseitige Überbietung mit aufwändigen, unalltäglichen Dingen oder Leistungen, den generösen Gestus, den Einsatz von Wertvollem, das freiwillige und zugleich unausweichliche Geben und Erwidern teilen die

⁸⁵ Da die Anekdote sehr oft verhandelt wird, darunter auch in mehreren Publikationen von mir, verzichte ich hier auf die erneute Nennung von Forschungsliteratur.

⁸⁶ Vgl. Isager 1991, 93 f.

Künstler-Konkurrenzen mit der zeremoniellen Gabe. Dabei geben die Rivalisierenden auch sich selbst, aber dies hat hier noch einen anderen Aspekt als im Duell mit dem Machthaber, das heißt, es impliziert mehr und anderes als das Risiko, ggf. die eigene Reputation zu mindern. Es bedeutet auch nicht nur, dass das moralische Verhalten mit der Person zusammenfällt und ein Fehlgehen in dieser Hinsicht das Ansehen als Künstler beschädigt. So etwas ist z. B. der Fall bei einem Maler namens Arellius, der seinen Bildern von Göttinnen immer das Aussehen seiner gerade aktuellen Geliebten verleiht. Dieser Maler geht nur damit, als Beispiel einer zweifelhaften Praxis, in die *Naturkunde* ein, seine künstlerische Leistung kommt ansonsten nicht vor. Dass er ein fähiger Porträtist ist, zählt im Verhältnis zu dieser ‚Befleckung‘ der Kunst (*corrupisset artem*, NH 35.119) offenbar nicht. Eine sarkastische Version der zu erbringenden Selbstgabe stellt die erzwungene des Perillus dar, der seiner ingeniösen Stier-Plastik die eigene Stimme und damit das Leben geben muss.

Eine Selbstgabe besteht bei Künstlern prinzipiell darin, dass ihre Arbeit sich von anderer Arbeit, die etwas herstellt und gibt, unterscheidet. Nicht nur, dass sie nicht in gleichem Sinn messbar und daher in herausragenden Fällen gar nicht bezahlbar ist. Ihre Tätigkeit hat vielmehr, wie es heißt, ihren Lohn zuerst in sich selbst. Noch bevor etwas geschaffen ist und gegeben werden kann, noch bevor andere das Gegebene anerkennen und dem Geber Beifall zollen, befriedigt das künstlerische Handeln den Akteur selbst. Was etwa Protogenes zu seinen vielen verschiedenen Werken antreibt, sind weder die Patronage noch der zu erwartende Ruhm, sondern *impetus animi et quaedam artis libido*, „der Schwung seines Geistes und eine gewisse Kunstleidenschaft“ (NH 35.106). Der Künstler ist also intrinsisch motiviert. Etwas in ihm drängt ihn zu seinem Tun, und dieses Etwas lässt sich nicht recht erklären: Für seine *libido* steht kein spezifizierendes Adjektiv zur Verfügung, nur ein Indefinitpronomen (*quaedam*), und sie ist schon von sich aus auf Kunst bezogen (*artis libido*), sodass die Erklärung des zur Kunst Bewegenden, wenn es denn um eine solche gehen sollte, tautologisch wäre – wie die einschläfernde Kraft der *vis dormitiva*. Der innere Antrieb dazu also macht die Differenz zu anderem Tun aus.

Mit einer sehr zurückhaltenden Ausdrucksweise, die von der Frage der besonderen Befähigung, einer Gabe oder Be-Gabung, absieht oder sie implizit lässt, könnte man sagen, hier handelt es sich um das, was Caillé ein Interesse *für* im Unterschied zu einem Interesse *an* etwas nennt.⁸⁷ Der Künstler arbeitet nicht um eines bestimmten Nutzens, Zieles oder Erfolgs willen, sondern zunächst – also auch nicht ausschließlich – geht es ihm um diese Arbeit selbst. Obwohl sie Objekte oder andere Resultate hervorbringt, liegt das Befriedigende schon im Tun.⁸⁸ Gerade die Poesis im eminentesten Sinn – Kunst, die haltbare Gegenstände produziert – ist primär als Praxis zu verstehen.⁸⁹ Mit dieser Ak-

⁸⁷ Vgl. oben 13.

⁸⁸ Das heißt nicht, dass es allein darin liegt, aber es stellt den ‚ersten‘ Lohn dar.

⁸⁹ Die Rede von ‚Selbstzweck‘ ist leider immer missverständlich. Zur emergenten, aber doch eingeschränkt bleibenden Autonomie griechischer Kunst in der klassischen Zeit vgl. Tanner 2006, 141–204, v. a. 171–182 und 201–204 sowie 301 f.

zentverschiebung weg vom Ergebnis, vom Werk, auf die Aktivität wäre die künstlerische Betätigung ein Modell für andere; auch vom Philosophieren und bis zu einem gewissen Grad von wissenschaftlicher Arbeit kann man sagen, dass es den Akteuren um ihr Tun geht und dieses seinen ‚Lohn‘ zunächst in sich selbst hat.⁹⁰ All diese Tätigkeiten wären ‚freie‘. Doch was hieße das im Vokabular der Gabe?

Plinius' Texte äußern sich nicht ausführlich oder gar nicht zu dem, was in einem Gebenden vorgeht; die Subjektseite des Gabentransfers ist für sie (anders als in Senecas Schriften) kaum von Belang. Dass von einer derartigen Leidenschaft beim Künstler die Rede ist, scheint eher eine Ausnahme. Bei diesem Tun lässt es sich offenbar nicht vermeiden, eine nicht näher identifizierbare Kraft zu konstatieren. Im gaben-theoretischen Sinn heißt das: Hier wird, wenn auch nicht wie heute allen Menschen, so doch zumindest dem Künstler *donativité* (Caillé) zugesprochen, Akteurschaft als Gebender. Mit seinen Gaben gibt er sich selbst, insofern er leidenschaftlich geben will. Das künstlerische Geben stammt aus einem Verlangen, es koinzidiert damit; es ist ein Geben aus Verlangen zu geben, und es bereitet Vergnügen, Freude, Lust.⁹¹

Damit wäre die affektive Dimension des Tuns benannt. Die (zunächst einmal positive) emotionale Qualität würde plausibel machen, inwiefern sich ein Künstler in seinem Geben ‚selbst‘ gibt; es wäre eine (uns naheliegende) psychologisierende Lesart. Sie dürfte jedoch nicht zureichen. Denn sie stellt noch keine wirkliche Verbindung zwischen dem Akteur und seinem Geben her.

Eine andere Möglichkeit der Interpretation bietet m. E. eine linguistisch angelegte Betrachtung: Der Ausdruck ‚sich selbst geben‘ meint nicht einfach, ‚sich selbst‘ zum Objekt eines Gebens machen, sich ‚wegschenken‘, denn das zerstörte das schenkende Subjekt, das aber doch für das Geben genauso benötigt wird wie das Gegebene (und der Empfangende). Semantisch sind reflexive und intransitive Verben das moderne Pendant zum Medium in alten Sprachen. Dieses ist nicht als Kompromiss (was sollte der sein?) oder Hybrid aus Aktiv und Passiv zu verstehen, sondern bezeichnet mit Rekurs auf Émile Benveniste gesagt einen Prozess, der vom Subjekt ausgehend dieses umgreift. Das Subjekt befindet sich nicht außerhalb des Vorgangs wie beim Aktiv (oder im transitiven Gebrauch eines Verbs), sondern ist in diesen Vorgang involviert. Es handelt sich um eine interne Diathese (im Unterschied zur

⁹⁰ Sozialwissenschaftliche Gabentheorien dehnen dieses Prinzip freilich auf alle professionellen Tätigkeiten aus; vgl. oben 13 f., 142, Anm. 55, unten 288 f.

⁹¹ Vgl. oben 13 f. *Libido* bedeutet neben Lust, Trieb, Reiz, Verlangen, Begierde, Wille im klassischen Latein auch Gelüst, Zügellosigkeit Ausschweifung, Willkür, Genussucht, Lüsterheit, Geilheit, Wollust u. a. Vgl. Karl Ernst Georges: *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Hannover: Hahn, ⁸1918, Nachdruck Darmstadt 1998, Bd. 2, Sp. 641 f. (<http://www.zeno.org/nid/20002474417>; 30.4.2024) An anderen Stellen ist es bei Plinius als genuin menschliche Regung eindeutig negativ konnotiert; vgl. Clemence Schultze: *Making a Spectacle of Oneself: Pliny on Curio's Theatre*, in: Bispham, Rowe 2007, (127–145) 135. Vgl. auch NH 35.18 zu Caligula, der voller Begehren Bilder der nackten Atalanta und Helena von der Wand ablösen lassen will. Die *libido artis* dürfte für Plinius durchaus ambivalent sein. Vgl. auch unten 167.

externen beim Aktiv). Entscheidend ist in diesem Fall die Frage nach dem Ort und der Position des Subjekts in diesem Tun.⁹² Beispiele für nur mediale Verben sind im Griechischen geboren werden (*gignomai*), liegen (*keimai*), eine geistige Bewegung erfahren (*mainomai*) u. a., im Lateinischen sterben (*morior*), leiden (*patior*) oder sprechen (*loquor*); im Deutschen mag man an Verben denken wie wachsen, schreiben (ohne Gegenstand), tanzen (ohne einen bestimmten Tanz), gehen (ohne bestimmtes Ziel), also an intransitive Verben oder den intransitiven Gebrauch von transitiven Verben; sie bezeichnen Tätigkeiten als anhaltende aktive Zustände.

Bezieht man das auf die reflexive Variante von ‚geben‘, dann hat man es nicht mit einem gebenden (externen) Subjekt und einem gegebenen Objekt (‚sich selbst‘) zu tun, sondern das Subjekt des Gebens ist aktiv, ohne das Geschehen aus einer äußeren Position zu dirigieren und sich sozusagen sekundär zum Objekt seines eigenen Tuns zu machen, ohne von der aktiven Rolle in die passive zu wechseln; es ist vielmehr Teil oder besser noch Moment des Gebens, das es selbst initiiert hat. Es vollbringt etwas, indem es sich miteinbezieht.⁹³ Das Geben lässt die gebende Instanz nicht unberührt. Das Subjekt ist sowohl tätig wie eine Dimension seiner eigenen Tätigkeit. Das Geben stellt einen anhaltenden Prozess dar, in dem das Subjekt weder allein bestimmend ist noch verschwindet.

Wenn bei Plinius der Künstler aus ‚einem Schwung seines Geistes und einer gewissen Kunstleidenschaft‘ handelt, dann lässt sich das gut anschließen an den Ausdruck ‚er gibt sich selbst‘. Denn der *impetus animi* und die *libido artis* sind Sache des Subjekts; sie sind die internen Regungen des Gebenden, aber zugleich ist dieser nicht einfach Herr über sie. Der Künstler wird nicht von außen zu seinem Tun bewogen; was ihn dazu bringt, geht vielmehr von ihm selbst aus, und zugleich trägt es ihn. Wenn ‚er sich selbst gibt‘, nimmt sein eigenes Geben ihn mit. Das impliziert Dynamik (*impetus*) und Lust (*libido*), Freude an der Bewegung, an der Aktivität des Gebens, das über die eigene Initiative hinausgeht. Die Differenz zur moralischen Selbstgabe oder ‚selbstlosen Hingabe‘ wie zur romantisch-modernen Auflösung des Subjekts, Selbstpreisgabe, Aufopferung u. Ä. dürfte deutlich sein; ‚sich selbst geben‘ im hier explizierten Sinn hat keine altruistische oder sakrifizielle Bedeutung.

Die Besonderheit eines derartigen aktiv-medialen Tuns fasziniert bei Plinius auch einen, der einem Künstler bei der Arbeit zuschaut. König Demetrios verschonte die Stadt Rhodos, weil er Protogenes’ *Ialysos*-Bild nicht zerstören wollte, und ließ sich damit die Eroberung entgehen.⁹⁴ Der Künstler selbst hielt sich während der Gefechte

⁹² Vgl. Émile Benveniste: Aktiv und Medium im Verb, in: ders.: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, München: List, 1974, (189–198) 193 f.

⁹³ Vgl. ebd., 196; „[...]il effectue en s’affectant“; Émile Benveniste: Actif et moyen dans le verbe, in: ders. 1966, (168–175) 173. Der Aufsatz *Don et échange dans le vocabulaire indo-européen* (Gabe und Tausch im indoeuropäischen Wortschatz, in: Benveniste 1974, 350–362) geht auf das Sich-Geben nicht ein.

⁹⁴ Demetrios wurde, wie es in NH 34.41 heißt, der Belagerung müde. Den Beinamen Poliorketes (Städtebelagerer) verdankt er dem langen vergeblichen Versuch von 305/4, Rhodos einzunehmen. Vgl. Ernst

außerhalb der Mauern in seinem Garten auf und arbeitete unbeeindruckt von den Kriegshandlungen weiter. Der König kam schließlich „als Feind von selbst zu ihm, vergaß sein Verlangen nach dem Sieg und sah unter Waffenlärm und beim Sturm auf die Mauern dem Künstler zu“ (*ultro ad eum venit hostis relictisque victoriae suae votis inter arma et murorum ictus spectavit artificem*; NH 35.105).

Dass ein König einen Maler aufsucht, bezeugt schon an sich Großmut, aber dies wird noch überboten von der Tatsache, dass es sich um einen feindlichen König handelt. Wenn dieser auf die Einnahme der Stadt verzichtet, gibt er sich in doppeltem Sinne selbst: Statt den Künstler ein weiteres Mal, wie er es getan hat, zu sich zu rufen, geht er selbst zu ihm, er *begibt* sich in dessen Garten, an einen Ort außerhalb der befestigten Stadt, mitten zwischen den kämpfenden Heeren. Wenn er von seinen Interessen, in diesem Fall seinem kriegerischen Begehren, ablässt, überwindet er sich in moralischem Sinne selbst. Er tut dies aber – und das ist der Unterschied zu anderen Erzählungen von einem sich selbst überwindenden Herrscher – in empathischer Versenkung in das von ‚Geistesschwung‘ und ‚Kunstleidenschaft‘ getragene Tun des Künstlers. Denn diesen, nicht dessen Bilder betrachtet Demetrios. Er schaut zu, wie Protogenes gemäß seinem *impetus animi* und seiner *quaedam artis libido* agiert, wie er gebend sich selbst gibt und sich selbst gebend gibt. Dabei gerät der Betrachter offenbar in den gleichen aktiv-medialen Zustand wie der Betrachtete: Das initiale Geben des Königs involviert nun auch diesen über den von ihm selbst gesetzten Anfang hinaus in etwas, das er nicht mehr bestimmt. Das künstlerische Tun schlägt ihn in seinen Bann und lässt ihn seine militärischen Ambitionen vergessen. Er erweist dem Künstler höchste Ehre, und v. a. gewährt er ihm in dieser Situation Schutz – er stellt eigens für ihn Wachen auf; der Maler wiederum gibt ihm den Genuss der Kunst, und dieser besteht ausdrücklich in der Ruhe: Der Garten ist ein dem aktuellen Geschehen enthobener Ort. Hier malt der Künstler gerade einen Satyr *anapauomenos*, den sogenannten Ruhenden, mit der Flöte in der Hand, um, wie es heißt, die Sicherheit dieser Zeit auszudrücken. Den Künsten kann, so beschwört es das Sujet, inmitten der Gefechte nichts geschehen. Zugleich aber erzeugen auf der performativen Ebene Künstler und König mit ihrem wechselseitigen Geben und Sich-Geben einen Ort und einen Moment des Friedens, ja sogar noch mehr: Denn wenn das Ziel der Eroberung darüber endgültig in Vergessenheit gerät und der Belagerer von seinem Unternehmen schließlich ablässt (was bei Plinius offenbleibt), dann bedeutet ihr Gabentausch nicht nur eine Pause; ihre Begegnung stellt in diesem Fall mehr als eine eskapistische Epi-

Badian: Demetrios Poliorketes, in: *Der Neue Pauly Online*, 2006, http://doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e314200 (7.6.2022). Ialysos ist der Gründer und *Heros eponymos* der gleichnamigen Stadt auf der Insel. Protogenes soll an seinem berühmtesten Bild elf Jahre gearbeitet und Demetrios ihn bei den letzten Arbeiten daran gesehen haben. Vgl. *Storia naturale* V, 403, Anm. 1 zu NH 35.10. Vgl. auch Eva Falaschi: *More than Words. Restaging Protogenes' Ialysus. The Many Lives of an Artwork between Greece and Rome*, in: Gianfranco Adornato, Irene Bald Romano u. a. (Hg.): *Restaging Greek Artworks in Roman Times*, Milano: LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2018, 173–190.

sode dar,⁹⁵ sie schafft die Möglichkeit, tatsächlich Frieden zu stiften. Mit diesem Wunschbild wird die Leistung der Kunst noch einmal überhöht.

Der Künstler ist ein paradigmatischer Geber – wie der generöse Herrscher, aber zugleich auf ganz andere Weise: Der Machthaber ist zum Geben seiner Wohltaten verpflichtet, er muss es tun, um seine Autorität zu beweisen und bestätigen zu lassen, der Künstler dagegen gibt *aus Lust zu geben*.⁹⁶

Der Verfasser der *Naturkunde* selbst ist kein bildender Künstler, sondern Schriftsteller und Gelehrter. Obwohl Plinius ein ambitioniertes Ziel vor Augen hat, ist seine sammelnde und schreibende Arbeit aber auch Selbstzweck. Die Anstrengungen, die er auf sich nimmt, allein schon, um immense Quantitäten an Lektüre zu absolvieren – sein Neffe, Plinius der Jüngere, hat über das Pensum und die Arbeitsweise des Gelehrten berichtet –, zeigt seine *libido artis*. Doch nicht nur fügt ihn die aus seiner Biographie zu erkennende ‚gewisse Leidenschaft‘ in die Gruppe derer ein, die eine ‚freie‘ Kunst ausüben, er sucht auch den Wettstreit mit Vertretern seines Metiers. Die *Naturkunde* ist ein neuartiges Werk der lateinischen Literatur – mit dieser Behauptung beginnt die *epistula praefatoria* –, und daher sucht der Verfasser das noble Duell. Er rivalisiert mit griechischen Schriftstellern, um auf diese agonistische Weise Anerkennung zu finden. Und er schließt sich ausdrücklich den griechischen Künstlern an, um den erreichten Zustand seines Werks zu bezeichnen: Es gebe nur drei Fälle, in denen ein Kunstwerk mit der Zuschrift *fecit* ... als abgeschlossen und vollendet bezeichnet sei, in allen anderen dagegen heiße es – bescheidener, mit Blick auf die Unvollkommenheit des Werks, ja auf die Unabschließbarkeit der Tätigkeit als solcher – ‚*Apelles faciebat*‘ aut ‚*Polyclitus*‘ (*Praef.* 26). Mit diesem Verb im iterativen Präteritum, im ‚Imperfekt‘, hält es auch der Gelehrte. Für sein Werk gilt ebenfalls, dass die *ars* immer im Prozess und nie beendet ist (*tamquam inchoata semper arte et imperfecta*, ebd.).⁹⁷ Er konkurriert mit den Griechen, überbietet sie, wo sie s. E. schwach sind, und reiht sich unter sie ein, sofern sie vorbildlich agieren. In der Selbstdarstellung des Verfassers handelt es sich um einen Wettbewerb auf Augenhöhe. Das impliziert auch, dass er wie diese ‚würdigen‘ Rivalen sich in seiner Gabe selbst gibt. Denn wenn seine Devise lautet *vita vigilia est* (*Praef.* 19), dann ist das Leben insgesamt ein Wache-Halten, ein Dienst für andere, bei dem der Akteur sich, dem militärischen Term gemäß, ganz einsetzt und im Extremfall sein Leben riskiert.

⁹⁵ Von einer derartigen Flucht und dem eigenen Mikrokosmos Kunst spricht der Kommentar in *Storia naturale* V, 405, Anm. 1, und 407, Anm. 1. Es gehe um die Autonomie der Künste von Perikles bis in die spätklassische Zeit.

⁹⁶ Wenn der *homo donator* einer verallgemeinerten Gabentheorie ein historisches Modell benötigt, dann ist der Künstler der antiken Erzählungen ein möglicher Kandidat. Vgl. oben 12–14, unten 288 f. und 336 f.

⁹⁷ Vgl. u. a. Anguissola 2022, 83–85, und Verity Platt: Orphaned Objects. The Phenomenology of the Incomplete in Pliny's *Natural History*, in: Milette Gaifman, Verity Platt (Hg): *The Embodied Object in Classical Antiquity*. *Art History* 41,3 (2018), (492–517), 497 f.: Sie parallelisiert Plinius mit Protogenes und dessen Nicht-Aufhören-Können mit der Offenheit und dem *per se* unendlichen Charakter der *Naturkunde*.

8 Kunstrezeption, gabentheoretisch

Das Verhältnis zwischen Künstlern und Publikum ist in der *Naturkunde* ebenfalls ein Geben und Erwidern, und zwar ein agonistisches; Produzenten und Rezipienten liegen in einem permanenten Kampf. Denn die Betrachter geben ihren Beifall ebenso obligatorisch wie freiwillig, das heißt, es besteht eine Erwartung, aber kein Automatismus. Auf die Gabe der Kunst folgt nicht schlechthin die erwünschte Anerkennung, und das Publikum empfängt nicht nur passiv, sondern bringt sich nach Möglichkeit selbst als Akteur zur Geltung. Man denke an den Schuster, der den Fehler an der gemalten Sandale bemängelt: Er führt seine spezielle Kompetenz gegen den Künstler ins Feld, was dieser akzeptiert, aber als der Schuster auch die Darstellung eines Knies kritisiert, weist der Maler ihn in seine Schranken (vgl. NH 35.85). Sozialhistorisch geht es um die Ausdifferenzierung der *artes*, um die Scheidung der Kunst vom Handwerk. Gabenanthropologisch kann man sagen: Die Kontrahenten anerkennen einander wechselseitig, aber es gilt, die Bereiche der Zuständigkeit abzustecken; in diesem Fall wird in einem Wortstreit ausgehandelt, wer was geben darf und was nicht. Da Gabenbeziehungen anders als Verträge oder Kaufakte vieles unbestimmt lassen, gehört das ständige Ringen unabdingbar zu ihnen. Ein wechselseitiges Geben ohne Agonismus scheint kaum denkbar.

Antike Kunst ist eine Gabe an die Öffentlichkeit, aber diese knüpft ihre Gegengabe, die Anerkennung der künstlerischen Leistung, an Bedingungen. Zum Beispiel an die Richtigkeit der Darstellung eines gewöhnlichen Gegenstands. Nicht nur im Verhältnis zu einem König bestimmt der Künstler seinen und des anderen Kompetenzbereich, indem er Übergriffe abwehrt; auch das Volk meldet sich in Person eines Handwerkers zu Wort, und auch im Verhältnis zu dieser breiteren sozialen Gruppe als potenziellem Gabenpartner muss der Künstler seine Akteurschaft verteidigen. Er hat seinen Sonderstatus nicht schlechthin, sondern muss ihn rechtfertigen, das heißt, er muss sich dem freien, öffentlichen Urteil stellen, und das jedes Mal wieder. Kunst als Gabe an die Gesellschaft besteht nicht einfach in einem Objekt, sondern in immer neuen kompetitiven Performanzen.

Die Rezeption wirkt u. U. auf die Produktion zurück, z. B. im Fall eines allzu beachteten Beiwerks. Als ein gemaltes Rebhuhn wegen seines illusionistischen Effekts mehr Aufmerksamkeit auf sich zieht als das mythologische Bildsujet eines Satyrs, tilgt Protogenes das Parergon nachträglich.⁹⁸ Er lässt sich mithin von seinem Publikum korrigieren. Das *trompe l'œil* am Rand erweist sich als dysfunktional, die Reaktion der Betrachter hat das Bild letzten Endes verbessert.

Apelles sucht direkt das Urteil der Rezipienten, denn er hält das Volk für einen besseren Richter als sich selbst. Er hat also Vertrauen auf die Öffentlichkeit. Ihre Äußerungen gelten ihm nicht als inkompetent, sondern als nützlich, ja als Probe, die bestanden

⁹⁸ Plinius erwähnt zwar Protogenes' Parerga, aber nicht diese Anekdote; sie findet sich vielmehr bei Strabon, *Geographika* XIV 2.5; vgl. Kommentar zu NH 35.106.

werden muss; sie bringt den wirklichen Wert einer Leistung ans Licht. Das öffentliche Urteil kann aber auch fehlgehen, unterliegt es doch wechselnden Einflüssen, und die Kultur kann verdorben sein – Plinius hat die Zustände seiner eigenen Zeit vor Augen. Einen unbestechlichen Beweis für Qualität liefert daher eine andere Instanz: Im Extremfall sind Pferde oder Vögel die entscheidenden Kunstrichter; wenn sie gemalte Trauben zu picken versuchen oder beim Anblick von ihresgleichen wiehern (vgl. NH 35.95), validieren sie überzeugende Mimesis mit einer Urteilskraft, die sich anders als die der Menschen nicht korrumpieren lässt. Man kann auch sagen: Die Natur selbst mischt sich hier in die Bewertung ein, sie tritt zu den menschlichen Akteuren des Transfergeschehens hinzu, ist nicht nur Objekt der Darstellung, sondern agiert mit.⁹⁹ Ob dem Publikum Kompetenz zugeschrieben wird, hängt also davon ab, wie weit die Gesellschaft als mit der Natur konform gehende gilt oder als von ihr abgefallene und verderbte. Die Öffentlichkeit erscheint je nachdem als willkommene richterliche Instanz und Repräsentanz von Vernunft oder als manipulierbare Menge. Von dem Versuch, in einem Konflikt zwischen Künstler und politischer Macht die Öffentlichkeit jeweils zur Partei zu machen, erzählt die Geschichte von Ktesikles und Stratonike (vgl. NH 35.140).¹⁰⁰

Das Geben und Gegengeben zwischen Künstler und Publikum kann auch fehlschlagen, z. B. wenn der Künstler zu viel gibt. Apelles unterscheidet sich von Protogenes dadurch, dass er die Hand vom Gemälde zu nehmen weiß (*manum de tabula sciret tollere*, NH 35.80). Er findet den richtigen Moment des Aufhörens, während der Kollege zur übertriebenen Sorgfalt neigt, zur Ausführung von Details, zum Perfektionismus, der ein Bild zu töten vermag.¹⁰¹ Den gleichen Fehler begeht in der Skulptur Kallimachos (vgl. NH 34.92). Das rechte Maß des Fleißes zu kennen ist bei Plinius ein Aspekt der *charis*; in der frühneuzeitlichen Rezeption spielt diese Charakterisierung des Apelles dann eine wichtige Rolle für den *grazia*-Diskurs. Das zur Formel geronnene Syntagma *manum de tabula* verweist auf eine spezielle Fähigkeit oder, wenn diese fehlt, auf einen Defekt des künstlerischen Tuns.

Das Prinzip mag zur klassischen Moral des ‚nichts zu viel‘ oder des Maßes gehören.¹⁰² Betrachtet man das Problem dagegen gabentheoretisch, dann handelt es sich um ein Misslingen der Interaktion zwischen Künstler und Publikum. Denn wenn die übergenaue Werke keinen Beifall finden, dann fehlt zwischen den Beteiligten etwas, was für Gabenpraktiken essenziell ist: Vertrauen. Wer zu viel gibt, vermacht den Rezipienten zu wenig. Er glaubt nicht, dass sie fähig sind zu ergänzen, was er nicht ausgeführt hat. Er meint, alles aussprechen zu müssen, und lässt ihnen keine Chance, ihrerseits mit ihren Fähigkeiten zu respondieren. Dass aus einem reziproken Agieren oder dem Geben und Erwidern etwas Gutes hervorgehen könnte, steht hier in Zweifel.

⁹⁹ Vgl. dazu auch unten 168.

¹⁰⁰ Vgl. oben 150 und Mainberger 2024.

¹⁰¹ Zu einer Deutung, die darin kein Defizit, sondern eine bestimmte Produktionsmethode sieht, vgl. Platt 2018.

¹⁰² Vgl. *Storia naturale* V, 379, Anm. 1 zu 35.80.

Der zu viel Gebende will alleiniger Geber sein, die Gabenbeziehung zum Publikum beruht für ihn nicht auf Wechselseitigkeit oder nur auf einer höchst asymmetrischen. Der Empfangende hat nichts hinzuzutun, sein Annehmen ist nichts Aktives, sein Geben besteht nur in der Bewunderung. Der Rezipient ist damit ein untergeordneter, ja ein unterworfenener, kein kooperierender Partner.

Das Gegenteil dazu findet bei ihrem Zusammenspiel angesichts von Skizzen und unvollendeten Werken statt: Die *liniamenta* (NH 35.145) erregen besondere Bewunderung, weil die Betrachter in ihnen das Denken des Künstlers wahrnehmen und, sofern dieser vor der Fertigstellung gestorben ist, Schmerz über die mitten in der Tätigkeit aufhörende Hand empfinden. Wenn die Rezipienten sich nur linearen Vorzeichnungen gegenübersehen, sind sie in herausragendem Maße gefordert, das Angedeutete imaginativ weiterzuführen.

Der übermäßig Gebende aber hat nicht nur zu wenig Vertrauen in sein Gegenüber und in die ganze Interaktion, sondern auch in sich selbst. Denn zur Gabe gehört eine Bereitschaft zum Risiko. Ob und wie der andere die Gabe annimmt, ob, was und wann er zurückgibt, ist immer unsicher. Dieses Risiko einer ungewissen Aufnahme und Beurteilung will der Übersorgfältige nicht eingehen; um dem anderen keinen Raum zur Mitwirkung zu lassen, sucht er selbst alle Funktionen zu erfüllen und alle Positionen des Gabentauschs zu besetzen, auch die des Betrachters, der das Gemalte in seiner Wahrnehmung und Vorstellungskraft ergänzt.¹⁰³ Wer nichts offenlassen kann, ist aber ängstlich; er handelt nicht im Sinn eines noblen Gabentauschs, der von Großzügigkeit geprägt ist, sondern eher wie der Händler, der sich vor Überraschungen zu schützen versucht, indem er Gewinn und Verlust bis zum Ende durchkalkuliert. Die Investition der Arbeit muss sich lohnen, nichts soll dem Zufall überlassen bleiben; die Kontrolle geht daher bis ins Detail, der Produzent und Geber will über das Werk hinaus die Rezeption vorwegnehmen. Ein derartiges Gebaren gehört in der paradigmatischen Gabengesellschaft der Trobriander nicht zum ehrenvollen und gefährlichen Gütertausch auf Hochseefahrt, der symbolische Anerkennung schafft, sondern zur prosaisch-alltäglichen Warenökonomie. Ein kleinlich verfahrenender Maler, könnte man sagen, missversteht in diesem Sinn den künstlerischen Gabentausch mit dem Publikum. Er betriebe, wie die Trobriander mit einer gewissen Verachtung sagen, Kula wie einen *gimwali*.¹⁰⁴ Das übermäßige Geben hat sich dabei in sein Gegenteil verwandelt.

Wer so verfährt, zerstört die *gratia* eines Kunst- oder auch eines Naturwerks. Auch Auftraggeber machen sich dieses Vergehens schuldig, so Nero, wenn er eine gelungene Marmorstatue mit Gold überziehen oder einen an sich vollkommenen Kristall zusätzlich bearbeiten lässt.¹⁰⁵ Beides zeigt nicht nur Mangel an ästhetischer Sensibilität, sondern auch Vulgarität. Übertriebene Sorgfalt und Einsatz von Materialien und Technik

¹⁰³ Nicht erst Lessing hält die aktive Funktion des Rezipienten für wesentlich. Schon der späte Hellenismus hat eine Vorliebe für das *non finito*; vgl. ebd., 465, Anm. 2 zu 35.145, und Platt 2018.

¹⁰⁴ Vgl. Mauss 2013, 55 f.

¹⁰⁵ Vgl. Anguissola 2022, 36 f.

über das Nötige hinaus sind Negativbilder von *charis* und Gabe, sie bedeuten ein Scheitern in künstlerischem und interaktivem Sinn.

Über die Apelles zugesprochene *charis* wird nicht viel gesagt, aber das Wenige lässt sich doch mit Gabenpraktiken und -konzepten verbinden. Ein Beispiel für die besonders anziehenden unvollendeten Werke ist dessen Aphrodite von Kos, das zweite Bild der Göttin, das er nicht mehr fertigstellen konnte (vgl. NH 35.92).¹⁰⁶ Hier kommt, wie erwähnt, der Betrachter wegen der Unabgeschlossenheit in besonderer Weise ins Spiel. *Charis* übersetzt Plinius mit *venustas* und *venus* (NH 35.79) und verwendet auch das griechische Wort selbst.¹⁰⁷ ‚Anmut‘ und ‚Liebreiz‘ sind offenbar Eigenschaften der Werke; ihnen entsprechen moralische des Künstlers, der als liebenswürdig oder umgänglich gilt. Jene Qualitäten verbinden sich natürlich mit Frauen- und insbesondere den Venusbildern; die erotische Attraktivität des Gegenstandes oder Modells geht dabei auf die des Porträts über: auf das Gemalte und die Malweise; beides gehört i. d. R. zusammen. Womöglich ist der Konnex zwischen Werk und Künstler aber auch umgekehrt: Bestimmte besonders beeindruckende ästhetische Qualitäten geben Anlass zu ätiologischen Erzählungen, d. h. ‚biografische‘ Einzelheiten und eine Person werden erfunden, um jene zu erklären. In diesem Fall rufen der besondere ‚Schmelz‘, die Süße, die Lieblichkeit der Frauenbilder entsprechende Phantasien über ihren Urheber auf den Plan. Die imaginäre Vita und der fiktive Charakter des Malers machen sie *post festum* plausibel.¹⁰⁸

Der erotische Zauber aber ist nur eine engere Bedeutung von *charis*. Auch andere kommen in den Apelles betreffenden Erzählungen vor, so die von Glanz. Er malt unter anderem Dinge, die sich nicht malen lassen (*quae pingi non possunt*), wie Wetterleuchten und Blitze (*fulgetra, fulgura*; NH 35.96) oder Alexander mit einem Blitz in der Hand, bei dem die Finger (wegen der Beleuchtung) deutlich hervortreten und der Blitz außerhalb des Gemäldes zu sein scheint (vgl. NH 35.92). Er gehört zu den Malern oder ist der erste, der Farben, Licht und Schatten den Glanz (*splendor*, NH 35.29) hinzufügt. In der Malerei mit nur vier Farben hat er womöglich das Weiß als Glanzlicht eingesetzt; Gombrich vermutet, dass die dritte Linie im Wettstreit mit Protogenes ein weißer Strich auf langen dünnen Gegenständen wie Speeren sei – man kann auch an die Finger denken –, die diesen nach dem Eindruck von Volumen, den der Kontrast

¹⁰⁶ Vom ersten handeln dagegen NH 35.87 und 91; vgl. oben 144 und 149 f.

¹⁰⁷ Vgl. auch Pollitt 1974, 447 ff. (*venustas, venus*), 297–301 (*charis*), 380 f. (*gratia*), jeweils mit Vergleichstexten anderer Autoren. Nach Falaschi 2021 handelt es sich um ein Zitat aus Apelles' verlorener Abhandlung über Malerei; er selbst qualifiziert seine Werke so.

¹⁰⁸ Zu dieser Umkehrung der Relation zwischen Biografie und Werk – die zugeschriebene Vita extrapoliert und projiziert Werkqualitäten – vgl. v. a. Platt 2016, 285 und 290–295. „To respond appropriately to a canonical work of poetry, rhetoric or philosophy in antiquity was to construct a narrative about the conditions of its creation that was predominantly focused upon its creator. To tell stories about creative lives was ultimately to practise a form of critical interpretation.“ Ebd., 290. Insofern es in vielen Anekdoten um die Herstellung geht, sind die Erzählungen weniger Biografien der Künstler als vielmehr solche der Objekte.

von Licht und Schatten hervorrufen, krönend hinzugefügt werde.¹⁰⁹ Die *charis* wäre hier eine Sache der malerischen Technik im engeren Sinn; sie bringt auf dem Gemälde die stofflichen Dinge zum Leuchten. An den ‚nicht malbaren‘ Gegenständen dagegen ginge es um den Eindruck des Aufscheinens, um ein Blenden, Erstrahlen, Ausstrahlen – auch das gehört zur Kernvorstellung von *charis*, zu göttlichen Erscheinungen oder zu Menschen, die eine Gottheit mit derartiger Wirkung versehen hat. Mit diesem Glanz reichen die soliden Körper über ihre Umgrenzungen hinaus und wirken machtvoll bannend auf andere.¹¹⁰ Er wäre Fortsetzung und Pendant zu jener altgriechischen *charis*, der sich Menschen nicht entziehen können, weil sie ein starker Appell ist und eine Antwort erheischt.¹¹¹

Gleichwohl sind in diesen Beispielen Sujet und Ikonizität noch nicht getrennt; die Dinge haben *charis* im Bild, weil sie auch *in natura* strahlen oder erotisch faszinieren. Anders verhält es sich dagegen mit ‚hässlichen‘, versehrten und abstoßenden Gegenständen. Apelles' künstlerische Leistung besteht u. a. darin, dass er auch diese Sujets zu attraktiven Bildern verarbeiten kann: Den einäugigen König Antigonos malte er im Profil, so dass „was dem Körper mangelte, eher der Malerei zu fehlen schien“ (*quod deerat corpori, picturae deesse potius videretur*, NH 35.90). Er fand also für ein Sujet, das der Aufgabe eines Herrscherporträts – eines erklärenden frontalen Bildnisses – entgegensteht, eine Lösung, die elegant ist, weil sie das Medium Bild selbst ins Spiel bringt. Wenn man das der besonderen Befähigung des Künstlers, der *charis*, zurechnen kann,¹¹² dann impliziert dieser Begriff den intelligenten Einsatz malerischer Möglichkeiten; er bezeichnet auch etwas wie die Pointe oder den Witz des Bildes. Eine derartige Manifestation von *esprit* ließe sich problemlos mit dem Aufblitzen in Verbindung bringen.

Noch widerständiger als das Gesicht des einäugigen Königs sind indes Sterbende, von denen es ebenfalls Bilder aus der Hand des Malers geben soll (vgl. NH 35.90). In diesem Fall verrät Plinius leider nicht, was sie zu Werken macht, die zumindest keinerlei Kritik erfahren. Mehr als bei allen anderen müsste es die malerische Qualität oder, allgemeiner noch, die Bildhaftigkeit als solche sein. Da *charis* Apelles von allen anderen Malern unterscheidet, liegt es nahe, in ihr die Fähigkeit zu sehen, statt lang Erworbenes und mit Aufwand Gelerntes einzusetzen, den kreativen Moment zu ergreifen. Sie wäre dann nicht nur das Vermögen, rechtzeitig aufzuhören, sondern hätte prinzipiell eine zeitliche Dimension: die des Agierens im rechten Augenblick. Den *kairos* nutzen zu können, ist in der Tat essenziell und durch nichts zu ersetzen. Es macht aber trotzdem wenig Sinn, ihn gegen die erarbeiteten Kompetenzen auszuspielen, wie es topisch in der Kunstliteratur geschieht, denn ohne jene lässt sich der

¹⁰⁹ Vgl. Ernst Gombrich: *The Heritage of Apelles*, in ders.: *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance*, Oxford: Phaidon, 1976, 3–18.

¹¹⁰ Zugleich dämpft Apelles den Glanz mit einer speziellen Lasur, vgl. NH 35.97.

¹¹¹ Vgl. MacLachlan 1993, 32–34, 37 u. pass.

¹¹² Vgl. *Storia naturale* V, 379, Anm. 1 zu 35.79 und 387, Anm. 1 zu 35.90.

Moment nicht in etwas auch für andere Wahrnehmbares verwandeln; den Künstler ohne (geübte) Hände gibt es nicht, oder allgemeiner: Ohne Mediatisierung, an der der Körper mit seinen Techniken beteiligt ist, bleibt auch die klarste Vision folgenlos. Ein nur potenzielles Werk ist zumindest diesseits (i. d. R.) moderner Experimente keines.

Wenn sich *charis* nicht auf die Werke, sondern auf den Maler beziehen soll, dann bietet Apelles die sozialen Tugenden der Einfachheit, Hilfsbereitschaft gegenüber dem weniger begünstigten Kollegen, dessen Anerkennung und die anderer Maler, Fairness im Wettstreit (der Linienagon soll ein Modell sein) und nicht zuletzt Wohlwollen und Respekt gegenüber dem Publikum: Diesem gibt er in seinen Bildern eher weniger als zu viel; rechtzeitig aufhörend, überlässt er die Vollendung seiner Gemälde den Betrachtern. So tauschen beide Seiten Gaben. Das Verhältnis ist ein amikales.

Dass er seine zweite Aphrodite nicht mehr beenden kann und dieses Werk umso mehr Bewunderung findet, ist nur die konsequente Steigerung dieses elliptischen Prinzips der *charis*; es kommt hier auch im nicht-intentionalen Tun und im Konnex von Werk und Leben zur Geltung. Plinius wundert sich darüber, dass Fragmente besonders starke Anziehungskraft ausüben, und gibt eine doppelte Erklärung: Die Betrachter partizipieren beim Blick auf Skizzen an der Arbeit des Künstlers und trauern über dessen Ableben; sie nehmen also an seinem bildnerischen Denkprozess teil und gedenken des Verlorenen (vgl. NH 35.145). Im Fall des unabgeschlossenen Werks hat nicht das besondere Wissen um den Moment des Aufhörens den Maler die Hand vom Gemälde nehmen lassen, sondern die Natur selbst.¹¹³ Ihre Intervention sorgt für das beeindruckendste Kunstwerk und die markanteste Leerstelle. Aus gabentheoretischer Sicht könnte man aber auch sagen: Beim unfertig bleibenden Werk setzt sich das Geben und Erwidern zwischen Rezipienten und Künstler über dessen Tod hinaus fort; dieses Tun macht auch die in der *Naturkunde* am höchsten geschätzte Praxis aus: die memoriale.

9 Die größte Geberin

Künstler stehen in Gabenbeziehungen zur politischen Macht, zu ihrem Publikum und untereinander; eine besondere und diesen allen zugrundeliegende aber ist diejenige zur Natur. Sozialwissenschaftliche Lektüren der Gabentheorie (v. a. diejenige Bourdieus) verstehen so etwas als Metapher: als projektive Ausdehnung der eigenen gesellschaftlichen Organisation auf Verhältnisse zu nicht-menschlichen und imaginären Partnern. Ob man von ‚Gaben‘ sprechen kann, wenn auf der anderen Seite einer derartigen Interaktion keine menschlichen Subjekte oder Personen stehen, sondern Tiere, das Ambiente, der Kosmos, Götter oder technische Aktanten, ist strittig. Es mehrten sich aber in jüngerer Zeit Stimmen, die sich bemühen, das Gabenkonzept über

¹¹³ Vgl. Anguissola 2022, 81 f., und Platt 2018.

das Feld sozialer Relationen auf dasjenige zur Natur sowie zur technischen und insbesondere digitalen Umwelt auszudehnen.¹¹⁴ Gabenbeziehungen würden derart im Sinn sozio-ökologischer Konvivialität und nicht-humane Akteure einbeziehender Netzwerke neu gedacht.

Plinius und seine Zeit verstehen die Natur selbstverständlich als gebende, und zwar als die entscheidende Geberin. Sie gibt vor jedem anderen Geben. Sie ist die große Macht schlechthin. Bevor Menschen irgendetwas tun können, empfangen sie die Gaben der Natur, ihr sind sie zu Dank verpflichtet. Die Ausübung von Kunst, die ihrem Selbstverständnis nach Mimesis der Natur betreibt, ist daher eine zeremonielle Gabe, eine Praxis von Geben, Nehmen und Erwidern im Verhältnis zu dieser Instanz. Der Künstler ist dabei trotz seiner besonderen Weise des Gebens primär Empfänger; sein Gabentausch mit der Natur beginnt mit dem Annehmen, sein Tun ist ein Gegengeben, in dem die Verpflichtung gegenüber einer Autorität zum Ausdruck kommt. So malt Famulus nur wenige Stunden am Tag, und auch dies nur mit Feierlichkeit, bekleidet mit der Toga (vgl. NH 35.120). Sein Malen ist kein Metier, sondern ein rituelles Tun; er tritt dabei in Beziehung zu einem unbekannten, nicht-menschlichen Subjekt, modern gesprochen, zu etwas Unbedingtem.¹¹⁵

Trotzdem besteht auch im Fall bildkünstlerischer Betätigung eine Rivalität mit diesem Gabenpartner. Wenn Maler und Bildhauer einem darstellerischen Naturalismus huldigen, treten sie in Wettstreit mit der Natur. Sie fordern die große Autorität heraus, indem sie Dinge hervorbringen, die von den Erzeugnissen der Natur nicht zu unterscheiden sind; und sie lassen sich mit den irreführten Tieren diese Nicht-Unterscheidbarkeit bescheinigen. Die Natur selbst spricht den Künstlern in diesen Fällen ihre Anerkennung aus und betrachtet sie als ebenbürtig. Dieser Agon ist wie der mit anderen Künstlern oder mit der politischen Macht ein ehrenvoller. Er unterliegt ungeschriebenen Regeln, gegen die man nicht verstoßen darf. Künstler, die um der illusionistischen Wirkung ihrer Artefakte willen einen Menschen foltern, überschreiten eine Grenze. In diesen Fällen handelt es sich nicht mehr um ein nobles Duell mit der Natur, sondern um eine Transgression, daher werden derartige Akteure bestraft. Sie sind Negativbeispiele, die das Prinzip der Mimesis pervertieren.

Die bildende Kunst der Kaiserzeit huldigt vielfach dem Zusammenwirken von Naturgegebenheiten und Artifiziellem. In den römischen Villen setzt sich der Garten an den bemalten Wänden ins Innere fort, und umgekehrt geht die fiktive Natur der Räume im Blick durch Türöffnungen nach draußen in die reale über. Die natürliche

¹¹⁴ Vgl. Caillé 2019, 143–156, und Frank Adloff, Alain Caillé (Hg.): *Convivial Futures. Views From a Post-Growth Tomorrow*, Bielefeld: Transcript, 2022; vgl. auch François Athané: *Pour une histoire naturelle du don*, Paris: PUF, 2011. Zu Gabe und digitaler Welt vgl. z. B. Michael Hutter, Birger P. Priddat (Hg.): *Geben, Nehmen, Teilen. Gabenwirtschaft im Horizont der Digitalisierung*, Frankfurt/New York: Campus, 2023.

¹¹⁵ Umso problematischer ist es, dass seine Werke in der Domus Aurea eingeschlossen sind; vgl. oben 143.

Grotte von Sperlonga ist mit Skulpturengruppen bevölkert, die Episoden aus der *Odyssee* zeigen. Zwischen ihnen finden Gastmähler statt. Die Teilnehmer tafeln an echtem Gewässer unter naturbelassenen Gewölben inmitten mythologischer Szenen. Eine davon ist die Blendung des Kyklopen. Dem Essen und Trinken der Geladenen respon-di-ert also u. a. auch Polyphems kannibalisches Mahl.¹¹⁶

Zur Zeit Neros ändert sich das Verhältnis zwischen Kunst und Natur dagegen. Seine Domus Aurea enthält eine Grotte, aber diese besteht ganz und gar aus Zement. Nicht das Neben- und Miteinander von Natur und Artefakt wird hier kultiviert, sondern ostentativ die Künstlichkeit.¹¹⁷ Die von Menschenhand geschaffene Grotte demonstriert die Macht des Kaisers, die sich auch auf die Natur erstreckt, und die Virtuosität der Erbauer. Sie feiert den Triumph der *ars* über die Natur.

Der Agonismus mit ihr ist in diesem Fall keine spielerische Konkurrenz mehr. Eine solche setzt nämlich implizit voraus, dass die Natur ihre Autorität behält; die Anerkennung der künstlichen Erzeugnisse als ebenbürtig mit den ihren wird als ein freundliches Zugeständnis eben dieser Macht selbst begriffen. Denn die Natur äußert sich, wenn das Pferd beim Anblick des vermeintlichen Artgenossen wiehert und Vögel nach den gemalten Trauben picken.

Ein Beispiel für einen ludischen Wettbewerb mit der Natur ist ein Künstleragon besonderer Art: der des Malers Pausias mit der Kranzflechterin Glykera (vgl. NH 21.4 und 35.125). Es scheint ein Paragone, insofern zwei unterschiedliche Künste gegeneinander antreten, diejenige der Frau gilt aber nicht als Kunst, weil sie kein Repräsentationsmedium oder (scheinbar) keine Zeichen benutzt, sondern die Naturgegenstände selbst in Form bringt. Und es ist unter den Anekdoten der einzige Fall, in dem beide Geschlechter sowohl erotisch wie agonistisch mit der Produktion von Kunst beschäftigt sind. Der Maler ahmt die Kreationen der Frau nach; sie verändert sie, um ihn herauszufordern (*illa provocans variaret*); so gibt es einen Wettbewerb zwischen Kunst und Natur (*essetque certamen artis ac naturae*; NH 21.4). Aber dieser Agon ist anders als sonst üblich:¹¹⁸ Glykera fordert Pausias mit Variationen ihrer Arrangements heraus; sie tut damit einerseits, was an anderer Stelle Apelles tut, wenn er einen Akt malt und dabei mit der Natur selbst rivalisiert (*naturam ipsam provocavit*; NH 35.94). Andererseits findet eine Inversion statt: Denn üblicherweise provoziert der Künstler die Natur zum Duell und konkurriert mit ihr in seinen naturalistischen Repräsentationen. Hier wird dagegen der Künstler angestachelt von der Frau, die ihre Gebinde aus Pflanzen wie die Natur selbst ständig verändert (und offenbar ihrerseits qua Geschlecht die Natur vertritt). Die Natur also fordert den Maler zum Wettstreit heraus, nicht umgekehrt der Künstler sie. Der Gegenstand des

116 Vgl. Carey 2003, 111–133; Roller 2001, 169 ff.

117 Vgl. Carey 2003, 116–121.

118 Ich folge hier Carey 2003, 135.

Streits oder die ‚Disziplin‘ ist hier die *varietas*, eine für die stoische Naturkonzeption wesentliche Eigenschaft.¹¹⁹

Der Maler bzw. die Malerei kann Zeitliches nur indirekt darstellen und dementsprechend mit dem kontinuierlichen Wechseln und der raschen Vervielfältigung der Gestalten nicht mithalten. Als geliebte Frau darf Glykera hier gegen den männlichen Konkurrenten gewinnen, aber wenn sie die Natur und er die *ars* personifiziert, muss sie auch siegen; denn nur so bleibt die moralische Ordnung gewahrt.

In der Varietät der Natur liegt ihre ungeheure Fruchtbarkeit, die Mannigfaltigkeit ist ihr Reichtum. Im Zusammenhang damit tauchen oft die Vokabeln *gaudium* und *laetus* auf; von Freude also ist die Rede. Damit befindet man sich auf dem Terrain von *charis* und Chariten, den für die Fruchtbarkeit des Landes zuständigen Gottheiten. Die fürsorgliche (*provida*) und spielende (*ludens*) Natur gewährt ihre Gaben mit Lust, dies ist Zeichen ihres Wohlwollens gegenüber den Menschen.¹²⁰ Die Kunst bleibt in Sachen Vielfalt dahinter zurück, aber eine Parallele lässt sich doch zu ihrer Produktion ziehen: Auch das künstlerische Tun besteht, wie erwähnt, in einem lustvollen Geben. Es erfreut alle Beteiligten, nicht nur den Empfänger. Wie das altgriechische Wort *charis* gehört dieses Erfreuliche zu allen Positionen der Gabenbeziehung und zum Akt des Gebens selbst.

Was dabei nicht ins Spektrum der Überlegungen fällt, ist trotz der Vielfalt eine Art Überfülle, Üppigkeit, Abundanz der Produktion. Die Vokabeln für Freude, Lust, Genuss, Leidenschaft haben auch diese Bedeutung, bei Plinius sind sie dann aber negativ konnotiert. Das Überschießende kennt er nur unterm Vorzeichen des Tadel: in der Kunst als Tendenz zu Selbstdarstellung, Prunk, Materialfetischismus, Idolatrie. Dass die Erzeugung von Mannigfaltigkeit möglicherweise einer Verausgabung und Verschwendung bedarf, einer dionysischen Neigung zum Exzess sozusagen, und dass dergleichen den Agon als eine Art Raserei der Zurschaustellung von Reichtum¹²¹ befeuert, kommt nur als *luxuria* in den Blick. Die Leidenschaft zum Geben wird beim Künstler letzten Endes in einen ethischen Rahmen eingebunden, und in diesem herrschen das Maß und die Nützlichkeit für die Gesellschaft.

Künstlerische Mimesis kann mit der Natur rivalisieren, darf aber das Machtverhältnis nicht umkehren wollen. Das menschliche Verhältnis zu ihr ist Dankbarkeit für ihre Gaben, die sie freiwillig gibt; sie lassen sich nicht erzwingen. Den Empfänger verstricken ihre Gaben in Verpflichtungen zu ihr, nicht sie selbst. Wenn Kunst mit ihr konkurriert, führt sie einen Kampf um Ähnlichkeit – diese Forderung bindet sie an die Natur,

¹¹⁹ Der Maler bringe dadurch die Kunst zu enormer Vielfalt von Blumen; *ad numerosissimam florum varietatem perduxit artem illam*; NH 35.125.

¹²⁰ Vgl. Beagon 1992, 90. Zur ‚Freundschaft‘ zwischen Mensch und Natur und deren Gaben an ihn vgl. auch Sandra Citroni Marchetti: *Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano*, Pisa: Giardini, 1991, 58 f.

¹²¹ Davon spricht der Mauss-Schüler René Maunier mit Blick auf kabyllische Feste; vgl. Brusotti 2022, oben 103, Anm. 179.

verschuldet sie ihr gegenüber –, ringt aber auch um gewisse Freiräume, wie sie z. B. mit dem Stichwort *electio* konnotiert sind.¹²² Künstler empfangen von der Natur und versuchen gelegentlich, mit ihrer Gegengabe diejenige der Natur zu übertreffen.

Wenn Tiere Artefakte als ihresgleichen anerkennen, erhalten Künstler Anerkennung von der Natur. Sie haben diese als Gegenstand ihrer Nachahmung, aber die Natur bleibt nicht passiv. Sie spricht mit, wenn es um die Beurteilung der Werke geht, und noch mehr: Sie spricht das finale Urteil. Aber auch an der Produktion beteiligt sie sich zumindest gelegentlich: Wenn Protogenes nach vielen vergeblichen Versuchen, den Schaum am Maul eines Hundes darzustellen, wütend den Schwamm gegen das Bild schleudert, und dessen Auftreffen auf einmal das gewünschte Ergebnis hervorbringt (vgl. NH 35.102–103.), dann hat die Natur wohlwollend mit dem Künstler kooperiert. Sie bringt hervor, was seine Kräfte ihm versagen. Mit ihrer Hilfe geht er über sein Können hinaus zu etwas, was nur sie bieten und der Künstler nur geschenkt bekommen kann. Der Schaum krönt den sorgfältig erarbeiteten Illusionismus. Aber was das amorphe, zwischen fest und flüssig angesiedelte Gebilde, das sich der üblichen Repräsentation mit Umrisslinien und Farbschichten entzieht, verblüffend zu visualisieren mag, ist nicht einfach der Zufall; vielmehr hat ein Naturwesen es hervorgebracht, das ebenso ambig wie der Schaum zwischen den Klassen steht, in diesem Fall zwischen den Tieren und den Pflanzen: der Schwamm.¹²³ In der Szene selbst ist sein Status auch einer zwischen Ding und Mitakteur. Dabei findet ein Wechsel vom Ikoni-schen zum Indexikalischen statt. Der Schaum wird nicht dargestellt, sondern der Schwamm hinterlässt den Abdruck seiner eigenen Gestalt. Kraft dieser Spuren erscheinen Löcher als Blasen und produzieren zusammengeballte Hohlformen den Eindruck von transparenten Kugeln; sie schimmern, glänzen, irisieren in allen Farben. Dergleichen bezeichnet man im Griechischen mit *charis*.

In besonderen, herausragenden Fällen ist es auch die Natur, die tut, was nur der größte Maler tun kann: Wenn der Tod dazu führt, dass manche Bilder unvollendet bleiben und diesen mehr Bewunderung gilt als allen anderen, dann ist es die Natur, die dem Künstler die Hand vom Gemälde nimmt.¹²⁴ Eminente Werke also gelingen oder besser emergieren, wenn die Natur selbst daran mitwirkt.

Kooperation von Menschen oder auch von Menschen und nicht-menschlichen Ak-tanten ist unter modernen Bedingungen eine Version der Gabe. Plinius spricht von

122 Die Rede von *phantasia* wird öfter ebenfalls so verstanden, dabei scheinen aber Projektionen aus der jüngeren Wortgeschichte im Spiel zu sein. Im stoischen Sinn bedeutet *phantasia* nicht kreative Imagination, sondern hat mit sinnlicher Wahrnehmung zu tun, die Menschen und Tiere erst einmal teilen; darüber hinaus geht eine Fähigkeit zu rationalen Vorstellungen; vgl. Tanner 2006, 259 f., 283 ff. Zur Beziehung des Begriffs zur Praxis des Prägens oder Eindrückens (in Wachs oder anderem Material) vgl. Platt 2018, 509 ff.

123 Vgl. Verity Platt: Ecology, Ethics and Aesthetics in Pliny the Elder's *Natural History*, in: Journal of the Clark Art Institute 17 (2022), 219–242.

124 Vgl. 160 f. und 164.

einer staunenswerten, unerwartbaren, nicht einzufordernden Unterstützung durch die überlegene Macht. Das menschliche Machen wird dadurch noch mehr als mit all den Versuchen der Mimesis zu einem, das nicht als originär ‚schöpferisch‘ verstanden wird, sondern als mit-wirkend.¹²⁵

In der *Naturkunde* ist die Erde eine großzügige Spenderin; sie gibt Früchte, Kräuter, Metalle, Steine, Heilmittel; sie übt *benignitas* und erweist dem Menschen *beneficia* (NH 35.158–159). Wo diese Gaben zu seinem Schaden reichen, ist Kritik an Verschwendung und exzessivem Aufwand im Spiel, so etwa, wenn bei einem Gastmahl durch eine Schüssel mit Gift hundertdreißig Gäste sterben (vgl. NH 35.164). Die Möglichkeit, Gabe in Gift zu verwandeln, fehlt in der Überzeugung von der schenkenden Erde und Natur nicht; aber es ist die Auffassung von ihrer Freigebigkeit, die den Hintergrund für menschliche Gabenpraktiken und die Folie für deren Perversionen darstellt.

Im ehrenvollen Gütertausch mit der Natur ist der Künstler nicht in der Position des ersten Gebers. Menschen erstatten vielmehr der Natur ihren Dank (vgl. NH 17.58),¹²⁶ und von diesem Prinzip machen die Künstler keine Ausnahme, nicht einmal ein Apelles. Kunst ist im Verhältnis zu dieser Macht ein Empfangen und Gegengeben, das Nehmen geht dem Geben und Sich-Geben voraus.

Die Natur ist wohlwollend und nährend, aber manchmal auch wütend (*saeviens*); der Mensch muss in Partnerschaft mit ihr leben, wenn das Wohl, das sie bereithält, ihm auch tatsächlich zugutekommen soll.¹²⁷ Ein derartiges Verhältnis der Kooperation veranschaulicht nicht zuletzt der Garten. Auch hier gibt es Kämpfe: gegen Unkraut, Schädlinge, übermäßiges Wachstum einzelner Elemente, aber es geht nicht darum, die Natur zu besiegen. Der Garten verkörpert vielmehr ein streitbares Miteinander von Mensch und Natur. Das menschliche Erwidern ist kraft der *ars* reichhaltig. Die Gabe des abgestatteten Danks bietet v. a. die besondere Verquickung von Natur und Technik: die Pfropfung. Mit ihr schaffe der Mensch fast so viele Bäume, wie er wilde vorfindet. Und diese agonistische Gabenbeziehung zur Natur kommt mehr als jede andere zu keinem Ende.

Nicht nur der Künstler oder der Gärtner aber steht in einer derartigen Relation zur größten Geberin, sondern auch der Gelehrte selbst. Im letzten Satz der *Naturkunde* bittet Plinius für seine Gabe des Lobens um freundliche Erwidern: *Salve, pa-*

¹²⁵ Tanner 2006 markiert immer wieder den Gegensatz zwischen dem in jüdisch-christlichen Vorstellungen begründeten modernen Verständnis von künstlerischer Kreativität und dem antiken als Mimesis der naturinhärenten Vernunft. Die Möglichkeit einer gabentheoretischen Perspektive entgeht ihm dabei allerdings – unter anderem, weil er sich in starkem Maße auf philosophische Texte stützt und sich in seinen Analysen der sozialen Dimensionen immer wieder an Bourdieu orientiert.

¹²⁶ Vgl. Beagon 1992, 80.

¹²⁷ Zum stoischen Naturbild bei Plinius und dem Prinzip *deus est mortali iuvare mortalem* (NH 2.18) vgl. Beagon 1992, 26 ff.; Beagon 2009, 12, 15, 26, 40; Citroni Marchetti 1991; zu Plinius' (kritischem) Verhältnis zur Philosophie, auch zum Stoizismus, vgl. z. B. ebd., 68 ff., 175 ff. u. pass. Vgl. unten 173 f.

rens rerum omnium Natura, teque nobis Quiritium solis celebratam esse numeris omnibus tuis fave. „Sei begrüßt, Natur, du Mutter aller Dinge, und gewähre uns, du von uns allein unter den Quiriten in allen deinen Teilen gefeierte, deine Gunst!“ (NH 37.204, Übers. v. S.M.) Die umfangreiche Enzyklopädie ist also nicht nur eine Gabe an die römische Gesellschaft und ihre politische Spitze, sondern darüber hinaus eine an die Natur. Der Katalog ihrer Schätze und Wunder ist wie das Wissen über die Reichtümer des Imperiums eben nicht nur Kenntnis, sondern ein Rühmen, Preisen, Feiern, eine festliche Performanz, und dafür erhofft der Akteur seinerseits Dank. Er tut es nicht zu Unrecht, ein solcher steht ihm zu: nach dem Prinzip der zeremoniellen Gabe.

10 Kunst, Gabe, *commercium*

Plinius' Digressionen gelten als das Besondere an seiner Schreibweise: keine längere Beschreibung in der *Naturkunde*, die nicht von Abschweifungen unterbrochen wäre.¹²⁸ Wenn man bedenkt, dass die Themen der letzten fünf Bücher (NH 33–37) Metalle, Erden und Steine sind, dann stellt schon das Thema Kunst als solches eine Digression dar, und die Künstleranekdoten treiben dieses Verfahren auf die Spitze, indem sie alle möglichen Themen aufrufen: Mimesis, Techniken, soziale Stellung, Chronologie, Erfindungen, Rangfolge der Künstler u. a. m. Andererseits stellen sie im Band 35 den quantitativ größten Teil des Textes dar (150 von insgesamt 202 Paragraphen) und sind insofern das Hauptthema. Vor allem aber gehören sie zum Kern von Plinius' Interessen und repräsentieren durchaus die Art des von ihm gesammelten Wissens: das von wunderbaren, staunenswerten Dingen. Sie berichten über Gegenstände und Begebenheiten, die es wert sind, vor dem Vergessen bewahrt zu werden. Vieles zählt zu den *mirabilia*, auf denen das Augenmerk der *Naturkunde* liegt, auch wenn im siebten Band unter den bemerkenswerten intellektuellen und künstlerischen Errungenschaften der Menschheit nur wenige Kunstwerke genannt werden (vgl. NH 7.125–127). Die kleinen Erzählungen bieten einen Thesaurus im Thesaurus der *naturalis historia*. In Hinsicht auf das Verhältnis von römischer zu griechischer Kultur fungieren sie in gewissem Sinn auch als *mise en abîme*.

Hält man sich die Fokussierung des ganzen Unternehmens auf Besonderes und Singuläres vor Augen, dann überrascht es nicht, dass die Anekdoten über Kunst eine immense historische Wirkung entfalten konnten: Sie bieten nicht nur zahllose Informationen über verlorene Werke und halten nicht nur Ansatzpunkte für kunsttheoretische Überlegungen bereit, sondern sie begründen auch den europäischen Mythos vom exzeptionellen Künstlerindividuum. Die Kunstgeschichte hat in den Anekdoten einen Fundus, aus dem sie von Vasaris *Viten* bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts schöpft, aber auch seit der Etablierung wissenschaftlicher Kunstgeschichtsschreibung

¹²⁸ Murphy 2004, 32; vgl. auch oben 131 und 132, Anm. 25.

erfüllen die Erzählungen weiterhin verschiedene Funktionen, v. a. im außerakademischen Kunstdiskurs; sie hallen bei Kunstschaffenden und (einigen) literarisch Schreibenden nach bis ins 20. Jahrhundert und gelegentlich sogar bis in die Gegenwart. Dass die Stilisierung der einzelnen großen Person zum Zentrum allen Nachdenkens über Kunst geradezu unüberwindlich scheint, ist offenbar der Preis für diesen enormen ‚Schatz‘.¹²⁹

Plinius sucht die Natur in ihrem ganzen Reichtum, ihrer Fülle und Vielfalt zu verhandeln und dabei als Gelehrter etwas zu tun, was der Größe des römischen Imperiums, dessen Welt umspannender Macht und der alles Wertvolle dieser Welt an einem Ort versammelnden Hauptstadt entspricht. In diesem Unternehmen dienen auch die Passagen über Künste und Künstler dem Ruhm der Flavii und Roms. Gleichwohl sind die Darstellungen der griechischen Kunst aber auch höchst ambivalent. Sie ordnen sich nicht ungebrochen in die ideologische Agenda ein, sondern bleiben mehrdeutig. Nicht dass sie der Glorifizierung Roms widersprüchen, im Gegenteil: Wenn die römische Welt idealiter von Arbeitsamkeit und Verpflichtungen (*negotium, officia*) bestimmt ist, so die griechische von der Muße (*otium*); unter den Kaisern verkörpert Vespasian das römische nützliche Tätigsein für das Gemeinwohl, die griechische Kultur repräsentiert dagegen Nero mit seinen zweifelhaften künstlerischen Ambitionen.¹³⁰ Großen Vertretern der griechischen Malerei wiederum werden altrömische Tugenden wie Schlichtheit und frugales Leben zugeschrieben; in dem Maße, wie sie als ideale Gestalten erscheinen sollen, werden sie anachronistisch nach Vorstellungen römischer Moral gemodelt. Andererseits ist die Verehrung der griechischen Künstler evident, und als namentliche, um die sich viele verschiedene Erzählungen ranken, dominieren sie in diesem Bereich. Rom ist auch der Ort von Geschäftigkeit, Überfülle, Zerstreuung, wo es an der Möglichkeit zum ruhigen Betrachten der Kunst fehlt. Und gerade Neros Praktiken verhindern das nötige *otium*.¹³¹ Plinius' Ambivalenz gegenüber der griechischen Kultur stellt die Monumentalisierung der römischen nicht in Frage, verbreitet aber ein Zwielicht.

Ähnlich uneindeutig verhält es sich mit der Mythisierung des Künstlers. Unbestreitbar findet sie sich in den entsprechenden Passagen der *Naturkunde*, aber ebenso wenig haben sie nur dies zum Thema Kunst zu bieten. Sie sind durchaus nicht auf den einzelnen miraculösen Geber fixiert, sondern enthalten auch ein Modell von Kunst als Moment von umfassenden ökonomischen, soziopolitischen und ethischen Gabenpraktiken. Diese wiederum haben kosmologische Entsprechungen, in denen etwas von der *charis* im altgriechischen Sinn nachklingt.

In Hinsicht auf einen damaligen Gabendiskurs lassen sich in der *Naturkunde*, diesem Kompendium des zeitgenössischen Denkens, zwei Stränge ausmachen, die einan-

¹²⁹ Die Vertreterin konzeptueller Zeichnung Katharina Hinsberg recurriert dagegen öfter auf Plinius gerade ohne Zentrierung auf das Individuum, vgl. Kunstmuseum Villa Zanders (Hg.): *Katharina Hinsberg: Still Lines*, Dortmund: Kettler, 2022.

¹³⁰ Vgl. Isager 1991, 224–229.

¹³¹ Vgl. Anguissola 2022, 94 ff.

der sehr ähnlich sind, aber sich doch nicht einfach miteinander identifizieren lassen. Der eine ist die Vorstellung von einem idealisierten Prinzipat. In seiner gelungenen, moralisch bejahten Form, verkörpert von Augustus und dann wieder von Vespasian, handelt es sich um Paternalismus; eine autokratische, totalisierende und unifizierende Macht wird mit humanitären Zügen ausgestattet. Sie agiert zum Wohl aller, ihre Aufwendungen sind Munifizenz; Kunst und Bauten gibt sie der Öffentlichkeit: Im Friedenstempel (statt der privaten Domus Aurea) werden Werke der Allgemeinheit vermacht. Hier empfängt sie das Volk. An diesem politischen Modell partizipiert Plinius als Funktionsträger; dieser Macht dient er, und sie fördert ihn; ihrem Lob verschreibt er seine Arbeit. In negativer Form, verkörpert insbesondere von Nero, ist das Prinzipat dagegen die Willkürherrschaft eines egomanen, tendenziell ‚wahnsinnigen‘ Einzelnen, der nicht nur seine persönlichen Interessen über alles stellt, sondern skrupellos seinen Gelüsten huldigt. Verschwendung, Prunksucht, Gier, Korruption, die Inversion menschlicher und natürlicher Gesetze sind damit konnotiert. Wertvolle Güter aus Kriegsbeute, darunter viele Kunstwerke, gelangen hier in private Hände und werden der Öffentlichkeit dauerhaft vorenthalten. Die Euergesie als Tugend der Reichen und insbesondere des Kaisers wird auf den Kopf gestellt, wenn die üppige Gabe dem Geber selbst zugutekommt. Dass Nero sich nicht nur als Förderer fragwürdiger Kunstwerke betätigt, sondern auch noch als Künstler auftritt, setzt der Perversion buchstäblich die Krone auf. Diesen ethischen Grundsätzen und dem *mos maiorum* widersprechenden Zustand prangert Plinius unermüdlich an, freilich ohne seine Kritik politisch zu formulieren. Die von ihm markierten Verfehlungen sind vielmehr diejenigen einzelner Personen, und das Heilmittel dagegen liegt im Wechsel an der Spitze, in der Flavischen Dynastie.

Keinen Zweifel lässt er indes daran – es ist kein origineller Gedanke, sondern bereits ein zeitkritischer Topos –, dass die Tendenz zu *avaritia* und *luxuria* in der römischen Elite in dem Maße um sich greift, wie das Reich expandiert. Eroberungen bringen kostbare Dinge ins Land, diese steigern das Verlangen nach weiterem gehobenen Konsum und machen Objekte der Identitätsstiftung und Praktiken der Erinnerung zu solchen der Selbstdarstellung ihrer Eigentümer. Kunst wird unter diesen Bedingungen zum Gegenstand individuellen Genusses, sie dient dem Prestigegewinn einzelner. Ebenso stimuliert die vermehrte Kunde über Ungewöhnliches und Mirakulöses die Neugier auf immer weiteres Unbekanntes, Neues, Überraschendes. In Rom werden Schätze aus aller Welt aufgehäuft, und mit ihnen wächst auch die Kunde von ihr, wie sie die *naturalis historia* bietet;¹³² beides, die Akkumulation von Gütern und die des Wissens, geht mit der Ausdehnung der Macht einher, aber dieser reichhaltige Segen des Imperiums ist ambivalent: Er destabilisiert die moralische Ordnung in seinem Inneren. Durch das Siegen sind die Römer besiegt worden (*vincendo[...] victi sumus*, NH 24.5) oder anders gesagt: Rom geht an seinem eigenen Erfolg zugrunde.¹³³

132 Vgl. Beagon 2009, 18.

133 Vgl. Murphy 2004, 72.

Der andere für einen Gabendiskurs relevante Strang in Plinius' enzyklopädischem Unternehmen ist die Konzeptualisierung der Natur: Es ist keine aristotelische, sondern eine stoische.¹³⁴ In diesem Sinn ist die Natur ein belebtes Wesen von größter Varietät und Variabilität, in dem das Geringste mit dem Größten verknüpft ist; das Pneuma durchzieht alles, bringt alles miteinander in Verbindung und in einen unendlichen Austausch: Es ist eine pantheistische Auffassung; das *commercium* gegenseitiger Dienstbarkeit hält die Welt und insbesondere die menschliche zusammen. Der Mensch ist Teil dieser Natur, aber auch ihr oberstes Geschöpf, dem alle anderen unterstehen; insofern ist das Ganze auch anthropozentrisch gedacht. Gleichwohl beherrscht er sie nicht, sondern im Sinn der Oikeiosislehre gehört er ihr wie alles andere an. Der Pantheismus hat materialistische Komponenten, *ratio* eignet der Natur selbst; das hebt in gewisser Weise alles Lebendige, auch die niedrigsten Pflanzen und Tiere, auf die gleiche Stufe.

Die Natur gilt als gebend-wohlwollende, sie gibt großzügig, und der Mensch empfängt dankbar oder sollte dies zumindest tun. *Natura/mundus* ist göttlich. Diese Gottheit darf man sich jedoch nicht in menschlicher oder tierischer Gestalt vorstellen oder gar als eine Vielheit von Göttern, die sich wie die mythologischen höchst menschlich gebärden; entscheidend ist vielmehr das Verhältnis zwischen Menschen: *Deus est mortali iuvare mortalem* (NH 2.18); „dem Menschen helfen ist für den Menschen Gott“ (Übers. v. S.M). *Deus* ist hier keine jenseits der Menschen existente personale Größe, mithin auch keine als gute Mutter oder Stiefmutter personifizierte Natur, sondern überhaupt keine eigene Instanz oder Macht. Das Göttliche besteht vielmehr in einer dynamischen Praxis gegenseitigen Gewährens von Hilfe, Unterstützung, Wohl, es liegt in reziproken Verpflichtungen und Gaben oder eben darin, dass der Mensch dem Menschen Dienste erweist.¹³⁵ Damit kommt das Prinzip der Gabe noch einmal auf etwas andere Art zur Geltung als im Modell einer politischen Macht, die sich im Idealfall väterlich-gütig betätigt. Im stoischen Begriff von Natur/Welt ist das Göttliche nicht ein human gedachter, *largitio* übender Akteur, sondern der Mensch, der einem anderen dient, übersteigt seine Menschlichkeit; das ist seine *divina potentia* (Seneca: *De clementia*, III. Teil, I.26.5). Das Göttliche besteht im wechselseitigen Geben und Erwidern zwischen Sterblichen, in einer Praxis der Kooperation und Solidarität oder umgekehrt: Die so konstituierte menschliche Sozialität heißt ‚Gott‘.

Die beiden Stränge kommen nicht ohne Weiteres zur Deckung. Das Bild des guten Herrschers lässt sich dem der Natur annähern, soll sein Tun doch ihr gemäß sein, aber zwischen der Vorstellung der autokratischen Macht und der des alles verbin-

¹³⁴ Vgl. u. a. Platt 2022 (mit weiterführender Literatur). Sie betont den *oikeiosis*-Begriff und die materialistischen Aspekte.

¹³⁵ Ciceros Begriff der *officia* hat damit zu tun. Er habe das Konzept eines ‚Commonwealth‘ der Menschheit auf das römische Imperium übertragen; vgl. zu entsprechender Forschung Beagon 2009, 26, Anm. 77. Vgl. auch Citroni Marchetti 1991, 25; für sie konvergieren allerdings die beiden Stränge in der Analogisierung von Kaiser und Sonne.

denden *commercium* bleibt eine Reibung. Dieser korrespondiert auch die Reibung zwischen zwei Schichten in den Passagen zu Kunst. Sie akzentuieren einerseits den großen einzelnen Schöpfer, den Geber bewundernswerter Gegenstände, indem sie diese auf ein Individuum zurückführen und die namentliche Person mit einer Vita ausstatten; andererseits wissen sie um wechselseitige Gabenbeziehungen zwischen zwei und mehr Akteuren, aus denen das als Kunst Anerkannte erst hervorgeht. Die Rezeptionsgeschichte hat die individualistische Schicht favorisiert und sie mit der Isolierung der Anekdoten aus der *Naturkunde* und ihrer Versetzung in andere Kontexte noch vehement verstärkt. Damit nährt sie den Künstlermythos bis in die Gegenwart. Die Schicht der reziproken Bindungen und des permanenten, unauflöslichen Austauschs mit all seinen internen Spannungen aber ist darum nicht verschwunden; es bedarf nur einer anderen Fragerichtung und einer Verschiebung der Aufmerksamkeit, damit sie hervortritt. Sie enthält, was sich der europäische Kunstdiskurs, gebannt an den Künstlermythos, tendenziell entgehen lässt: die Möglichkeit, Kunst (auch über das Duell zwischen rivalisierenden Meistern hinaus) als einen Konnex reziproker agonistischer Gaben zu denken – als eine Praxis streitbarer Konvivialität.

Coda – Gegen Schluss der *Naturkunde*, im letzten Band, erzählt Plinius u. a. noch einmal von Nero: Als dieser erfahren hat, dass seine Lage aussichtslos geworden ist, zerbricht er in einem Wutanfall zwei wertvolle Kristallgefäße. Damit nimmt er Rache an seinen Zeitgenossen (*saeculum suum*, NH 37.29): Niemand soll mehr aus diesen Pokalen trinken können. Die Geste kondensiert das Ende seiner Herrschaft.¹³⁶ Kostbare Gegenstände, die er angehäuft hat, gibt er weder anderen noch behält er sie ein, um sie zur Erinnerung aufzubewahren und an spätere Generationen weiterzugeben. Er unterbindet jegliche Zirkulation, auch die longitudinale, stattdessen zerstört er die Preziosen lieber. Den vandalischen Akt hätte er auch an einer Statue aus Gold begehen können, aber eine derartige Erzählung wäre doch nicht ganz so wirksam. Denn zerschmettertes Kristall lässt sich, wie es im Text ausdrücklich heißt, nicht reparieren. Und es dürfte kein Zufall sein, dass es sich dabei um Trinkgefäße handelt: die Objekte des Gebens und der Stiftung von Sozialität schlechthin. Nero, der Gastmähler und Kunstwerke als probate Instrumente der Tyrannei eingesetzt hat, demonstriert noch einmal, dass er das Prinzip der Gabe mit Füßen tritt. Aber die Anekdote zeigt auch *ex negativo*, dass dieses für seine Zeit von eminenter Bedeutung ist.

136 Vgl. Anguissola 2022, 35.

III Sozialität der *grazia* und Politik der Gabe. Zu Hofmannskunst und Diplomatie in Baldassar Castigliones *Il libro del cortegiano*

sprezzare: Literarische Form für *disprezzare*

disprezzare: [...] 1. Etwas als unter dem eigenen Wert oder der eigenen Achtung liegend betrachten

[...] 2. Erweitert: nicht beachten und daher oft überschreiten oder missachten.

sprezzatura: [...] 1.a. Verachtung empfinden oder sich so geben. b. Haltung ostentativer

Unbekümmertheit, gekonnter Lässigkeit von Seiten eines, der sich seiner und seiner eigenen Mittel sehr sicher ist [...]. 2. In konkretem Sinn das, worin sich eine derartige Haltung zeigt.

Treccani Vocabolario on line

<https://www.treccani.it/vocabolario> (20.04.2024, Übers. v. S.M.)

Die Schenkung selbst nimmt [beim trobriandischen Kula, S.M.] äußerst feierliche Formen an: Die empfangene Sache wird verachtet, man mißtraut ihr, man nimmt sie erst an, wenn sie einem zu Füßen geworfen wurde; der Geber gefällt sich in einer übertriebenen Bescheidenheit: nachdem er feierlich und unter den Klängen der Schneckentrompete sein Geschenk herbeigetragen hat, entschuldigt er sich dafür, daß er nur seine Reste gebe, und wirft die Gabe dem Rivalen und Partner zu Füßen. [...] Bei alledem ist man bestrebt, Freigebigkeit, Ungebundenheit, Autonomie und zugleich Größe zu zeigen. (Anm.: Wir möchten hier ausnahmsweise darauf hinweisen, daß sich diese Moralvorstellungen mit schönen Abschnitten der Nikomachischen Ethik über die *megalooprépeia* und die *eleuthería* vergleichen lassen.)

Mauss 2013, 56 f. (Übers. modif. v. S.M.)

1 Schule des Gebens

Den Fluchtpunkt der Überlegungen zum vollkommenen Hofmann in Baldassar Castigliones *Libro del cortegiano* bildet der Begriff der *grazia*; darin laufen die vielen Strahlen der Reden v. a. im ersten Buch zusammen.¹ Diskursiv ist dieser Term sehr schwer

¹ Die Fokussierung darauf steht in der Linie vieler Studien, u. a. von Peter Burke: *The Fortunes of the Courtier: The European Reception of Castiglione's Cortegiano*, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1995; Manfred Hinz: *Rhetorische Strategien des Hofmannes. Studien zu den italienischen Hofmannstraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler, 1992; David Rosand: *Una linea sola non stentata: Castiglione, Raphael, and the Aesthetics of Grace*, in: Robert M. Stein, Sandra Pierson Prior (Hg.): *Reading Medieval Culture. Essays in Honor of Robert W. Hanning*, Notre Dame (Ind.): Univ. of Notre Dame Press, 2005, 454–479; Ita Mac Carthy (Hg.): *Renaissance Keywords*. Oxford: Legenda, 2013; dies.: *The Grace of the Italian Renaissance*, Princeton/Oxford: Princeton Univ. Press, 2020; dies.: *Grace and the 'Reach of Art' in Castiglione and Raphael*, in: *Word & Image* 25.1 (2009), 33–45. Zu weiterer Forschungsliteratur vgl. die Anmerkungen. Eine Beziehung zum anthropologischen Gabenkonzept wird aber, soweit ich sehe, bisher nicht ausgearbeitet. Vgl. dagegen in Hinsicht auf Cellini Mainberger 2022. Vgl. auch unten 204, Anm. 60.

fassbar, handelt es sich doch wie bei der altgriechischen *charis* und der lateinischen *gratia* um ein irreduzibles Polysem. Die am Gespräch über das höfische Ideal teilnehmenden Akteure sind sich über die einzelnen Facetten der *cortigania* auch durchaus nicht einig. Eine belastbare Definition von *grazia* unterbleibt, aber eben dies liegt im Wesen des geselligen Polylogs; er ist die geeignete Form für das Thema, und der elusive Schlüsselterm umgekehrt der genuine Gegenstand für das höfische Spiel einer über vier Abende sich erstreckenden Konversation.

An Castigliones Begriff *grazia* lassen sich v. a. drei Bedeutungen unterscheiden: (1) eine ästhetische, die Aussehen und Auftreten von Hofmann und Hofdame betrifft; (2) eine technische, in der es um die Lehr- und Lernbarkeit von *grazia* geht, um die Verfahren der Dissimulation, der (legitimen) Täuschung, Verstellung und Maskierung also. Damit verbunden stellt sich die Frage nach der Rezeption dieser höfischen Performanz: Welches Publikum lässt sich täuschen und hält für Natur, was tatsächlich verborgene Kunst ist? Welches genießt es, getäuscht zu werden, weil es die Manöver durchschaut, und freut sich an der Kunst, die Kunst zu verbergen?, (3) eine soziale Bedeutung, insofern *grazia* eine Beziehung zwischen Personen meint, die einander ‚zu Gefallen‘ sind: Sie erweisen ihrem Gegenüber ‚Gefälligkeiten‘ und erhalten dafür ‚Gunst‘, insbesondere vom Fürsten, oder suchen zumindest, sie zu erhalten. *Grazia* ist in diesem Sinn ein besonderes formales Verhältnis zwischen Personen, dessen Bedingungen, Implikationen und Verfahren einer näheren Bestimmung bedürfen.²

Die dritte Bedeutung wird zumindest von denjenigen die dem Begriff *grazia* in der historischen Diachronie nachgehen (und Aufrisse von der griechischen Antike bis mindestens zum Ende des 18. Jahrhunderts entwerfen), und von kunsthistorisch Interessierten i. d. R. weniger beachtet.³ Hier soll sie dagegen im Mittelpunkt stehen und, da die Trennung von den anderen Aspekten nur auf analytischer Ebene möglich ist, mit diesen zusammengedacht werden. Denn *grazia* als Verhältnis zwischen Personen, die einander ‚gefällig‘ sind, ist – so die These – eine Gabenbeziehung, oder anders gesagt: Die Eigenart dieses besonderen Verhältnisses lässt sich mit Rekurs auf das ethnologisch erarbeitete Gabenkonzept beschreiben. Die Terme *grazia* und Gabe verweisen beide auf

2 Vgl. Mac Carthy 2020, 61; grundlegend zur zweiten Bedeutung ist Eduardo Saccone: *Grazia, Sprezzatura, Affettazione in the Courtier*, in: Robert W. Hanning, David Rosand (Hg.): *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, New Haven/London: Yale Univ. Press, 1983, 45–67.

3 Auch Mac Carthys umfangreiche Arbeit verfährt selektiv und berücksichtigt z. B. keine deutschsprachige Forschung. Hinz 1992 verhandelt *grazia* dagegen als Moment eines Kommunikationsmodells. Für Jörn Steigerwald: ‚Grazia‘ oder die Vollendung menschlicher Natur und Kunst in Giovanni Belloris *Viten* und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit, in: Elisabeth Oy-Marra, Marieke von Bernstorff, Henry Keazor (Hg.): *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris Viten und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden: Harrassowitz 2014b, 257–284, ist das soziale Verhältnis *grazia* v. a. eines zwischen einem Superioren und einem Inferioren, es bedeutet nur Gnade und/oder Dank. Geringe Beachtung finden Castiglione und die soziale Dimension des Begriffs bei Klaus Krüger: *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*, Göttingen: Wallstein, 2016.

komplexe, geregelte und – das ist entscheidend – zugleich nicht determinierte Interaktionen, auf die performative Herstellung und Aufrechterhaltung von lang dauernden gegenseitigen Bindungen, aber auch auf Dynamiken von Macht. An einem frühneuzeitlichen Hof, in dem sich Höflinge um einen Fürsten scharen und miteinander umgehen, spielt sich dergleichen ab, und ein Text, der dies modellhaft vor Augen stellt und in seiner Verfasstheit als extendiertes Gesprächsspiel selbst zur Aufführung bringt, erlaubt, es *in actu* zu beobachten.

In Castigliones Buch demonstriert und performiert eine gesellschaftliche Elite klassische Bildung, rhetorische Virtuosität, Raffinesse und Witz, i. d. R. Selbstkontrolle, ziviles Gebaren, kooperatives Verhalten im Gespräch, spannungslösenden Humor. Sie stellt ihre Kultiviertheit unter Beweis, definiert sich als Gruppe und bekräftigt ihre Zusammengehörigkeit. Ihre Sozialität – dem Selbstverständnis der Beteiligten und der Fiktion des Textes nach eine vorbildliche – ist formalisiert und zugleich gelöst und locker, wie es sich für ludische Praktiken gehört. Im Sinn von Johan Huizinga könnte man sagen, hier zeige sich das Spiel als Grundlage der Zivilisation.⁴ Aus der Sicht aktueller Sozialanthropologie wären sie das Muster von geteiltem verbalem und nonverbalem Wissen, das den Akteuren wie denen eines Mannschaftssports, eines Gruppentanzes oder eines vertrauten Rituals erlaubt, sich *in praxi* aufeinander einzustellen und abzustimmen. Weil ihnen Körpertechniken, Habitus, Sozialisierung, Erinnerungen und Werte gemeinsam sind, wirken sie tendenziell reibungslos zusammen, und das lässt einen auf kein einzelnes Individuum zurückführbaren Mehrwert emergieren.⁵ Das Spiel ist unterhaltsam, hat aber auch gehoben-festlichen und Identität

4 Vgl. Jennifer D. Webb: All is Not Fun and Games: Conversation, Play, and Surveillance at the Montefeltro Court in Urbino, in: *Renaissance Studies* 26 (2012), (417–440) 433. Zu einer anderen Verbindung von höfischer Kultur mit anthropologischen und soziologischen Theorien (ohne Rekurs auf Huizinga und ohne Bezug zur Gabentheorie) vgl. Jörn Steigerwald: Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Festkultur, in: Kirsten Dickhaut, Jörn Steigerwald, Birgit Wagner (Hg.): *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Festkultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Wiesbaden: Harrassowitz, 2009, 17–30. Unter anderem unterscheidet er mit Michel de Certeaus Konzept des *art de faire* „zwischen herrschaftlich geordneter Festkultur und subjektiv gelebter bzw. genauer: praktizierter Festlichkeit“ (ebd., 23), also zwischen Herrschaft sichernden institutionellen Strategien und darin Freiräume schaffenden Taktiken der Subjekte, in diesem Sinn auch zwischen Spiel als Teil des offiziellen Zeremoniells (*negotium*) und dem als (Aus-)Bildung und Erholung (*otium, paideia*). Castigliones Buch zeige paradigmatisch diese Doppelung in das verpflichtende Mitspielen beim Hofzeremoniell während des Papstbesuches in Urbino und in neue, nicht ins Zeremoniell eingebundene Spiele nach seiner Abreise am 7. März 1507. Beide Formen könnten jedoch auch zusammenkommen oder konfligieren; vgl. ebd., 26. Das bestätigt allerdings auch, dass sich bei Castigliones Konversationsspiel (wie in der Gabenpraxis) die beiden Seiten nicht trennen lassen. Denn die einzige unabhängig von den Performanzen bestehende Struktur ist das Machtgefälle zwischen Guidubaldo und den Hofleuten, die Unterredungen aber finden bezeichnenderweise in dessen Abwesenheit statt. Vgl. auch Anm. 7 und Anm. 10.

5 Vgl. z. B. Thomas Fuchs: Collective Body Memories in: Christoph Durt, Thomas Fuchs, Christian Tewes (Hg.): *Embodiment, Enaction, and Culture. Investigating the Constitution of the Shared World*, Cambridge (Mass.)/London (UK), 2017: MIT, 332–353.

stiftenden Charakter. Die Beteiligten zelebrieren, was sie verbindet, und verbinden sich miteinander, indem sie sich selbst feiern. Mauss sah, wie bereits zitiert, im Geben, Annehmen und Erwidern einen der ‚Felsen‘ der menschlichen Gesellschaften.⁶ Weniger universell formuliert, aber pointierter gesagt, erzeugt die zeremonielle Gabe als Praxis der gegenseitigen symbolischen Anerkennung Sozialität. Das höfische Spiel, das die Akteure in Castigliones Buch veranstalten, und die höfische Welt, über die sie sich Gedanken machen, sind durch und durch zeremoniell. Die Beteiligten spielen das Spiel der Gesellschaft begründenden Gabe und reflektieren es.

Grazia und Gabe sind hier eine spezifische soziokulturelle Praxis. Die fiktiven Personen vertreten und vollziehen sie und rasonieren darüber. Sie äußern unterschiedliche Positionen, und diese werden nicht vereinheitlicht. In den Grenzen, die dieser Elite am Hof von Urbino im frühen 16. Jahrhundert (immer aus der Sicht durch den Verfasser) gezogen sind, stellen sie auf dynamische Weise Gesellschaft her. Und um diese sozialen und Sozialität erzeugenden Prozesse, nicht um die Institution Hof, geht es in dem Text. Trotz normativer Überlegungen formuliert er keine Ethik und trotz politischer Ausrichtung am Ende keine politische Theorie. Auch hat man es nicht einfach mit einem Katalog von Verhaltensvorschriften zu tun. Denn diesseits einer Gebrauchsanweisung zum Erlernen von höfischem Benehmen ist es ein Stück Literatur. Wer es liest, verfolgt abwechslungsreiche Interaktionen: Die Reden werden von Gesten begleitet und von körperlichen Aktionen unterbrochen, z. B. immer wieder von Lachen. Den Polylog und die diegetischen Passagen umgeben außerdem die Paratexte des Autors, die das schriftstellerische Unternehmen selbst in den Blick nehmen. All das verleiht Castigliones Buch eine Komplexität, die es über den Status eines Handbuchs hinaushebt.⁷

Es entwirft einen sozialen Typus – nicht beschreibend, nicht auf empirischer Grundlage, sondern als Ideal –, aber der Akzent fällt auf das Adjektiv: Der *Cortegiano* bietet Überlegungen zum Individuum nur als *relationalem* Wesen, als Akteur und Agiertem eines gesellschaftlichen Zusammenhangs. Unter edukativem Vorzeichen, im Gewand der Anleitung und Anweisung für den Selbstentwurf der gesellschaftlichen

6 Vgl. oben 6.

7 Einen Überblick über die verschiedenen Lesarten der Forschung gibt W. R. Albury: *Castiglione's Allegory: Veiled Policy in The Book of the Courtier (1528)*, London/New York: Routledge, 2014, 1 f. Unterschiedliche Lektüren in der historischen Rezeption hängen vom Publikum ab; vgl. dazu auch unten Anm. 37. Im Hinblick auf die Polyvalenz und das Konversationsspiel ist der Hof bei Castiglione gerade keine stabile, geschlossene, um den Fürsten zentrierte Einheit, die ein Set an Regeln umsetzt und damit jahrhundertealte Hierarchien aufrechterhält. Der Text präsentiert vielmehr, was aktuelle Studien mit Rekurs auf Bruno Latour, Akteur-Netzwerk-Theorie und Dinggeschichte versuchen, den Hof als offenen, kontingenten, aus verschiedenen Perspektiven gesehenen Raum. Vgl. Leah R. Clark: *Collecting Art in the Italian Renaissance Court: Objects and Exchanges*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2018, 15–17. Vgl. auch Cathy Shrank: *Masters of Civility: Castiglione's Courtier*, della Casa's *Galateo*, and Guazzo's *Civil Conversation* in Early Modern England, in: Michele Marrapodi (Hg.): *The Routledge Research Companion to Anglo-Italian Renaissance Literature and Culture*, London/New York: Routledge, 2019, 144–159.

Spitze, ist das Buch eine mit literarischen Möglichkeiten – Narrativierung, Vielstimmigkeit, Fiktionalisierung, Ironie, Wortspiel u. v. a. m. – operierende Theorie der Praxis.

Diese eminente Quelle zum Begriff der *grazia* und zum höfischen Habitus lese ich im Folgenden als einen Text über Gabenvorstellungen und -praktiken. Die Aufmerksamkeit darauf ist ihm nicht äußerlich, insofern das Buch eine Semantik (inklusive Metaphorik) des Schenkens und dessen Gegenteils bietet und um eine nicht einfach zu fassende, dezidiert nicht mechanische Gegenseitigkeit kreist. Gaben sind, wie erwähnt, im ethnologischen Diskurs nicht nur Objekte, sondern auch Dienste, und um deren Erweisen geht es im höfischen Leben ständig: Dienste – nicht bezahlbare Güter, aber auch nicht Leistungen mit einem bestimmbar Preis – werden hier in reziproken, was nicht heißt symmetrischen und äquivalenten, Relationen erbracht. Der Transfer einer ‚Sache‘ in einer Mauss’schen Trias der Gesten aus Geben, Annehmen und Erwidern hat im Kontext des höfischen Verhaltens eminente symbolische Bedeutung: Mit der zeremoniellen Gabe wird performativ die Anerkennung des anderen vollzogen.⁸

Das Verlangen nach und das Gewähren von Anerkennung sind an einem Hof von entscheidender Bedeutung, denn die soziale Existenz des Individuums besteht hier in seiner Anerkennung durch andere, und außerhalb dieser sozialen Existenz hat es keine. Es stützt sich nicht auf eine ‚an sich‘, vom Verkehr mit den anderen und dessen Machtzentrum unabhängige, etwa moralisch entworfene, ‚innerliche Substanz‘.⁹ Es übernimmt aber auch nicht einfach nur die Einschätzung anderer, sondern steht mit ihnen in einem komplexen Verhältnis der Gegenseitigkeit.¹⁰

⁸ Vgl. oben 9 f.

⁹ Vgl. die (vielfach Georg Simmels Soziologie verpflichtete) Verteidigung von Künstlichkeit, Formen, Irrealisierung, Maskenspiel in der Gesellschaft bei Helmuth Plessner: *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus* (1924), in ders.: *Macht und menschliche Natur. Gesammelte Schriften*, hg. v. Günter Dux, Odo von Marquard, Elisabeth Ströker, V, Frankfurt/M.: Suhrkamp 32019, 7–133. Er nennt kaum Referenzen, viele von seinen Umschreibungen des Individuums in Öffentlichkeit und sozialem Verkehr aber passen, auch wenn er eher die französischen Moralisten und Schiller im Blick hat, zur Tradition der europäischen Hofmannskunst, so z. B. schon ein Untertitel wie „Wege zur Unangreifbarkeit: Zeremoniell und Prestige“. Der Essay stammt aus dem gleichen Jahr wie Mauss’ *Essai sur le don*, und weist, wenn auch auf methodisch ganz anderer Grundlage, gewisse Parallelen dazu auf.

¹⁰ Erving Goffman beschreibt so etwas z. B. als „eine zeremonielle Kette [...], in der jeder ehrerbietig und mit angemessenem Benehmen dem zu seiner Rechten weitergibt, was er ehrerbietig von dem zu seiner Linken bekommt.“ *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 102013, 94 (Hervorh. S.M.). Vgl. auch ebd. die Rede von „gemeinsamer zeremonieller Arbeit“. Goffmans Untersuchungen der alltäglichen (d. h. nicht strategischen) Interaktionen der amerikanischen Mittelschicht in den 1960er Jahren als ‚rituelles Spiel‘ (vgl. v. a. Techniken der Imagepflege, ebd., 10–53; Über Ehrerbietung und Benehmen, ebd., 54–103) sind der zeremoniellen Gabe als einem Geschehen aus Geben, Annehmen und Erwidern zwischen den Beteiligten familienähnlich. Ein Grund dafür ist, dass Goffman wie Mauss u. a. an Durkheims Soziologie anknüpft; auch auf Simmel bezieht er sich.

Mit der Bedeutung der Anerkennung für das Selbst kommen nicht nur reziproke, sondern auch agonistische Momente ins Spiel: Um Anerkennung wird gerungen. Das Gegenüber ist Partner und Konkurrent sowie, in der Person des Fürsten, Machthaber, zu dem man sich in besonderer Weise stellen muss; denn Hierarchie impliziert ebenfalls Gegenseitigkeit, aber eben eine besondere. Für das Ringen um Anerkennung bedarf es entsprechender Mittel; wer kämpfen muss, muss kämpfen können. Die hochgradig formalisierte Sozialität des Hofes ist wie jede Gesellschaft und vielleicht sogar in besonderem Maße voller Konflikte. Wesentlich für ihr Funktionieren ist (zumindest in Castigliones idealisierendem Modell), dass der Streit als Wettstreit stattfindet und der Austrag von Uneinigkeit ludischen Charakter hat und diesen gerade in der Rivalität auch behält. Die höfische Sozialität ist für die Beteiligten ein ernstes Spiel, und dafür, dass es ein solches bleibt, müssen die Hofleute sorgen. Sie mögen individuell um die Mehrung des eigenen Ansehens oder eine Vorzugstellung wetteifern, aber ihre Verantwortlichkeit liegt darin, das Spiel zu spielen und seine Fortsetzung zu ermöglichen. Daher übt sich der ideale Hofmann in Geben, Annehmen und Erwidern; die *cortigiana* ist eine anspruchsvolle Kunst der Gabenpraxis, und das vorliegende Buch eine Schule darin.¹¹

Wenn die Überlegungen zu *grazia* als Schlüssel höfischen Verhaltens in solche zum zeremoniellen Geben und damit zum Agon um Anerkennung, zu qualifizierter Reziprozität und Konvivialität übersetzt werden, lösen sich die Paradoxien, für die der Term *grazia* und seine Verwandten berüchtigt sind, nicht auf, denn auch Konzepte und Praktiken der Gabe bergen Paradoxien. Es wäre aber – so die Annahme – einiges gewonnen, wenn man *grazia* (1) nicht mehr, projektiv vom heutigen Sprachgebrauch ausgehend, ästhetizistisch verengt verstünde und zum Dekorativen banalisierte; wenn sie (2) nicht in eine Geschichte der Unbegrifflichkeit eingeordnet würde, die im Ästhetischen letzten Endes eine Kompensation für das verlorene Religiöse oder Theologische sieht; wenn der Begriff (3) als Indikator einer sozialen Praxis aufgefasst würde, die uns einerseits sehr fremd ist und daher mit ethnologischer Hilfe erschlossen werden muss, die aber andererseits auf das Problem verweist, wie Anerkennung, Subjektkonstitution und die Schaffung von Sozialität zusammenhängen. So gewendet, geht die Frage nach *grazia* weit hinaus über die Sorge einer privilegierten Schicht oder *leisure class* (Thorstein Veblen), sei diese eine untergegangene historische oder eine Nonchalance pflegende gegenwärtige.

¹¹ Weder Gaben noch *cortigiana* bedeuten Harmonie. Vgl. z. B. Manfred Hinz: Die dunkle Seite der Galanterie. Ausgrenzungen bei Castiglione, Della Casa und Gracián, in: Ruth Florack, Rüdiger Singer (Hg.): *Die Kunst der Galanterie. Facetten eines Verhaltensmodells in der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2012, 127–148, oder (mit Verweis auf Foucault'sche Überwachungstechnik) Webb 2012. – Ich werde fast immer vom Hofmann und selten von der Hofdame sprechen, weil sie ein eigenes Thema darstellt; vgl. daher oben 1, Anm. 1.

2 *Grazia* unmetaphysisch: Zuschreibung statt göttliche Gabe

Die erste Anforderung an den idealen Hofmann, die der Conte Ludovico da Canossa vorbringt, ist seine adlige Herkunft: Für den Redner, selbst aus altem Adel, scheint sie unabdingbar; Einwände des Sinnes, dass sich *grazia* und mit ihr verbundene erfreuliche Eigenschaften auch bei *ignobili* finden und bei *nobili* fehlen können, vorgebracht von Gaspar Pallavicino, der damit auch in Erinnerung ruft, dass es eine Menge jüngerer, zu ihrem Stand aufgestiegener Adliger gibt, setzen sich nicht durch.¹² Einig sind sich die Verfechter beider Positionen aber darin, dass der erste Eindruck entscheidet, und dieser hängt von Gesicht, Körperbau, Bewegungen und Benehmen ab. Eine der Person vorausseilende gute Reputation (*fama*), die nun einmal am Namen und am Adelstitel hängt, erhöht die Wahrscheinlichkeit, dass jener Eindruck positiv ausfällt. Wären jedoch alle von Geburt, von günstigen Sternen oder der Natur derart mit *grazioso* Gebaren gesegnet, wie es bei manchen wenigen Menschen begegnet, müsste man sich über den vollkommenen Hofmann keine weiteren Gedanken machen. Sein Auftreten wäre dann eben der Natur, dem Schicksal, *fortuna*, Gott oder den Göttern überlassen, denen es gefiele, eine solche Person in die Welt zu bringen oder nicht. Das eigentliche Nachdenken über das höfische Ideal hat daher diejenigen Menschen zum Gegenstand, die gerade *nicht* von einer wohlwollenden Instanz schon mit allen wünschenswerten Gaben versehen sind. Der Hofmann, um den es geht, ist gerade *kein* von Geburt an perfekter. Freilich darf er auch nicht am gegenteiligen Pol derer stehen, bei denen Anforderungen der *grazia* völlig vergeblich wären, sondern er muss sich – gut aristotelisch – auf der imaginären Skala zwischen naturgegebener Vollkommenheit (*questa eccellente grazia*) und einem hoffnungslosen Fall (*quella insensata sciocchezza*, I.14,70¹³) in der Mitte befinden. Der nicht exzellente, aber lernfähige, der seine natürlichen Mängel mit Eifer und Mühe ausfeilen und korrigieren kann, ist der zu imaginierende *cortigiano*. Zugespitzt heißt das: Der ideale Hofmann darf nicht von Anfang an ideal sein. Es ist nicht der perfekte, sondern der sich um Perfektion bemühende, und er kann nicht nur, er darf sie wegen der Machthierarchie, in die er eingebunden ist, auch nie erreichen.

Ein gewisser Anteil an Voraussetzungen muss freilich vorhanden sein; schließlich soll er an der Statue seines Wesens und Auftretens – das Bild von der Skulptur wird vom Verb *limare* nahegelegt – nur feilen, nacharbeiten, glätten, einige schartige Stel-

12 Vgl. Franziska Meier: Baldassare Castiglione und Madeleine de Scudéry oder das Verhaltenskonzept der Galanterie im Vergleich mit dem idealen Hofmann, in: Florack, Singer 2012, (149–175) 161.

13 Nachweise erfolgen nach der Ausgabe Baldassar Castiglione: *Il libro del cortegiano*, hg. v. Giulio Carnazzi, Milano: Rizzoli, 1987 (künftig abgekürzt Ldc). Sie entspricht *Il libro del cortegiano: con una scelta delle opere minori di Baldesar Castiglione*, hg. v. Bruno Maier (1955), Torino: UTET, ³1981. Die römischen Ziffern nennen das Buch, die arabischen zuerst das Kapitel, dann die Seite. Als deutsche Übersetzung benutze ich Baldesar Castiglione: *Das Buch vom Hofmann*, übers. u. erläutert v. Fritz Baumgart, München: dtv, 1986 (künftig abgekürzt BvH).

len ausweiten u. Ä. Die Kunst der *cortigiana* scheint so (immer aus der Warte des Conte) eine des letzten Schliffs, nicht des grundständigen Aufbaus entscheidender Fähig- und Fertigkeiten und schon gar nicht eine Erschaffung aus dem Nichts. Die Ausführlichkeit, mit der alle wünschenswerten Eigenschaften des Hofmanns zusammengetragen und diskutiert werden, geht dann jedoch über die Vorstellung einer finalen Politur weit hinaus.

Da die herausragende *grazia* nicht allen gegeben ist, aber das mit der hohen Geburt Gegebene als erste, anfängliche, grundlegende Bedingung ins Gespräch eingeführt und nie zurückgenommen wird, lassen sich die Überlegungen zur Hofmannskunst auch als ein Diskurs verstehen, der sich explizit ins Zeichen fehlender und, mythologisierend, verlorener *grazia* stellt: Alles, was über Hofleute gesagt wird, steht auf der Folie der (von höheren Mächten) vorenthaltenen *grazia*. Harry Jr. Berger hat deshalb seine Studie zu Castigliones *Cortegiano The Absence of Grace* genannt.¹⁴ Die Reden kreisen um eine leere Mitte. Denn *grazia* ist diesem Verständnis nach nicht nur eine außerordentliche, selten anzutreffende Gnade, sondern ganz generell der Gnadenzustand, im jüdisch-christlichen Denken mithin der des Paradieses. Derartige *grazia* geht systematisch allem Diskurrieren über die *cortigiana* voraus; diese ist ein Versuch, die Defekte auszugleichen, die den Zustand nach dem ‚Fall‘ oder eben den der menschlichen Geschichte im Unterschied zum mythischen Zustand ausmachen.

Diese *grazia* der anfänglichen Fülle steht dezidiert im Gegensatz zur *sprezzatura*, der technischen und technisierten Variante, die für die fehlende *grazia* eintreten muss. *Sprezzatura* ist das Unternehmen, mit Mitteln der Kunst (*arte*) und der Zucht (*disciplina*) zu erzeugen, was von Natur aus fehlt. Das impliziert, dass *sprezzatura* immer nur eine zweitbeste *grazia* hervorbringt, einen nie zureichenden Ersatz. Die Hofmannskunst steht so gelesen im Zeichen des Defekts und des Substituts. Das Ideal bleibt vom grundsätzlichen (metaphysischen) Mangel gezeichnet.

Gabentheoretisch formuliert wäre jene göttliche *grazia* das absolute, einseitige Geschenk einer höheren Instanz an die Menschen. Wie diese ihr, wenn überhaupt respondieren könnten, ist kein Thema des Textes. Die Überlegungen zur *sprezzatura* aber wären dann solche zu einem sozusagen horizontalen Geben und Empfangen, nämlich zwischen menschlichen Partnern. Der ideale, nicht perfekte Hofmann tritt an die Stelle des tatsächlich perfekten, des (im religiösen Sinn des Wortes) begabten, begnadeten oder eben charismatischen. In Ermangelung eines solchen muss sich die versammelte Elite Gedanken machen, wie ein Hofmann beschaffen sein sollte, dem Seinesgleichen, edle Frauen, der eigene und ggf. auch andere Fürsten zusprechen, was er im Sinn jener metaphysischen Gabe tatsächlich *nicht* hat. Seine *grazia* hat

¹⁴ Harry Berger, Jr.: *The Absence of Grace. Sprezzatura and Suspicion in Two Renaissance Courtesies Books*, Stanford (Cal.): Stanford Univ. Press, 2000. Édouard Pommier: L'artiste figure de la grâce à la Renaissance, in: Jackie Pigeaud (Hg.): *Les grâces*, Paris: Honoré Champion 2006, (229–240) 234, bringt *sprezzatura* dagegen (m. E. zu Unrecht) mit Paulinischer Theologie in Verbindung.

nicht die Wucht des von Max Weber analysierten Charismas,¹⁵ aber wie dieses ist sie das Produkt einer sozialen Beziehung, eine Anerkennung als etwas in einem bestimmten Kreis, nicht eine Eigenschaft, die sich von außerhalb beschreiben ließe. Sie bedarf der Innenansicht durch die Gruppe oder der mit dieser geteilten Perspektive.

Nur die Frage, wie jemand diese Zuschreibung gewinnt oder unter welchen Umständen andere sie gewähren, das Problem mithin, was zwischen den Mitgliedern einer Gruppe stattfinden muss, damit sie das Gewünschte wahrnehmen, kann das Thema einer nicht religiös fundierten Gesellschaft sein. Jenseits der natürlichen oder mythologisch-göttlichen Fülle beginnen die sozialen Prozesse, jenseits der absoluten Gabe die Interdependenzen, die *grazia* als erfreuliche Erscheinung einer Person und als Wechselverhältnis zwischen Personen konstituieren.¹⁶ Der Fürst hat sie qua Amt, aber der Hofmann gewinnt sie qua Technik; insofern transferieren die Überlegungen zu seinem Auftreten und Reden einen theologisch maximal besetzten Begriff in die Sphäre des Sozialen, fragen nach einer außeralltäglichen Erscheinung, die für Distinktion von anderen sorgt, und zugleich rationalisieren und ‚veralltäglichen‘ sie diese. Die Aufmerksamkeit verlagert sich auf die Ebene einer produzierbaren *grazia*, ohne diese jedoch gänzlich als lehrbar und erreichbar darzustellen; sie bleibt absichtlich im Zwielficht zwischen Professionalität und Geheimnis, Entheiligung und Mystifikation.

Wenn sich Castigliones Hofgesellschaft vor allem über die säkulare Seite der *grazia* unterhält, hängt das auch mit der Inszenierung einer flachen Hierarchie in dieser modellhaften Gesellschaft zusammen. Diese enthält ein Machtgefälle, aber, wie bei allem an der Hofkultur, die Konflikte durch *attenuazione* (Abschwächung) am Profil der einzelnen und ihrer Äußerungen vermeidet, wird die Differenz gemildert, herabgedimmt, moderiert, relativiert. Der Machthaber selbst ist nicht anwesend, die Höflinge sind unter sich, bleiben freilich auf das physisch absente Zentrum der Macht bezogen.

Es ist einfach, in diesem cortigianesken Modell eine Euphemisierung realer Verhältnisse zu sehen und etwa, wie es oft getan wurde, Machiavellis *Principe* mit seinem Zynismus der Stärke als vermeintlich zutreffenderes Bild der Wirklichkeit dagegen auszuspielen.¹⁷ Produktiver scheint indes zu betonen, dass es hier, trotz der paratex-

15 Vgl. *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, 5. rev. Aufl., besorgt v. Johannes Winckelmann, Tübingen: Mohr, 1980, 140.

16 Aus einer Bourdieuschen oder ähnlichen kritischen Perspektive könnte man sagen, die Vorstellung einer Gabe von höheren Mächten selbst ist Teil dieser sozialen Beziehungen, nämlich die Projektion von Machtverhältnissen in der eigenen Gruppe über diese hinaus auf Natur und Kosmos. Die präsupponierte metaphysische Gabe überhöht die Möglichkeit weniger Privilegierter, aufgrund bestehender Hierarchien in asymmetrischer Weise geben zu können; und die Überhöhung dient wiederum dazu, diese Ermöglichungsbedingungen zu legitimieren. Interessant ist in diesem Fall dann, dass der Gedanke einer derartigen unilateralen Gabe für das weitere Gespräch sozusagen in den leeren Raum versetzt wird. Er wird nicht definitiv abgewiesen, spielt aber auch keine Rolle mehr.

17 Zur Kritik daran vgl. Claudio Scarpati, Uberto Motta: *Studi su Baldassarre Castiglione*, Milano: I.S.U. Univ. Cattolica, 2002, 35 f., 42; zu machiavellistischen Aspekten bei Castiglione und Castiglione'schen bei

tuellen Rede von einem *ritratto di pittura* und der Verpflichtung auf Wahrheit,¹⁸ nicht um eine historiographische Darstellung geht, die eine vergangene Situation nostalgisch verklärt, auch wenn das ‚Porträt‘ natürlich eher Monument als Dokument ist.

Interessant ist, dass Castiglione versucht, Gesellschaft aus gegenseitigen ‚horizontalen‘ Gesten und Machtausübung nicht einfach nur unilateral und ‚vertikal‘ zu denken. Im Grunde macht er einen kühnen Versuch, Sozialität, die freilich Hierarchien impliziert, gerade nicht von Äußerungen der Stärke her zu konzeptualisieren, sondern im Gegenteil von solchen zurückgenommener Kraft.¹⁹ Das mag verwundern, hat aber guten Sinn in Hinsicht auf *langfristige* Bindungen.²⁰ Und um derartige geht es in reziproken Gabenbeziehungen, sei es im westlichen Pazifik oder am Mittelmeer. Gaben unterscheiden sich vom Warentausch und von Verträgen eben dadurch, dass sie die Akteure über einen einzelnen Transfer hinaus dauerhaft aneinander binden. Die Beziehungen, die diese durch Gaben eingehen, sind potenziell unendlich, und sie gelten nicht nur für die direkten Partner des Transfers, sondern auch für andere Mitglieder des Kollektivs und sogar für nachfolgende Generationen. Bei Castiglione wird das Netz der Bindungen und Verbindlichkeiten innerhalb eines Hofes gesponnen, aber nach Möglichkeit praktiziert der Hofmann seine Aktivitäten ebenso im Verhältnis zu anderen Höfen und anderen Machthabern. Dabei ist das Bestreben, anhaltende Beziehungen zu schaffen und solche über Situationen offener Konfrontation hinweg zu bewahren.²¹

Wenn *sprezzatura* ein Substitut darstellt, bedeutet dies nur aus der Perspektive eines religiösen Denkens, das Unbedingtheit will, einen Mangel, ist doch im Vergleich zur göttlichen Fülle alles defizitär.²² Aber wenn *grazia* für Menschen eine Rolle spielen soll, dann können sie sich nicht mit den unabsehbaren seltenen Geschenken von Natur

Machiavelli sowie der Zurückweisung eines Gegensatzes von höfischen Ritualen und ‚realen‘ politischen Verhandlungsgegenständen vgl. John Watkins: Toward a New Diplomatic History of Medieval and Early Modern Europe, in: *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 38.1, 2008, (1–14) 10, und Anthony Cutler: Significant Gifts, ebd., (79–101) 79.

¹⁸ Vgl. das Widmungsschreiben der letzten, 1528 veröffentlichten, Fassung an Don Michel de Silva, I, Ldc, 50. Zur Frage, inwiefern dieses idealisierte ‚Bildnis‘ kein *ritratto-finzione*, sondern ein *ritratto-fededegno* sei, wie es sich für einen an die Abwesenden und die Nachwelt adressierten *dialogo-testimonianza* gehöre, vgl. Uberto Motta: *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sull'elaborazione del ‚Cortegiano‘*, Milano: Vita e Pensiero, 2003, 445–460, die Begriffe ebd., 456.

¹⁹ Zur soziopolitischen Kritik gehört die an von sich allzu überzeugten *signori*, die glauben, die einzig nötige Technik oder Disziplin zur Ausübung von Herrschaft sei Stärke oder Kraft, *la sola forza*, IV.7, 278. Vgl. Stephen Kolsky: Learning Virtue, Teaching Politics. Some Notes on Book Four of the *Cortegiano* (2000), in ders.: *Courts and Courtiers in Renaissance Northern Italy*, Ashgate: Variorum, 2003b, (5–29) 21 f.

²⁰ Mit dergleichen hat schon die antike *charis* zu tun; vgl. van Berkel 2020, 70.

²¹ Vgl. dazu Kap. III.7.

²² Es ist das Problem von Lesarten, die – fixiert auf die reine und absolute Gabe, also letzten Endes theologisch angelegt – allen anderen Gaben den Gabencharakter absprechen; zu einer derartigen Kritik an Derrida vgl. z. B. Caillé 2008, 117 ff. Vgl. auch Hénaff 2014, 27–50.

und Himmel (*don della natura e de' cieli*, I. 24,79, *doni*, I.15,71) begnügen, sie müssen sie selbst herstellen, und der *deuteros plous*, die *grazia* sozialer Interaktion, ist besser als gar kein Weg zum Ziel. Castiglione umreißt dieses im aristotelischen Sinn ‚mittlere‘ Feld als dasjenige menschlichen Handelns.²³ Aus der hier interessierenden gaben-theoretischen Sicht ist es dasjenige gegenseitigen, wenn auch nicht symmetrischen, kooperativen und agonistischen Agierens, in dem Sozialität hergestellt und bewahrt wird.

3 Wenn nicht geschenkt, dann geraubt

Es gilt demnach, *grazia* zu erwerben (*acquistare*, I.16,72, I.24,79). Doch was heißt das? Kaufen lässt sie sich ganz offenkundig nicht; es gibt keinen Markt für den *bon giudicio* (I.21,77, I.22,78, I.44,103), der alle Aktivitäten und Äußerungen des Hofmanns anleiten soll, und keinen für die allgemeine Wertschätzung, die wohlwollende Beurteilung, den guten Ruf (*universal favore*, I.21,77, *opinion universale*, *bona fama*, *estimazione*, I.16,71 f.), kurz: für die Zuschreibung von *grazia* durch andere.²⁴ Das figurative ‚Erwerben‘ durch Lernen steht für den Conte zumindest prinzipiell in Frage gemäß dem Sprichwort, dass man *grazia* nicht lerne (*che la grazia non s'impari*, I.25,80), es gibt aber für den nicht perfekten Hofmann keine Alternative dazu. Wenn überhaupt, muss dessen Bemühung, *grazia* zu erlangen, jedenfalls von klein auf beginnen, und zwar durch Nachahmung von guten Lehrern. Ihnen soll sich der eifrige Schüler angleichen, ja wenn möglich, sich in sie verwandeln (vgl. I.26,80). Ist das mit Gewinn (*profitto*, I.26,81) geschehen, soll er von vielen verschiedenen Vertretern des ‚Berufs‘ (*professione*, ebd.) lernen, indem er sich jeweils einzelne Aspekte von ihnen aneignet. Er folgt also dem *electio*-Prinzip und setzt sich, wie Zeuxis das Bild der Hera oder Helena aus fünf Jungfrauen, seine *grazia* als Flickwerk von Vorbildlichkeiten zusammen. Das naturalisierende Gleichnis für ihn, das das Prinzip der Collage vergessen macht, ist die auf einer blühenden Wiese ihren Honig sammelnde Biene. Das Bild, das sich in die römische und griechische Antike zurückverfolgen lässt, findet sich allenthalben in der Renaissanceliteratur; es ist topisch für die synthetisierende, etwas Neues, Eigenes gewinnende Nachahmung und das Erwerben eines persönlichen Stils.²⁵ Interessant scheint indes, dass die Rede vom bienenhaften Tun, dessen sich der Hofmann befleißigen soll, in diesem Fall eine Metapher

²³ Vgl. Saccone 1983, 50.

²⁴ Vgl. auch unten 191–193.

²⁵ Vgl. z. B. François Quiviger: Honey from Heaven. Aspects of the Topos of the Bees in Renaissance Artistic Literature, in: Ulrich Pfisterer, Max Seidel (Hg.): *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2003, 317–321. Vgl. auch Hinz 1992, 121, Anm. 96. Klassisch dazu ist Jürgen von Stackelberg: Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen *imitatio*, in: *Romanische Forschungen* 68 (1956), 271–293, zu Castiglione vgl. ebd., 286. Der Aspekt, auf den ich im Folgenden fokussiere, spielt darin keine Rolle.

enthält, die nicht unbedingt zwingend scheint: ... *il nostro cortegiano averà da rubare questa grazia da que' che a lui parerà che la tenghino* (I.26,81). Er muss die *grazia* denen, die sie ihm zu haben scheinen, wegnehmen, entwenden, er muss sie rauben, an sich reißen, was ihm nicht gehört. Vielleicht gehört sie aber auch dem nicht, der sie zu haben scheint, sondern lässt sich gar nicht unter Kategorien des Eigentums fassen, eben wie die blühende Wiese, die – damals zumindest – allen und niemandem gehört und daher jedem zur Verfügung steht. Wie die sich selbst überlassene Brache wäre *grazia* dann ein Teil der Natur, die niemandes Eigentum ist, oder der Allmende, des Gemeinguts. Wenn sie aber niemandem oder allen gehört, warum müsste man sie dann rauben? Genügt es nicht, das Verstreute zusammenzutragen? Warum soll der Hofmann kein friedlicher Sammler sein?

Besitz und Eigentum, allemal im Sinn des privaten, sind nicht das Gleiche, und hier an Fragen des Verstoßes gegen Eigentumsrechte zu denken, wäre natürlich ein Anachronismus. Die Biene ‚raubt‘ ihren Nektar nicht im juristischen Sinn, und auch der eklektisch imitierende Hofmann macht sich keiner Plagiate schuldig. Die Metapher des Raubens indiziert aber doch ein wesentliches Moment am Erlangen von *grazia*. Diese ist etwas Besonderes, und deshalb kann man zu ihr nicht auf üblichen – prosaischen – Wegen kommen. Wenn sie schon nicht als himmlisches Geschenk gegeben ist, dann muss die Art ihrer Aneignung sie auszeichnen, und das heißt konkret, auch das ‚Erwerben‘ muss adligem Verhalten entsprechen. Anders als in einem Denken, das Eigentum für eines der höchsten Rechte des Individuums hält, es mit dem Begriff der Freiheit koppelt und seine Verletzung entsprechend ahndet,²⁶ ist nicht generell, aber unter bestimmten Umständen Raub für einen *cortigiano* nichts Ehrenrühriges. Es kann eine ihm gemäße, seinem Stand würdige Form der Aneignung sein. Mittelalter und Frühe Neuzeit kennen viele Arten, in den Besitz von besonderen, nicht veräußerlichen Gütern zu kommen. Wertvolle Gegenstände werden nicht gehandelt, können aber gleichwohl Hände und Orte wechseln: Sie werden vererbt, verschenkt, in besonderen Ausnahmen gegen ihresgleichen getauscht, geliehen, anvertraut und ggf. eben geraubt (was etwas Anderes als heimliches Stehlen ist). Ein Gegenstand wie etwa eine Reliquie erfährt durch gewaltsame Ereignisse in der Dingbiographie keine Schmälerung seines Wertes; er muss vielmehr sogar zu seinem Eigentümer auf irgendeine wunderbare, legendäre oder heroische Weise gelangen.²⁷ Ein Kauf dagegen würde ihn profanieren. Andere wertvolle Güter wie Land sind jahrhundertlang nicht käuflich und nur auf besondere Weise veräußerbar.

Wenn der ausdrücklich nicht mehr nur der Waffenführung, sondern allen möglichen Künsten ergebene Hofmann des frühen 16. Jahrhunderts sich sein Markenzeichen ‚rauben‘ muss, dann ist das wohl eine gezielte Nuancierung des klassischen Topos und

²⁶ Vgl. z. B. Elfie Mieklautz: *Geschenkt. Tausch gegen Gabe – eine Kritik der symbolischen Ökonomie*, München: Fink, 2010, 161 ff.

²⁷ Laut Mieklautz ebd., 120, zählt – man darf wohl ergänzen: noch – im 18. Jahrhundert das Rauben zu den anerkannten Praktiken des Besitzwechsels von Wertgegenständen.

mag dem fiktiven wie dem realen Publikum gefallen, gehören doch die Belesenheit des *cortigiano* – das sammelnde Lesen – und das Er-Lesene im doppelten Wortsinn zusammen. Die Bemühung um *grazia* darf keine sein, die ohne Weiteres jedem gelänge. Einen Lehrer imitieren ist die übliche Methode, aber von vielen verschiedenen Meistern ‚rauben‘, was sie jeweils als Bestes zu bieten haben, steht nur dem zu Gebote, der über die notwendige Urteilskraft verfügt. Dies zu illustrieren, dient das Bienen-Gleichnis, aber das gewählte Verb impliziert eben auch Gewalt. Sich unter eine Disziplin beugen heißt sich selbst als lernbedürftig wissen. Einem anderen folgen setzt die Anerkennung von dessen Überlegenheit voraus. Die eigene Macht tritt erst einmal zurück. In der *electio* aber wird das Verhältnis wieder umgedreht. Wer sich Vollkommenheiten zusammensucht, betrachtet die Natur als defizient und hält sie für der Kunst bedürftig; das Selegieren und Kombinieren überbietet sie. Und wer dies auf räuberische Art tut, gebraucht Gewalt. Die Möglichkeit, diese auszuüben, und die dank Kampftechniken auch tatsächlich vorhandene Fähigkeit dazu sind hier im Spiel – wenn auch nur im fernen sprachlichen Echo. Der ambitionierte junge Adlige bringt die offenbar arglosen professionellen Meister um ihren jeweils singulären Wert, ihr ‚Alleinstellungsmerkmal‘, ihre Exzellenz. Die *in natura* auf viele verteilten Vorzüge akkumuliert er alle auf sich, und dabei greift er zu, wo sich die Gelegenheit bietet. Wenn dies nicht gewaltsam geschieht – sein Idealbild saugt die anderen wie die Biene die Blüten aus –, so doch auf jeden Fall agonistisch. Dieser Aspekt wird freilich überdeckt von der Rechtfertigung, dass ein derartiges Tun, wie es topisch heißt, eine neue Einheit hervorbringt, die anders und besser ist als das Genommene.

Für den das Gleichnis benutzenden Conte bleibt es dabei: Auch wenn es um Lehren, Lernen und ein professionelles Können geht, das seinem Begriff nach also Methodik und Vermittelbarkeit impliziert,²⁸ muss *grazia* davon entfernt und in einer anderen Sphäre verortet werden. Sie ist zwar unbedingt sichtbar und öffentlich – im Geheimen existiert sie nicht, sie ist keine Herzensqualität –, aber sie bedarf doch der Absonderung von anderen Werten und Gütern. Ihre Außerordentlichkeit gilt es zu markieren. Wie bei den kostbaren Objekten, die eine Gesellschaft absichtlich der Zirkulation entzieht, die für sie eminente symbolische Bedeutung haben und ihr als *sacra* gelten,²⁹ wäre es beschämend, das mühsame handwerkliche Anfertigen in den Blick zu nehmen. Ein Raub dagegen erhöht deren Aura und lässt sie sogar noch mächtiger erscheinen; und in jedem Fall steigert er ihren Wert. In diesem Sinn nobilitiert die Notwendigkeit zu ‚rauben‘ auch die zweitbeste, zu erwerbende *grazia*.

²⁸ Zur Hofmannskunst als *new profession*, die als lehrbar dargestellt, aber doch nicht gelehrt wird, vgl. Douglas Biow: *On the Importance of Being an Individual in Renaissance Italy. Men, Their Professions, and Their Beards*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015, 57–72, v. a. 65.

²⁹ Vgl. v. a. oben 132, Anm. 24.

4 *Sprezzatura*: Gabe und Selbstgabe des Hofmanns

Diese Antwort ist freilich nicht die einzige und nicht die endgültige auf die Frage, wie der Hofmann zu seiner *grazia* gelangt. Wenn die höfische Gesellschaft auf einer Gabenpraxis beruht, bleibt doch zu klären, was das konkret für das Tun des Hofmanns bedeutet. Wie zeigen sich darin Kooperation und Agonismus? Wie das Problem der immer ungewissen Reziprozität von Anerkennung und Gunst? Der Hof ist eine komplizierte Welt; um in diesem Ambiente erfolgreich zu agieren, bedarf es daher einiger Raffinesse.

Für den Erwerb von *grazia* existieren keine einzelnen Regeln, sondern nur eine allerallgemeinste, eine *regula universalissima* (I.26,81): Sie ist negativ und heißt, in allem die *affettazione* (ebd.) vermeiden, die Mühe, die Anstrengung, das Wollen, den Eifer, das Lernen, das Können, die Virtuosität, die Technik, die Absicht ..., kurz, die Kunst, derer es zum graziösen Auftreten bedarf, verbergen. Die wahre Kunst liegt darin, dass diese nicht als solche erscheint. Ein Verbergen (*dissimulando*, ebd.), eine Täuschung, ein Vorspiegeln ist am Werk: Der Hofmann muss seine erworbenen Qualitäten mit derartiger Lässigkeit (*sprezzata desinvoltura*, ebd., 82) präsentieren, als wären sie ihm angeboren. Und das betrifft alles, was er tut, sagt, wie er aussieht, sich bewegt: Die Zwänge lebenslanger Übung und Disziplin müssen derart inkorporiert sein, dass nichts mehr an das Erwerben erinnert. Seine Körpertechniken, Früchte jahrelangen Drills, und sein gekonntes Reden müssen zwanglos, spielerisch, freiwillig und zweckfrei wirken, das mühsam Angeeignete der Gabe der Natur und das in höchstem Maße artifizielle Gebaren der spontanen Äußerung zum Verwechseln gleichen.

Diese Erscheinung ist, wie man bemerkt hat, weniger der *venustas* bzw. *venus* bei Plinius (so dessen Übersetzung von *charis*) verwandt.³⁰ Vielmehr steht sie dem Verfahren näher, das Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik eirōneia* nennt: einer Abweichung von der die Mitte einnehmenden Wahrheit nach unten, einer Verkleinerung des eigenen Wertes, einer Untertreibung oder einer Art Understatement.³¹ Castiglione musste den Neologismus *sprezzatura* erfinden, um diese Bedeutungsdivergenz zu mar-

³⁰ Vgl. oben 162. *Charis* wird sowohl mit *venus*, *venustas* als auch mit *gratia* übersetzt. Zur Integration der historisch jüngeren, ästhetischen Bedeutung in die Wortfamilie von *gratia* vgl. Claude Moussy: *Gratia et sa famille*, Paris: PUF, 1966, v. a. 417–435, 437–444 (zu *Gratiae* und *Chariten*) und 479 f. In Quintilians *Institutio oratoria*, 12.10.6, heißt Apelles' besonderer Vorzug *gratia* (*Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hg. u. übers. von Helmut Rahn, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, II, 756). Im griechischen Wort *charis* hängen beide Bedeutungen zusammen – und begrifflich sind sie auch z. B. bei Plinius verbunden; vgl. oben 162–164 und Mainberger 2024, 15 und 20. Die Arbeit an einer gabentheoretisch fundierten Ästhetik und Kunsttheorie besteht zu einem großen Teil darin, trotz der historischen Ausdifferenzierung die begrifflichen Verbindungen zwischen Ästhetischem und sozialer Reziprozität wieder aufzuzeigen (und nicht nur die zum christlich-theologischen Bereich).

³¹ NE 1108a19–23; vgl. Saccone 1983, v. a. 57 ff.

kieren. *Sprezzatura*, das technische Verfahren, das sich camouffiert, gehört auf den ersten Blick nicht ins semantische Feld von *charis*, die u. a. den von einer göttlichen Macht verliehenen Zauber und den Liebe erweckenden Reiz meint. Der *sprezzatura* übende Hofmann erscheint zwar liebenswürdig, aber doch nicht im Sinn des erotischen Banns, der etwa von dem mit *charis* übergossenen Odysseus am Phäakenstrand ausgeht. Das Auftreten des *cortigiano* bewirkt im glücklichen Fall Hochschätzung, Ansehen, einen guten Ruf, Beliebtheit, aber nicht Verliebtheit. Was an ihm gefällt, macht ihn bekannt, aber nicht verführerisch. Der ideale Hofmann wirkt gerade nicht als Herzensbrecher. Er hält Distanz zu allem, und nicht zuletzt zu seinen eigenen Fähigkeiten; auch sie unterstehen dem Prinzip der *attenuazione*. Was er äußert und zeigt, steht gewissermaßen immer in Anführungszeichen, im Modus des Uneigentlichen. Leidenschaft, Engagement, Neigungen, Vorlieben sind seine Sache nicht, er bleibt zu allem auf gleichem Abstand und emotional unberührt. Er ist ein Virtuose, ein Schauspieler, ein Experte des Als ob. Eine moderne Übersetzung für Castigliones Wortschöpfung ist *coolness*.³²

Auf den zweiten Blick lässt sich dieses Phänomen aber doch auch an die griechische *charis* anschließen, nämlich dann, wenn man eine Situation hinzunimmt, in der *charis* sich als eine fatale Macht erweist: das Auftreten Pandoras. Sie ist mit allen Attributen der Verführung ausgestattet und wird entsprechend von den Empfängern dieses maximalen (alles gebenden) Geschenks aufgenommen. Aber ihre betörende Ausstrahlung und ihr verführerischer Glanz sind aufs engste mit ihrer Artifizialität verbunden. Sie eignen der *technē*, der Kunstfertigkeit, die dieses apparative Wesen geschaffen hat. Das technische Geschöpf ist unwiderstehlich und wirkt als mörderische Gabe.³³ In der Künstlichkeit ähnelt ihr der attraktive, aber kühl bleibende Hofmann, von einer derart weitreichenden Wirkung scheint er jedoch im positiven wie negativen Sinn weit entfernt. Seine Kunst schafft Annäherung, mindert Reibungen, schmiert die Räder des höfischen Getriebes. Seine Fertigkeiten sind intermediärer Natur. Von ihm geht keine erschütternde Macht aus, aber das heißt wiederum nicht, dass er gänzlich machtlos wäre.³⁴

Sprezzatura, die zweite *grazia*, täuscht als eine Kunst des Scheins eine himmlische Gabe oder Gnade vor, wo perfekte Ausübung von Technik, Training, Disziplin (*esercizio*) vorliegt. Diese aber bleibt unsichtbar, weil sie in ihrer höchsten Form darin besteht, ihre eigenen Spuren zu tilgen. Wie lässt sich aber dann noch der von den Göttern oder der Natur Begabte vom virtuos Dissimulierenden unterscheiden? Wenn nicht, ist die metaphysische Dimension hinfällig; dann besteht die *grazia* des Hofmanns eben nur in schönem Schein und sonst nichts, und der vollkommen begabte Kardinal Ippolito da Este (vgl. I.14,69) kann genauso gut einer sein, der perfekt

³² Vgl. Jürgen Trabant: *Europäisches Sprachdenken. Von Platon bis Wittgenstein*, München: C.H.Beck, 2006, 92.

³³ Vgl. Deborah Tran Steiner: *Images in Mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, Princeton/Oxford: Princeton Univ. Press, 2001, 188 f. Im Hinblick auf Castiglione hat die Erinnerung an diesen Mythos v. a. heuristischen Wert. Vgl. auch unten 209.

³⁴ Vgl. Kap. III.7.

seine Tricks anwendet. Damit wird technische *grazia* zur einzigen. Natur ist nicht ihr Ursprung, sondern ihr Effekt, sie ist *nur* noch Effekt, keine ‚Substanz‘, kein ‚Wesen‘. Und wenn Natur keine Rolle mehr spielt, ist auch die Frage nach der edlen Abkunft entschieden: Geburtsadel stellt keine unerlässliche Bedingung für den idealen *cortigiano* dar.³⁵

Gibt es dann nur noch einen Unterschied zwischen gelungener Täuschung und weniger gelungener? Lässt sich *sprezzatura* graduieren? Das scheint nicht der Fall zu sein. Denn sobald sich eine Absicht oder Anstrengung zeigt, verliert die Performanz ihre Wirkung und fällt unter das Verdikt der *affettazione*. Die Täuschung funktioniert also entweder perfekt oder gar nicht; die investierte Kunst muss *völlig* verborgen werden, oder es kann keine Rede von *grazia* sein.

Die Anforderungen sind demnach außerordentlich hoch; das Expertenauge oder -ohr der Höflinge kennt keinerlei Nachsicht: Missgriffe werden unverzüglich identifiziert, und über die Manifestation von *affettazione* besteht i. d. R. keinerlei Uneinigkeit. Das *Verfehlen* von *grazia* lässt sich zweifelsfrei konstatieren. Es ist ebenso schlagartig wie die Wirkung einer gelungenen Performanz; in beiden Fällen handelt es sich offensichtlich um etwas Ganzheitliches: Entweder stimmt wirklich alles, und man empfindet *grazia*, oder von irgendetwas, so geringfügig es auch sein mag, gibt es zu viel oder zu wenig; beides stört, und die *grazia* ist dahin. Sie hat, müsste man sagen, Gestaltcharakter oder ist ein Phänomen der Atmosphäre: Sie stellt sich als Totum ein oder eben nicht. Dabei kann sie an einer Person wahrgenommen werden – an jenem ersten Eindruck, der sich immer auf das Gegenüber als ganzes bezieht – oder an einem Modus, was auch immer auszuführen, oder an einer Bemerkung, einer Geste: Das Ganze ist in diesen Fällen die Situation, in die das Vorkommnis eintritt und die es in die eine oder andere Richtung verwandelt. In jedem Fall wird durch eine kleine Differenz ein großer Unterschied geschaffen; *grazia* ist in diesem Sinn ein Schwellenwert: Darüber oder darunter liegt jeweils etwas kategorial Anderes.

Sprezzatura heißt, sich nicht um das kümmern, was man gerade tut, es keiner Aufmerksamkeit würdigen, und genauer, diesen Anschein erwecken. Aber der nicht beachtete Körper agiert auch nicht wie ein Automat, denn etwa der mit *sprezzatura* Tanzende gerät nicht in Trance. Er vergisst sich nicht so vollkommen, dass er es nicht mehr bemerkte, wenn ihm der Umhang von den Schultern gleitet. Er verliert seine Pantoffeln nicht. Eine derartige *disinvoltura* wäre schon wieder *affettazione*. Der Hofmann demonstriert Verachtung für seine eigenen wertvollen Gaben, wirft sie den anderen gleichsam vor die Füße und vermittelt stets das Gefühl, sie seien nur das Geringste von dem, was er zu bieten hat, aber der Gestus der Herablassung unterliegt seinerseits der für alles geltenden Regel des Maßes; es ist die einzige neben der negativen Universalregel, *affettazione* zu vermeiden. Denn Nonchalance kennt keinen Exzess. Wer sich anstrengt, unange-

³⁵ Dass es oft zu keinen definitiven Entscheidungen kommt und manche Fragen einfach suspendiert bleiben, mag theoretisch als Nachteil erscheinen, ist für die Interaktion aber ein Vorteil.

strengt zu wirken, und nicht verbergen kann, dass er sich anstrengt, hat verloren. Solange aber die Maske funktioniert, ist jede Anstrengung erlaubt. Der Aufwand ist auch nötig; das wissen die kritischen Höflinge, schließlich sind sie alle Unvollkommene, die sich um ihre lässige Performanz bemühen müssen: Es gibt kein Fechten, Musizieren, Springen, Reiten, Tanzen, unterhaltsames Reden ohne entsprechendes Können, und kein Können ohne entsprechendes Lernen und Üben.

Der mit *sprezzatura* Agierende beeindruckt, während er selbst keinen Stolz auf sein Können und kein Bewusstsein davon zu haben scheint. Der Bewunderung für die Mühelosigkeit seines Tuns kann sich kein Zuschauer entziehen. Im Speziellen aber muss der *cortigiano* den Eindruck des Lässigen *auf seinesgleichen* machen, das heißt, auf Menschen, die in der Hofmannskunst so gut Bescheid wissen wie er selbst.³⁶ Diese bewundern dann insbesondere, dass und in welchem Maß es dem Akteur gelingt, so unangestrengt zu erscheinen. Seine Leichtigkeit gefällt ihnen, täuscht sie aber nicht. Der zuschauende Höfling beobachtet vielmehr die Kunst des Täuschens und beurteilt sie. Er betrachtet als Kenner den Könner. Seine Lust an der Vorführung ist eine zweiter Ordnung – wie die eines Schauspielers im Parkett, der seinen Kollegen spielen sieht. Er weiß um das Machen der Illusion; die Effekte lullen das breite Publikum ein, aber nicht ihn. Er genießt nicht das Artefakt, sondern die Artifizialität.

Damit urteilt er nicht einfach als Rezipient einer Vorführung, sondern als deren potenzieller Mitakteur. Betrachteter und Betrachter sind zumindest im Modus des Möglichen Teilnehmer eines gemeinsamen Spiels; darin agieren sie mit-, aber auch gegeneinander. Der Zuschauer des breiteren Publikums konsumiert, der des engeren, professionellen Publikums kollaboriert und rivalisiert.³⁷

Aber ist der professionelle Blick auf den Schein nicht auch eine Art von *affettazione*? Kommt ein derartiger Betrachter überhaupt in den Genuss von *grazia*? Ist diese aufgrund seines Wissens nicht immer schon dahin? Kann die *ars* vor Meistern der *ars* verborgen werden?³⁸ Oder liegt hier eine unauflösbare Paradoxie vor, des

36 Zum doppelten Publikum, einem allgemeineren und einem spezielleren, vgl. Saccone 1983.

37 Der Konsum ist auch eine Art Kollaboration, trotzdem bleibt ein Unterschied zwischen der Rezeption, die sich vom Schein des Natürlichen gefangen nehmen lässt und das auch möchte, und derjenigen, die beurteilt, wie die Effekte dieses Scheins zustande kommen. Im letzteren Fall gibt es mehr Möglichkeiten und wegen der Konkurrenz auch mehr Interesse daran, die Kollaboration ggf. zu unterlaufen. Der ‚naive‘ Zuschauer dagegen erlebt nur den Genuss oder dessen Ausbleiben, er trägt eher *nolens volens* denn gezielt und aktiv zum Gelingen der *grazia*-Szene bei. Während hier das Publikum im Hinblick auf die Performanz und Aufnahme des cortigianesken ‚Theaters‘ unterschieden wird, differenziert Albury 2014, 4–14, es etwas anders: in eine breite Leserschaft des gedruckten Buches, die dieses v. a. als Unterhaltung aufnimmt, einen inneren höfischen Zirkel, der sich für die Aneignung des beschriebenen Verhaltens interessiert, und die *lettori di bon giudicio*, die kompetenten Leser, die darin die politische Allegorie erkennen. Burke 1995 hat v. a. die zweite Zielgruppe in den Blick genommen.

38 In der Geschichte vom Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasius, in der der gemalte Vorhang den Künstler und nicht nur, wie die gemalten Trauben, die Vögel täuscht, ist das der größte Triumph.

Sinnes: Wenn die Kunst in deren Verbergen liegt, gibt es keine Wahrnehmung der Kunst, denn was als solche wahrgenommen wird, ist keine mehr? Diese Auffassung ließe allerdings nicht nur keinerlei Metaebene der Kunst zu, sondern nicht einmal eine Differenzierung zwischen Gegenstand und Darstellung oder, ganz schlicht, zwischen Was und Wie; sie schränkte das Feld auf die immersive Rezeption ein, die der Fiktion nur aufsitzt. Einem derartigen Missverständnis tritt Castiglione jedoch entgegen, indem er auf die *dissimulazione* des Redners in der antiken Rhetorik verweist: Dieser verbirgt seine Gelehrtheit und spiegelt den Zuhörern vor, seine Reden seien höchst einfach, sie beruhten auf Natur und Wahrheit statt auf *‘l studio e l’arte* (I.26,81, „Fleiß und Kunst“, BvH, 54). Denn andernfalls hegten die Adressaten, das ‚Volk‘, Zweifel und hätten Angst, betrogen zu werden.

Das Problem, dass das Verbergen der Kunst einen Selbstwiderspruch darstellt, löst sich also dadurch auf, dass ein doppeltes Publikum angenommen wird: zum einen ein breites, mit höfischen Belangen weniger oder gar nicht vertrautes; dieses nimmt die *sprezzatura* des Hofmanns für bare Münze, hält seine Leichtigkeit für natürlich und die Inszenierung für Spontaneität; zum anderen ein engeres: die Fachleute für Hofmannskunst; diese genießen die Virtuosität der Täuschung.

Von größerer oder geringerer Kompetenz und der damit verbundenen Fähigkeit, das Gebotene dadurch erst recht zu goutieren, ist auch im Hinblick auf das Schreiben des *cortigiano* die Rede: Nur wenn dieser sich selbst daran versucht hat, kann er *conoscere perfettamente le fatiche ed industrie de’ scrittori* (I.44,102; „die Mühen und den Fleiß der Schriftsteller vollkommen erkennen“; BvH, 81, Übers. modif. von S.M.), und nur so erschließen sich ihm *la dolcezza ed eccellenza de’ stili* („die Anmut und Vortrefflichkeit der Stilarten“, ebd.). Implizit wird auch damit das Publikum differenziert, und zwar innerhalb des Hofes selbst: Es besteht aus den Frauen, die keine alten Sprachen können und die der Hofmann auf der Grundlage seiner Beschäftigung mit den *lettere* immer gut zu unterhalten vermag. Es besteht des Weiteren aus anderen Hofmännern, von denen die einen schriftstellerisch hervortreten, und anderen, die es nicht so weit bringen; das Schreiben eines solchen darf nur ein Freund zu Gesicht bekommen, eine größere Leserschaft würde sich darüber lustig machen und den Verfasser verspotten. Die Gleichrangigen also bilden auch selbst eine heterogene Gruppe, ihre Mitglieder haben unterschiedliche Kompetenz, in jedem Fall aber ist mit ihrem kritischen Urteil zu rechnen.

Den ultimativen Adressaten alles höfischen Könnens stellt jedoch der Fürst selbst dar. Er ist das ständige Publikum, auch wenn er in diesem Fall gar nicht anwesend ist und es keine direkten Interaktionen mit ihm gibt, denn der Ruf des Hofmanns wird

Zum Topos *ars est celare artem* vgl. z. B. Paolo D’Angelo: *Celare l’arte. Per una storia del precetto Ars est celare artem*, in: *Intersezioni* 6 (1986), 321–341, ders.: *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Macerata: Quodlibet, 2005; Valeska von Rosen: *Celare artem. Die Ästhetisierung eines rhetorischen Topos in der Malerei mit sichtbarer Pinselschrift*, in: Pfisterer, Seidel 2003, 323–350.

dem Fürsten durch die größere Gruppe ebenso zugetragen, wie der engere Kreis der Hofleute für die *fama* des einzelnen *cortigiano* sorgt.

Dessen lässige Auftritte haben je nach Adressaten andere Wirkungen: Den einen muss er überzeugend unbekümmert erscheinen, die anderen wissen dagegen um seine *eirōneia* und werden, je nachdem, wie ihr Kennerurteil ausfällt, bei seiner Performanz kooperieren – oder ihn auslachen. Denn Lächerlichkeit ist in diesem formalisiert-informellen Geschehen die einzige und zugleich höchst effiziente Drohung.³⁹

In Hinsicht auf ein mehr und ein weniger kompetentes Publikum kann man auch von einer Esoterik und einer Exoterik der *cortigiania* sprechen. Im äußeren Zirkel haben *sprezzatura* und *grazia* eine wirkungsästhetische Bedeutung: Sie sind der angenehme Eindruck von Leichtigkeit, Spontaneität, Natürlichkeit, Unbekümmertheit, Eleganz etc. Im inneren sind sie dagegen eine *ars*, eine Kunst der Verstellung, ein professionelles Können der Dissimulation. Im ersten Fall geht es um den Effekt, im zweiten um dessen Erzeugung. Dementsprechend ist der Hofmann das eine Mal Gegenstand der Bewunderung, der Lust, des Genusses erfreulicher Sinneseindrücke, vielleicht auch des Neides, aber immer ein Objekt der Wahrnehmung. Das andere Mal ist er Vertreter eines Metiers vor Seinesgleichen, mit denen er rivalisiert. Jeder Hofmann performiert seine *grazia*. Jeder seiner Auftritte misst sich an anderen tatsächlichen oder möglichen Auftritten. Das doppelte Publikum unterscheidet sich also nicht nur in seiner Urteilskompetenz, sondern auch in seinen Interessen. Für die *grazia* aber heißt das: Sie ist nur im exoterischen Sinn etwas, was einfach gefällt oder nicht. Im esoterischen ist sie Medium und Gegenstand von Kämpfen; *grazia* ist die Faktur der höfischen Interaktion, aber diese hat nicht nur amikalen, sondern auch und nicht zuletzt agonistischen Charakter.

Hofleute konkurrieren um die Gunst des Fürsten. Ihre Vortrefflichkeit bilden sie im Wettstreit gegeneinander aus. *Sprezzatura* selbst ist nicht graduierbar, die Bemühung um sie aber sehr wohl. In diesem Sinn ist die Wirkung auf das größere Publikum (oder die des ersten Eindrucks) außerhalb jeder Vergleichbarkeit – sie stellt sich ein oder nicht –, ihre Erzeugung aber unterliegt allen Regeln einer Profession.

Hofmänner unterscheiden sich daher in ihren Versuchen, glanzvoll aufzutreten, nur bedingt von den *Hofkünstlern*, deren Aufgabe es ist, einander mit immer neuen spektakulären Leistungen zu übertrumpfen. Die einen wie die anderen stehen in Konkurrenz zueinander. Das Spektrum des Hofmanns ist dabei freilich kleiner, insofern ihm sein Universaldilettantismus keine extraordinären Meisterwerke erlaubt; vor allem aber zieht ihm die Geselligkeit – die Akzeptanz durch andere, der Unterhaltungscharakter seines Tuns – enge Grenzen: Alles muss im gemäßigten Bereich bleiben. Andererseits findet seine Kunst nicht in singulären Momenten statt, sondern ständig. Als soziales Verhalten ist sie eine permanente Praxis und alltägliche Routine. Sie ist daher am überzeugendsten, wenn sie fast nicht auffällt. Sein Ziel ist die kaum

39 Zum Verhältnis des Hofmanns zum Fürsten vgl. unten 198–200 und 204–211.

merkliche und doch wirksame kleine Differenz zu seinen Mitstreitern – nicht die spektakuläre Darbietung, wie sie konkurrierende Künstler anstreben, sondern etwas nur minimal Spürbares. Ein Muster dafür stellt die Kosmetik einer Frau dar, die sich so wenig schminkt, dass man nicht weiß, ob sie überhaupt geschminkt ist oder nicht (vgl. I.50,98).

Die *cortigiana* ist im Hinblick auf die Wahrnehmbarkeit eine Kunst des Fast-Nichts; sie sorgt für Eindrücke am Rand des Spektrums: Etwas wird sichtbar oder ist es gerade noch, taucht auf oder verschwindet fast. Nicht zu Unrecht hat man *grazia* an der malerischen Technik des *sfumato* exemplifiziert;⁴⁰ sie spielt an der Grenze zwischen Perzeption und Nicht-Perzeption. Die *cortigiana* ist eine Kunst des Sfumatesken – nicht auf Papier oder Leinwand, aber im gesellschaftlichen Verkehr. Diesen charakterisieren – wie die damalige Kunst – Kämpfe. Der Hofmann wetteifert, doch – anders als in agonistischen Szenarien üblich – nicht mit seiner Stärke und nicht um die Konzentration der Aufmerksamkeit auf ihn, sondern im Gegenteil mit Selbstzurücknahme. Er gibt Erfreuliches, aber so, dass er als Geber so wenig wie möglich in Erscheinung tritt.

Bei der zeremoniellen Gabe gibt der Geber in der ‚Sache‘ sich selbst. Diese lässt sich von ihm nicht vollständig ablösen (wie eine verkaufte Ware oder ein erfüllter Vertrag), auch als gegebene bleibt sie mit ihm und er mit ihr verbunden, er ist in ihr enthalten. Der Hofmann leistet seine Dienste, verpflichtet sich seinem Herrn und seinem Ambiente, ist anderen zu Gefallen, aber als Individuum hat er kein scharfes Profil. Castigliones Konversierende unterscheiden sich, aber nur bis zu einem gewissen Grad, oft scheinen sie auch austauschbar und nur Funktionsträger für das Spiel. Diese Diskretion ist die Art des *cortigiano*, sich selbst zu geben: Er macht sich so wenig bemerkbar wie möglich; er verzichtet darauf, als singuläre Person eine Rolle zu spielen, aber das Getriebe bliebe nicht in Gang ohne sein Tun. Er mindert seine Sichtbarkeit, indem er seine Gaben – seine Beiträge zum höfischen Miteinander – mit rhetorischen Mitteln herunterspielt und die Mühe des Aufwands verbirgt. Dieses Understatement lässt anderen Raum. Und es sorgt dafür, dass das Spiel funktioniert und weitergeht. Denn auch unter diesem Aspekt sind die Akteure gespalten: Wer auf den momentanen Effekt und den schnellen Erfolg aus ist, hat das Spiel der *grazia* und der Gabe nicht gut verstanden. Beide zielen nämlich über den glänzenden Augenblick hinaus auf langfristige Wirkungen und nicht zuletzt auf die dauerhafte fürstliche Gunst. Gerade insofern der Hof keine stabile Institution ist, brauchen seine Mitglieder Vertrauen, ‚Freundschaften‘, personale, flexible und zugleich belastbare Bindungen.

Der Agon der Hofleute um den einnehmenden Eindruck ähnelt so gesehen dem Wettstreit um die feinste Linie:⁴¹ Es ist einer um die perceptiv kleinste, doch zur Be-

⁴⁰ Vgl. Elizabeth Cropper: *L'arte cortigiana a Firenze. Dalla repubblica dissimulata allo stato paterno*, in: Roberto Paolo Ciardi, Antonio Natali (Hg.): *Storia delle arti in Toscana. Il Cinquecento*, Firenze: EDI-FIR, 2000, (85–115), 90.

⁴¹ Vgl. oben 151.

förderung der Sozialität und Konvivialität signifikante Differenz. Die Selbstgabe des Hofmanns ist seine Selbstverkleinerung.

5 Liebesgabe und Agon der Urteilskraft

Die ethisch-ästhetischen Werte des höfischen Verhaltens gelten für alle Künste, vom Reiten bis zur Musik, vom Reden und Schreiben bis zum Einsatz von Kosmetik, denn alle werden gleichermaßen als körpertechnische und performative und das ihnen Gemeinsame als *bon giudicio* verstanden. Auch die bildende Kunst erörtern die Gesprächsteilnehmer, genauer Zeichnen, Malen, Skulptieren und die kompetente Betrachtung. Die Bedeutung dieser Künste für den Hofmann versteht sich nicht von selbst, es bedarf dazu einiger Ausführungen und insbesondere der Hinweise auf ihre Hochschätzung in der Antike. Unter den Beispielen, die Ludovico da Canossa zu diesem Zweck anführt, ist die Begebenheit mit Alexander, Apelles und Campaspe das längste. Die Anekdote erzählt vom Stellenwert der Malerei und des Malers für die politische Macht.⁴² Das verleiht ihr in diesem Kontext besondere Attraktivität und gibt Gelegenheit zu einer innovativen Interpretation der bekannten Geschichte. Im Vergleich zu ihrem antiken Hypotext in Plinius' *naturalis historia* 35.86–87 hat Castiglione die Erzählung minimal, aber prägnant verändert, und im Anschluss an ihre Paraphrase lässt er den Sprecher eine eigene Auslegung vortragen. Während die antike Anekdote *in nuce* das Geben, Empfangen und Erwidern zwischen Herrscher und Künstler vorführt, wird sie in dieser frühneuzeitlichen Interpretation auch zu einem Modell für dessen Verhältnis zum Hofmann.

Castiglione folgt zunächst weitgehend dem römischen Gelehrten: Der vom König hochgeschätzte Künstler, der sich beim Malen von dessen unbekleideter Geliebter in diese verliebt, erhält die Frau von jenem umstandslos zum Geschenk (*senza rispetto alcuno gliela donò*). Dies gilt als eine Alexanders wahrhaft würdige Großzügigkeit (*liberalità*), verschenkt er doch in diesem Fall nicht nur Schätze und Staaten, sondern auch seine eigenen Gefühle und Wünsche (*non solamente donar tesori e stati, ma i suoi proprii affetti e desiderî*, I.52,110). Der Hinweis auf die materielle Seite der *liberalità* fehlt an dieser Stelle bei Plinius, der Alexander *magnus animo* (NH 35.86⁴³) nennt. Vor allem aber gibt Castiglione der Erzählung von vornherein eine andere Wendung. Denn die lateinische Fassung profiliert Alexanders Gabe nicht nur als Manifestation von herrscherlicher Großmut, sondern darüber hinaus als Akt der Selbstüberwindung. Alexander leistet Verzicht auf eine besonders geliebte Frau, und dies stelle einen seinen militärischen Siegen gleichwertigen Sieg über ihn selbst dar (*imperio sui [...] ipse se vicit*). Eine derartige stoische Ausrichtung der Geschichte, die den Akzent

⁴² Vgl. oben 149 f. und Mainberger 2024.

⁴³ Alle folgenden Plinius-Zitate stammen aus NH 35.86–87 und werden daher nicht mehr einzeln ausgewiesen.

auf die moralische Größe des Herrschers setzt, fehlt bei Castiglione. Die Begebenheit wird nicht im Sinn individueller Moral überformt. Hinweise auf eine Ethik heroischer Selbstkontrolle gibt der Text nicht, vielmehr markiert er eine Kultur der gehobenen Gefühle. Während es bei Plinius um den Ausdruck der Wertschätzung (*honorem*) für den Maler geht, zeige sie hier Alexanders außerordentliche Liebe (*grandissimo amor*, I.52,110) zu Apelles. ‚Liebe‘ ist freilich ein weiter Begriff und umfasst im Diskurs um höfisches Verhalten ein breites Spektrum von meist formalisierten Beziehungen, er indiziert aber die Stilisierung dieser Sozialität zu einer der verfeinerten Emotionen.

Innere Spannungen fehlen darin jedoch nicht. Der König will dem Maler so sehr einen Gefallen tun, dass er dafür in Kauf nimmt, seiner Geliebten zu missfallen (*per compiacere a lui, di dispiacere a quella donna*, ebd.). Denn diese wird, wie schon Plinius vermerkt, sozial degradiert. Während es aber bei diesem nur heißt *ne dilectae quidem respectu motus* („wobei er sich nicht einmal durch Rücksicht auf die Geliebte abhalten ließ“), gönnt Castiglione diesem Aspekt der Geschichte immerhin die Variationen von *piacer(e)* und deren Kontrastierung. Im Unterschied zu der klassischen Referenz scheint hier zumindest am Rand auf, dass das Objekt eines Transfers zwischen Männern auch selbst ein Wesen mit Gefühlen und Wünschen ist. Wenn es heißt, sie habe sich über den Tausch gewiss sehr beklagt (*molto si dolesse di cambiar un tanto re con un pittore*; ebd.), dann erweitert das Plinius’ beiläufiges Konstatieren des Sachverhalts, sie sei erst ‚eines Königs‘ gewesen und solle nun ‚eines Malers‘ sein. Ihr präsupponierter Stolz auf ihre Position als Mätresse – der einzige Zug an ihr, der neben ihrer körperlichen Schönheit Erwähnung findet – wird gekränkt; der Transfer macht ihre sozialen Ambitionen zunichte. Aber anders als bei Plinius, bei dem die geschenkte Geliebte v. a. symbolische Funktion hat, gibt es immerhin den Hinweis auf sie als empfindende und ihren Unmut sogar ausdrückende Person.

Sehr weit geht der Text damit freilich nicht. Oft fällt bei der Wiederholung dieser Anekdote in der Kunstdliteratur nicht einmal der Name der Frau, auch bei Castiglione taucht er erst im nachfolgenden Abschnitt auf. Campaspes Sensibilität gerät zwar in den Horizont, spielt aber weiter keine Rolle. Das fällt v. a. auf im Hinblick auf das dritte, den Frauen gewidmete Buch auf. Campaspe bleibt der Status einer Hofdame offensichtlich vorenthalten.

König und Künstler stehen auch dieser Version der Geschichte nach in einem Verhältnis gegenseitiger Gefälligkeiten. Beide suchen *piacere* zu erwecken oder zu erfreuen. Für die Haltung Alexanders wählt da Canossa auch den Term *benivolenzia*. Diese Facetten entsprechen der griechischen *charis*, hier der *grazia*. Dazu aber kommt *amor*: Liebe hegt Alexander sowohl zu Apelles wie zu Campaspe. In ihm regen sich also zwei konkurrierende Arten dieses Affekts. Am Ende sticht die der Anerkennung für außerordentliche Leistungen und Erkenntnis zugetane Neigung (zu einem Mann) die leibliche (zu einer Frau) aus. Statt das Begehren rationaler Kontrolle zu unterwerfen, wird

derart die Affektivität selbst ausdifferenziert:⁴⁴ Die eine Liebe weicht der anderen. Der König ist auch und gerade mit dieser Geste ein Liebender. Vermittelt, öffentlich sichtbar und performativ vollzogen wird dies durch die Gabe der Frau: Sie ist Anlass, Gegenstand, Inbild und Symbol der Liebe. Als Geschenk ist sie im unmittelbarsten Sinn eine Liebesgabe. Nichts könnte eine ideale Beziehung zwischen den männlichen Akteuren besser zur Darstellung bringen; sie verkörpert eine *amiable relation* im eminenten Sinn.

Auf dieser Folie können sich die Überlegungen zu der Erzählung und ihre Applikation auf die Situation der Spielteilnehmer einen Schritt weiter vorwagen: Die Episode dient nämlich nicht nur, wie bei Plinius, der Glorifizierung des Herrschers und der von diesem abhängigen, also sekundären, Aufwertung des Malers; sie deutet auch nicht nur eine mögliche Rivalität der beiden Akteure an, die nicht zum Ausbruch kommt, weil sie schon vorher von der Gabe befriedet wird; vielmehr treten hier beide offen in Konkurrenz. Diese dreht sich jedoch nicht um die Frau, die beide begehren, sondern (immer aus Sicht des Conte) um die Fähigkeit, die von ihr verkörperte Schönheit zu beurteilen und damit mehr zu genießen. Beide Männer sind von der *bellezza* der Frau angezogen, aber die von der körperlichen Schönheit hervorgerufenen Arten der Liebe unterscheiden sich. Die Kompetenz des Malers erlaube eine um ein Vielfaches gesteigerte Lust; *quegli amori [...] senza dubbio daranno molto maggior piacere a chi più la conoscerà, che a chi meno. [...] molto più godesse Apelle contemplando la bellezza di Campaspe, che non faceva Alessandro* (I.53,112; „diese Arten der Liebe [...] werden zweifellos demjenigen, der sie besser kennt, größeres Vergnügen bereiten als dem, der sie weniger versteht. [...] Apelles [hatte] bei der Betrachtung der Schönheit von Campaspe sehr viel mehr Genuß als Alexander“; BvH, 95, Übers. modif. v. S.M). Dieser schenkt sie *a chi gli parve che più perfettamente conoscer le potesse* (ebd.; „dem [...], der sie nach seiner Meinung vollkommener zu erkennen vermochte“; ebd.). Die bessere und sogar vollkommenste Urteilsfähigkeit (*perfettissimo giudizio*, ebd.) kommt dem Maler zu. Und das, so die Lesart des Conte, erkennt Alexander mit seiner Geste an. Die Urteilsfähigkeit, das Philosophische am malerischen Können, adelt demnach den Künstler. Sie macht ihn im Agon mit dem Ranghöchsten satisfaktionsfähig und weist ihm sogar den obersten Rang zu.⁴⁵

⁴⁴ Bei Plinius heißt es, der König gebe seine Neigung dem Maler, *adfectum donavit artificii*, aber es gibt kein gemeinsames Wort für das Verhältnis zu beiden. Zur Liebe bei Castiglione vgl. Jörn Steigerwald: *Amors Renaissance: Modellierungen himmlischer und irdischer Liebe in der Literatur des Cinquecento*, Wiesbaden: Harrassowitz, 2014a, 221–284. Er erörtert verschiedene Varianten, die jedoch jeweils vom Hofmann ausgehen. Dessen Liebe gilt dem Fürsten, dem Freund, der (Ehe-)Frau und Gott, der Fürst als *Subjekt* des Liebens kommt dagegen nicht vor.

⁴⁵ Bei einem Künstler wie Cellini treibt diese Fast-Gleichwertigkeit extreme Blüten; sie steigert seinen Handlungsspielraum und stellt ihn, so zumindest die autobiografische Erzählung, momentweise, wie den Mächtigen selbst, sogar über das Gesetz. Aber dieses gesteigerte Selbstbewusstsein bedeutet auch enorme Selbstüberschätzung und immer neue Konflikte. Vgl. z. B. Mainberger 2022.

Mit einer derart expliziten Konkurrenz und Verschiebung der Hierarchie zeigt die Erzählung ihr zeittypisches Gesicht. Der Künstler wird nicht nur wie bei Plinius temporär auf die Ebene des Herrschers gehoben, und nicht nur dieser eine herausragende Künstler erhält derartige Ehre, sondern der Maler gilt qua Metier als dem König tatsächlich überlegen. Der (ideale) Souverän akzeptiert das. Im Wettstreit um die Schönheit betreffende Urteilskraft muss er zurückstehen.

Die Auf- und Umwertung des Künstlers erfolgt freilich nicht uneingeschränkt, denn es handelt sich ‚nur‘ um die körperliche Schönheit. Deren Bedeutung aber ist wiederum nicht zu unterschätzen. Die Rede Ludovico da Canossas steht im Kontext eines durch und durch ästhetisierten höfischen Ambientes, zeitgenössischer bildkünstlerischer Spitzenleistungen, des florierenden Petrarkismus. Dazu gehören die Auffassung und Praxis, Schönheit, Kunst, Frau und Werk miteinander gleichzusetzen und zu vertauschen. Ein anderer Redner, Cesare Gonzaga, dem die Notwendigkeit der malerischen Kompetenz für die Lust an der Schönheit nicht einleuchtet, zeigt sich mit seiner Skepsis gegen dieses Sophisma und seiner eigenen robusteren Einstellung als einer, der, gemessen an den Argumenten des Grafen, offenbar nicht auf der Höhe des entsprechenden Diskurses steht. Wenn er zugunsten desjenigen spricht, den das Gefühl für die schöne Frau, die *affezion*, leitet, vertritt er nicht zu Unrecht eine anti-idealistische Position. Sie fungiert hier als komischer Einspruch. Von den langen Äußerungen seines Gegners wird sie quantitativ verdrängt, nicht aber widerlegt.

Auf der Linie der Argumente des Conte hat sich das Verhältnis zwischen Kunst und Macht (im Vergleich zu demjenigen in seinem antiken Intertext) gewandelt: Denn der Künstler behauptet hier ausdrücklich eine eigene Domäne, und seine Fähigkeit darin lässt ihn selbst den sozial Höchstgestellten überragen. Auf der Spur von Messer Cesare würden dagegen beide mit ihren Ansprüchen als Männer rivalisieren – eine Gegnerschaft, die für den sozial Inferioren nicht gut ausgehen kann. Der Konflikt würde auch entschieden, aber durch Gewalt.

Im friedlichen Agon fungiert die schöne Frau dagegen nicht als Zankapfel, sondern als vermittelndes Tertium. Bei Plinius wird sie geschenkt, und dem respondierte (zumindest indirekt) ein Gegengeschenk: die gemalte Geliebte. Apelles verwandelt darin Pankaspe in die Göttin der Liebe, und dieses Bild hat eine eigene, über den Akt und die Partner des Erzählten hinausgehende Geschichte. Castiglione erwähnt dagegen kein Gemälde. Mit der Rede des Grafen wird der Maler aufgewertet – aber dessen Werk kommt gar nicht vor. Sie verschiebt den Akzent von der Frau auf das Abstraktum Schönheit, und vom Genuss der Schönheit auf die Fähigkeit, sie zu beurteilen. Das hat gute Gründe: Denn nicht in einem Werk, sondern im *giudicio* treffen sich Malerei und *cortigiana*. Die Äußerungen des Conte erheben die bildende Kunst auf das Niveau der eines Hofmanns würdigen Betätigungen. Malerei ist hier eine Praxis, nämlich die des Urteilens, nicht die Herstellung eines bestimmten Objekts. Da aber auch der Hofmann eine Kunst betreibt und sich so im Maler wiedererkennen kann, nobilitiert die Geschichte auch den *cortigiano*. Und nicht zuletzt legt sie dem Fürsten nahe, wie er sich idealerweise zu den Vertretern der *artes*, die *cortigiana* eingeschlossen, verhalten möge.

Zum Spiel der Beteiligten und zur Organisation des Textes gehört, dass sich keine der von den Gesprächspartnern vertretenen Positionen durchsetzen muss. In diesem Fall bleibt ausdrücklich ein Dissens. Die Gegenrede von Messer Cesare geht jedoch im Lärm der Füße weiterer Ankömmlinge unter, und die Auseinandersetzung bricht ab. Die Frage nach dem durch Urteilsfähigkeit erhöhten Vergnügen an weiblicher Schönheit bleibt derart offen, und desgleichen die nach einer möglichen Prävalenz des Künstlers über den Herrscher. Damit steht aber auch das Problem im Raum, ob der Hofmann jemals in eine derartige Position gelangen kann. Erst das vierte Buch gibt darauf eine Antwort. Und was anfangs noch als Problem eingehegt bleibt, bricht dort auf: Mit einem Hofmann, der seinem Herrn überlegen ist und dies nicht im Sinne der *grazia* und *sprezzatura* verbirgt, weil er es aus zwingenden Gründen nicht verbergen darf, stößt die Kunst des höfischen Umgangs an ihre Grenze.

6 *Grazia* als Interaktion: Darbieten, Herausfordern, Anerkennen

Die Hofmänner versuchen, ihr jeweiliges Gegenüber zu gewinnen; sie bieten sich als einnehmende, eine distanzierte Lust bereitende Akteure dar. Das Prinzip heißt dabei nicht utilitaristisch *do ut des*, sondern *do et des*.⁴⁶ Sie geben etwas, was anderen angenehm ist, und appellieren damit an diese, sich ebenso zu verhalten wie sie. Ihren Dienst an den anderen, am Ganzen des Hofes und am Fürsten im Besonderen erbringen sie ohne Erwartung eines direkten Äquivalents. Denn ein Hofmann wird nicht entlohnt.⁴⁷ Wonach er strebt, ist die Anerkennung der anderen: ihr Beifall zu seiner Performanz, ihre Hochschätzung seiner Fertigkeiten in der Kunst und deren Verbergen. Wenn er *grazia* vermissen lässt, wird er nicht mit Strafen belegt. Aber die Gesellschaft sanktioniert seine Unzulänglichkeit durch Gelächter. Das Schlimmste wäre, dass sie ihn aus ihrem Kreis ausschließt und nicht mehr als ihresgleichen betrachtet, ihm also die Anerkennung versagt. Der Hofmann braucht das Wohlwollen von seinesgleichen. Er bietet seine Fertigkeiten auf, um die Erscheinung von *grazia* zu erzeugen, und hofft, dass die anderen sie als solche empfinden. Sicher kann er sich dessen jedoch nicht sein. Denn die Gefahr der *affettazione* besteht grundsätzlich immer.

Letzten Endes strebt er jedoch nach der Gunst des Fürsten. Das Ziel, sich ihn geneigt zu machen, treibt ihn an, sich unermüdlich zu bemühen und andere zu überflügeln. Er ringt mit anderen um die Steigerung seines Ansehens, denn für besonders prestigeträchtige Aufgaben kommen nur wenige in Frage; der Fürst wählt unter

⁴⁶ Diese Formulierung entnehme ich Günther Ortmann: Gabe versus Tausch, in: Hutter, Priddat 2023, (123–144), 123.

⁴⁷ Oder nur so, wie ein Hofkünstler; vgl. Mainberger 2024 und unten Anm. 54.

ihnen aus, nur der Beste erhält am Ende den ehrenvollen Auftrag, etwa den, ihn selbst andernorts zu vertreten.⁴⁸ Die Hofmänner kämpfen als Gleichrangige um ihren Platz in einer offiziell nicht existierenden und bis auf den Fürsten nie dauerhaft feststehenden Hierarchie. Zugleich befinden sie sich in einem volatilen Gefüge vieler vergleichbarer soziopolitischer Einheiten. Im frühneuzeitlichen Europa wimmelt es von kleineren und wenigen immer größer werdenden Mächten, die Allianzen eingehen, die Seiten wechseln, einander befehlen und Krieg um Krieg führen. Die Position eines *cortigiano* ist am eigenen Hof und im Verhältnis zu anderen jenseits davon in höchstem Maße instabil.⁴⁹ Castiglione, der selbst Auszeichnungen erhält und als herausragender Hofmann gerühmt wird, bezeugt das mit seiner eigenen Biografie.

Im Verhältnis zum Fürsten ist die *grazia* des Hofmanns sein Dienst und seine Gabe, und die *grazia* des Fürsten, dessen Huld, die nicht zu erzwingende Gegengabe. *Grazia* verbindet den Herrn und den ihm Dienenden, sie knüpft das Band, schwebt als immer Unfassbares und doch Spürbares zwischen ihnen, sie tönt zwischen ihnen hin und wider. Mit spielerischem Rekurs auf die Etymologie heißt es im Text, *chi ha grazia quello è grato* (I.24,79). Eine mögliche Übersetzung wäre: „Wer *grazia* hat, gefällt“. Diese Aussage lässt sich offenbar genauso gut umdrehen und bringt in aller Kürze die Unmöglichkeit, *grazia* zu definieren, auf den Punkt. Fritz Baumgart übersetzt die Wendung als Tautologie, „anmutig ist, wer Anmut hat“ (BvH, 50).

Doch der Satz ist seinerseits ein Phänomen von *sprezzatura*.⁵⁰ In einprägsamer Knappheit spricht er den einen Lesern nur von der Unbestimmbarkeit der *grazia*; den anderen aber, die um die rhetorische Technik und die Wortgeschichte wissen, bietet er ein semantisches Cluster und eine mehrschichtige Aussage. Im Spiel sind *grazia*, *grato*, *gradito* und ihre lateinischen Wurzeln, also die Bedeutungen Anmut, Grazie, Gnade, Huld, dankbar, erkenntlich, angenehm, wohlgefällig und diverse Synonyme. Versteht man *grato* als *gradito* (angenehm), dann wird *grazia* als Rezeptionsphänomen bestimmt; sie hängt vom immer ungewissen Gefallen ab.

Inhaltlich bleibt damit alles offen, aber strukturell vollzieht sich in der pointierten Formulierung, die fast nur eine phonetische Variation ist, etwas Interessantes: Das grammatisch aktive Verb *avere* wird in den Ausdruck einer Wahrnehmung durch andere überführt, das Subjekt zu einem Gegenstand der Prädikation und semantisch zu einem passiven Gegenstand der Perzeption. Jemand hat *grazia*, wenn ein anderer ihn als *grato* fühlt. Derart wird ein Wesenszug, den jemand haben kann, zu einer volatilen Empfindung eines Gegenübers, etwas Eigenes zu einer Wahrnehmung anderer, eine ‚Substanz‘ zu einer Funktion in einer minimalen Interaktion zwischen einem,

⁴⁸ Vgl. Douglas Biow: Baldassar Castiglione and the Art of Being Inconspicuously Conspicuous, in ders.: *In Your Face. Professional Improprieties and the Art of Being Conspicuous in Sixteenth-Century Italy*, Stanford: Stanford Univ. Press, 2010, (35–59 und 205–209) 44 ff.

⁴⁹ Vgl. Kap. III.7.

⁵⁰ Vgl. Mac Carthy 2020, 58.

der zumindest irgendwie auftritt und sich zeigt, und einem, der ihn betrachtet.⁵¹ *Grazia* erscheint hier als ein gelungenes soziales Verhältnis. Wenn der Relativsatz noch eine Beschreibung von außen darstellt, wechselt mit dem Hauptsatz die Perspektive zur Innenansicht, und der Leser ist schon durch das positiv konnotierte Vokabular dazu aufgefordert, diese zu teilen.⁵²

In das um die ästhetischen Qualitäten des Hofmanns kreisende Gespräch kommt mit dem Adjektiv *grato* auch eine ethische Dimension, und dies greift die Überlegungen zu den naturgegebenen Vorzügen wieder auf. Eine andere Übersetzung des Satzes lautet daher: „Wer [von Natur, Himmel, Göttern] *grazia* [geschenkt bekommen] hat, der ist dankbar.“ Anmut (*grazia*) ist in diesem Fall auch Gnade (*grazia*), und die (einzig mögliche) Antwort darauf ist Dank. Dies ist allemal ein soziales Verhältnis. Im Unterschied zur ersten Lesart ist hier das Subjekt im Relativsatz semantisch passiv (es empfängt etwas) und im Hauptsatz semantisch aktiv (es verändert sich, reagiert auf das Geschehen). Dergleichen ist typisch für das altgriechische Wort *charis*: Es bezeichnet, wie erwähnt, alle Positionen und Aspekte einer erfreulichen Interaktion, die des Gebens, des Empfangens, des Erwiderns und der gegebenen Sache selbst. Geben und Nehmen hängen auch im Griechischen bis zur Nichtunterscheidbarkeit eng zusammen.⁵³ Ähnliches wiederholt sich hier am semantischen Feld von *grazia*.

Die beiden hier angeführten Lesarten haben gemeinsam, dass sie von einer Beziehung zwischen Akteuren sprechen, auch wenn diese nicht benannt werden. Im einen Fall sind es die anderen mit ihren Gefühlen, die jemandem *grazia* zusprechen oder nicht. Im anderen Fall verleihen abstrakte oder personalisierte metaphysische Instanzen eine Gabe, für die der Empfänger Dankbarkeit empfindet und die er vermutlich zum Ausdruck bringt; Dankbarkeit äußert sich, wenn nicht in Gesten der Erwidern, dann zumindest in Zeichen der Freude. Beide Fälle sind reziproke Beziehungen, aber keine symmetrischen, äquivalenten und mechanischen. Bei Natur oder Göttern liegt das auf der Hand; sie geben einseitig oder geben nicht; und eine ‚angemessene‘ Erwidern existiert nicht. Dankbarkeit aber ist kein schlechthin zu erwartendes Resultat; sie ist wahrscheinlich und moralisch geboten, aber sie kann auch ausbleiben. Es besteht sowieso kein Kausalverhältnis, aber auch kein zwingender, klar umrissener Zu-

⁵¹ Dass hier zwei Akteure beteiligt sind, bemerkt auch Mac Carthy 2020, z. B. 60 und 68, bezieht das aber nicht auf das Gabenkonzept. Hinz sieht dagegen nur die Alternative zwischen einem rhetorischem Trick bzw. Wortspiel auf der einen Seite und einem kausalen bzw. „stabile[n] Austauschverhältnis (Dienst gegen Entlohnung)“ auf der anderen Seite; vgl. Hinz 1992, 115 f. und 132, Anm. 120. Das erste Auftauchen des *grazia*-Begriffs in einem vulgärsprachlichen Moraltraktat bei Bono Giamboni in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts bezieht laut Hinz den Begriff ausschließlich auf egalitäre Beziehungen von Verwandtschaft und Freundschaft; vgl. ebd., 113, Anm. 79. Eben dies kann Hinz jedoch nicht anders deuten denn als typisch für eine bürgerliche Kaufmannskultur. Eine Gabenbeziehung existiert im Horizont dieser ökonomistischen Lesart nicht.

⁵² Wie beim Wort *charis*; vgl. oben 37 f.

⁵³ Vgl. oben 8, Anm. 11.

sammenhang wie etwa zwischen einem Gläubiger und einem Schuldner. Beide Seiten sind ‚frei‘ zu schenken und zu danken.

Wenn das für die vertikale Richtung evident ist, so gilt es doch auch in der Horizontalen zwischen Menschen: Die Antwort des Gegenübers, der höfischen Öffentlichkeit, bleibt letzten Endes immer unkalkulierbar. Das Publikum muss dem Hofmann im Theater seiner Auftritte gewogen oder ‚gnädig‘ sein, und dieses Wohlwollen lässt sich nicht erzwingen. Ob es sich dabei um das breitere, weniger kompetente handelt oder um das engere, kennerschaftliche (konkurrierende), macht in dieser Hinsicht nur einen graduellen Unterschied. Dass einer Beifall erhält oder Gefallen findet, bleibt immer eine unsichere Sache. Und eben diese konstitutive Ungewissheit des Erfolgs unterscheidet das cortigianeske ‚Metier‘ mit all seinen Zügen eines praktischen Expertenwissens dann doch von einer *professione*. Denn die Unsicherheit des Ergebnisses geht über die jeder beruflichen Unternehmung und jedem handwerklichen Tun innewohnende hinaus.⁵⁴ Die zu erbringende *grazia* ist selbst dann keine messbare Leistung, wenn einer alle Kniffe der *sprezzatura* anwendet; diese Art Können stellt nur eine notwendige, aber keine hinreichende Voraussetzung dafür dar, dass einer *grato* (*gradito*) ist, dass er ‚ankommt‘.

Genau wie die Kunst des Künstlers ist die des Hofmanns jenseits alles investierten regelbestimmten Könnens ein Surplus, keine Arbeits-, sondern eine ‚Tugendleistung‘ oder eben eine Gabe, und dieser kann von der anderen Seite nur wieder eine solche respondieren. *Grazia* hängt am Ende davon ab, ob die Rezipierenden sie als solche auffassen; die Empfänger der Gabe müssen das ihnen Gebotene freundlich *annehmen* und das Spiel gegenseitigen Erfreuens mitspielen. In diesem Sinn fällt hier der Akzent auf die Akteure. Sie sind in ein soziales Geschehen eingebunden, aber das nimmt ihnen – typisch für ein Spiel – mitnichten alle Freiheit.⁵⁵ Beide Komponenten, Verbindlichkeit und Spontaneität, gehören vielmehr untrennbar zusammen.

Hénaff hat das Geheimnis der zeremoniellen Gabe mit der Trias *offrir, défier, lier* (darbieten, herausfordern, binden) umschrieben.⁵⁶ Auf die *grazia* in der sozialen Horizontalen der Hofleute passt dies bestens: Als Wirkung reziproker Interaktion besteht *grazia* im Darbieten entsprechender Auftritte und Äußerungen, im rivalisierenden Herausfordern und im Gewähren von Anerkennung. Alle zusammen machen das höfische Spiel aus und erschaffen den Hof als dynamisch-prekäres soziales Geschehen.

Das Prinzip der interaktiven *grazia* hat Mac Carthy am Beispiel von Raffaels berühmtem Castiglione-Porträt überzeugend auch auf das Verhältnis zwischen bil-

⁵⁴ Vgl. Anm. 28. Das Gabenprinzip und abgeleitet davon das der ‚Tugendleistung‘, des Verhältnisses von Loyalität, Ehre, Dankbarkeit etc. (statt des professionellen, bezahlten Arbeits- und Dienstverhältnisses), ist eine andere Erklärung dafür, dass das Expertentum des Hofmann doch nur bedingt eines ist und die Lehr- und Lernfähigkeit der *cortigiana* hintertrieben wird.

⁵⁵ Mit Ricœur könnte man hier von Wechselseitigkeit (*mutualité*) sprechen, insofern dieser Begriff die freie und persönliche Wahl der Akteure und ihre besonderen Gesten des Vertrauens in den Fokus rückt. Vgl. oben 15, Anm. 28, und Hénaff 2014, 185 f.

⁵⁶ Vgl. oben 10, Anm. 15, und unten 343.

dender Kunst und Rezeption bezogen. Genauer tritt hier die gemalte Person durch Körperhaltung und Blick mit ihren Betrachtern in einen Dialog. Dabei adressiert auch das Gemälde, technisch realisiert durch ungleiche Stellung der beiden Augen, ein doppeltes Publikum: ein allgemeines und ein engeres von Kennern; darunter ist der spezielle Betrachter schlechthin, der Dargestellte selbst. Dieser steht wiederum mit dem Maler in einem freundschaftlichen Verhältnis, und für Raffaels Bild, aber auch für Castigliones Text bildet diese amikale Beziehung nicht nur eine äußere Voraussetzung. Das Porträt ist ihr zufolge auch selbst ein materiales Kompliment, das der Maler dem Freund macht, um im Gegenzug dessen Gunst zu gewinnen. Kurzum, das Ganze ist eine Manifestation von *grazia* als reziprokem Austausch.⁵⁷

Die Bedingungen sind freilich sehr besondere: Ein Porträt für den Porträtierten selbst, der Schriftsteller und der Maler der *grazia*, beide legendäre Verkörperungen des cortigianesken Ideals, in Kooperation und in engem persönlichem Verhältnis – das ist ein spezieller und vielleicht ein zu spezieller Fall, um interaktive *grazia* als Konzept nicht nur für performative Kunst zu entwickeln, sondern auch für Malerei, und für das Zusammenspiel verschiedener Künste miteinander, hier von Malerei und Literatur. Mac Carthys weitere Beispiele, Raffaels Darstellungen von Grazien, die natürlich *grazia* als soziale Beziehung verkörpern,⁵⁸ schränken die Generalisierbarkeit dieses Ansatzes ebenfalls eher ein.

Wenn *grazia* dagegen nicht am Sujet (und nicht an einem bestimmten Künstler) haften und wenn es möglich sein soll, sie nicht nur an einem Gemälde mit einem speziellen Entstehungs- und Rezeptionskontext geltend zu machen, empfiehlt es sich, an eine abstraktere Überlegung im Text selbst anzuknüpfen. Denn dem Grafen zufolge genügt für die Manifestation von *sprezzatura* schon *una linea sola non stentata, un sol colpo di penello tirato facilmente* (I.28,84; „eine einzige mühelos gezogene Linie, ein einziger leicht hingeworfener Pinselstrich“; BvH, 58, Übers. modif. v. S.M.). Damit spricht er zwar nur die Faktur und den produzierenden Akteur an, aber implizit sagt diese Stelle auch etwas über die Rezeption und das Verhältnis beider Seiten zueinander. Denn wenn das Gebotene derart minimalistisch ist, liegt es an den Betrachtenden, darin und gerade darin eine besondere Qualität zu erkennen (und nicht etwa mangelnde Sorgfalt⁵⁹): Sie müssen die Andeutungen als beiläufige Manifestation eines virtuellen Körpers sehen, hier einer Hand, die noch zu ganz Anderem fähig ist und in diesem Auftritt nur etwas gibt, was gerade kein Werk ist, sehr wohl aber das Potential zu einem solchen hat. Dass dieses Wenige als *pars pro toto* fungiert, hängt von der Mitwirkung der Rezipienten ab: Sie müssen es imaginativ weiterführen. Wenn sie darin einen Hinweis auf etwas sehen, was nicht sichtbar ist, spekulieren sie nicht nur, sondern lassen sich implizit auf eine soziale Beziehung ein. Denn zu einem Erwarten

57 Vgl. Mac Carthy 2009 und 2020, 50–65.

58 Vgl. Mac Carthy 2020, 65–91.

59 Vgl. die Diskussion um Tizians Porträt von Pietro Aretino (1545) in von Rosen 2003.

und Erhoffen der einen Seite gehört, auch wenn es sich nicht um ein explizites Versprechen handelt, ein Partner auf der anderen. Die Verbindlichkeit hat einen geringeren Grad, aber dennoch findet eine Kooperation statt, bei der die Rezipienten – ökonomistisch verzerrt gesagt – in Vorleistung gehen: Obwohl sie von den eminenten Fähigkeiten des Akteurs nur etwas Geringfügiges wahrnehmen, reduzieren sie jenen nicht darauf, vielmehr trauen sie ihm weit Größeres zu. Im Vokabular der Gabe gesagt, gewähren sie ihm höchste Anerkennung und schenken ihm Vertrauen. Was sie in so einer Relation zu sehen bekommen, ist nichts Kontingentes, sondern Äußerung eines Selbst, mit dem sie ihrerseits zusammenwirken.

Die Art einer derartigen produktiven Rezeption hat Plinius mit seinen Äußerungen zu *liniamenta*, zu Skizzenhaftem und Unfertigem, vorgezeichnet.⁶⁰ Sie werden von Castiglione nicht erwähnt, aber die Bemerkungen zu einem Können, das über das tatsächlich gezeigte hinausgeht (vgl. I.28,83), erinnern sehr daran. Im Anschluss an diese und ähnliche Überlegungen in der *naturalis historia* und ihr Echo im *Libro del Cortegiano* lassen sich Rezeptionsvorgänge in der visuellen Kunst als aktives Tun der Betrachter verstehen und das Verhältnis zwischen ihnen und dem Bild, wie minimiert dieses auch ist, als eines von *grazia*, die aus einem Hin und Her zwischen den Beteiligten hervorgeht. Man kann auch sagen: Zwischen Künstler und Publikum findet ein Gabentransfer statt, bei dem die Gabe nicht das Werk und der Geber nicht allein der Künstler ist, sondern bei dem Geben, Annehmen und Erwidern Momente einer Zirkulation darstellen. Es wird nicht ein Produkt mit bestimmten Eigenschaften gegeben und passiv empfangen, sondern etwas kommt zur Aufführung. Dabei agieren die Beteiligten so miteinander, dass sie das Geschehen als gelungen wahrnehmen und ästhetische Faszination, Freude, Lust, Dankbarkeit und ähnliche positive Gefühle empfinden.⁶¹ In diesem Sinn lässt sich das Ergebnis keinem einzelnen Akteur oder Aktanten zurechnen, vielmehr emergiert aus ihrem Zusammenspiel etwas, was man zu Recht *grazia* nennt.

7 *Grazia* als Kunst der Diplomatie

Alle Darbietungen des Hofmanns zielen darauf, sich seinen Herrn geneigt zu machen. Doch dieser gewährt seine Huld nur aus freier Entscheidung. Die um seine Gunst werbenden *cortigiani* müssen daher eine Gratwanderung machen zwischen der Entbietung von Loyalität, Treue, Dienstbarkeit, Gehorsam auf der einen Seite und Schmeichelei und Opportunismus auf der anderen. Gegen die letzteren zieht Castigliones Text ausdrücklich Grenzen, indem er den Hofmann im vierten Buch auf ein Ziel jenseits der *grazia* verpflichtet. Der *cortigiano* muss dem Fürsten gefallen. Dazu beherrscht er all seine Künste, und nicht zuletzt die rhetorischen. Aber er ist gerade *nicht* nur Unterhal-

⁶⁰ Vgl. oben 161. Vgl. auch Mainberger 2020, 131 f., zu Castiglione ebd., 129–148.

⁶¹ Zur Möglichkeit auch anderer Gefühle vgl. Kap. V.

ter wie der Hofnarr, und er ist nicht zur Panegyrik bestellt wie der Hofpoet.⁶² Genauso wenig besteht seine Funktion nur im Divertissement der Frauen, obwohl er dazu natürlich in der Lage sein muss. Die abwechslungsreiche Konversation mit ihrem wohlordneten Wissen, ihrer Eleganz, ihrem Witz und ihrem Ludismus ist – jedenfalls aus der Perspektive des vierten Buches – kein Selbstzweck. All die aufgebotene *grazia* dient vielmehr dazu, dem Hofmann einen Weg zum ‚Herzen‘ des Fürsten zu bahnen. Ziel seines kunstvollen Verhaltens ist, Einfluss auf seinen Herrn zu nehmen, und das heißt, eine Form von Macht über ihn zu gewinnen. Es gilt, diesen auf dem Pfad der guten Herrschaft zu halten oder dorthin zu lenken. Das Reden des Hofmanns muss daher zwar gefällig sein, aber doch der Wahrheit verpflichtet; die *grazia* der Worte darf bei dieser Intention nur noch das Vehikel sein, um der Wahrheit Gehör zu verschaffen. Wie am Anfang die von Natur oder Gott gegebene *grazia* zur kunstvollen *sprezzatura* in Opposition tritt, so am Ende die Wahrheit. Denn diese hat im Gegensatz zur Artifizialität der *sprezzatura* etwas Unbedingtes. Sie ist der philosophischen Tradition nach, der auch Castiglione verpflichtet ist, das *hors-de-prix* (Hénaff), das Unschätzbare, das kein Äquivalent hat; es kann nicht bezahlt, nicht ver- und gekauft werden, und die Bemühung darum kennt keinen Lohn. In diesem Sinn kommt es der Gabe und die Sorge darum der Praxis des zeremoniellen Gebens und Empfangens nahe.⁶³ Mit diesem Inhalt eines Gebens aber tut sich potenziell ein wirklicher Konflikt auf, gibt es für ein Darbieten der Wahrheit im Zeichen von *attenuazione* doch Grenzen.

Der Hofmann kann nicht unmittelbar in die Ausübung der Herrschaft eingreifen; der italienische Hof des frühen 16. Jahrhunderts hält für seinesgleichen keine entsprechenden Ämter bereit. Der *cortigiano* vermag nur indirekt auf die Politik einzuwirken, indem er versucht, seinen Fürsten zu lenken, und dies muss er auf möglichst unmerkliche oder gar angenehme Weise tun. Die sich in dieser Zeit zunehmend absolut setzende Macht hat keine kontrollierenden Institutionen, die sie in Schranken weisen könnten. Aber sie benötigt Experten und Ratgeber. Jenseits der militärischen Funktion ist es dieser Bereich, in dem der Hofmann gefragt ist und in dem er, wenn er politische Ambitionen hat, sich betätigen kann. Der Zweck seines ‚Metiers‘ besteht (idealerweise) darin, den Fürsten zu erziehen oder den mündigen zu beraten. In diesem Sinn hat sein Bild Züge von dem des Philosophen (und, weniger ideal, auch des Ideologen und Lobbyisten). Wenn die Figur des Hofmanns aber mit der des Philosophen identifiziert und umgekehrt Platon und Aristoteles als Hofleute präsentiert werden (vgl. IV. 47 und 48),⁶⁴ dann ändert sich die Beziehung zwischen ihm und dem Fürsten.

⁶² Vgl. Meier 2012, 159.

⁶³ Zu den Referenzen in der griechischen Philosophie und in der modernen Literatur vgl. in Hénaff 2002a und 2009 die *Ouvertures* bzw. *Eröffnungen*.

⁶⁴ Als Höflinge, die u. a. Tanzen zur Beeinflussung des Fürsten nutzen, wogegen freilich auch Skepsis geäußert wird, erscheinen Platon und Aristoteles erst in der Endversion; vgl. Kolsky 2003b, 24.

Denn der Philosoph hat in der klassischen Tradition den gleichen Rang wie der Fürst, nun steht die Möglichkeit eines Hofmanns im Raum, der den Fürsten an Exzellenz übertrifft.⁶⁵ Was dem Künstler in einem sehr beschränkten Bereich zugestanden wird, dass er dem König in der Beurteilung der körperlichen Schönheit überlegen ist,⁶⁶ kehrt nun in verschärfter Form wieder. Ein Hofmann, der einen Herrscher in Sachen Ethik belehren kann und es sogar tun muss, tritt zu diesem in gefährliche Konkurrenz. Verpflichtet auf die Wahrheit vermag er die Legitimität von dessen Macht in Frage zu stellen.

Eine derartige Situation würde aber zuallererst den Hofmann in Bedrängnis bringen. In diesem Fall wäre seine Selbstgabe nicht mehr die Selbstverkleinerung und sein Risiko nicht nur, in Ungnade zu fallen, entehrt, aus der Gesellschaft ausgeschlossen, verbannt zu werden u. Ä., kurz seine soziale Existenz, sondern u. U. stünde tatsächlich sein Leben auf dem Spiel. Damit würde der Hofmann zum Märtyrer und die zeremonielle Gabe, das formalisierte hierarchische gegenseitige Geben und Empfangen, das im fiktiven Urbino auch einen spielerischen Agon mit dem Machthaber toleriert, zu einem sakrifiziellen. Diese Grenze der Hofmannskunst taucht im vierten Buch auf.

Diesseits einer derartigen Extremsituation wirkt der *cortigiano* im Hintergrund. Er ist keine mit definierten Befugnissen ausgestattete Instanz, sondern eine informelle, personale Kraft. Wenn er seinen Herrn zu leiten sucht, hat er seine Fähigkeiten zur *grazia* dringend nötig. Sie sorgen nicht nur für soziale Kohäsion und zivilen Umgang in der Elite, ihre finale politische Funktion besteht vielmehr darin, Herrschaft – das ist zumindest die Idee – ethischen Zwecken zu unterwerfen. Ermöglicht wird eine derartige Einflussnahme, wenn überhaupt, durch das geschmeidig-feste Band der Wohlgefälligkeit des Hofmanns und der Geneigtheit des Fürsten.

Die *cortigiania* ist der Versuch, herrscherliche Gewalt in die freiwilligen Verbindlichkeiten von Diensten, Ehren, Tugenden und Anerkennung einzubetten, ja sie geradezu in dergleichen einzuspinnen. Denn ein Fürst, der nicht in diesem Sinn respondiert, verliert an Ansehen; seine herrscherlichen Tugenden gehören wesentlich zu seinem Bild. Wenn er entsprechenden Erwartungen nicht genügt, leidet seine Reputation, und das gefährdet zumindest indirekt seine Macht. Diese ist nämlich kein einfach vorhandener stabiler Zustand, sondern muss auch ständig performativ bekräftigt werden.⁶⁷ Angesichts von zunehmender Machtkonzentration und heraufziehender Despotie trägt der (ideale) Hofmann Sorge für die Richtung, die die Machtausübung nimmt. Castiglione stellt sie ins Zeichen des Friedens: Dieser sei das Ziel des Krieges, und mit einem Seitenblick auf damalige Zustände werden dauernde Kriegshandlungen, ohne Frieden anzustreben,

⁶⁵ Vgl. Scarpati, Motta 2002, 42. Die Stelle weist allerdings auch auf die Möglichkeit der Ironie hin.

⁶⁶ Vgl. oben 197 f.

⁶⁷ Vgl. oben 138. Das Problem ist nicht nur eines des römischen Prinzipats.

ausdrücklich missbilligt (vgl. IV.26 und 27,294 f.).⁶⁸ Zur Vorstellung von guter Herrschaft gehört auch die ausdrückliche Zurückweisung einer besonderen Version von Gabe: die Manifestation von Magnifizenz und Grandeur im exzessiven Schenken. Bei Castiglione wird das als töricht (*pazzia*; IV.61,306) gegeißelt und sein Einsatz als politisches Instrument abgelehnt; die nötige Kontrolle darüber obliegt dem Hofmann als Ratgeber. Eine derartige Beschneidung üblicher Praktiken von Herrschaft ist ein Aspekt ihrer moralischen Reform.⁶⁹

Eine indirekte politische Funktion hat der vorbildliche *cortigiano* aber nicht nur an seinem eigenen Hof. Er wird vielmehr auch an andere als Botschafter und Diplomat entsandt, und allemal in dieser Rolle sucht er mit den Mitteln der *grazia* zu wirken. Im auswärtigen Dienst agiert er freilich nicht als vergleichsweise unabhängiger Kopf wie zu Hause, wo er gerade um der guten Herrschaft willen seinem Fürsten auch unangenehme Wahrheiten nahebringen muss. In seinen Missionen erfüllt er im Prinzip dessen Aufträge und handelt für ihm vorgegebene politische Ziele. Zugleich ist er aber nicht nur eine Marionette.⁷⁰ Je nach Situation hat er durchaus eine gewisse eigene Akteurschaft; nur so kann er auch tatsächlich Annäherungen anbahnen. In dieser Funktion muss er darauf ausgehen, andere Machthaber seinem Fürsten geneigt zu machen, sie zu Entgegenkommen und Verhandlungsbereitschaft bewegen oder überhaupt erst ihr Vertrauen gewinnen. In diesen Fällen überbringt er auch (als solche markierte) Geschenke und Symbole der Anerkennung oder nimmt dergleichen für seinen Herrn entgegen, wie Castiglione

⁶⁸ Anspielungen auf aktuelle kriegerische Auseinandersetzungen gibt es nicht viele, aber vgl. z. B. I.43,101 f. und II.26,141.

⁶⁹ Vgl. Kolsky 2003b, 23. Zu einer Lesart, derzufolge das politische Programm eine Politik des Zweiten besten sei, „a pragmatic response to unfortunately diminished political opportunities“, vgl. Frank Lovett: *The Path of the Courtier: Castiglione, Machiavelli, and the Loss of Republican Liberty*, in: *The Review of Politics* 74 (2012), 589–605.

⁷⁰ Zu diesem Unterschied vgl. Biow 2010, 48. Die jüngeren Diplomatie-Studien sehen den Botschafter nicht als einen, der nur höhere politische Ziele umsetzt; vgl. Zoltán Biedermann, Anne Gerritsen, Giorgio Riello (Hg.): *Global Gifts. The Material Culture of Diplomacy in Early Modern Eurasia*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2018, 14, und Nancy Um, Leah R. Clark: *The Art of Embassy: Situating Objects and Images in the Early Modern Diplomatic Encounter*, in: *Journal of Early Modern History* 20.1 (2016), (1–16), 7 f. Diese Aufwertung steht auf der Folie einer Kulturgeschichte des Politischen, derzufolge die Macht kulturell begründet ist und Diplomatie an der Hervorbringung frühneuzeitlicher dynastischer Staaten und Reiche mitwirkt. In diesem Kontext hilft der Rekurs auf anthropologische Studien zu Gaben beim Versuch, gegen das dominante historiographische Paradigma von der Expansion der Macht aus ökonomischen Interessen anzugehen, ohne diese freilich in den Praktiken des gegenseitigen Austauschs zu verleugnen. Denn ihrem Wesen nach gehe es in der Diplomatie um den Ausdruck von Ambitionen, die Schaffung von Unterschieden und den Umgang mit Einfluss- und Machthierarchien. Diplomatische Begegnungen säten ebenso Frieden wie Krieg; vgl. ebd., 26. Vgl. z. B. auch Toby Osborne, Joan-Pau Rubiés (Hg.): *Introduction: Diplomacy and Cultural Translation in the Early Modern World*, in: *Journal of Early Modern History* 20.4 (2016), 313–330, und Anm. 17. Zur jüngeren Diplomatie-Forschung vgl. Dorothee Goetze, Lena Oetzel (Hg.): *Early Modern European Diplomacy. A Handbook*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2024. Castiglione kommt darin leider nur marginal vor.

1506 in England den Hosenbandorden für den Herzog von Urbino.⁷¹ Auf die Richtung der Politik kann er einen gewissen Einfluss nehmen durch die Art, wie er etwa das Bild des anderen Mächtigen durch seine Berichte akzentuiert, zu bestimmten Verhaltensweisen oder Positionen rät u. a. m. Castiglione selbst hat dies als Gesandter des Papstes in Spanien praktiziert, wenn auch nur bedingt erfolgreich. Er weiß über diese Seite der hofmännischen Betätigung bestens Bescheid.⁷²

Diplomaten sind im Verhältnis zu ihrem Dienstherrn genuine Zweite: Stellvertreter, Beauftragte, Abgesandte, maximal loyale Diener, nicht Machtausübende selbst; im Verhältnis zwischen zwei Mächten sind sie dagegen genuine Dritte: Vermittler, Unterhändler, Kommunikatoren u. v. a. m.⁷³

Im frühneuzeitlichen Europa haben derart Entsandte vielfältige Funktionen. Ihr Metier ist noch wenig ausdifferenziert – es gibt auch eine ganze Reihe von Bezeichnungen für sie – und nicht zu technischer und juristischer Expertise spezialisiert. Ein Botschafter agiert als „negotiator, *oratore* in dynastic ceremonies, commercial agent, counsel-at-law, solicitor of affairs, procurer of goods and merchandise for the court, correspondent with other courts, informer, and arbiter of others' quarrels.“⁷⁴ Dabei mag er daran mithelfen, dass Gegensätze auf politischen Wegen statt mit Gewalt ausgetragen werden; Torquato Tasso bezeichnet ihn als *tessitore dell'amicizia*.⁷⁵ Aber ein Gewebe von Freundschaften herzustellen, ist nur eine Seite seines Tuns. Denn wenn er Bündnisse aushandelt, dienen diese oft militärischer Unterstützung. Sie schließen Partner auf der einen Seite zusammen und befähigen sie, gegen eine andere effizienter Krieg zu führen.⁷⁶ Gesandte können für Annäherungen zwischen verfeindeten Lagern

71 Zu einer Intrige gegen die Geschenkdiplomatie in England vgl. Stephen Kolsky: Before the nunciature: Castiglione in Fact and Fiction, in: Kolsky 2003a, (331–357) 340: „Francesco Gonzaga missed no opportunity to humiliate his former servant. Asked for a horse that could be presented to the King of England, the Marquis offered one that was blind and lame. Nonetheless Castiglione managed to carry out this mission which represented the high point of his service under Guidubaldo Montefeltro.“ Das lahme Pferd als Geschenk kommt auch in anderen Gabenszenen vor; es scheint das Inbild für die prekäre Natur der Gabenbeziehungen zu sein.

72 Laut Biow 2010, 37, spricht er nicht von seiner diplomatischen Tätigkeit, weil diese konzeptuell und formal nicht zum Thema des Buches passe. Das ist freilich relativ, denn für die Formation des Hofmannes bildet sie den Horizont und die Krönung. Biow zeigt denn auch, dass Castiglione seine eigene extrem ehrenhafte Mission in England – deretwegen er in der fiktiven Gesprächsrunde in Urbino fehlt (vgl. I.1) – sowie den ganzen Komplex Hofmann als Botschafter und Diplomaten im Sinn der *sprezzatura* behandelt: darauf hinweisend und aussparend, andeutend und herunterspielend.

73 Plessner widmet dieser „Geschäftskunst“ ein eigenes Kapitel: „Die Logik der Diplomatie. Die Hygiene des Taktes“, in: Plessner 2019, 95–112, das Zitat ebd., 97. Vgl. auch Anm. 77.

74 Daniela Frigo: Prudence and Experience: Ambassadors and Political Culture in Early Modern Italy, in: Journal of Medieval and Early Modern Studies 38.1, 2008, (15–34). 20. Ich gebrauche daher auch verschiedene Bezeichnungen im Wechsel.

75 Vgl. ebd., 25.

76 Zur wesentlichen Funktion eines Diplomaten aus einem kleineren Staat gehört im damaligen Italien, Truppen und Finanzmittel für einen größeren zu organisieren, vgl. Kolsky 2003a, 335 f. Castiglione

sorgen, aber Konflikte auch perpetuieren und schüren. Der Dritte wirkt je nachdem als Beobachter und Schiedsrichter oder als Intrigant und Spalter, der das Prinzip *divide et impera* verfolgt.⁷⁷ In dieser Funktion wirkt der gefällige Gesandte wie eine moderne Version der Pandora.⁷⁸ Zu den wichtigsten Aufgaben derartiger Akteure gehört, Informationen zu beschaffen und Kommunikationsnetze zu knüpfen. Das impliziert die Erarbeitung von Wissen bis hin zur Beförderung wissenschaftlicher Erkenntnisse, künstlerischen Austauschs und des Aufbaus von Sammlungen, aber auch Spionage.⁷⁹ Zu den vielen Fähigkeiten, über die Personen in diesen Rollen verfügen müssen, gehören die Klugheit als situationsgemäße Intelligenz und Wendigkeit samt elaboriertem Können in Sachen indirekter Kommunikation. Sie müssen Virtuosen in Geheimhalten und Mitteilen, Offenlegen und Verschweigen sein.⁸⁰ Das souveräne Spiel damit ermöglicht die einnehmende, zustimmungsfähige oder umstimmende Rede. Wer sollte dergleichen besser beherrschen als ein *cortigiano* nach Castigliones Bild? Bis ins 18. Jahrhundert wird diese Gestalt des Hofmanns als die eines guten Botschafters zitiert.⁸¹ Castiglione selbst war immer wieder in derartigen Funktionen tätig. Die des *nuncius apostolicus* in Spanien bei Karl V. sah er als Einsatz für den universalen Frieden zwischen Christen.⁸²

Diplomatie kann pazifizierend wirken, wenn sie Antagonismen in geregelten Zwist zu überführen oder in Regeln zu halten sucht. Machthaber, die Botschafter entsenden, haben sich auf ein Spiel eingelassen, und fungieren darin als Partner. Es setzt voraus, dass sie einander als solche anerkennen und diesen Zustand in formalisierten Begegnungen bekräftigen; in ihnen findet ein fortgesetztes Geben und Gegengeben statt, das die Parteien langfristig miteinander verknüpfen soll. Differenzen können sich zu Krisen zuspitzen, die reziproke Anerkennung als zumindest mögliche Partner

nes Entwurf des Diplomaten-Hofmanns unterscheidet sich gerade von diesem Bild eines „diplomat-salesman“ (ebd., 336) mit militärischem Hintergrund.

77 Zu dieser Rolle des Dritten und zum Spalter als erfolgreichem Akteur der venezianischen Diplomatie vgl. Georg Simmel: *Soziologie, Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Gesamtausgabe*, hg. v. Otthein Rammstedt, 11, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992, 143 ff., 148. Vgl. auch Hénaff 2014, 218–222.

78 Vgl. oben 189.

79 Im Kanon des humanistisch erzogenen Hofmanns hat sie keinen Platz, erst im 17. Jahrhundert wird dergleichen als Mittel zu höheren Zwecken auch moralisch gerechtfertigt. Vgl. Frigo 2008, 26. Das entspricht tendenziell der bekannten Differenz zwischen Castiglione und Gracián.

80 In diesem Sinn lassen sich auch Beziehungen zur zeitgenössischen Theaterpraxis und Castigliones eigener Tätigkeit in diesem Bereich herstellen; vgl. Stefano Giulizia: Castiglione's ‚Green‘ Sense of Theater, in: Toni Bernhart, Jaša Drnovsek u. a. (Hg.): *Poetics and Politics: Net Structures and Agencies in Early Modern Drama*, Berlin: De Gruyter, 2020, 101–117.

81 Vgl. Frigo 2008, 30.

82 Vgl. Scarpati, Motta 2002, 13; Biow 2010, 35 f. und 50 ff. Ihm zufolge war es eine außerordentlich einflussreiche Position und der Höhepunkt seiner Karriere. Zu Details dieser Phase vgl. Raffaele Ruggero: Castiglione à la Cour de Charles Quint. La langue et les pratiques de la diplomatie italienne à la Renaissance, in: *Cahiers d'études italiennes* 27 (2018), 1–12. Vgl. auch unten 210.

aber ist etwas, was nicht leichtfertig aufgegeben wird. Der Bruch, und das heißt das Ende des Vertrauens auf potenzielle Kooperation, ist vielmehr manifest, wenn Diplomaten abgezogen werden. Der Verzicht auf sie signalisiert der anderen Seite den Entzug der Anerkennung.

Im frühneuzeitlichen Europa sind die Machtformationen instabil, die Beziehungen zwischen ihnen fluide, und die Allianzen wechseln. Gerade dieser Zustand dürfte einem Diplomaten eine gewisse Aktionsfähigkeit ermöglicht haben. Wo ein Weniges genügte, um eine Gewichtung zu verändern, konnte seine absichtsvoll verminderte Kraft etwas bewirken. Wenn, wie aktuelle auf materielle Kultur fokussierende Diplomatiestudien betonen, geschenkte Objekte mit Hilfe allegorischer Verschleierung und Rhetorik subtile und heikle Botschaften und sogar Kritik übermitteln können,⁸³ dann ähneln sie direkt den Diplomaten und *vice versa*. Transferierte Dinge agieren dann als stumme Botschafter und die entsandten Hofleute als mehrdeutig redende Preziosen.⁸⁴

Andererseits ist der *cortigiano* in auswärtigem Dienst die Größe im Spiel, die im harten Kampf um Vorherrschaft am leichtesten marginalisiert und übergangen werden kann. Um ihn jeglicher Akteurschaft zu berauben, genügt, wie Castiglione selbst schmerzlich erfahren hat, ein Mangel an Information.⁸⁵

8 Kula in Urbino

Das Gespräch am Hof von Urbino findet der Fiktion nach 1507 während Castigliones Mission in England statt.⁸⁶ Dort praktiziert er *grazia* als diplomatische Aktivität. Doch nicht nur er fehlt in der illustren Runde. Die Beteiligten versammeln sich nämlich um eine leere und zugleich in höchstem Maß bedeutungsgeladene Mitte. Der kranke Duca Guidubaldo nimmt an der Unterhaltung nicht teil, er hat sich in seine Gemächer zurückgezogen und ist als physisch Abwesender doch symbolisch ständig präsent. Was

⁸³ Vgl. Um, Clark 2016, 3. Zur Rolle von visuellen und performativen Künsten, Sprachkultur, Zeremoniell und Geschenkpraktiken in der frühneuzeitlichen Diplomatie vgl. Goetze, Oetzel 2024.

⁸⁴ Ähnliches lässt sich über Künstler, die in dieser Zeit Höflinge sind, und ihre Produkte sagen: Nicht nur Kunstwerke erfüllen als Geschenke oft diplomatische Dienste, auch Künstler selbst werden zwischen verschiedenen Mächten als Gaben vermacht und wirken als Botschafter und Vermittler. Vgl. z. B. Mainberger 2022, 15; für eine spätere Phase vgl. z. B. Michael Auwers: The Gift of Rubens: Rethinking the Concept of Gift-Giving in Early Modern Diplomacy, in: *European History Quarterly* 43.3 (2013), 421–441. Zu Rubens, Holbein d.J., aber auch einem Hofzweig als Diplomaten vgl. Goetze, Oetzel 2024, z. B. 123–127, 133 f., 680.

⁸⁵ „... he learned that they [the ambassadors, S.M.] must traffic in lies, rumors, and gossip and use their ‚bon giudicio‘, ‚discrezione‘ and available talents at ‚dissimulazione‘ in order to succeed as best as they can. [...] In the eyes of Clement VII [...] Castiglione did not succeed in his job“; Biow 2010, 54. Vgl. auch Ruggiero 2018.

⁸⁶ Genauer zwischen Herbst 1506 und Frühjahr 1507; vgl. Scarpatti, Motta 2002, 22.

die Höflinge vorbringen, könnten sie in seiner Gegenwart nicht sagen und bezieht sich doch letzten Endes auf ihn als Repräsentanten einer guten Herrschaft.

Von der politischen Lage jenes Jahres unterscheidet sich diejenige in Italien und Europa 1528, als das Buch erscheint. Viele der historischen Akteure, die im *Libro del cortegiano* als Teilnehmer am Polylog auftreten, leben nicht mehr. Funktion des Ganzen ist nicht mehr nur der Entwurf idealer *cortigiania*, sondern auch das Gedenken der Toten. Die Erinnerung an sie gilt es zu wahren, aber zugleich den zeitgenössischen Lesern und Leserinnen des Buches vorbildliches Verhalten mahnend vor Augen zu stellen. Denn der Hof von Urbino erscheint inzwischen als untergegangene Welt. Wer das Buch als deren getreues Bild missversteht, kann es nur für verklärend halten. Zweifellos hat sich nämlich die Hofwelt verändert, aber nicht nur sie.

Kurz nachdem der Verfasser sein Buch im Frühjahr 1527 druckfertig gemacht hat, erlebt Italien den *sacco di Roma*. Das Ereignis ist nicht das einzige exzessiver Gewalt in diesen Jahren, aber es gilt *post festum* als eine Art Zeitenwende. Rom wird von Söldnerheeren, die aus den nördlichen Ländern, aber auch aus Spanien stammen, geplündert. Bei ihrem Wüten handelt es sich nicht um Krieg, sondern um regellose Destruktion. Castiglione selbst, der päpstliche Gesandte in Madrid, muss sich den Vorwurf der Mitschuld an diesem Geschehen gefallen lassen. Er habe Papst Klemens VII. nicht die Ambivalenz des spanisch-habsburgischen Kaisers Karl V. deutlich gemacht, der über Frieden sprach und den *sacco* duldete oder sogar beförderte. Der Diplomat hat, so scheint es zumindest dem Dienstherrn, seine Aufgabe nicht erfüllt. Dafür muss er sich rechtfertigen – und er tut das mit hofmännischer *sprezzatura*. Sein *Libro del cortegiano* entstand in einem anderen Zusammenhang; begonnen hatte er es schon zwanzig Jahre früher, kurz nach dem Tod Guidubaldos 1508,⁸⁷ aber die Ereignisse zur Zeit der Publikation rücken das Buch in einen Zusammenhang, der ungünstiger kaum sein könnte. Einem Verhaltensideal, das auf Dämpfung von Gegensätzen ausgeht und sich für die Sorge um Friedensstiftung eignet, sprechen sie Hohn. Die Erörterungen von *grazia* und Gabe als kunstvolle, Konvivialität ermöglichende Praktiken scheinen geradezu kontrafaktisch zur aktuellen Lage geschrieben zu sein.⁸⁸ Und dennoch wird das Buch nicht verworfen, sondern entfaltet im Gegenteil eine enorme Langzeitwirkung.

Das prekäre, aber doch Bindung erzeugende reziproke Erweisen von Diensten, der zum Agonismus herabgedimmte Antagonismus, die diskreten Wirkungen der Selbstverkleinerung, Kunst als Angebot zur Kooperation, die kritische Überwachung

⁸⁷ Zur Textgeschichte vgl. Scarpati, Motta 2002, 65–78, ausführlich zu dem keineswegs mit *sprezzatura* hingeworfenen, sondern in einem mühsamen, langwierigen Prozess entstandenen Werk vgl. Amedeo Quondam: „Questo povero Cortegiano“. Castiglione, *il Libro, la Storia*, Roma: Bulzoni, 2000. Nach Mac Carthy, 2020, 50, entsteht der Text größtenteils 1514–1516, in den Jahren in Rom, in denen Raffael das berühmte Porträt Castigliones anfertigt.

⁸⁸ Ruggiero 2018 sieht in dem Buch eine Zeitdiagnose und die Antwort auf die politische und moralische Krise der italienischen Staaten; der Hofmann und sein Verhalten gegenüber dem Fürsten seien das angebotene Heilmittel gegen dessen Ignoranz.

autokratischer Herrschaft, die Konflikte entschärfenden Aktivitäten der Diplomatie – all das macht das intra- und interhöfische Spiel der *grazia* aus. All das ist eine Variante der zeremoniellen Gabe. Und wie diese ist es nicht ohne Risiken. Denn auch mit Gaben lässt sich Krieg führen, und die *cortigiana* wird wenig später ausdrücklich zur Kampfkunst umformuliert. Aber *grazia* und Gabe, das bezeugt die Erfolgsgeschichte des Buches, sind als Verfahren nicht-deterministischer Interaktion und gegenseitiger symbolischer Anerkennung eminent attraktiv. Wenn die trobriandrische Gabenpraxis ein Modell für die Stiftung von Sozialität sein kann, dann sind diese modellhafte *cortigiana* und Diplomatie eine europäische Version des Kula.

IV Das ästhetische soziale Band. Zu theoretischen Schriften Friedrich Schillers

1 Diesseits der Theorie: Antigrazie, terroristische Gnade und die Macht der Vereinigung

Il y a de nombreux liens invisibles qui nouent ensemble les individus dans les sociétés, qui nouent les contrats, les confiances, les crédits, *res et rationes contractae*. C'est sur ce terreau que peut germer et croître l'ardeur à satisfaire les autres, dont on devient sûrs. [...] ,la crainte et la peur sont de faibles liens de l'amitié', formule de Tacite [...]. Elles tiennent à la rigueur debout les États et les tyrannies, elles ne créent ni la charité humaine ni l'amour ou, si on aime mieux, le dévouement. [...] Au risque de passer pour vieux jeu et diseur de lieux communs, nous revenons clairement aux vieux concepts grecs et latins de *caritas* que nous traduisons si mal aujourd'hui par charité, du *philon* et du *koinon* [Platon, *Leges*, 697 C], de cette ,amitié' nécessaire, de cette ,communauté' qui sont la délicate essence de la Cité.

Marcel Mauss¹

Schiller spricht von Grazie schon lange vor den bekannten theoretischen Abhandlungen und den klassischen Dichtungen mit ihren Beschwörungen der entsprechenden Mythologie, und da gehört sie für ihn zunächst ganz selbstverständlich zur europäischen Kultur des Adels, zu dessen Ideal von Umgangsformen und proklamierten Tugenden. In seiner *Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung* (1788) verkörpert sie ihm der Graf Egmont, eine seiner ästhetischen Konstruktionen eines historischen Akteurs:² Ihr zufolge verknüpft die große Familie diesen Flamen mit seiner Heimat, er genießt dort Ansehen, ja „allgemeine Zuneigung“, wird von „Kriegsgefährten“ gerühmt und dient der Jugend als Beispiel.

1 L'appréciation sociologique du bolchevisme, in: Revue de métaphysique et de morale 31 (1924), (103–132) 115 f. „Es gibt viele unsichtbare Bande, die Individuen in Gesellschaften zusammenhalten, Bande, die Verträge knüpfen, Vertrauensdinge, Kredite, *res et rationes contractae*. Auf diesem Boden kann das Verlangen entstehen und gedeihen, für andere, deren wir uns sicher werden, etwas zu tun. [...] ,Furcht und Angst sind schwache Bande der Freundschaft', so Tacitus [...]. Sie sorgen mit harter Hand für den Erhalt von Staaten und Tyranneien, sie schaffen weder menschliche Fürsorge noch Liebe oder, wenn man lieber will, Hingabe. [...] Auch auf die Gefahr hin, altmodisch zu erscheinen und Gemeinplätze zu äußern, beziehen wir uns ganz offen auf die alten griechischen und lateinischen Begriffe von *caritas*, die wir heute so schlecht mit Nächstenliebe (*charité*) übersetzen, von *philon* und *koinon* [Platon, *Gesetze*, 697 C], jener notwendigen ,Freundschaft', jener ,Gemeinschaft', die das zerbrechliche Wesen der Stadt ausmachen.“ (Übers. S.M.; die Angabe zu Platon steht in der Fußnote.) Vgl. auch Caillé 2000, 217 f., wo Zitat und Nachweis allerdings fehlerhaft sind.

2 Vgl. Ernst Osterkamp: Die Seele des historischen Subjekts. Historische Portraituren in Friedrich Schillers *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung*, in: Otto Dann, Norbert Oellers, Ernst Osterkamp (Hg.): *Schiller als Historiker*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995, 157–178.

Höflichkeit, edler Anstand und Leutseligkeit, die liebenswürdigen Tugenden der Ritterschaft, schmückten mit Grazie sein Verdienst. Auf einer freien Stirn erschien seine freie Seele, seine Offenherzigkeit verwaltete seine Geheimnisse nicht besser als seine Wohltätigkeit seine Güter, und ein Gedanke gehörte allen, sobald er sein war. Sanft und menschlich war seine Religion, aber wenig geläutert, weil sie von seinem Herzen und nicht von seinem Verstande ihr Licht empfing. Egmont besaß mehr Gewissen als Grundsätze ...³

Die Beschreibung ließe sich fortsetzen. Trotz vieler kritikwürdiger Züge hat er alle möglichen Eigenschaften, die rückblickend an die ‚schöne Seele‘ gemahnen, und scheint damit – im Unterschied zum ‚weltklügeren‘, machstrategisch versierteren Wilhelm von Oranien – naiv. Politisch bleibt er gemäßigt oder, weniger neutral gesagt, schwankend, und eben diese Positionierung zwischen Rebellion und Königstreue hat fatale Folgen. Schiller kennzeichnet ihn als „immer ungewiß, zwischen der Republik und dem Throne, immer in dem eiteln Versuche sich abarbeitend, den guten Bürger mit dem gehorsamen Untertan zu vereinen“ (FS IV, 167 f.⁴). Nach der enttäuschenden Erfahrung mit der Französischen Revolution wird der Theoretiker eines alternativen gesellschaftlichen Wandels seine Hoffnungsträger genau in dieses dilemmatische Zwischen versetzen und argumentativ große Anstrengungen unternehmen, entsprechende Bemühungen um die Vereinbarkeit von bürgerlichem Freiheitsanspruch und Festhalten an der Monarchie nicht als ‚eitel‘ erscheinen zu lassen.

Während er Oranien einerseits als Virtuosen der höfischen Dissimulation und der stoischen Affektkontrolle und andererseits als Repräsentanten von Verhaltensidealen der bürgerlichen Aufklärung zeichnet,⁵ ist das harte Komplement zur Personifikation sozialer Grazie Philipp II., der finstere Autokrat. Schon das „drückende Zeremoniell, die unnatürliche Scheidewand zwischen König und Volk“ (71), macht sinnlich anschaulich, wie es um eine derart regierte Gesellschaft steht. Ihm geht jegliche Urbanität ab. Der Blick in seine „Seele“ offenbart, „Freude und Wohlwollen fehl-

3 Friedrich Schiller: *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande. Sämtliche Werke*, hg. v. Peter-André Alt u. a., München/Wien: Hanser (künftig abgekürzt FS), IV, (27–361), alle Zitate 96. Es handelt sich um die Fassung von 1801. In der von 1788 folgt auf ‚Verdienst‘: „in einem freundlichen Gruß oder Händedruck verschieb sich sein überwallendes Herz jedem Bürger“; ebd., 1025. Zur Frage der Quellen vgl. *Schillers Werke. Nationalausgabe*, begr. v. Julius Petersen, hg. v. Norbert Oellers, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1942–2023 (künftig abgekürzt NA) 19.2, 2023. Ich sehe im Folgenden von Verweisen auf die Quellen ab.

4 Ich verzichte im Folgenden auf den Zusatz FS IV, solange ich aus diesem Band zitiere. Sobald ich mich auf einen anderen Band beziehe, gebe ich diesen mit der römischen Zahl an; alle auf diese Nennung folgenden Zitate ohne Zusatz stammen aus dem zuletzt genannten Band.

5 Laut Osterkamp entwirft er ihn als doppelschichtige Figur aus barockem Tugendhelden und Träger einer aufklärerischen Menschheitsethik; in seiner Charakterisierung wird u. a. Winckelmanns Laokoon-Beschreibung abgewandelt; vgl. Osterkamp 1995, 175. Die ästhetische Konstruktion einzelner Charaktere in der historiographischen Abhandlung weist also Parallelen auf zu den Statuenbeschreibungen in der *Geschichte der Kunst des Altertums*, ihre strategische Stelle in der Narration ist jedoch anders.

ten in diesem Gemüte.“ Das Zweitere „konnten Menschen ihm nicht geben, denen das süßeste und mächtigste Band an die Gesellschaft mangelte.“ Philipp ist die inkarnierte Despotie, „König und Christ, und [...] beides schlecht [...]; Mensch für Menschen war er niemals“ (78). Übertroffen wird diese Verkörperung von Repression, Tyrannei und imperialistischer Expansion nur noch vom Machtapparat der Inquisition, den ein die Menschennatur schlechthin pervertierendes Mönchswesen trage.

Beidem stellt sich in Schillers Studie der niederländische Adel entgegen, der sich zusammengetan hat, um sich gegen diese Unterdrückung zu wehren. Im Bund, namentlich in dem der Geusen, bilden diese Vereinigten einen Damm gegen die Zumutungen der spanischen Herrschaft (vgl. 277). Bund, Bündnis, Verbrüderung, Zusammenwirken, Bindung durch Eid u. Ä. sind die emphatischen Stichworte; und davon, wozu Menschen fähig sind, wenn sie sich freiwillig zusammenschließen, um für „die gute Sache“, ihre Freiheit, zu kämpfen, und was sie „ausrichten mögen durch Vereinigung“ (33), soll das Geschichtswerk handeln.

Es ist ein Lob der Freiheit, der Herrschaftsform der Republik, der Achtung von deren Konstitutionen und Gesetzen und der Ausübung entsprechender Gerechtigkeit.⁶ Im politischen Kampf bedeutet die „Einigkeit [...] Stärke, Mißtrauen und innere Zwie tracht“ dagegen sorgen für den „Untergang“ (277) des Bundes und tragen zum Scheitern der ganzen Unternehmung bei. Eben dies sind auch die Mittel, die schon die normalen bürgerlichen Verhältnisse, allemal in Ländern, deren Wohlstand wie in diesem Fall auf Handel und den Kaufmannsberufen beruht, in den Ruin treiben. Denn schon die ökonomischen Betätigungen als solche bilden gesellschaftlichen Zusammenhalt und wichtige Formen der Kohäsion aus, wie sie umgekehrt dergleichen voraussetzen. Es gibt „Bande des Gewinns“ wie solche „des Bluts und der Liebe“. Dazu gehören „Sicherheit des Eigentums, die Wahrheit des Umgangs“ und ganz wesentlich Vertrauen. Auf diese vor allem informellen Bindungen wirken sich die Bspitzelungen und permanenten Bedrohungen der Bürger durch die Inquisition verheerend aus:

Ein ansteckendes Mißtrauen vergiftete das gesellige Leben [...]. Guter Name, Landsmannschaften, Verbrüderungen, Eide selbst und alles, was Menschen für heilig achten, war in seinem Werte gefallen. – Diesem Schicksal unterwarf man eine große blühende Handelsstadt, wo hunderttausend geschäftige Menschen durch das einzige Band des Vertrauens zusammenhalten. Jeder unentbehrlich für jeden, und jeder zweideutig, verdächtig. Alle durch den Geist der Gewinnsucht aneinander gezogen, und auseinander geworfen durch Furcht. Alle Grundsäulen der Geselligkeit umgerissen, wo Geselligkeit der Grund alles Lebens und aller Dauer ist. (Alle Zitate 86)

Das profitorientierte kapitalistische Wirtschaften wird hier nicht moralisch abqualifiziert. ‚Gewinnssucht‘ bedeutet nicht Gier, Interesse an Geschäft und Mehrung des Reichtums

⁶ Anders als in traditioneller tendenziell panegyrischer Historiographie sollen dabei gerade keine heroischen Personen im Mittelpunkt stehen, sondern die Umstände und Kontingenzen; „so stelle ich hier ein Gemälde auf, wo die Not das Genie erschuf und die Zufälle Helden machten.“ 34. Die Diskrepanz zwischen diesem Konzept und seiner Realisierung soll hier nicht weiterverfolgt werden.

nicht einfach nur Eigennutz, der Gebrauch anderer zu eigenen Zwecken findet nicht einseitig statt, sondern reziprok. Die Akteure stehen sich dabei – anders, als wenn für den spanischen Monarchen Menschen immer nur „dienstbare Organe der Willkür“ (71) sind – zumindest dem Prinzip nach auf gleicher Ebene gegenüber. Die Ökonomie und ihre Werte treten demnach nicht in Gegensatz zu denen der Sozialität: Diese benötigt die Verlässlichkeit und kontrolliert sie z. B. durch die Bedeutung der Reputation des Einzelnen; sie stützt sich auf gültige Rituale der gegenseitigen Verpflichtung und kennt Einrichtungen des Miteinanders auf verschiedenen Ebenen. Als ‚heilig‘ gilt hier gerade nicht das von kirchlichen Institutionen Repräsentierte, kein theologisches Dogma mithin, sondern – man möchte sagen durkheimianisch – das, was Menschen zusammenführt und zusammenhält. In heutiger Sprache gesagt, sind es Aspekte einer funktionierenden Zivilgesellschaft. Die Wirtschaft steht darin nicht nur nicht im Gegensatz zur Gesellschaft, sondern befördert diese auf ihre Weise. Denn in der v. a. ex negativo knapp skizzierten ‚blühenden Handelsstadt‘ beruht der Zusammenhang der Akteure nicht auf berechenbarer Äquivalenz in ihrem Ware-Geld-Verkehr, sondern auf gegenseitigem Vertrauen; dieses soziale (und psychologische) Phänomen – nicht die Messbarkeit der getauschten Werte wie auch nicht die Rigidität und Durchsetzung von Verträgen – sind der Darstellung nach die Basis der kommerziellen Aktivitäten und die Bedingung der Möglichkeit ihres Erfolgs. Die Beteiligten sind darin weder ungeregelt frei noch einfach übergreifenden Mechanismen unterworfen, sondern – „Jeder unentbehrlich für jeden“ – interdependent. In diesem Sinn sind ‚freies Handeln‘ und ‚freier Handel‘ hier tendenziell synonym.

Die „Eingriffe in die Konstitution der Niederlande“ stellen dementsprechend nicht nur einen Anschlag auf einen „Freistaat“ (87) dar, also auf eine politische Struktur, sondern zerrütten das Gemeinwesen und untergraben damit letzten Endes die Lebensgrundlage der Menschen. Wenn die Spanier ein Schreckensregiment errichten wie unter Alba, entstehen grausam verzerrte Arten von Sozialität. Sein Heer aus „rohen Banden“ führt jener, indem er „rohe Sinnlichkeit“ zulässt, „das stärkste und zuverlässigste Band“ (285). Den Niederländern gegenüber bricht er alle Versprechen und annulliert Verträge; als Gerechtigkeit übt er höchstens – und hier findet sich die extremistische Variante von *gratia*, *grâce*, spanisch *gracia* – eine willkürliche Gnade: „Alle Güter und alle *Leben* waren *sein*, und wer eines oder beides rettete, empfing es von seiner *Großmut* und *Menschlichkeit* zum Geschenke.“ In Alba pervertiert sich die traditionelle herrscherliche Generosität des Gebens, und in den Empfängern seiner Gaben die Art, darauf zu reagieren. Da alle bedroht sind und nur auf eine Ausnahme hoffen können, ist mit diesem „abscheulichen Kunstgriff [...] eine Vereinigung der Gemüter unmöglich gemacht“. Die nicht Gestraften sind ihm „durch die stärksten Bande der Furcht und der Dankbarkeit versichert“ (297 f.). Das Gabenverhältnis, das Herrscher und Beherrschte in vormodernen Gesellschaften unterhalten, zeigt sich hier als blanker Zynismus einer tyrannischen Macht. Gaben sind unter diesen Bedingungen weit davon entfernt, Konvivialität, Frieden und wenn auch asymmetrische, so doch

gegenseitige Verpflichtung zu generieren, und fungieren nur als ein besonders perfides Mittel der Repression.

Der Historiograph zeigt in diesen Dingen die Empfindlichkeit des Aufklärers. Denn Gnadenakte durch einen Herrscher waren hoch umstritten, schließlich bedeuten sie dessen Recht, das Recht auszusetzen; sie stellen ihn über das Gesetz. Eine progressive Kritik der Justiz und des Strafvollzugs forderte schon lange ihre Abschaffung.⁷ Kant wird die Möglichkeit zu begnadigen als das ‚schlüpfrigste‘ Recht des Souveräns bezeichnen.⁸ Schiller lässt keinen Zweifel daran, wie er dazu steht: Die von Alba vertretene spanische Macht handelt jenseits jeder Gesetzlichkeit, und wenn hier ‚Gnade‘ ergeht, ist dies eine Form des Terrors.

Harmloser, aber ebenso verfehlt agiert die Statthalterin Philipps II., Margareta von Parma. Auch sie verfügt nicht über die den Souverän idealiter auszeichnende Tugend der Großmut. Und das sieht man ihr sogar an. Denn sie wird als Frau mit virilen Neigungen und Beschäftigungen wie die Jagd geschildert, die – alles ist hier symptomatisch – schon im Gang „so wenig Grazie [zeigte], daß man viel mehr versucht war, sie für einen verkleideten Mann als für eine männliche Frau zu halten“. Diese „Grenzenverletzung“ der Natur habe sich denn auch in ihrem Tod an der „Männerkrankheit [...] Podagra“ (alle Zitate 99) gerächt. Ein abschließendes Urteil über die in ihr verkehrte Ordnung der Dinge nimmt nicht zufällig die Gabenpraxis in den Blick, als verdichte sich darin paradigmatisch die Bedeutung einer politischen Akteurin: „Selbst die wenigen Bewilligungen, wozu die Not sie zwang, gab sie mit unsicherer zurückgezogener Hand, als hätte sie gefürchtet, *zu viel* zu geben, und sie verlor die Frucht ihrer Wohltaten, weil sie mit filziger Genauigkeit daran stümmelte.“ Wer über Macht verfügt, muss geben, und zwar mit großer Gebärde, er oder sie muss die Güter im Sinn der *sparsio*, mit der vollen Hand, ausstreuen; die Regierten erwarten *largitio*, und diese sorgt für ihre Zustimmung zur Regentschaft. Eine derartige Geste aber verträgt sich nicht mit prosaischem (kaufmännischem) Kalkül. Abhängig von „Wohlgefallen“ und „Mißbilligung“ ihres Königs blieb Margareta letzten Endes „ein gemeines Geschöpf, weil ihrem Herzen der Adel fehlte“ (alle Zitate 306 f.) So der Historiograph und verquickt dabei anachronistisch den Maßstab einer definitionsgemäß formalen höfischen Kultur mit dem einer zeitgenössischen Moral der Innerlichkeit.

Nicht nur das Geben der männlichen wie weiblichen Mächtigen kommt freilich in dieser *Geschichte* nicht gut weg. Auch alle möglichen anderen Mittel aristokratischen Verhaltens und höfischer Praktiken⁹ begegnen hier in düsteren Spielarten. Diplomatie z. B. – Entsendungen, Besuche, Empfänge, Abmachungen, Versprechen, Geschenke, Korrespondenz u. v. a. m. – dient der spanischen Seite nur zur Schwächung der Niederlän-

7 Einen differenzierten Überblick gibt Yvon Le Gall: *Les Lumières et le droit de grâce*, in: Jackie Pigeaud (Hg.): *Les grâces*, Paris: Champion, 2006, 269–312.

8 Vgl. *Die Metaphysik der Sitten. Kants Werke*. Akademie-Textausgabe, Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1968 (künftig abgekürzt AA) VI, 337.

9 Vgl. Kap. III.

der, zum Betrug, zur Ausschaltung potenziell wirksamer Akteure oder zur Düpierung von Vermittlern, kurz, als Vehikel der eigenen Machterweiterung. Die andere Seite kann das nur erwidern, indem sie ihrerseits diplomatische Kommunikation in Spionage ummünzt. Die doch im ganzen frühneuzeitlichen Europa verbreiteten cortigianesken Ideale von *grazia* und Gabe werden hier – so zumindest die Sicht des Historiographen – allesamt mit Füßen getreten oder entfalten ihre sinistren Potentiale.

Das gilt auch für den Potlatsch. Der Historiker Schiller kennt den entsprechenden Brauch, wenn auch nicht unter diesem Namen.

Alle Jahre erschien einer von den kastilianischen Großen in Brüssel, wo er eine Pracht verschwendete und einen Aufwand machte, der sein Vermögen weit überstieg. Ihm darin nachzustehen, hätte in Brüssel für einen unauslöschlichen Schimpf gegolten. Alles weitteiferte, ihn zu übertreffen, und erschöpfte in diesen teuern Wettkämpfen sein Vermögen [...]. Mit jedem Ankömmling um den Preis des Reichtums zu buhlen, war die Schwäche des niederländischen Adels, welche die Regierung recht gut zu nutzen verstand. (76)

In Schillers Darstellung handelt es sich um eine böswillige Erfindung der Spanier, um ein „sinnreich[es] Mittel [...], die reichsten Familien des Landes nach und nach zu entkräften“ (ebd.). Die Spanier initiieren das exzessive Bewirten und Beschenken, aber nicht, um damit in einen Wettstreit um Macht einzutreten und diese tatsächlich unter den Parteien neu zu verteilen, sondern in der Gewissheit ihrer Überlegenheit. Sie selbst unterstehen also nicht dem Gesetz dieses Agons, wie es zum Potlatsch nordamerikanischer Indigener gehört – oder wie es auch in Europa, z. B. 1520 beim Treffen der beiden Monarchen Henry VIII und François I^{er} auf dem Guldernen Feld, der Fall war.¹⁰ Die Spanier veranstalten ihn vielmehr strategisch zur Unterwerfung der anderen Seite; dabei agieren sie von einer sicheren Position der Stärke aus. Der Kampf *mit* (statt *um*) Eigentum, wie Mauss dieses Verfahren auch nennt,¹¹ ist hier nicht der Ersatz für einen Krieg zwischen Indigenen, den die Kolonialmacht verboten hat, sondern die Kriegsstrategie der kolonialen oder imperialistischen Macht selbst. Auch diese den Eliten der europäischen Vormoderne (offenbar aus alten, vornationalen Zeiten) überkommene Gabenpraxis kommt also in zynischer Weise zum Einsatz. Als Trick der Spanier wird sie freilich auch unterschätzt. Der Historiograph sieht nur ihren in diesem Fall desaströsen Effekt, nicht ihre spezifische symbolische Funktion.

Eine andere verschwenderische Praxis, die aber auch in Schillers Darstellung ihre Gemeinschaft stiftende Leistung erbringt, sind die Gastmähler und Trinkrituale, zu denen die Niederländer einander einladen und mit deren Hilfe sie sich zu ihrem Kampf zusammenschließen. Der „verbundene Adel“ scheitert dann zwar, aber durch „diesen Bund wurden die Individuen einander näher gebracht [...]; durch ihn wurde ein wohlthätiger Gemeingeist [...] wieder gangbar, der [...] beinahe gänzlich erloschen

¹⁰ Vgl. Christine Tauber: *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I^{er}*, Berlin: Akademie, 2009, v. a. 85–90.

¹¹ Vgl. Mauss 2013, 85, Anm. 128.

war“; die „Vereinigung“ missglückte „und die zu flüchtig geknüpften Bande lösten sich wieder, aber an mißlingenden Versuchen lernte die Nation das dauerhafte Band endlich finden, das der Vergänglichkeit trotzen sollte.“ (278) Gemeingeist, temporäre Vereinigung, Bund sind die Mittel zur stabilen sozialen und politischen Einheit, die sich als ‚Nation‘ im Verhältnis zu anderen selbst bestimmt, deren Regierung Gesetzen untersteht und deren Bürger ein friedliches, freiheitliches und rechtliches Zusammenleben genießen.

An der Frage, wie dergleichen für seine (deutschen) Zeitgenossen im ausgehenden 18. Jahrhundert möglich ist, arbeitet sich Schiller auch ab, wenn er in den 1790er Jahren Abhandlungen zu ästhetischen Problemen schreibt.

2 Ästhetik und Bindung

Während die historiographischen Arbeiten zu den Niederlanden noch im Zeichen revolutionärer Hoffnungen stehen, ändert sich die Situation mit den Ereignissen seit 1789 und zumal mit den Septembermorden 1792 und der Hinrichtung des Königs Anfang 1793. Der politische Umbruch gilt nun als gescheitert. Das hat keine geringen Konsequenzen für Schillers Nachdenken über Ästhetik, Kunst und Künste in den 1790er Jahren. In der aktuellen Lage scheint dergleichen einerseits von der Politik marginalisiert, andererseits tritt Schiller dieser Entwertung publizistisch herausfordernd entgegen.¹² In eben diesem Kontext erhalten Ästhetik und Künste enorm weitreichende Funktionen. Schiller schreibt ihnen zivilisatorische Aufgaben zu, womit er ihnen – je nach Perspektive – erfreulich viel zutraut oder sie ganz unrealistisch überfrachtet; zugleich bedroht die Erwartung kultivierender Leistungen als Vorbereitung politischer Veränderungen aber auch ihre kaum errungene Ausdifferenzierung zu einer Artikulation *sui generis* oder bringt sie in eine Position des zweifelhaften kompensatorischen Substituts.

Seine theoretischen Schriften verschränken indes nicht nur ästhetische und politische Probleme ineinander. Sie kreisen auch um solche, die nicht in den Erörterungen von (tendenziell analog angelegten) Modellen von Subjekt und Staat aufgehen. Das zentrale Anliegen ist darin – so die These hier – die Möglichkeit *freiwilliger Selbstbindung*; mit ihr wird die Frage nach dem Ästhetischen zusammengebracht.

Von der freiwilligen Selbstbindung hängt nicht nur ein für die Zeit akzeptables Verhältnis von Regierung und Regierten ab, auf ihr beruht vielmehr auch die Gesellschaft im Sinn der Zivilgesellschaft. In Hinsicht auf die Relevanz des semantischen Feldes von

¹² Vgl. die Briefe an den Prinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Augustenburg und in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* den zweiten Brief. *Über Anmut und Würde* erscheint in *Neue Thalia*, 1793, die Zeitschrift *Die Horen* wird 1794 angekündigt, die Augustenburger Briefe beginnen 1793, die daraus hervorgegangenen Briefe *Über die ästhetische Erziehung* erscheinen zuerst in *Die Horen* 1795. Die *Kallias*-Briefe werden erst 1847 veröffentlicht.

Bund, Bündnis, Bindung und dergleichen bei Schiller könnte man dieses Anliegen auch die Frage nach dem *sozialen Band* nennen. Sie ist eine andere als die nach Staat, Verfassung, Gesetz, Herrschaftsform, Institutionen, auch wenn sie sich davon nicht isolieren lässt. Denn zur gesellschaftlichen Kohäsion gibt die Politik, wie am Beispiel der Niederlande zu sehen, die Rahmenbedingungen; flächendeckende Repression macht, das zeigt der Historiker Schiller eindringlich, jegliche Form von Vereinigung unmöglich: den alltäglichen Konnex des Vertrauens, auf dem das bürgerliche Leben und seine Ökonomie beruhen, ebenso wie explizite, punktuelle Bündnisse, die ihrerseits wachsen und erst zu langfristigen Bindungen werden müssen.

Der Theoretiker Schiller schreibt unzweifelhaft dem Ästhetischen eine entscheidende Funktion für die Gemeinschaftsbildung zu – die ästhetische Erziehung soll Bürger formen, die ohne die Gewaltexzesse der Französischen Revolution die Gesellschaft und die Politik revolutionieren können und zu einem besseren Staat als dem vorhandenen fähig sind.¹³ Die Frage nach den Voraussetzungen derartiger Veränderungen aber sind für ihn subjekttheoretische. Vorstellungen von Liebe als Band aller ‚geistigen‘ Wesen, wie sie der junge Schiller auf den Bahnen von Leibniz'scher Metaphysik, schottischer Moralphilosophie u. a. präsentiert (wenn auch nur bedingt vertritt),¹⁴ Ideen von menschheitlicher Verbrüderung und erotisierter Freundschaft haben dabei keine tragende Funktion mehr. Wenn Schiller in den 1790er Jahren nach den Möglichkeiten von Bindung fragt, bilden die überschwänglichen vorklassischen Konzeptionen eher die Folie, von der sich solche abheben, die tatsächlich mit Formen von Vergesellschaftung zu tun haben und nicht nur mit emphatisch beschworener Einswerdung. Diese Veränderung impliziert, dass Schillers Ästhetik ohne religiöse und theologische Dimensionen auskommt. Die Kant'sche Matrix seiner Überlegungen, die das ermöglicht, garantiert dem Ästhetischen seinen eigenen Bereich, bringt freilich – zumindest in Schillers Versuch, diese Philosophie weiterzuentwickeln – andere schwer zu tragende Lasten mit sich. Und die Abtrennung von traditioneller Metaphysik schließt auch nicht aus, dass in Äußerungen zu distanzierteren menschlichen Beziehungen ebenfalls noch Echos jener Phantasmen von Unifizierung auftauchen.

Ästhetisches hat hier aber auch nicht nur eine Funktion in der Gesellschaft und für diese wie die aufklärerische Unterhaltungskultur; es ist nicht einfach die Fortsetzung geerbter Sozialästhetik, z. B. als Assimilation von höfischem Benehmen an die Lebens-

¹³ In dieser Rolle für die bürgerliche bzw. moderne Gesellschaft finden Schillers Überlegungen, i. d. R. reduziert auf die Briefe *Über die ästhetische Erziehung* und das Spiel-Theorem, Interesse bei Philosophen und anderen Theoretikern des 20. und 21. Jahrhunderts; am bekanntesten dürfte die Rezeption von Habermas sein, aber auch Honneth, Caillé, Rancière u. a. beziehen sich darauf. Vgl. auch Roger Sansi: *Art, Anthropology, and the Gift* (2015), London/New York, Routledge, 2020.

¹⁴ Vgl. die Kommentare zu den Schriften aus der Zeit der Karlsschule und zu den *Philosophischen Briefen*, die u. a. die Bedeutung von Adam Ferguson und dessen Gedanken von der Liebe als entscheidender Kraft des Handelns hervorheben. Vgl. auch Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): *Schiller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler, (2005) 2011 (künftig abgekürzt SH), 359–364.

bedingungen bürgerlicher Schichten.¹⁵ Schiller geht das Problem des Verhältnisses von Ästhetischem und Sozialen vielmehr in dezidiert ‚modernem‘ (Latour’schen) Sinn an, das heißt, er separiert beide einerseits strikt und führt sie andererseits auf hybride Weise wieder zusammen. Das Erste impliziert die Auffassung von Schönheit und Kunst als Domäne eigenen Rechts; das Zweite enthält den Versuch, gerade eine Brücke zwischen dieser und – das ist im Ästhetikdiskurs der Zeit innovativ – nicht der Erkenntnistheorie, sondern der praktischen Philosophie zu schlagen. In die Ethik wird damit – gegen Kant – eine ästhetische, d. h. sinnliche, zur Natur gehörige, Komponente eingeführt, und das Schöne – mit Kant – apriorisch an den höchsten Begriff der praktischen Vernunft, den der Freiheit, gekoppelt.¹⁶

Dabei kommen neben politischen Konzepten auch soziale ins Spiel sowie eine strukturelle Analogie zwischen (einer bestimmten Art von) Sozialität und dem Ästhetischen (als Empfindung und Objektivation im Kunstwerk), die es erlaubt, dass beide einander als Modell dienen können. Ihre Gemeinsamkeit finden beide, wie zu sehen sein wird, in der Beziehung eines *freiwilligen reziproken Gebens*, die bald als asymmetrische, bald als symmetrische charakterisiert ist. Auch die Geste eines einseitigen Schenkens spielt eine Rolle, doch auf diese Manifestation einer Außerordentlichkeit fällt zumindest ein Schatten des Zweifels.

Schillers Schriften sind für die Geschichte der Begriffe *charis* und *Grazie* eine unabdingbare Referenz. Dass sie auch mit dem Konzept der Gabe im Mauss’schen Sinn zu tun haben, liegt dagegen nicht ohne Weiteres auf der Hand. Denn wenn Schiller explizit von Gaben spricht, meint er ein unilaterales Schenken, das keinerlei Gegengabe heischt und kein Verdienst voraussetzt; es ist außerhalb jeder menschlichen Ratio, nichts als die Manifestation einer geneigten, wohlwollenden und völlig unberechenbaren Macht. In diesem Sinn hat es die Merkmale der christlichen Gnade im positiven Sinn wie auch in dem der Willkür; eine reine, unbedingte, absolute Gabe kann nur empfangen, aber nicht erwidert werden, sie ergeht oder bleibt aus. Dem entspricht sein Begriff von *charis*, wenn er das Wort singularisch gebraucht wie im Gedicht *Das Glück*: Der in Überfülle Beschenkte ist hier Goethe, der Günstling der Götter oder der Natur. Dieser Status enthebt ihn der Konkurrenz und des Neides, Rivalität ist in so einem Fall unmöglich, und gegen die Ungerechtigkeit einer derartigen Bevorzugung lässt sich nirgends Klage führen. Die aller Intelligibilität entrückte Begabung macht diese aber auch zu einem Inbegriff des Naiven und, zumindest im Rahmen eines geschichtsphilosophischen Denkens, tendenziell Anachronistischen.¹⁷ Mit dem als Losung für kollektives emotionales Einswerden so wichtigen Stichwort ‚Freude‘ hat Schiller das griechische Wort nicht verbunden, obwohl Freude doch eine der

¹⁵ In diesem Sinn ist das Ästhetische Gegenstand für Kulturgeschichte, Kommunikationstheorie oder Soziologie, auch im Sinn der Luhmann’schen.

¹⁶ Gemeint ist natürlich die Rede von der „Schönheit als Symbol der Sittlichkeit“; *Kritik der Urteilskraft* (künftig abgekürzt KdU), § 59, AA V, 351.

¹⁷ Vgl. jedoch zu einer Differenzierung von naivem und sentimentalischen Genie z. B. SH, 458 f.

Grundbedeutungen von *charis* ist. Jedenfalls lässt die *Ode an die Freude* keinen Zusammenhang damit erkennen.¹⁸

Im Plural tauchen Chariten, Grazien, Huldgöttinnen, Horen¹⁹ immer wieder auf; sie gehören zum Inventar des Goldenen Zeitalters, also weniger zu einer verklärten historischen Antike als einem vorgeschichtlichen Zustand. Dass die Trias der Grazien mit ihrem Reigen ein philosophisches (und kunsthistorisch viel gebrauchtes) Bild der zirkulierenden Wohltaten ist, das drei Gesten unterscheidet, steht bei Schiller nicht im Fokus. Die drei weiblichen i. d. R. tanzenden Wesen bilden bei ihm vielmehr eine harmonische Einheit, die bestenfalls wie ein Akkord aus drei Tönen besteht, aber ansonsten ohne Binnendifferenzierung bleibt. Die Grazien agieren bei ihm nicht als Individuen miteinander. Er reduziert sie auf die paradigmatische Achse und lässt die syntagmatische unbeachtet.

Sieht man in ihnen vollwertige Personen, deren Gesten sich auch je für sich betrachten lassen, dann erscheinen sie als Pendant zur Mauss'schen Trias von Geben, Annehmen und Erwidern; beide stehen zumindest auf einem gemeinsamen denkhistorischen Boden.²⁰ Bei Seneca (*De beneficiis* I.iii.) figurieren (mit Rekurs auf Chrysipp) die Grazien das Wohltun, und die bildende Kunst bezieht sich immer wieder auf diese Passage.²¹ Mit der traditionellen Personifizierung ist aber nicht das Verhältnis zwischen einer schenkenden (übermenschlichen) Instanz und einer beschenkten (menschlichen) gemeint. Die Verknüpfung der mythologischen Gestalten mit der Gabe besteht vielmehr darin, dass ihre Dreiheit und ihre ineinander geschlungenen Hände Wohltun, Wohltaten-Erhalten und Danken selbst als Zirkulation beschreiben, in der auch die empfangende Seite aktiv ist und die des Annehmens und Respondierens gleichwertig sind. Die Ähnlichkeit der Grazien untereinander heißt aus dieser Sicht nicht, dass sie einfach nur indistinkte Harmonie verkörpern, sondern dass die einzelnen Positionen gleichrangig sind; ohne Hierarchie zwischen den Akteurinnen ist das

18 Einer beglückenden, rauschhaften Verschmelzung oder einem universalen chorischen Unisono, wie sie Schiller vorschweben, entspricht das griechische Wort tatsächlich nicht. Es bezeichnet empfundene und empfangene Freude auch nur unter anderem, ansonsten meint es eine aktive, Freude schaffende Kraft. Zu Freude ohne Bezug zu *charis* vgl. Detlev Schöttker: *Metamorphosen der Freude. Darstellung und Reflexion der Heiterkeit in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 72 (1998), 354–375. Zu Freude und Geschenk vgl. Kerstin Stüssel: *Geschenke, Gelegenheiten, Gegenwart. Schillers Autorschaftspraxis 1784–1787*, in: Johannes Lehmann, Kerstin Stüssel (Hg.): *Gegenwart denken. Diskurse, Medien, Praktiken*, Hannover: Wehrhahn, 2020, 187–215.

19 In seltenen Fällen findet sich der Singular. Horen und Chariten ähneln einander bis zur Ununterscheidbarkeit; vgl. Veronika Mertens: *Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*, Wiesbaden; Harrassowitz 1994, 17 f. Thalia ist auch der Name einer Charitin.

20 Vgl. Denis Vidal: *Les trois Grâces ou l'allégorie du don: Contribution à l'histoire d'une idée en anthropologie*, in: *Gradhiva* 9 (1991), 30–47. Gegen diese Annäherung von Mauss und Seneca argumentiert Hénaff, s. Anm. 22.

21 Die *Gratiae* haben bei Seneca *beide* Geschlechter. Zu den verschiedene Bedeutungsfacetten in der Antike, zu den Grazien als Allegorie der Wohltaten, als Göttinnen der Künste u. a. vgl. Mertens 1994.

Geben gerade keine kondeszendente Geste. Und es ist auch nicht die herausgehobene initiale Handlung, sondern – darauf weist der Kreis – selbst Glied einer unendlichen Kette.²²

Zu Schillers Zeit mag die Grazien-Bildlichkeit allzu sehr zum Topos erstarrt sein, als dass er noch versucht hätte, ihr eine andere Bedeutung als die von Einklang, Wohlergehen, Förderung der Künste o. Ä. abzugewinnen. Anmut als Gegenstand einer ganzen Abhandlung ist auf diesem Hintergrund eigentlich bemerkenswert.

Andererseits ist Grazie nicht der einzige Gemeinplatz des ästhetischen Diskurses, den Schiller noch einmal aufgreift und auf der Matrix der Transzendentalphilosophie neu bedenkt.²³ Er versucht, den Begriff und seine Äquivalente in ein anspruchsvolles Denksystem einzutragen und sie dadurch der Unverbindlichkeit zu entheben.²⁴ Thema einer größeren theoretischen Schrift kann Grazie jedoch offenbar nur sein, wenn sie auch vom zugehörigen Mythos möglichst weit abgerückt wird und selbst die Bezeichnung erst einmal die direkte Assoziation mit der griechischen und lateinischen Wortgeschichte vermeidet. Eine diskontinuierliche Beziehung zur ubiquitären populären Tradition wird damit indiziert, und das ist offenbar die Voraussetzung dafür, dass der Begriff noch einmal eine relevante theoretische Bedeutung erhalten kann. Diese liegt in der Funktion als Brücke zwischen Gegensätzen, die der Aufklärungsdiskurs bereithält und Kant auf seine Weise verschärft. Indem Schiller sich an ihnen abarbeitet und für das Ästhetische einen Ort zwischen den Polen sucht, nimmt er jedoch auch soziale Konstellationen in den Blick, die komplexer sind als eine Vorstellung von ‚Mittelwerten‘ zwischen Extremen. Das freiwillige reziproke Geben ist eine derartige Konstellation.

3 Schönheit und Scham

In dem lange unveröffentlicht bleibenden Fragment *Kallias oder Über die Schönheit. Briefe an Körner* operiert Schiller mit einem weiten Idealschönheit, Erhabenheit, Grazie nicht trennenden Begriff von Schönheit. Anmut und Würde tauchen als Vertreter der Pole von Schön und Erhaben oder, wie es in der Forschung heißt, Ausgleichs- und Widerstandsmodell²⁵ des Ästhetischen erst auf, wenn es darum geht, die *menschliche* Schönheit zu konkretisieren. Auch im Kontext einer noch nicht in dieser Weise spezi-

²² Seneca gibt in seiner Philosophie der Gabe eine ganz andere Wende, weshalb er sich zum Grazien-Mythos kritisch verhält. Ihm geht es gerade nicht um die (zeremonielle) gegenseitige Gabe, sondern um die einseitige moralische. Vgl. Hénaff 2002a, 337–351.

²³ Vgl. z. B. seinen Umgang mit Hogarths Schlangenlinie; vgl. Sabine Mainberger: Einfach (und) verwickelt. Zu Schillers ‚Linienästhetik‘. Mit einem Exkurs zum Tanz in Hogarths *Analysis of Beauty*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 79.2 (2005), 196–251.

²⁴ In diesem Sinn ist *Über Anmut und Würde* ebenso eine ‚verabschiedende‘ Antwort auf Winckelmanns Ästhetik wie auf Wielands *Musarion oder Die Philosophie der Grazien* (1764–67, publ. 1768). Beziehungen zu Wielands Grazie-Begriff gibt es jedoch; vgl. Anm. 132 und 147.

²⁵ Vgl. z. B. SH, 399.

fizierten Theoretisierung von Schönheit gibt es jedoch schon die gegenseitige Spiegelung von Ästhetik und Sozialität. Denn Schiller erläutert am Beispiel (idealisierter) sozialer Beziehungen den Eindruck von Schönheit und entwirft am Beispiel ästhetischer Erfahrung (ideale) soziale Beziehungen.

Die Grundthese des fragmentarischen Briefwechsels mit Gottfried Körner, Schönheit sei Freiheit in der Erscheinung,²⁶ illustriert Schiller im sogenannten empirischen Teil der Argumentation mit Beispielen aus verschiedenen Künsten: Architektur (Gebäude), Design (Gefäß), Kleidung (Rock), Landschaftsmalerei, Versifikation, dem ‚Naiven‘ (einer Szene aus Vergils *Aeneis*), didaktischer Prosa (Lehrart), Schlangenlinie, (am Rand) Gartenkunst, Umgangsweise, Tanz. Sie gehören alle ins weite „Reich des Geschmacks“ (FS V, 424). Der Kunst im engeren Sinn als Darstellung des Menschen in Zeichnung, Skulptur, Schauspiel und Dichtung widmet sich die Beilage, der menschlichen Schönheit soll ein eigener Brief gelten (vgl. 414), woraus die Abhandlung *Über Anmut und Würde* hervorgeht.

Prinzipielle Fragen und Ansätze zur Überwindung Kant'scher Dichotomien, die Schiller dort weiterverfolgt, sind hier schon deutlich: Praktische Vernunft bzw. Freiheit und Sinnlichkeit müssen verträglich gemacht werden, denn die Gewalt ersterer konfliktiert mit den Sinnen, wenn sie Opfer kostet. Der entscheidende Schritt zur Annäherung beider Seiten liegt in den Begriffen der Selbstbestimmung, Autonomie und Heautonomie, die am Pol der Natur angesiedelt werden können, sofern diese eine organische ist und Artefakte als Organismen aufgefasst werden. Eine derartige selbstorganisierte Natur ist nicht eine nur determinierte, sie stellt nicht einfach das Andere der Vernunft dar, das dieser unterstellt werden muss, sondern deren Analogon. Dinge, die ihrer selbstgegebenen Regel zu folgen scheinen, ‚konsentieren‘, wie es heißt, gleichsam freiwillig mit ihrer Technik (vgl. 414 und 419) oder der ihnen auferlegten Form. Der systematisch geforderte Abgrund zwischen Natur und Vernunft ist hier mithin weniger tief; erstere erscheint als Person (sie ist „gleichsam die Person des Dings“, 411) mit eigener Akteurschaft, sogar als „Persönlichkeit“ (415, hier die des Baumes), die selbst gewissermaßen vernünftig, nämlich konsensfähig und -bereit, auftritt und der eigene Ansprüche „zuzugestehen“ (ebd.) sind. Dieser zumindest angebahnten Überbrückung des Gegensatzes durch einen modifizierten, der Vernunft

²⁶ Ich verzichte auf die Analyse von Schillers Herleitung und recurriere auf seine Argumente nur dort, wo es für meine Darlegungen nötig ist. Zur Einschätzung seines Versuchs als theoretischen Scheiterns vgl. Jörg Robert: *Schein und Erscheinung. Kant-Revision und Semiotik des Schönen in Schillers Kallias-Briefen*, in: Georg Bollenbeck, Lothar Ehrlich (Hg.): *Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2007, 159–166. Der Autor plädiert für eine rein metaphorologische und metaphorentheoretische Lektüre. Zum Gewinn trotz der gescheiterten Deduktion der Schönheit vgl. dagegen Frederick Beiser: *Schiller as Philosopher. A Re-Examination*, Oxford: Clarendon Press, 2005, 47–76. Alice Stašková sieht in dem Theorem eine Subreption; diese gilt ihr als gleichbedeutend mit der Figur des Als-ob und sei eine von Schiller vielfach eingesetzte, reflektierte Denkfigur; vgl. *Friedrich Schillers philosophischer Stil. Logik – Rhetorik – Ästhetik*, Leiden/Boston u. a.: Brill/Fink, 2021, 213–241. Dieser These folge ich nicht.

weniger fremden Naturbegriff treten indes andere Modelle gegenüber: solche der restlosen Unterwerfung von Masse, Material, Stoff, Medium, Körper etc. Die Vokabeln dafür sind militant und totalitär, immer geht es um alles oder nichts.²⁷ Vermittlungen, Ähnlichkeiten, Zwischenterme, Relationierungen, die es doch prinzipiell geben muss, wenn das Ästhetische überhaupt einen theoretischen Ort in der Konstruktion haben soll, scheinen hier immer wieder kassiert zu werden.

Schiller versucht also bald den grundlegenden Dualismus aufzuweichen, bald ihn einseitig zugunsten von Vernunft und Freiheit aufzulösen. Dem einen Ansatz sind Modelle ‚liberaler‘ (d. h. ohne Zwang verfahrenender)²⁸, z. T. egalitärer, in gewissen Grenzen auf Aushandlungen beruhender Beziehungen korreliert, dem anderen solche dezidiert Ausübung von Macht.

Das Schwanken zwischen beiden Ansätzen wird sich in den weiteren theoretischen Schriften fortsetzen.²⁹ Die Gründe dafür liegen weder in mangelnden Fähigkeiten Schillers zur Theoriebildung noch in Ängsten vor politischer Anarchie o. Ä., sondern in letzten Endes tatsächlich – zumindest auf Kant’schen Voraussetzungen – nicht aufhebbarer Gegensätzen. Die Macht der praktischen Vernunft einerseits weniger repressiv erscheinen zu lassen und andererseits doch nicht zu relativieren, führt zur Formulierung immer neuer Distinktionen und Oppositionspaare, die nicht zusammenfinden. Die einzelnen argumentativen Schritte stehen daher im Folgenden nicht im Fokus; vielmehr sollen soziale Konstellationen beleuchtet werden, die Schillers Begriffsgefüge veranschaulichen und ggf. Aspekte enthalten, die in seinen Theoretisierungen unausgefaltet bleiben.

Die Geschmacks- oder „schöne Sinnenwelt“ ist „ein Reich der Freiheit“; diese ist sinnlich nicht wahrnehmbar, jene fungiert vielmehr als „das glückliche Symbol, wie

27 Vgl. z. B. 413: „völlig beherrscht“, 414: „siegen ... Sieg“, 429: „völlig vertilgt ... völlige Ablegung oder vielmehr *Verleugnung* seiner Natur ... vollkommen ausgetauscht ... nichts durch den Stoff, alles durch die Form ... völlig untergegangen“, 430: „völlig unterging“, 431: „völlig bezwungen“, 433: „besiegen ... völlig untergehen ... siegend“.

28 Im Grimm’schen Wörterbuch (auch in der späteren Bearbeitung) ist das Wort nicht verzeichnet, laut Herders *Conversations-Lexikon*, 1854–1857 (<https://www.deutschestextarchiv.de/>; 14.04.2024), bedeutet es „freigebig, gütig, freisinnig“, auch „ohne Zwang, großzügig, verständig“, vgl. Friedrich Schiller: *Theoretische Schriften*, hg. v. Rolf-Peter Janz, Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992 (künftig abgekürzt FA 8), 1336. Bei Schiller kommt das Wort in diesen Bedeutungen vor, es konnotiere aber auch „aufgeklärt-kosmopolitisch, weltoffen, vorurteilsfrei eingestellt“, vgl. Ralph Szukala: Vom Ideal der Liberalität in Schillers Theorie der Anmut, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 94 (2020), 267–286. Der Aufsatz kommt zuweilen meinen Überlegungen nahe, v. a. wenn er Liberalität mit Schenken verknüpft, geht aber nicht auf die ethnologische Konzeption der Gabe ein.

29 In Hinsicht auf Masse/Stoff und Form fällt diese Ambiguität wohlgemerkt nicht einfach zusammen mit der Doppelsträngigkeit der Schiller’schen Ästhetik als einer des Schönen und einer des Erhabenen, die Zweiseitigkeit lässt sich auch in der ersteren beobachten. Die Unentschiedenheit hat u. a. mit wechselnden argumentativen Kontexten zu tun.

die moralische [Welt] sein soll“ (424 f.).³⁰ Die Struktur der schönen Erscheinungen entspricht derjenigen, die für den Zustand der sozialen (und politischen, Schiller unterscheidet das oft nicht) Verhältnisse für wünschenswert gilt. Aber jene Struktur wird – wenngleich nicht prinzipiell und ausschließlich, so doch oft in den Beispielen – auch diesen Verhältnissen abgelesen.

Eine derartige gegenseitige Spiegelung der Sphären zeigt sehr gut das Beispiel der Kleidung. Es wirkt etwas befremdlich, weil es die Begriffe Selbstzweckhaftigkeit und Selbstbestimmung, Synonyme für Freiheit, auf ein Gebrauchsding überträgt und dieses (im oben erwähnten Sinn) quasi zur Person macht.³¹ Es spielt aber bedenkenwerte Momente in die Überlegungen ein.

Als schön gekleidet gilt jemand, wenn

weder das Kleid durch den Körper, noch der Körper durch das Kleid an seiner Freiheit etwas leidet; wenn dieses aussieht, als wenn es mit dem Körper nichts zu verkehren hätte und doch aufs vollkommenste seinen Zweck erfüllt. Die Schönheit oder vielmehr der Geschmack betrachtet alle Dinge als *Selbstzwecke* und duldet schlechterdings nicht, daß eins dem andern als Mittel dient oder das Joch trägt. In der ästhetischen Welt ist jedes Naturwesen ein freier Bürger, der mit dem Edelsten gleiche Rechte hat, und *nicht einmal um des Ganzen willen* darf *gezwungen* werden, sondern zu allem schlechterdings *konsentieren* muß. In dieser ästhetischen Welt, die eine ganz andere ist als die vollkommenste platonische Republik, fodert auch der Rock, den ich auf dem Leibe trage, Respekt von mir für seine Freiheit, und er verlangt von mir, gleich einem verschämten Bedienten, daß ich niemanden merken lasse, daß er mir *dient*. Dafür aber verspricht er mir auch *reciproce*, seine Freiheit so bescheiden zu gebrauchen, daß die meinige nichts dabei leidet; und wenn beide Wort halten, so wird die ganze Welt sagen, daß ich schön angezogen bin. *Spannt* hingegen der Rock, so verlieren wir beide, der Rock und ich, von unsrer Freiheit. (420 f.)

Die überzeugend wirkende Funktionalität eines Artefakts mag einen Aspekt von ‚Freiheit‘ haben, wenn man davon ausgeht, dass die Materialität oder die Notwendigkeiten der Verarbeitung berücksichtigt werden muss, dass man nicht eine Form oder Funktion gegen bestimmte Eigenheiten des Stoffs, der anzuwendenden technischen Prozeduren, der Produktionsbedingungen etc. durchsetzen kann, sondern auch Faktoren zur Geltung kommen, die jenen inhärieren. Implizit ist dabei freilich ein Dualismus von Materie und Form als einer dieser auferlegten Intelligibilität, der selbst in der westlichen Kultur nicht schlechthin gilt; handwerkliche Praxis wusste es immer schon besser. In diesem *metaphorischen* Sinn, der den Begriff Freiheit sehr weit fasst und auf jeden Fall von der Kant’schen Verwendung entfernt, denn dazu gehört unab-

30 ‚Moralisch‘ dürfte hier im weiten Sinn zu verstehen sein als ‚auf freier Wahl beruhend‘, also ‚geistig‘, ‚bewusst‘, und ‚gesellschaftlich‘, ‚zu den gesellschaftlichen Verhältnissen gehörig‘; vgl. Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. Ausgabe letzter Hand, Leipzig 1793–1801 (<https://www.woerterbuchnetz.de/Adelung>; 14.04.2024), III, Sp. 280. Es meint also ‚von Menschen gemacht und Menschen betreffend‘.

31 Damit erinnert es aber auch daran, dass Schönheit und Freiheit doch nicht nur anthropozentrisch gedacht werden, obwohl sie am Menschen (*in natura* und in künstlerischer Darstellung) ihre höchste Realisierung erreichen.

dingbar Bewusstsein, mag die Projektion von Selbstzweckhaftigkeit und Gleichberechtigung auf das Objekt einleuchten.

Schiller wählt hier wie an vielen anderen Stellen als Vergleichssphäre die aktuelle politische: Aufhebung der Standesunterschiede in politischer und rechtlicher Hinsicht und Universalisierung des Status als freier Bürger sind die Forderung der Zeit. Seine Formulierung lässt aber auch Distanz zu bestimmten Diskursen und allemal zur Französischen Revolution erkennen. Die Zurückweisung des ‚Ganzen‘ mag eine Absage an Rousseau andeuten, in dessen *Gesellschaftsvertrag* sich der Einzelne mit seiner ganzen Person dem Staat unterwirft, sich der *volonté générale* unterstellt und mit dem vernünftigen Allgemeinen identisch wird.³² Auch wenn das bedeutet, dass er selbst zum Souverän wird und in diesem Sinn nur sich selbst gehorcht, ist eben eine darauf gegründete oder darauf beziehbare Republik verdächtig geworden.³³ Die Revolution kann ihre Realisierung der Freiheit zu dem ‚Ganzen‘ erklären, um dessentwillen Einzelne Zwang erleiden; der große übergeordnete Zweck rechtfertigt so die Instrumentalisierung (‚daß eins dem andern als Mittel dient‘) oder die Repression (‚das Joch trägt‘), in denen Individuen ihrer Freiheitsrechte beraubt werden oder sogar sterben müssen. Die Freiheit aller ‚Naturwesen‘ (auch der Nicht-Personen) muss aber ohne Unterdrückung, Gewalt, Opfer realisiert werden, und eben darin unterscheidet sich für Schiller die ästhetische Welt von der idealen platonischen Republik und, so darf man wohl ergänzen, von der verwirklichten französischen.³⁴

Neben der politische Sphäre bringt Schiller aber noch eine andere ins Spiel, wenn er Rock und Körper mit Diener und Herr analogisiert: Es ist (wie oft genug beklagt) nicht die ökonomische, die bleibt implizit, sondern diejenige persönlicher Abhängigkeit. Auf den ersten Blick erscheint sie einseitig, auf den zweiten ist sie jedoch gegenseitig. Das ‚Dienen‘ ist auch im späteren 18. Jahrhundert über ein Arbeitsverhältnis hinaus eine personale Beziehung. Da kein Haushalt, außer vielleicht einem allerärm-

³² Vgl. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, FS V, 570–669 (künftig abgekürzt ÄE), 27. Br.: „... der ethische Staat kann sie [die Gesellschaft, S.M.] bloß (moralisch) notwendig machen, indem er den einzelnen Willen dem allgemeinen unterwirft“; 667. Laut Kommentar in FA 8 deutet das auf Rousseaus *Contrat sociale* (1762). Problematisch – und bei Schiller als Kritik ernst zu nehmen – ist die ‚Unterwerfung‘: die Überantwortung der ganzen Person an den Staat. Das Verhältnis von Souverän und Untertanen ist als Identität gedacht; die Einzelnen nehmen jedoch wechselnd die Perspektiven von Besonderem und Souverän bzw. allgemein Vernünftigem ein. Vgl. Thomas Bedorf, Steffen Herrmann: Das Gewebe des Sozialen. Geschichte und Gegenwart des sozialen Bandes, in dies. (Hg.): *Das soziale Band. Geschichte und Gegenwart eines sozialtheoretischen Grundbegriffs*, Frankfurt/M.: Campus, 2016, 23 ff.

³³ Anders als viele Aufklärer, v. a. die Rousseau-Anhänger, glaube Schiller nicht an den nach abstrakten Theorien konstruierten Staat; vgl. Ernst Schulin: Schillers Interesse an Aufstandsgeschichte, in: Dann, Oellers u. a. 1995, (137–144) 142.

³⁴ Dass aber auch Schillers Vorstellung nicht ohne Gewalt auskommt, meint die Forschung an der Formulierung zu erkennen, dass der Einzelne „zu allem schlechterdings konsentieren muß“ (Herv. geändert von S.M.); vgl. SH, 386. Gemeint ist wohl: Es ist unabdingbar, dass er die entsprechende Möglichkeit hat und nicht dazu gezwungen wird.

ten, ohne Dienerschaft auskommt, leben Bedienstete mit im Haus; sie werden bezahlt – Schiller unterscheidet an anderer Stelle ausdrücklich die ‚Kinder‘ von den ‚Knechten‘ des Hauses (vgl. 466)³⁵ –, das Ganze hat aber trotzdem noch etwas von der vormodernen Extension der Familie. Der Hausherr hat ihnen gegenüber Verpflichtungen, z. B. im Alter. Das Verhältnis zwischen ihm und der Dienerschaft ist, wenngleich im bürgerlichen Hausstand in kleinem Maßstab, auch ein patronales und paternalistisches.³⁶ In einer derartigen Beziehung besteht ein unaufhebbares Machtgefälle, trotzdem aber haben beide Seiten Obliegenheiten gegeneinander.³⁷

In Schillers Ausführungen sind die Beteiligten nicht nur sachlich über die Arbeit miteinander verbunden, sondern auch durch Gefühle, namentlich Respekt und Scham, und durch ein gegenseitiges Versprechen: Beide Seiten binden sich demnach performativ aneinander. Der eine respektiert in seinem Verhalten die (formelle) Freiheit des anderen; dieser verspricht, wiederum ohne Worte, durch sein Tun, die eigene Freiheit nur so weit zu gebrauchen, dass sie die des anderen nicht einschränkt. Schiller formuliert (wohl aus rhetorischen Gründen) einseitig, als gebe nur der eine das Versprechen, der Sache nach ist es aber ein gegenseitiges, es funktioniert „reciproce“. Beim Ergebnis macht er es explizit: Nur „wenn beide Wort halten“, kommt es zu dem Zustand ‚schöner‘ Bekleidung des Herrn.

Die ästhetische Erscheinung ist hier also Resultat einer (in ihren statusbedingten Grenzen) freiwilligen reziproken Bindung, Selbstbegrenzung und Kooperation von komplementären Akteuren. Sie befinden sich in einem asymmetrischen Verhältnis der Macht, aber in einem symmetrischen Verhältnis in Hinsicht auf ihre soziale Interaktion. Der Inferiore erhebt zwei Forderungen: die nach Respekt für seine rechtliche Freiheit und Gleichheit und die nach Verbergung seiner sozioökonomischen Abhängigkeit. Ob beides in der Öffentlichkeit oder nur zwischen den beiden geschehen soll, bleibt offen, aber wenn beide einander als gleichberechtigte und freie Personen gegenüber treten, sind sie auch ohne Zuschauer auf eine Öffentlichkeit bezogen, und

35 Die ‚Kinder des Hauses‘ verweisen ggf. auf römische Rechtsverhältnisse; vgl. die Stellenkommentare mit Verweisen außerdem aufs Neue Testament und Schillers Werk, darunter das mit diesem Ausdruck betitelte Dramenfragment.

36 Details eines derartigen Verhältnisses, wenn auch in anderen Dimensionen als im Hause Schiller und nur bedingt repräsentativ, finden sich in Walter Schleif: Philipp Seidel, der Betreuer von Goethes Haushalt in den Jahren 1775–1788, in: Viermonatsschrift der Goethe Gesellschaft 22 (1960), 150–178 (https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?503543292_0022|log24; 18.01.2024). Ein nicht unwesentlicher Teil der in den Rechnungsbüchern verzeichneten Personalkosten sind Geschenke. Schillers Beispiel hat wohl auch die Position eines Dieners als Vertrauten und ständigen Begleiters im Blick. 37 Das Wort ‚der Bediente‘ wirkt heute eigentümlich doppeldeutig, denn, als Passiv verstanden, ist der Herr der Bediente. Das Grimm’sche Wörterbuch schreibt dazu: „BEDIENTE ... in der activbedeutung des part. praet. bedient (s. bedienen 4)“; zum Verb: „bedient sein, mit dem particip in activer bedeutung, heiszt einem dienlich, wie beholfen sein einem behülflich sein.“ *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm* (<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB>; 08.09.2023) (künftig abgekürzt Grimm), Bd. 1, Sp. 1232, und ebd., Sp. 1230.

sogar auf die denkbar größte: auf die von jedem als Selbstzweck verkörperte Menschheit. Der Superiore muss beide Forderungen erfüllen, wenn er nicht selbst einen Verlust an seiner Freiheit erleiden will. Denn die Beschämung des Dieners zeigte als Demütigung des einen die Missachtung des anderen und strafte damit die behauptete Gleichheit beider Lügen.³⁸

Ihre (über die Arbeit hinausgehende) Beziehung beruht auf einem Akt, in dem sich beide, ohne von einer weiteren, dritten Instanz dazu genötigt oder im Fall der Verfehlung sanktioniert zu werden, einander verpflichten. Ein Versprechen geben und das Versprechen halten ist eine soziale Beziehung diesseits der rechtlichen Sphäre; es beruht auf der gegenseitigen Anerkennung der Beteiligten als vertrauenswürdiger oder ehrbarer Partner, von denen Verlässlichkeit erwartet werden kann, und das heißt Selbstverpflichtung, Bindung an das eigene Wort. Die positive den jeweils anderen betreffende Vermutung trägt ihren Akt. Und über ihr Versprechen wacht gewissermaßen die in jedem von ihnen vertretene menschliche Gattung. Die garantierende Instanz trägt jeder in sich. Sie fungiert wie in anderen Zusammenhängen die Götter bei einem Eid.

Was heutigen Kommentatoren i. d. R. peinlich ist, die Rede vom ‚verschämten Bedienten‘, ist insofern interessant, als sie an eine Dimension sozialen Lebens erinnert, die erst in jüngerer Zeit theoretische Aufmerksamkeit erhält. Der Bediente verlangt mehr, als politische Rechte ihm geben können. Und er will sich nicht nur seine eigene Lage verschleiern, um sie erträglicher zu machen, wie man von einem Bourdieu’schen Ansatz aus argumentieren könnte; er hat vielmehr das berechtigte Anliegen, auch in sozialer Unterordnung und ökonomischer Abhängigkeit sich nicht schämen zu müssen. Das ist keine Frage von Selbsttäuschung und Illusionierung über die eigene Situation.

Scham ist ein soziales Gefühl. Wer sie empfindet, betrachtet sich mit den Augen anderer, auch wenn er allein ist, und spricht sich selbst deren Achtung ab.³⁹ Wer sich schämt, möchte sich verstecken; der Blick der anderen, und sei er nur imaginär,

³⁸ Auf Bourdieus Spur würde man die Situation so beschreiben: Beide Seiten arbeiten gemeinsam an der Camouflage tatsächlicher Ungleichheit und bestehender Machtstrukturen. Auch die unterlegene hat ein Interesse daran, eine präsumtiv nicht veränderliche Situation zu euphemisieren. Beide nähren gleichermaßen eine sie umfängende Selbsttäuschung. Die Beziehung zwischen Herr und Bedientem ist ein Beispiel für ein verleugnetes ökonomisches Verhältnis, für eine vormoderne, noch nicht ‚entzauberte‘ Ökonomie, die in einen vielfachen nicht-monetären Austausch eingehüllt ist; vgl. z. B. Pierre Bourdieu: *Anthropologie économique. Cours au Collège de France (1992–1993)*, Paris: Raisons d’agir/Seuil, 2017, 60 f. Für Fragen der Anerkennung ist in dieser Konstruktion kein Platz.

³⁹ Ich gebrauche den Begriff hier zunächst unterterminologisch, nicht wie Kant, nicht wie Schiller (vgl. v.a. Anm. 83) und nicht wie in der aktuellen Fachphilosophie, wie z. B. Honneth. Dieser bestimmt Scham mit Rekurs auf phänomenologische und psychoanalytische Ansätze so: „Der Empfindungsgehalt der Scham besteht zunächst [...] in einer Art von Senkung des eigenen Selbstwertgefühls; das Subjekt [...] erfährt sich als von geringerem sozialen Wert, als es vorgängig unterstellt hatte.“ Diese Scham wird „nur in der Präsenz realer oder imaginierter Interaktionspartner erlebt [...], denen gewisserma-

schmerzt. Wer Scham fühlt, zieht sich aus der Gesellschaft zurück, vermeidet andere Menschen, da jeder die ihm entzogene Achtung verkörpert oder sie ihm potenziell erneut vorenthält; auf die Dauer macht Scham einsam. Sie einem Menschen ersparen ist daher ein grundlegender Akt, seine Freiheit zu wahren, als soziales Wesen zu leben, und ein Leben ohne Sozialität gibt es letzten Endes nicht (nicht einmal für Robinson Crusoe). Der Beschämte ist in seiner Selbstachtung verletzt. Und diese wird nicht allein durch die Gewährung politischer Rechte ermöglicht; diese sind notwendig, reichen aber nicht aus.

Selbstachtung hängt mit Anerkennung zusammen, die – so sieht es heutige Theoriebildung dazu – unter Bedingungen der modernen Gesellschaft auf verschiedenen Ebenen gewährt werden muss: Die erste ist die von Liebespartnern, Familie, Freunden etc., also des persönlichen Nahbereichs. Eine zweite Ebene stellt das gesellschaftliche Leben dar mit Beziehungen der Nachbarschaft, des Arbeitslebens, der religiösen Praktiken etc., d. h. der Lebensformen; hier entsteht soziale, regionale oder kulturelle Anerkennung. Eine dritte Ebene ist die Beziehung zwischen Bürger und souveräner Macht, also die formale, wobei zur politischen und juristischen Dimension heute auch die ökonomische gehört, d. h. die Anerkennung von Leistungen aus diesem Bereich und in Hinsicht auf Gerechtigkeit die Berücksichtigung der von ökonomischen Bedingungen abhängigen Chancen. Auf dieser Ebene erfahren Menschen institutionelle Anerkennung. Axel Honneth nennt diese drei Ebenen die private, die gemeinschaftliche und die öffentliche und ordnet ihnen (im Rekurs auf den frühen Hegel) die Grundformen gelungener Anerkennung zu: Selbstvertrauen in den persönlichen Beziehungen, Selbstschätzung im ethischen Leben und Selbstachtung unter juristischem Aspekt.⁴⁰

Hénaff hat dazu auf der Grundlage des Konzepts der zeremoniellen Gabe eine Erweiterung vorgeschlagen: Anerkennung sei nicht primär vom Verlangen des Subjekts her zu denken, sondern in Bezug auf Gegenseitigkeit. Das heißt, zum Begehren von Anerkennung gehört ein Angebot. Das ist die grundlegende Differenz einer Anerkennung nach dem Modell der Gabe zu derjenigen nach dem Modell des Kampfes, wie Hegel sie denkt. Denn die Protagonisten seines Szenarios in dem berühmten Abschnitt der *Phänomenologie des Geistes* „präsentieren sich mit leeren Händen oder haben zumindest nur

ßen die Rolle von Zeugen der verletzten Ichideale zufällt“. Wenn diese Partner die moralische Norm verletzt haben, erfährt das Subjekt in der Schamempfindung „die konstitutive Abhängigkeit seiner eigenen Person von der Anerkennung durch Andere.“ Honneth 2003, 222–224.

⁴⁰ Es sind „die drei Anerkennungsformen der Liebe, des Rechts und der Wertschätzung, die erst zusammengenommen die sozialen Bedingungen schaffen, unter denen menschliche Subjekte zu einer positiven Einstellung gegenüber sich selber gelangen können; denn nur dank des kumulativen Erwerbs von Selbstvertrauen, Selbstachtung und Selbstschätzung, wie ihn nacheinander die Erfahrung von jenen drei Formen der Anerkennung garantiert, vermag eine Person sich uneingeschränkt als ein sowohl autonomes wie auch individuiertes Wesen zu begreifen und mit ihren Zielen und Wünschen zu identifizieren.“ Ebd., 271; „so ist in der Erfahrung von Liebe die Chance des Selbstvertrauens, in der Erfahrung von rechtlicher Anerkennung die der Selbstachtung und in der Erfahrung der Solidarität schließlich die der Selbstschätzung angelegt“; ebd., 278. Vgl. Hénaff 2014, 74.

Waffen in den Händen. [...] jedes [Bewusstsein] verlangt Anerkennung, ohne sie je vorher anzubieten.⁴¹ Sie begegnen sich in direkter Konfrontation, eine Vermittlung erfolgt erst, wenn der eine kapituliert hat und als unterwerfener zum Knecht wird. Seine Arbeit ist dann ein endloser Kampf um Anerkennung.⁴² Die zeremonielle Gabe enthält dagegen eine ganz andere Logik, nämlich „zuerst auf das Vertrauen setzen, geben und sich geben, damit der Andere das Gleiche tut.“⁴³ Anerkennung gibt es nur reziprok oder gar nicht (zumindest gilt das für die normative Ebene). Wenn das Begehren von Anerkennung als Forderung auftritt, impliziert dies das Fehlen eines entsprechenden Angebots. Die Bedingungen für Selbstachtung, -schätzung, -vertrauen und die für die Anerkennung des Anderen gehören aber zusammen. Wer anerkannt werden will, muss den Anderen anerkennen, und das heißt, ihm dies anbieten.

Die drei genannten Sphären sind zu unterscheiden, aber natürlich hängen sie auch zusammen. Und noch mehr: Anerkennung geht auch der beschriebenen Differenzierung voraus. Denn nirgends funktioniert Zusammenleben ohne sie. Anerkennung des Anderen dürfte in einem weiteren Sinn auch als etwas zu beschreiben sein, das jegliche Begegnung zwischen Menschen, und sei sie noch so flüchtig, begleitet, ja sie begleiten oder ihr implizit sein muss; ohne sie gibt es vermutlich keine oder nur gewaltsame Interaktion. In diesem Sinn ist die zeremonielle Gabe für Hénaff nicht nur das Modell der institutionellen Anerkennung, das zumal in Gesellschaften staatlichen Typs Prävalenz vor den anderen hat, sondern ihre „Lektion“ reicht viel weiter:

Als spezifisch menschlicher – und sogar das Menschsein instituierender – Akt öffentlicher Anerkennung durchzieht ihr Modell alle Beziehungen unter Menschen [...]; jede Begegnung, jede soziale Beziehung enthält den Akt der gegenseitigen Anerkennung und bezeichnet jeden Menschen für jeden anderen Menschen als ein Wesen, das in seiner Würde zu betrachten und bedingungslos zu respektieren ist.⁴⁴

Diese Anerkennung wird unter Bedingungen des Staates vom Gesetz und den entsprechenden politischen und rechtlichen Institutionen geleistet; die Beziehung der Bürger dazu, und nicht irgendeine Form von Gütertausch, ist dementsprechend die moderne Nachfolge der zeremoniellen Gabe.⁴⁵ Das zu vermerken ist wichtig, es sollte aber ergänzt werden, dass die Logik der gegenseitigen Anerkennung auch auf den anderen Ebenen wirksam sein muss – in der ritualisierten sozialen Interaktion ist sie z. B. etabliert –, die öffentliche, institutionell verankerte Anerkennung reicht allein nicht aus, wenn die anderen Formen der Anerkennung nicht funktionieren. Anerkennungspathologien oder ein Leiden an deformierten, perversierten Gabenbeziehungen gibt es auf allen Ebe-

⁴¹ Ebd., 75, Anm. 44.

⁴² Vgl. oben 121 und Hénaff 2002a, 183, Anm. 63.

⁴³ Hénaff 2014, 75.

⁴⁴ Ebd., 71. Die Fortsetzung des Zitats bringt eine wichtige Ergänzung; vgl. unten 263.

⁴⁵ Vgl. auch Godelier 1999, 288–291: Ein unveräußerliches Gut, die Nachfolge des heiligen Objekts, ist heute das die Rechte der Individuen begründende Recht, die Verfassung.

nen, und da jedes Individuum jeder Sphäre zugehört, wirken sie zusammen. Literarische Texte oder andere künstlerische Artikulationen nehmen diese unauflösbaren Verschränkungen in den Blick. Und das tut auch Schiller, wenn er die Ebenen nicht auseinanderhält.

Der Diener in seinem Beispiel fordert zu Recht, dass er sich auch *als Diener* nicht schämen muss. Ob das dadurch erreicht wird, dass das Dienen diskret verborgen, oder besser dadurch, dass es offensiv aufgewertet wird (wenn es sich schon nicht ganz abschaffen lässt), steht auf einem anderen Blatt. Sofern es in einer modernen Gesellschaft Dienstleistung und Service bedeutet, ist die völlige Aufhebung gar nicht anzustreben, und als Verhältnis unterschiedlicher Machtstufen im modernen Organisationswesen auch nicht realistisch. Aber das Recht auf Selbstachtung (im weiten Sinn) gilt überall, auch, solange die politischen, ökonomischen und sozialen Verhältnisse nicht solche wünschenswerter Gleichheit (zumindest der Chancen) sind und jedenfalls ein Arbeitsleben ohne Hierarchien nicht denkbar scheint.

Wenn Schillers Beispiel einen Idealzustand der Egalität und Freiheit mit einem Abhängigkeitsverhältnis mischt, gibt das einen Fingerzeig, dass die Freiheit, die den Menschen auszeichnet und die unüberbietbare Begründung für Schönheit liefern soll, nicht in der im engeren Sinn moralischen Freiheit (der Befähigung zum kategorischen Imperativ)⁴⁶ und nicht in der politischen Freiheit aufgeht. Selbstachtung und Scham gehören zur Anerkennung durch Andere (nicht nur zum abstrakten Wissen des Individuums um das Sittengesetz in ihm) und damit zu einer Vielzahl sozialer Zusammenhänge, in die jeder Mensch eingelassen ist. Im Sinn anerkennungstheoretischer Überlegungen ist Intersubjektivität aber nicht nur empirisch, sondern auch in einem konstitutiven Sinn die Voraussetzung für die Autonomie des Subjekts.⁴⁷ Schiller empfindet ein Ungeügen an Kants freiheitlichem Subjekt und versucht auf seine Weise, es anders denn als Instanz praktischer Vernunft zu entwerfen. Er tastet nach Möglichkeiten, Sozialität nicht nur vom Subjekt aus und als sozusagen sekundäres Phänomen zu ihm zu denken. Für dieses Tasten haben Veranschaulichungen durch Analogien eine wichtige Funktion, und dies gelegentlich auch dann, wenn ihre Leistung als Vergleich, wie im Fall des Rocks, nicht besonders überzeugend ausfällt. Bedeutsam ist hier, dass in der zum Vergleich aufgerufenen Sphäre des Dienens und der Scham überhaupt Momente auftauchen, die *soziale* (nicht politische) Beziehungen und Probleme der Anerkennung sind.

⁴⁶ Diese Freiheitsfähigkeit garantiert das Versprechen (vgl. oben 226 und 228 f.), ist aber vom Akt des Vertrauens, dem Geben und Halten des Versprechens, noch einmal zu unterscheiden.

⁴⁷ So bei Fichte, vgl. dazu unten 261 f. und 282–284.

4 Einseitige und gegenseitige Gunst

In *Über Anmut und Würde* ruft Schiller an zwei Schlüsselstellen, an denen es um das Verhältnis von Vernunftidee und menschlicher Schönheit bzw. um dasjenige von Moralität und schöner Gestalt geht, soziale und politische Beziehungen zur Erläuterung auf.

4.1 Ambivalenz der Einseitigkeit

Im ersten Fall geht es um naturbedingte Schönheit: Da die Sphären Vernunft und Natur strikt getrennt sind,⁴⁸ da Schönheit kein Urteil des Verstandes und keines der Vernunft ist, sondern allein Sache der Sinnlichkeit, erhebt sich die Schwierigkeit, menschliche Schönheit von anderer Naturschönheit zu unterscheiden und mit der Idee des Menschen, „seiner Menschheit“ (439), seiner Bestimmung „als einer Intelligenz“ (440), zu verknüpfen. Die Schönheit geht die Vernunft nichts an, sie beruht auf nichts, wofür diese zuständig ist, die Vernunft ist nicht ihre Ursache, aber gleichwohl – Schiller personifiziert das Abstractum – ‚gefällt‘ die Schönheit der Vernunft (vgl. 441). Die Brücke zwischen beiden streng separierten Sphären erfolgt über die grundlegende Kant'sche Idee, dass bei teleologischen Urteilen die Vernunft dem Naturgegenstand eine Idee beilegt oder ‚leiht‘, ihn auf diese Weise begreiflich macht und ihn danach beurteilt. Sie betrachtet ihn, als sei er absichtlich erzeugt, als manifestiere sich in ihm ein Zweck. Schiller operiert mit diesem Gedanken in seinem eigenen Sinn, indem er die zuzuschreibende Idee nicht der theoretischen, sondern der praktischen Vernunft entnimmt; sie heißt dementsprechend Selbstbestimmung oder Freiheit.⁴⁹ Das Schöne sei nur „objektiv auf lauter Naturbedingungen einzuschränken“, ein „Effekt der Sinnenwelt“, da die Vernunft ihm aber „eine höhere Bedeutung leiht, gleichsam ihren Stempel aufdrückt“, so gehört es auch „subjektiv in die intelligible Welt“. Die Schönheit gilt daher (wie der Mensch selbst) als „Bürgerin zweier Welten“ (alle Zitate 442; Herv. im Original).⁵⁰

Man sollte meinen, damit ist ihre Doppelnatur ausreichend markiert und als doppeltes Recht auch stabilisiert, in einer Art Bildersequenz aber anthropomorphisiert

⁴⁸ Natur ist nur deterministisch und damit heteronom gedacht; sie untersteht nur Verstandesgesetzen. Schiller spricht an anderer Stelle auch von einem den menschlichen Körper einschließenden „Körperweltgewühle“; 1202, Anm. zu 399.

⁴⁹ Vgl. *Kallias*-Briefe 398; „Freiheitähnlichkeit oder kurzweg Freiheit“, 400. Zur Teleologie vgl. Kant: Man spricht „in der Teleologie zwar von der Natur, als ob die Zweckmäßigkeit in ihr absichtlich sei, aber doch zugleich so, daß man der Natur, d. i. der Materie, diese Absicht beilegt; wodurch man [...] anzeigen will, daß dieses Wort hier nur ein Princip der reflectierenden, nicht der bestimmenden Urtheilskraft bedeute“; KdU § 68, AA V, 383.

⁵⁰ Schiller verweiblicht den Kant'schen Ausdruck. „Die Schönheit ist daher als die Bürgerin zweier Welten anzusehen, deren einer sie durch *Geburt*, der andern durch *Adoption* angehört; sie empfängt ihre Existenz in der sinnlichen Natur und *erlangt* in der Vernunftwelt das Bürgerrecht.“ Ebd.; Herv. im Original.

Schiller gleich im Anschluss daran die Begriffe Geist und Sinnlichkeit als „einander verschmähende[...] Naturen“ im Streit, die einen Mediator brauchen. Die Mittlerfunktion übernimmt der Geschmack,⁵¹ insofern er „dem *Materiellen* die Achtung der Vernunft [und] dem *Rationalen* die Zuneigung der Sinne erwirbt“ und beide „zu einer glücklichen Eintracht verbindet“ (ebd.; Herv. im Original). Wieder haben Abstracta Gefühle, und diese lassen sich verändern. Die Gegner, die einander verachten – ein antisozialer Affekt –, rücken durch Empfindungen zusammen, die Sozialität befördern oder deren Grundlage sind: durch Respekt und Liebe, d. h. eine Regung, die Distanz zum Andern wahrt, und eine, die auf Nähe dringt.⁵² Das lässt an das Verhältnis von Vater und Sohn im traditionellen Verständnis denken.⁵³ Die Beziehung ist asymmetrisch, und unter Menschen wäre diese Art ‚Eintracht‘ eine nicht unbedingt befriedigende Konstellation.⁵⁴ Das Verhältnis ist aber jedenfalls eines positiver sozialer Empfindungen, es ist gegenseitig, die Beteiligten geben einander etwas und empfangen etwas voneinander, wenn auch nicht das Gleiche.

Die Vermittlung lässt offen, welche Vernunftideen in das Schöne ‚hineingetragen‘ werden können und welche Qualitäten am Objekt jene Ideen zu symbolisieren vermögen. Denn darin besteht die reziproke Leistung der zusammengespannten Antagonisten: Der eine leiht; er macht eine Geste von oben nach unten. Dabei muss man ‚verleihen‘ mithören,⁵⁵ denn der sinnlichen Erscheinung wird eine „höhere Bedeutung“ (442) übertragen, eine Ehre also, eine Auszeichnung, ein Titel, sie wird in einen höheren Stand erhoben („... wie er [der Geschmack, S.M.] Anschauungen zu Ideen adelt“, ebd.). Der derart Beliehene⁵⁶ fungiert als Symbol; er macht eine Geste von unten nach oben, er *dient* als solches. Die Nobilitierung ist ein Akt von Anerkennung, hier im ständischen Gefüge; das entsprechende Dienen andererseits – das impliziert diese Konstellation zumindest – besteht noch weniger als beim Bedienten in einer einfachen prosaischen Zweckerfüllung oder bloßen Instrumentalität. Das Ganze ist nach einem personalen Verhältnis zwischen Ungleichen mit gegenseitigen Obliegenheiten gemodelt.

51 „Der Geschmack macht gleichsam den Übergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse ohne einen zu gewaltsamen Sprung möglich.“ KdU § 59, AA V, 354. Kant anthropomorphisiert jedoch nicht und weist selbst in Hinsicht auf die Rede von ‚Übergang‘ auf das Figurative hin.

52 Achtung ist hier nicht die vor dem Gesetz (vgl. *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*, FS V, (670–693, künftig abgekürzt NGr) 690), sondern die vor dem personalen Gegenüber.

53 Heute denkt man es eher umgekehrt: Eltern lieben ihre Kinder, während die gleiche Einstellung von diesen nicht unbedingt zu erwarten ist.

54 Wie der Dramatiker Schiller weiß; Extremwerte zeigen Philipp II. und Don Carlos.

55 „... 5) *leihen*, als edler Ausdruck für das gewähren einer Gunst, für das zuwenden einer Kraft oder einer Eigenschaft, die als ein werthabendes Gut genommen wird, seit dem 17. Jahrhundert“. Dazu werden Beispiele von Schiller zitiert, u. a. „aber die Andacht leiht höheres Leben dem Stein 75^b (Spaziergang); in selbstgefälliger jugendlicher Freude / leiht er (der Künstler) den Sphären seine Harmonie. 24^b (die Künstler v. 285)“. Grimm, Bd. 12, Sp. 691. Vgl. auch unten 275 f. und 278 f.

56 Oder ‚Belehnte‘; vgl. 278 f.

In diesem Sinn, nicht direkt, sondern über das erwähnte ‚Leihen‘, ist die gestaltmäßige, „architektonische Schönheit des Menschen [...] *der sinnliche Ausdruck eines Vernunftbegriffs*“ (443; Herv. im Original). Sie sei zwar wie alle anderen schönen Erscheinungen nur sinnlich, stelle aber dennoch die Zwecke der Natur am besten dar; sie sei m.a.W. das geeignetste Symbol für die oberste Vernunftidee.

Schiller muss hier kontingente, kultur- und zeitbedingte, Vorstellungen von Schönheit, einer Hierarchie der Wesen, anthropozentrischer Kunst und eine transzendentalphilosophisch reflektierte Teleologie zusammenbringen zu einem ahistorischen, Universalität beanspruchenden Gedanken: Menschliche Schönheit macht die Bestimmung der Gattung, die Freiheit, sichtbar. Die Argumentation versucht, wie prinzipiell in den theoretischen Schriften, die Annäherung der gegensätzlichen Begriffe auf immer neuem Wege, mit immer neuen Unterscheidungen, immer neuen Begriffspaaren und Ebenen, in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* werden es auch vermittelnde dritte Terme sein – zwischen den gegensätzlichen Seiten bleibt aber stets eine Lücke. Denn bei jeder Beschreibung ihres Zusammenkommens lässt Schiller sie auch wieder auseinandertreten. Mit der Voraussetzung eines harten Schnitts zwischen Sinnlichkeit und Vernunft ist jede Vermittlung oder Zwischenposition wieder nur eine zweigeteilte. Der Abstand mag verkleinert erscheinen – Schillers Verfahren erinnert zuweilen an Intervallschachtelungen –, aber der kategoriale Bruch bleibt.⁵⁷

Die diskursive Lücke zwischen menschlicher Schönheit und Vernunftidee wird im erwähnten Kontext metaphorisch geschlossen durch erneuten Rekurs auf das Modell hoheitlich-paternaler Beziehung: „Daß die Darstellung der Zwecke am Menschen schöner ausgefallen ist als bei anderen organischen Bildungen, ist als eine *Gunst* anzusehen, welche die Vernunft, als Gesetzgeberin des menschlichen Baues, der Natur als Ausrichterin ihrer Gesetze erzeugte.“ (443; Herv. im Original)⁵⁸

Was bedeutet hier ‚Gunst‘? Das Grimm’sche Wörterbuch vermutet als

grundbedeutung [...] die gutes wünschende, gebefreudige zuneigung des einen menschen zum andern [...] (B 1), und erst secundär, dadurch dasz das occasionelle moment der überlegenheit des gebenden innerhalb besonderer anwendungen in den vordergrund tritt, die neigung des höheren zu dem von ihm abhängigen (B 3). diese letzte gruppe setzt sich jedoch im laufe des 17. jh. mehr und mehr gegen B 1 durch. sie bestimmt auch den bildlichen gebrauch (B 4; schicksalskräfte, wie *natur, glück, geschick* u. a.) [...] 3) gern, und heute⁵⁹ vorwiegend, von jemandem, der mit seiner neigung einen (oft materiellen und social bedingten) gewinn zu vergeben hat und zu dem der begünstigte in einem gewissen abhängigkeitsverhältnis steht: / a) von alters in der

57 Man könnte sagen: Wie Parallelen in einer zentralperspektivischen Konstruktion konvergieren die Linien der polaren Begriffe optisch, aber nicht mathematisch. Der Schnittpunkt liegt im Unendlichen, für das menschliche Sehen aber gibt es einen Punkt, und auf einem Gemälde entspricht ihm eine sichtbare Stelle; er ist in diesem Sinn wahrnehmbar oder lässt sich eben symbolisieren.

58 Gunst ist schon in der *Kritik der Urteilskraft* ein Stichwort; vgl. dazu Iris Roebeling: ‚Gunst‘ als Gabe in der *Kritik der Urteilskraft*, Poetica 36 (2004), 403–428; Näheres dazu unten 240 f.

59 Die online-Ausgabe ist nicht datiert, enthält aber Einträge von Autoren des späteren 19. Jahrhunderts.

sphäre des hoflebens: *gunst* die huld eines fürsten gegen seine umgebung, seiner würdenträger gegen rangtiefere u. s. w.⁶⁰

Der Wortgeschichte nach ist die Beziehung in der Horizontalen die ältere,⁶¹ diejenige in einem soziopolitischen Gefälle verdrängt diese Bedeutung, und zwar nicht zufällig im Lauf des 17. Jahrhunderts, mit der Konzentration der politischen Macht also. Auch für Schiller impliziert ‚Gunst‘ an dieser Stelle ein Gefälle, denn die gesetzgebende Instanz steht über der ausführenden. Die Natur vollziehe den Auftrag der Vernunft, handle dabei jedoch nur nach ihrer Neigung. Sie tut also, was sie ohnehin tun muss und worin sie gar nicht anders kann, ihre ‚Neigung‘ ist – Schillers Wortwahl verschleiert den Unterschied – keine affektive, liebende, sondern nur die physikalische Inklinat.

Ein schlichter Determinismus auf der einen Seite, aus dem sich die Schönheit nicht herleiten lässt, und der höchste Schönheitsrang als Sichtbarkeit des Telos der Natur: Diese soll mit der Vernunftidee zusammentreffen, das Schöne, der Geschmack, die ästhetische und die teleologische Beurteilung sollen es erlauben, aber es gibt *kein Kontinuum* zwischen den beiden Seiten.

Der Gunsterweis von oben nach unten verbildlicht das zutreffend: Er ist eine Handlung, die spontan, willkürlich, unmotiviert erfolgt; die Vernunft handelt frei – allerdings nicht wie der Mensch, der dem kategorischen Imperativ folgt, sondern so, wie der Gnade gewährende Souverän mit seiner Geste alle rationalen Verknüpfungen suspendiert. Dieser Akt ‚gestattet‘ (vgl. 440) die Schönheit als etwas Unerwartetes und ermöglicht – die Metapher verrät es – etwas tatsächlich nicht Erklärbares.

Schiller möchte Schönheit apriorisch begründen, aus Vernunftprinzipien deduzieren, während andere zeitgenössische Ansätze zur Ästhetik nur Konventionen bestätigen; zu diesem hehren Ziel unternimmt er seine theoretischen Anstrengungen (und bemüht sich zugleich um eine divulgative, nicht nur diskursive Sprache).⁶² Hier macht er jedoch etwas geltend, was den Aufklärern (und nicht zuletzt seinem philosophischen Leitstern Kant) politisch und juristisch ein Stein des Anstoßes ist und sich mit einem transzendentalphilosophischen Deduzieren nicht verträgt. Ein solches versucht, Begriffe aus zwingenden Schlüssen herzuleiten, es zielt auf logische Kohärenz, impliziert aber auch eine juristische Dimension, es heißt rechtfertigen, legitimieren. An dieser Stelle indes kommt etwas rational nicht Begründbares ins Spiel.

Als Übersetzungen des lateinischen Wortes *gratia* (zur Wiedergabe des griechischen Wortes *charis*) und auch noch im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts liegen Gunst und Gnade nah beisammen.⁶³ Gnade weist in den theologischen Bereich und steht im

⁶⁰ Grimm, Bd. 9, Sp. 1107 und Sp. 1110.

⁶¹ Bei Johann Heinrich Zedler: *Grosses Vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste* (1731–54), Halle/Leipzig 1732 ff. (<https://www.zedler-lexikon.de/index.html>; 29.04.2024), Bd. 11, Sp. 1406–1408, liegt der Akzent darauf.

⁶² Vgl. unten 276.

⁶³ Die Beziehung von ‚Gunst‘ auf „gottes gnade (B 2) [...] scheint vielmehr durch die christliche terminologie, vor allem durch χάρις, gratia hervorgerufen zu sein.“ Grimm, Bd. 9, Sp. 1104. Vgl. auch Ade-

politisch-juristischen an höchster Stelle, während Gunst auf allen möglichen Ebenen stattfinden kann. Beiden ist jedoch gemeinsam, dass sie sich gerade nicht aus irgendetwas ableiten lassen; beide sind nicht motiviert und nicht kalkulierbar. Das ist die in diesem Fall unbedingte Freiheit dessen, der sie geben kann. Beide können nur erhofft und gewünscht oder sogar erfleht werden, aber sie entziehen sich jeder Erwartung; in ihnen ereignet sich das Unwahrscheinliche.

Die Rede von dieser unberechenbaren, kondeszendenten Geste wird denn auch – im Sinn der laut Grimm bildlichen Bedeutung von ‚Gunst‘ – mit dem Hinweis auf den Zufall gekoppelt: „... glücklicherweise treffen ihre [der Vernunft, S.M.] Forderungen mit der Notwendigkeit der Natur *zusammen*“ (443 f.; Herv. im Original).⁶⁴ Ihr Konvergieren ist also eine erfreuliche Fügung, eine Kontingenz. Eine validere Begründung lässt sich an dieser Stelle nicht erreichen, die Macht (an deren Status nirgends Zweifel aufkommen), die Vernunft, gewährt von der Höhe ihrer Position herab aus freien Stücken etwas. Ihr Zusammenkommen mit der Sinnlichkeit ist also Willkür oder Zufall oder beides zugleich. Für die Schönheit ist es kein Ruhmesblatt, wenn sie so zustande kommt, aber auch auf die Vernunft fällt so ein Zwielicht. Gibt es keine rational befriedigendere Art, den Umgang mit ihrer Gegnerin zu benennen, als an eine Autorität zu erinnern, die gerade, wenn sie eine Gunst erweist oder etwas erstattet, ihre Macht als eine durch nichts gebundene und damit besonders deutlich demonstriert?

Eine Fortsetzung finden die Überlegungen zum „glückliche[n] Einverständnis zwischen der Naturnotwendigkeit und der Freiheit“ (456) und zu dieser ambivalenten Gunst, wenn als Analogon zur architektonischen Schönheit das Genie verhandelt wird. Beide stehen dann, anders als im obigen Zitat, in dem die architektonische Schönheit noch positiv besetzt ist, im Zeichen der Abwertung. Denn als „bloßes *Naturerzeugnis*“ gleicht das Genie dieser Art Schönheit. Beide sind „*Günstlinge der Natur*“ (Herv. im Original) und werden, aus Sicht des Verfassers verkehrterweise, mehr geschätzt als ihre aus einer Leistung des Subjekts stammenden Pendants, „Reiz“ (Anmut, Grazie) und „erworbene Kraft des Geistes“. Die nur naturbedingten Vorzüge sind ephemere, unzuverlässige, verfallen mit dem Alter, verschwinden ganz. Sie sind ein „zweideutige[s] Geschenk[...]“; daher wehe, wenn die Empfänger sich damit begnügen, anstelle dafür „Sorge“ zu tragen, „sich an der *Grazie* eine Stütze und Stellvertreterin heranzuziehen“ und durch Hinwendung zur Form aus „Naturgaben Besitzungen des Geistes“ (alle Zitate 457 f., Anm.; Herv. im Original) zu machen. Das bloße Geschenk muss Gegenstand von selbsterzieherischer Arbeit und transformativer (idealisierender) Aktivität werden. Wenn nicht, dann wird die Gabe, möchte man mit Johann Georg Sulzer sagen (und nicht nur mit Mauss), zum

lung II, Sp. 847, zu ‚Gunst‘ (2): „In engerer Bedeutung ist es von der Neigung eines Höhern gegen einen Geringern üblich, da es denn so wohl der Würde als dem Nachdrucke nach etwas weniger sagt, als Gnade.“

⁶⁴ Vgl. auch 440: „... als ihre Darstellung, d. i. ihr Ausdruck in der Erscheinung, zugleich mit den Bedingungen *zusammentrifft*, unter welchen das Schöne sich in der Sinnenwelt erzeugt.“ Herv. im Original.

Gift;⁶⁵ die großzügig Schenkende erweist sich als betrügerische Pandora. Die Abneigung des Aufklärers, leistungsbewussten Bürgers, hart arbeitenden Schriftstellers (der nicht zuletzt mit Goethe rivalisiert⁶⁶) gegen die einseitige motivlose Gunst der Natur ist genauso groß wie die gegen die absolutistische Praxis der arbiträren Begünstigungen. Geschenken misstraut er, oder genauer gesagt: Geschenken wie diesen, nämlich reinen, in keinerlei gegenseitige Bindung eingebetteten.⁶⁷ Und das nur auf diesem verdienstlosen Wohlwollen beruhende Genie ist philosophisch gesehen ein Ärgernis wie die Willkür des Souveräns.⁶⁸

Der Fall von Naturschönheit und Genie liegt freilich insofern etwas anders, als die Geberin hier nicht die Vernunft ist, sondern die Natur. Deren Schenken steht, zumindest aus der Perspektive pragmatischer Anthropologie, selbst dann unter Verdacht, wenn es in eine gegenseitige Beziehung mit der Vernunft eingelassen ist. Im Zweifelsfall sei es für die Moral sicherer, die Sinnlichkeit einfach zu unterwerfen und ihr abzuverlangen, was sie der Pflicht zu geben habe, und das ist nicht weniger als alles – sie müsse geopfert werden –, als auf ihr freiwilliges Geben zu setzen.⁶⁹

In diesen Rekursen auf Praktiken von Gunst und Schenken wechselt die Rolle des Gebers also auch. Das liegt nahe, denn es gilt doch, beiden Seiten gerecht zu werden und die Natur aufzuwerten, ohne am Vorrang der Vernunft zu rütteln. Natur oder Sinnlichkeit in der Geberrolle – also einer Machtposition – ist aber für Schiller i. d. R. fragwürdig. Denn wenn aus ihrem Geben ein Regieren oder Herrschen wird, droht dem Subjekt und analog der Gesellschaft oder dem Staat die Katastrophe.

Dass die Vernunft der Natur in der architektonischen Schönheit eine Gunst erweist, könnte man als Argument hinnehmen, insofern es sich dabei eben nur um die naturbedingte Schönheit handelt und nicht um die spezifische menschliche, den Ausdruck der freiheitsfähigen Person in der Grazie. Unwillkürliche (zumindest so scheinende), sympathetische Bewegungen und Moralität gehen bei letzterer Hand in Hand. Aber zwischen (strikt) unsichtbarer Sittlichkeit und (nur) sichtbarer Sinnlichkeit tut sich ein Widerspruch auf, und ebenso zwischen den Äußerungen der Natur, die in willkürlichen und unwillkürlichen Bewegungen nicht frei sind und doch weder Steuerung noch bloßen Automatismus zeigen sollen.

Die Lücke schließt Schiller auf die gleiche Weise wie bei derjenigen zwischen Vernunft und architektonischer Schönheit: Dass die unfreie Natur sich frei zeigt, sei eine

65 Vgl. zur Kunst als heilender oder stärkender Gabe: „Und wann die Kraft der schönen Künste in verätherische Hände kommt, so wird das herrliche Gesundheitsmittel zum tödlichen Gifte“; Künste; Schöne Künste; in: Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig, 1774 (https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/sulzer_theorie02_1774; 10.11.2023), (609–625) 614.

66 Zu Goethes Befremden, der die Anmerkung zum Genie vielleicht auf sich bezogen hat, ohne unbedingt gemeint zu sein, vgl. 1206 und 1207 f., und FA 8, 1335.

67 Vgl. auch unten 250.

68 Im Gedicht *Das Glück* (1799) wird das Genie dann aufgewertet und trotz der manifesten Ungerechtigkeit neidlos gewürdigt, die reine Gabe der Natur also positiv besetzt; vgl. oben 221.

69 Vgl. NGr, 693.

„Zulassung von seiten des Geistes“; man könne sagen, „daß die Grazie eine *Gunst* sei, die das Sittliche dem Sinnlichen erzeugt“ (459; Herv. im Original). Erneut ist es die unverhoffte Geste von oben, die beide Seiten zusammenbringt, das analoge Argument aber hat einen anderen Status: Denn hier handelt es sich um eine Kernbestimmung des untersuchten Begriffs. Grazie als Erscheinung von Moralität lässt sich, anders als naturgegebene Schönheit, nicht mehr abwerten.

Grazie ist also für Schiller – wie für alle möglichen anderen Ästhetiker dieser Zeit und vorangegangener Jahrhunderte – nicht rational erklärbar; für ihn besteht sie in einem Verhältnis des Subjekts zu sich selbst, das nur als jenes besondere quasi-personale zu einer Macht erläutert werden kann. Die Klammer zwischen den separaten Domänen, denen der Mensch zugehört, schafft ein arbiträrer Akt.

Damit wäre man freilich nicht viel weiter, als wenn man die ästhetisch-moralische Grazie gott- oder naturgegeben sein ließe, wenn man sie, tendenziell tautologisch, auf die *gratia* (Gnade) einer höheren Macht zurückführte, nur dass diese ins Subjekt verlegt wäre. Doch einen Unterschied gibt es zu diesen traditionell metaphysischen Positionen: Schiller zieht die Parallele zum vorher besprochenen Gunst-Verhältnis, nimmt aber die andere Seite in den Blick: Die „architektonische Schönheit [könne] als die *Einwilligung* der Natur zu ihrer technischen Form“ (459; Herv. im Original) betrachtet werden. Das pathetische, Misstrauen weckende (und eine transzendentalphilosophische Bemühung zunichtemachende) Wort ‚Gnade‘ fällt auch hier nicht, darüber hinaus ist die Beziehung aber deutlicher zweiseitig beschrieben als zuvor: Der ‚Gunst‘ begegnet ‚Einwilligung‘, der Erlaubnis Zustimmung, ganz so, als sei ein Verhandeln zwischen beiden Seiten vorausgegangen.

Schiller illustriert das gemeinte ästhetische Phänomen mit dem politischen Modell der liberal regierenden Monarchie (vgl. 460). Das Bild zeigt, wie er Hierarchie, Autorität und Machtausübung einerseits mindert, andererseits aufrechterhält. Die Regierung ‚verstattet‘ (vgl. 461) ihren Bürgern Freiheit, was jedoch ausdrücklich nicht als ein Geben zu verstehen sei: Denn „Freiheit kann man einem zwar *lassen*, aber nicht *geben*.“ (460; Herv. im Original) Sie kann keine Gabe sein, solange das Geben als ein *unilaterales* aufgefasst wird. Aber sie ist eine Gabe – die des höchsten Gutes –, wenn sie reziprok gegeben und empfangen wird.⁷⁰

Die Natur als alleinige Geberin ist, wie gezeigt, ebenfalls problematisch. Mit einer Gloriele umgibt Schiller die schenkende Natur jedoch in seiner Spekulation zur Kultur-entstehung:⁷¹ Darin hat jene eine bemerkenswerte Funktion, denn die Natur selbst ist es, die den Schritt über sie – sich selbst – hinaus zur Kultur macht und damit im Grunde auch erst den „Eintritt in die Menschheit“ (656) ermöglicht. Sie tut es, indem sie die Umstände des Lebens gewährt, klimatische z. B. „in der gesegneten Zone“ (655), die es erlauben, die bloße Bedürfnisbefriedigung zu transgredieren und ästhetische Interes-

⁷⁰ Vgl. unten 258.

⁷¹ Vgl. ÄE, 26. und 27. Br.

sen, „die Freude am *Schein*, die Neigung zum *Putz* und zum *Spiele*“ (656; Herv. im Original), zu entwickeln. Diese Haltung zur Welt, „die ästhetische Stimmung des Gemüts“, ist ein „Geschenk der Natur“ (655).⁷² Wie dasjenige der Vernunft wird es mit dem Zufall gleichgesetzt: Die „Gunst der Zufälle allein kann die Fesseln des physischen Standes lösen und den Wilden zur Schönheit führen.“ (Ebd.) Am Anfang der Kultur und sogar der Menschwerdung (derjenigen im normativen Sinn, die ‚dem Wilden‘ die Gattungszugehörigkeit abspricht) steht also die Natur als einseitige übermächtige Geberin. Ihrer Gnade oder eben, nicht personifiziert, kontingenten Existenzbedingungen verdankt sich der Ursprung der Kultur!⁷³ Schiller verortet ihn zeitgemäß bei rousseauischen Hüttenbewohnern fern von Troglodyten und Nomaden. Das Kultur indizierende Spiel als „Schimmer von Freiheit“ (663) beginnt freilich schon viel früher, nämlich in der Natur selbst, sofern diese, wie beim spielenden Tier und den über die Selbsterhaltung hinaus produzierenden Pflanzen, mit ihren Kräften und Möglichkeiten luxuriert. Insofern oszilliert das Gegensatzpaar Natur und Kultur auch, und der Beginn der letzteren bleibt unscharf. Das generöse Schenken der ersteren aber steht als Bedingung der Möglichkeit von Kultur nicht in Zweifel, und es scheint deren Wert nicht zu schmälern, dass sie sich nicht selbst begründen kann.

Schon bei Kant findet sich der Gedanke, dass die Natur selbst den Menschen mit Kultur beauftragt, und auch bei ihm ist sie die schenkende, die ihre Gunst erweist: „Wir können es als eine Gunst, die die Natur für uns gehabt hat, betrachten, daß sie über das Nützliche noch Schönheit und Reize so reichlich austeilte“ (KdU § 67, AA V, 380).

Zum Wort ‚Gunst‘ macht er die Anmerkung:

In dem ästhetischen Theile [der *Kritik der Urteilkraft*, S.M.] wurde gesagt: *wir sähen die schöne Natur mit Gunst an*, indem wir an ihrer Form ein ganz freies (uninteressiertes) Wohlgefallen haben. [...] In einem teleologischen Urtheile [...] können wir es *als Gunst der Natur ansehen*, daß sie uns, durch Aufstellung so vieler schöner Gestalten, zur Cultur hat beförderlich sein wollen. (Ebd.; Herv. im Original.)

72 Prinzipiell gilt sie als „die höchste aller Schenkungen, als die Schenkung der Menschheit“, und diese Freiheit von Naturzwängen wie von der einseitigen Autorität der Vernunft, die der Mensch immer wieder verliert, muss ihm „jedesmal aufs neue durch das ästhetische Leben zurückgegeben werden“; ÄE, 21. Br., 636. Hier bleibt das Subjekt des Gebens allerdings unklar (‚Menschheit‘ ist Genitivus objectivus), und die Rede vom Schenken scheint v. a. emphatischer Ausdruck für den exzeptionellen, glücklichen Zustand zu sein. Man sieht, wie dieser Zustand und sein diskontinuierliches Vorkommen bald als systematische, bald als historische aufgerufen werden. Vgl. Anm. 80.

73 Deren Begriff genau wie der des Menschen dürften dadurch eigentlich beschädigt sein.

Die Stelle, auf die er verweist, unterscheidet verschiedene Arten von „Complacenz“, nämlich Neigung beim Angenehmen, Achtung beim Guten und Gunst beim Schönen: „Denn Gunst ist das einzige freie Wohlgefallen.“ (KdU § 5, beide Zitate AA V, 210)⁷⁴

Mit der Vokabel ‚Gunst‘ erläutert Kant also schon das ästhetische Urteil. Subjekt des Gunst-Erweisens sind in diesem Fall wir selbst, während beim teleologischen Urteil das Subjekt wechselt und es die von uns betrachtete Natur ist. Semantisch sind die beiden Verwendungen des Wortes allerdings nicht identisch: Im ersten Fall bedeutet Gunst Wohlwollen hegen, Gewogen sein u. Ä., eine Einstellung mithin, im zweiten ist es ein erwiesener Gefallen, das Zeichen eines Wohlwollens, einer Gewogenheit u. Ä. Beide Bedeutungen sind im Wort *charis* verbunden und auch im Spektrum des deutschen Wortes noch greifbar. Gunst oder Zeichen für sie erweisen ist ein Geben. Inwiefern das ästhetische Urteil als Gabe aufgefasst werden kann, soll hier aber nicht diskutiert werden.⁷⁵ Kant würde wohl auf dem als-ob-Modus der genannten Beziehungen bestehen: Im ästhetischen Urteil begegnen wir dem Gegenstand, als wäre er eine Person, der wir wohlgesonnen sind, im teleologischen betrachten wir die Natur so, als ob sie uns einen Gefallen erwiese. Wir können sie dafür lieben und achten „und uns selbst in dieser Betrachtung veredelt fühlen: gerade als ob die Natur ganz eigentlich in dieser Absicht ihre herrliche Bühne aufgeschlagen und ausgeschmückt habe.“ (KdU § 67, AA V, 380) In einem derartigen Zuschreiben einer Intention aber wäre die Urteilskraft eben nur als ‚reflektierende‘, nicht als ‚bestimmende‘ tätig (vgl. KdU § 68, AA V, 383).

Wenn Schiller von der Gunst der Natur spricht, mag das topisch sein, in jedem Fall zeigt er (wie andere Aufklärer und wie Kant, der sich darin nicht von ihnen unterscheidet) Skepsis gegenüber der einseitigen Gabe. Kultur beginnt für ihn mit einem derartigen Geben einer nicht-menschlichen Macht, der Natur, das Ziel der Entwicklung aber ist nicht das Gegenteil dazu, das einseitige Geben der Vernunft; das setzt dem Goldenen Zeitalter oder einer rousseauischen Periode nur die Barbarei der Gegenwart entgegen. Das zivilisatorische Ziel ist vielmehr ein gegenseitiges Geben zwischen Menschen, die allesamt in der Lage sind, füreinander als Gebende aufzutreten.

⁷⁴ Die historischen Wörterbücher Adelung, Grimm, Zedler haben zum Wort ‚Complacenz‘ (und anderen Schreibungen) keinen Eintrag.

⁷⁵ Roebeling verbindet das ästhetische Urteil mit der Gabe im Sinn Derridas, d. h. mit der unbedingten, reinen Gabe, um deren Unmöglichkeit Kant, wie seine Überlegungen zur Vergebung zeigten, gewusst habe. Im ästhetischen Urteil sei dagegen das utopische Moment dieser Gabe enthalten und interpretatorisch zu retten, es vollziehe die unmögliche Gabe. Diese Interpretation geht von einem Verständnis von Gabe aus, das konträr zu meinem ist und in den für mich relevanten theoretischen Referenzen, Hénaff, Caillé u. a., in prinzipiellem Sinn kritisiert wird. Meinen Lektüren liegt die Überzeugung zugrunde, dass Gaben (im Plural) existieren, natürlich nicht als absolute, sondern als komplexe soziale Praktiken, und dass sie in historisch unterschiedlichen Gabendiskursen kritisch reflektiert werden. Die zeremonielle Gabe ist ein Modell mit unterschiedlichen historischen Ausformungen. Vgl. oben 11 und unten 288.

4.2 Natur als Partner

Die Gunst erweisende Vernunft dominiert, in anderen Überlegungen und Bildern drängt Schiller diese Dominanz jedoch zurück, und mitunter gelangen auch tatsächlich Formen eines Zusammenwirkens mit ihr in den Blick. So im Kontext des vehementesten Einspruchs gegen den Rigorismus der Kant'schen Moralphilosophie:⁷⁶ Wenn Schiller schreibt, in dieser sei „die Idee der *Pflicht* mit einer Härte vorgetragen, die alle Grazien davon zurückschreck[e]“ (465), weist er nicht nur auf die Schwierigkeit hin, Pflichtethik und Künste oder ästhetische Gefühle miteinander zu vereinbaren, sondern hat das ganze Spektrum des Empfindens im Blick, das zu einem menschlichen Leben mit Glücksansprüchen und selbstverständlich geselliger Natur gehört. Denn das Gegenteil dazu, ein Kant missverstehender moralischer Perfektionismus, ist eine körperfeindliche, antisoziale „mönchische[...] Asketik“ (ebd.). Was mit dergleichen konnotiert wird, zeigen z. B. die historischen Schriften zu den Niederlanden; es sind die Vertreter der Inquisition, aber auch der Gedanke an die Tugendfanatiker der Revolution liegt in der damaligen Situation wohl nahe.⁷⁷

Schiller sucht eine Alternative zur Ethik der unterworfenen Sinnlichkeit, aber natürlich, ohne der enthemmten Natur das Wort zu reden; beide lösen vielmehr den anthropologischen Dualismus einseitig auf. Politische Bilder für derartige Machtausübungen sind die (absolutistische) Monarchie, in der der Geist die Sinnlichkeit nur unterdrückt, und die Ochlokratie, die jene entfesselt (vgl. 463), wie aktuell in anarchistischen, dem Gerücht nach sogar kannibalischen Szenen der Französischen Revolution.⁷⁸ Im Fall der Herrschaft der Triebe handelt es sich, in politischer Terminologie gesprochen, um Usurpation: Es ist eine „Freiheit, welche die Sinnlichkeit *sich selbst nimmt*“ (462; Herv. im Original): Sie wird ihr nicht von der Vernunft ‚erstattet‘, und sie empfängt keine Gunst von dieser ihr übergeordneten Autorität, sondern sie ‚nimmt‘ sich die Freiheit einfach, m.a.W., sie raubt sie. Damit ist Freiheit jedoch pervertiert, die so Handelnden agieren nur instinkthaft und gerade nicht frei – genauso wenig wie die nur repressiv Herrschenden, in denen sich die andere, gesetzgebende, Seite barbarisiert.

Schiller müht sich im Unterschied dazu immer wieder darum, Freiheit als etwas zu konzeptualisieren, was aus einer gegenseitigen Beziehung von Akteuren hervorgeht, und *nur* so; keiner ‚hat‘ sie schlechthin, keiner kann sie beanspruchen, ohne dass die andere Seite an ihrer Begegnung teilhätte. Sie ist kein verfügbares Gut, auch nicht im Sinn eines Rechts, das man (von oben) geben oder (von unten) nehmen

76 Zur Parallelisierung von kategorischem Imperativ und alttestamentarischem Gesetz im Gegensatz zur freien Neigung im Christentum, das also schöne Sittlichkeit bedeute und „die einzige *ästhetische Religion*“ (Herv. im Original) sei, vgl. Schillers Brief an Goethe vom 17. 8. 1795; zum Topos *sub lege, sub gratia* vgl. FS V, 1208, ausführlich FA 8, 1337–1339.

77 Zur Rede von „Perfektionsgrundsatz“ (im Original kursiv) und „enthusiastische[m] Ordensgeist“ (466) vgl. die Stellenkommentare; alle verweisen u. a. auf die Illuminaten.

78 Dabei offenbart das mit Grazie und Grazien assoziierte Geschlecht sein Potential zur reißenden Mänade.

kann; beide Möglichkeiten verneint Schiller ausdrücklich.⁷⁹ Sie findet vielmehr ‚zwischen‘ den entgegengesetzten Seiten statt, und dieses ‚Zwischen‘ ist nicht topologisch, als Ort in einer räumlichen Mitte, und – trotz Anklängen an Vorstellungen von Metriopathie – nicht als rechnerische Größe und Mittelwert⁸⁰ gedacht, sondern nach dem Modell einer *Interaktion von Personen*.⁸¹

Für eine derartige Beziehung kann die Natur nicht nur triebhaft, tierisch, exzessiv, grausam, destruktiv sein. Sinne und Affekte müssen eine intelligible Dimension haben, damit sie für eine mögliche Interaktion überhaupt in Frage kommen. Ein anderer als jener negative (in polemischer Zuspitzung Kant unterstellte) Naturbegriff muss daher ins Spiel kommen: erzieh- und bildbare Kräfte, der „uneigennützigste Affekt“ (466), Gefühle, die nicht erst durch Unterjochung mit Moral kompatibel sind, sondern, wie in der *moral sense*-Philosophie,⁸² gewissermaßen schon selbst auf dem Weg dorthin. „Empfindungen [...], die der Mensch ohne Erröten sich gestehen darf“ (467), wären z. B. Respekt, Hochachtung,⁸³ Zuneigung, Liebe, Verantwortlichkeit, Sorge um den anderen, Solidarität u. a. m., kurz, die Skala der Gefühle, die den Menschen zu einem sozia-

⁷⁹ Vgl. oben 239.

⁸⁰ Eine besondere Variante der Veranschaulichung von Freiheit ist die als „Null“, „Bestimmungsfreiheit“, „unbestimmt“-Sein (im Unterschied zum Erkennen und Handeln, bei dem es jeweils besondere Determinationen gibt): Der ästhetische Zustand gilt als derjenige, in dem dem Menschen „die Freiheit, zu sein, was er sein soll, vollkommen zurückgegeben ist.“ ÄE, 21. Br., 635. In universalistischer Emphase wird dieses Wiedergewinnen der Freiheit „in der ästhetischen Stimmung [...] als die höchste aller Schenkungen, als die Schenkung der Menschheit betrachte[t]“, ebd., 636. Vgl. oben Anm. 72. Objekt des Schenkens ist die ‚Menschheit‘, die der Mensch zwar besitze, aber immer wieder verliere und zurückbekommen müsse. Wer das Subjekt des Schenkens ist, bleibt allerdings offen: das „ästhetische Leben“ (ebd.)? Nicht von ungefähr rückt Schiller im anschließenden Brief von dieser Idee ab; der Nullzustand und die Schenkung ohne Akteure sind theoretisch wenig ergiebig; der 22. Brief widmet sich dem Gegenteil: der ästhetischen Stimmung als „Zustand der höchsten Realität“ (Herv. im Original), und das heißt nun „als Summe der Kräfte [...], die in derselben gemeinschaftlich tätig sind“, 637. Das Modell ist also statt einer Rechnung mit Ergebnis Null wieder eines der (sozialen) Interaktion, denn die scheinbar physikalischen Kräfte werden wieder zu solchen der Protektion und Gunst; vgl. ebd.

⁸¹ Zur genaueren Ausformung – ob die Interaktion einem Tausch, einem Aushandeln mit Kompromissfindung, einer Abstimmung aufeinander, einem Interessenabgleich oder was immer ähnelt – vgl. unten 248 f. sowie Kap. IV.4.3, 5 und 6.

⁸² Vgl. die „eingebornen sittlichen Gefühle“ in den *Philosophischen Briefen*, FS V, (336–358) 336, die auf Francis Hutcheson verweisen, und ebd., 1186, sowie die Shaftesbury'sche *moral grace*, „sittliche[...] Grazie“, ebd., 343. Zum problematischen, über Wieland vermittelten Verständnis des Letzteren, zum Shaftesbury-Mythos, vgl. Beiser 2005, 92–94. Zur Bedeutung von Ferguson vgl. ebd., 21, 37, Anm. 40, u. pass., oben Anm. 14 und unten Anm. 111.

⁸³ Schiller unterscheidet Achtung von der Hochachtung: Erstere bestimmt er mit der *Kritik der Urteilskraft* (vgl. § 27) als „Gefühl der Unangemessenheit zu Erreichung einer Idee, die für uns Gesetz ist“. Sie sei demnach „keine angenehme, eher drückende Empfindung“. Hochachtung habe dagegen mit der Erfüllung des Gesetzes zu tun. Erstere sei Zwang, letztere „schon ein freieres Gefühl“ (beide Zitate 483, Anm. 1), das vom Ingrediens Liebe in ihr herrühre. Zu Kants Unterscheidung der Achtung von Neigung und Liebe vgl. v. a. *Kritik der praktischen Vernunft*, I.i.3, AA V, 71–89.

Wesen machen und sein Zusammenleben mit anderen ermöglichen. Moralisches Verhalten wäre im Hinblick darauf nicht durch die „Furcht“ vor einem Gesetz bestimmt, sondern durch „Zuversicht“ (ebd.; Herv. getilgt v. S.M.), diesem ohnehin zu genügen. Den physischen und psychischen Regungen begegnete der Mensch dann gerade nicht mit Verdächtigungen und äußerster Vorsicht, sondern mit Vertrauen (vgl. 468). Die sinnliche Natur gilt in diesem Fall nicht als zu bekämpfender Gegner, vielmehr ist sie „mitwirkende Partei“ (467; Herv. im Original), Partner also statt Feind.⁸⁴ Ihr Agieren ist koordiniert, nicht subordiniert. Sie partizipiert an der Manifestation der praktischen Vernunft, ist „lebhafteste Teilnehmerin an dem Selbstbewußtsein des reinen Geistes“ (ebd.).

Wenn man bei dieser personifizierenden Sprache bleiben will, heißt das: Die Vernunft sieht in ihrem Widerpart ein Gegenüber, das ihr selbst in gewissen Hinsichten gleichwertig ist. Sie zollt ihr die entsprechende Anerkennung als Mitakteur und akzeptiert sie in einem gemeinsamen Geschehen, das sie wohlgemerkt allein gar nicht zustandebringt. Die Vernunft braucht hier die Sinnlichkeit, sie hat deren Kollaboration nötig. Und nur aus einer derartigen *Kooperation* geht die im Unterschied zur repressiven Moral ‚schöne Moralität‘ oder ‚moralische Schönheit‘ hervor.

Anthropologisch gedacht (statt nur transzendentalphilosophisch, aus Vernunft deduziert) ist Freiheit ein Zustand, in dem die zwiespältige menschliche Verfasstheit zusammengehalten ist und der Mensch als *ganzer*, mit seinen beiden widerstreitenden Tendenzen, zur Geltung kommt. Die theoretische Schwierigkeit besteht eben darin, ihn auch im moralischen Handeln als derart ‚verbundenes Ganzes‘ (vgl. 467) zu denken, dieses mithin zur Voraussetzung der Ethik zu machen, anstatt es in unverträgliche Komponenten aufzuspalten und deren Antagonismus einseitig, zugunsten der Autorität des Gesetzes, aufzulösen.

In der Metaphorik des Staates in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* heißt dies, dass „die lebendige Empfindung zugleich [mit der Vernunft, S.M.] eine Stimme hat“ (4. Br., 577). Wenn das Individuum selbst zum Staat wird, anstatt in diesem aufzugehen (vgl. ebd.), wenn die Verfasstheit des Subjekts im Vergleich zur diagnostizierten revolutioniert ist, dann entspricht dies strukturell einem Zustand, der, wenn er schon nicht demokratisch ist, dann doch zumindest ein Mitspracherecht bedeutet.

Auch die Relation freiwilliger gegenseitiger Bindung in einer asymmetrischen Beziehung wird in *Über Anmut und Würde* weiter ausgeleuchtet. Die Akteure können dabei alles Mögliche sein, vom Herrn und Bedienten bis zu Monarch und Parlament:

Man fordert Anmut von dem, der verpflichtet, und Würde von dem, der verpflichtet wird. Der erste soll, um sich eines kränkenden Vorteils über den anderen zu begeben, die Handlungen sei-

⁸⁴ Das heißt nicht, wie in anderen Gegensatzpaaren, ‚versöhnt‘ zu sein; ‚Versöhnung‘ (vs. Unterwerfung) meint die Überwindung eines Konflikts, während Partnerschaft ein weit weniger pathetisches und existenzielles Verhältnis impliziert.

nes uninteressierten Entschlusses durch den Anteil, den er der Neigung daran nehmen läßt, zu einer *affektionierten* Handlung heruntersetzen und sich dadurch den Schein des gewinnenden Teiles geben. Der andre soll, um durch die Abhängigkeit, in die er tritt, die Menschheit (deren heiliges Palladium Freiheit ist) nicht in seiner Person zu entehren, das bloße *Zufahren* des Triebes zu einer Handlung seines Willens erheben und auf diese Art, indem er eine Gunst empfängt, eine erzeugen. (479 f.; Herv. im Original).⁸⁵

Schiller entwirft hier reziproke Verpflichtungen in der Interaktion; ob diese unter Anwesenden stattfindet oder auf Distanz, etwa als Korrespondenz, spielt dabei keine Rolle. Immer auf der Folie des Dualismus von Sinnlichkeit und Vernunft muss hier Anmut (mit sinnlicher Prävalenz) von oben nach unten und Würde (mit Prävalenz der Vernunft) von unten nach oben gezeigt werden. Der eine Akteur ist in der Lage, frei zu handeln, und muss deshalb den gegenteiligen Anschein erwecken, also den, seinen Affekten, Neigungen etc. zu gehorchen, damit er nicht allzu überlegen wirkt. Er ist der Gebende, tut aber so, als sei er Empfänger (‚der gewinnende Teil‘). Der andere kann nicht frei handeln, tut aber so, als wäre der Zwang, dem er untersteht, Selbstbestimmung und nicht Getriebenheit. Damit scheint er trotz der Abhängigkeit ein handlungsmächtiges, kein unterworfenen Subjekt, und selbst als Dienender zum Geber zu werden, während er doch Empfänger ist.

Zwischen beiden besteht also ein Gabenverhältnis mit festen Rollen. Der eine gibt, der andere empfängt. In ihrer Interaktion aber übernehmen sie aus freien Stücken die Rolle des jeweils anderen: der eine, um den anderen nicht zu demütigen oder zu beschämen, der andere, um den gemeinsamen Wert nicht in Frage zu stellen, denn das würde auch die Selbstachtung des Mächtigeren beschädigen. Beide sorgen sich in ihrem Agieren jeweils um die Gefühle des anderen. Beide wären in der Lage, auf je verschiedene Weise den anderen zu beleidigen (‚kränken‘, ‚entehren‘), beide sind indes daran interessiert, den anderen jeweils symbolisch anzuerkennen. Dieses reziproke Gewähren von symbolischer Anerkennung heißt hier ‚Gunst‘. Sie besteht darin, dass sie einander einen jeweils unterschiedlichen Gefallen erweisen. Beide tun dabei etwas, was für ihre Position gerade *nicht* typisch ist; sie verhalten sich *nicht* erwartungsgemäß – das heißt, nicht einem aufklärerischen Stereotyp von höfischem Verhalten gemäß, demzufolge Macht nur mit Würde und Subordination nur mit (einer verzerrten Form von) Grazie konnotiert ist –, sondern springen sozusagen jeweils über ihren Schatten. Das impliziert, dass sie nicht Gefangene ihrer Stellung und Funktion im hierarchischen Gefüge sind; in der ‚Welt des Geschmacks‘ und der ‚schönen Moralität‘ besteht für das Agieren eine gewisse Offenheit.

Die Gaben oder Dienste, an die hier gedacht ist, sind eingeschränkt auf den Umgang mit Macht und Unterlegenheit, trotzdem aber gemahnt Schillers Konstrukt zumin-

⁸⁵ Das Wort ‚uninteressiert‘ verstehe ich als ‚den anderen nicht zum Mittel seiner eigenen Interessen gebrauchend‘, ‚affektioniert‘ als ‚gefühlsmäßig‘, das ‚Zufahren des Triebes‘ als ‚Impuls‘, ‚Affekt‘.

dest von fern an das, worin Aristoteles die Kraft erkennt, die die Polis zusammenhält: proportionale Reziprozität.

[...] proportionale Vergeltung ist es, die Zusammenhalt des Gemeinwesens gewährleistet. [...] Auf Gegenseitigkeit aber beruht ihr Zusammenhalt. Aus diesem Grund errichten sie denn auch ein Heiligtum der Chariten [...], recht in die Augen fallend, daß man an Gegengabe denke; denn das ist Dankbarkeit: dem, der uns gefällig war, einen Gegendienst leisten und ihm das nächstmal mit einer Gefälligkeit zuvorkommen. (NE 1132b31–1133a5)⁸⁶

Die Beteiligten sind für den antiken Philosophen verschieden und geben einander daher Verschiedenes, nämlich gemäß ihren Kräften. Ihr ‚Austausch‘ von ‚Werten‘ ist kein ökonomischer, sondern einer, der nur in interpersonalen Beziehungen funktioniert. Ihr Verhältnis ist eines der ‚politischen Freundschaft‘ (*politikē philia*), einer Unterart der auf Nutzen basierenden. Aber diese bezieht sich trotz der utilitaristischen Aspekte immer auf die Polis als Endzweck und kann davon nicht abstrahiert werden. Das Erweisen von *charis* (Gefallen) darf einerseits für Aristoteles keine bloße Reaktion auf einen vorausgegangenen Gefallen sein, und es darf nicht mit Absicht auf Erwidern geschehen.⁸⁷ Es verträgt sich in diesem Sinn nicht mit Reziprozität. Gleichzeitig aber erwartet der Geber ihm zufolge doch immer eine Erwidern derart, dass sich seine Gabe in eine Leihgabe verwandelt.⁸⁸ *Charis* als Gabe ist mithin eine paradoxe Angelegenheit. Folgt man van Berkel, dann lässt sich die Paradoxie allerdings durch die Unterscheidung zweier Perspektiven auflösen: der internen der Akteure selbst und der externen eines Beobachters. Die Wahrnehmung ist entscheidend für den an sich selbst nicht zu definierenden Charakter eines Gebens zwischen Personen. Von außen erscheint als Replik, Rückgabe, interessierter Austausch, Bezahlung einer Schuld o. Ä., was von innen gesehen eine ganz andere Struktur hat: Wenn es in der *Rhetorik* heißt, *charis* müsse unaufgefordert und nicht öffentlich gewährt werden, nur so erscheine sie als auf den Anderen bezogen und nicht von Erwartungen getragen, dann schwebt Aristoteles offenbar das Prinzip der ‚Tugendfreundschaft‘ vor.⁸⁹ In einer derartigen Beziehung werden keine Schulden beglichen; die Akteure replizieren nicht, sondern jeder gibt von selbst, jeder gibt als erster, das Geben ist kein Gegengeben, sondern ein erneutes Geben.

Das erinnert an Ricœurs Wechselseitigkeit (*mutualité*) im Unterschied zur Gegenseitigkeit (*réciprocité*); in jener ist die Gegengabe eine zweite erste Gabe.⁹⁰ Van Berkel bezieht sich indes nicht darauf, sondern auf Godelier, der dies (ohne die Ricœur’sche

⁸⁶ Vgl. oben 36. Hier geht es natürlich nicht um eine Rezeptionsbeziehung. Zum Folgenden vgl. van Berkel 2020, 105, 110, 241, 247 f., Kap. 7, insbes. 411, 415 f., 425, 454, 456 f.

⁸⁷ Vgl. *Rhetorik* 1385a17–19 und 1385b4–5.

⁸⁸ Vgl. NE 1162b31–33.

⁸⁹ Vgl. *Rhetorik* 1381b35–36, und van Berkel 2020, 247 f., Anm. 183.

⁹⁰ Vgl. oben 15, Anm. 28. Die Deutung, dass dies ‚Friedenszustände‘ im dauernden Kampf um Anerkennung seien, ist damit noch nicht bestätigt.

Überhöhung) als die der Gabe implizite Logik betrachtet: Eine Gegengabe tilge keine Schulden; der Gegenstand, der zu seinem ursprünglichen Eigentümer zurückkehre, werde nicht zurück-, sondern erneut gegeben. Dieses Prinzip lässt sich auch in einer ‚aktiven‘ Partnerschaft (wie in der höchsten Form der Freundschaft bei Aristoteles) ausmachen. Jeder der Beteiligten vollzieht hier einen Akt als Initiative, als Handlung aktiver *charis*, nicht als Erwidern, sondern als erneutes Geben.⁹¹

Diese Vorstellung fügt sich zu Schillers Überlegungen, insofern er sich die Akteure als selbstbestimmt Handelnde denkt. Keine Seite ist von der anderen gänzlich abhängig, sondern jede gibt, was sie geben kann, von sich aus und in diesem Sinn in jeder Geste erneut.

Der oben zitierte Text von Schiller spricht von unterschiedlichen Arten, zu geben oder Anerkennung zu äußern, aufgrund sozialer (oder, wie in der Fortsetzung des Zitats deutlich, soziopolitischer) Unterschiede. Die Akteure sind nicht in der Relation idealer Freundschaft. Zwischen Ungleichen findet sich laut Aristoteles üblicherweise Freundschaft um des Nutzens willen. Aber auch das sind Formen (und sogar die häufigsten, normalen) sozialer Kohäsion. Wenn Schiller jene Unterschiede in seine Überlegung einbezieht, deutet das zumindest in die Richtung eines Versuchs, die abstrakte Gleichheit der Menschen als zur Freiheit bestimmte Wesen mit einer Differenzierung zu verbinden, die freilich den universellen Anspruch auf Freiheit und Gleichheit nicht aufhebt.⁹²

Der Versuch setzt sich in folgenden Ausführungen fort:

Will der Starke geliebt sein, so mag er seine Überlegenheit durch Grazie mildern. Will der Schwache geachtet sein, so mag er seiner Ohnmacht durch Würde aufhelfen. [...] erstem [dem König, S.M.] möchte zu raten sein, mit dem Überfluß des andern [des Höflings, S.M.] seinen Mangel zu ersetzen und ihm so viel an Würde abzugeben, als er selbst an Grazie nötig hat. (480)

Zumindest auf rhetorischem Weg invertiert Schiller damit die klassische Lehre der *corrigiania*, die in den Augen der Aufklärung nur eine Schule der Speichelleckerei ist: Wer qua Amt Autorität und damit Würde hat, muss diese herunterschrauben; wer in untergeordneter Position versucht, angenehm zu wirken, muss sich aus seiner ‚kriechenden‘ Haltung ‚aufrichten‘. Im Unterschied zum „politischen Reiche“ vertauschen Oben und

⁹¹ Vgl. van Berkel 2020, 110, 248, 394, Anm. 241; vgl. Godelier 1999, 65. Das entspricht m. E. Hénaffs Lesart von Mauss, also der zeremoniellen Gabe, und meinem Verständnis von qualifizierter, nicht-mechanischer Reziprozität.

⁹² Wenn man das als Rechtfertigung von Machthierarchien, Obrigkeitsdenken u. Ä. kritisieren will, sollte man beachten, dass hier ein Prinzip beschrieben wird, das selbst so abstrakt gedacht ist, dass es auch für eine heutige Gesellschaft passt: für jedes Arbeits- oder Ausbildungsverhältnis, das Machtunterschiede enthält, für jede stratifizierte Organisation etc. Es ist ein Prinzip von ‚Führen‘ und ‚Folgen‘, das in steilen und flachen Machtverhältnissen gilt, in großen Strukturen wie in familiären oder anderen nahen Beziehungen. Heute bemühen sich darum Wirtschafts- und Managementwissenschaftler, Psychologen, Soziologen, Coaches ... In Schillers Zeiten gehört die Aufmerksamkeit darauf zur allgemeinen Menschenkenntnis oder pragmatischen Anthropologie.

Unten im „Reiche des Geschmacks“ ihr Gebaren, und das betrifft dann auch die Stellung der Akteure: Der eine steigt symbolisch vom Thron herab, der andere macht „seine heilige Freiheit“ (alle Zitate ebd.) geltend.

Derartige chiasmatische Konstruktionen durchziehen Schillers Text (und die theoretischen Schriften in besonderem Maße). Insbesondere häufen sie sich, wenn man nicht nur „symmetrische Überkreuzstellung von syntaktisch oder bedeutungsmäßig einander entsprechenden Satzgliedern“ ins Auge fasst, sondern Chiasmen im weiteren Sinn als Figur versteht, die auf allen Ebenen des Textes begegnen kann, „phonologisch, morphologisch, lexikalisch, syntaktisch oder semantisch und thematisch“.⁹³ Bei Schiller sind sie die rhetorischen Indikatoren seines Bestrebens, eine Vielzahl von Dualismen zusammenzuführen, ohne sie in einem Dritten zu synthetisieren. Schillers gepaarte Begriffe (samt ihren Synonymreihen) begegnen einander sozusagen auf Distanz. Ihre Parallelität und Komplementarität suggeriert Gleichwertigkeit Hand in Hand mit Diversität. Aber es kommt gerade keine Hegel'sche Dialektik zustande, keine Aufhebung eines Gegensatzes in einer höheren Synthese, die einen weiteren Gegensatz enthält. Die Chiasmen sind weder ein Sagen noch ein Zeigen, denn sie treten dort auf, wo es weder einen weiteren Begriff noch ein fasslicheres Bild gibt,⁹⁴ sondern performieren die Zusammenführung als etwas, was nicht mehr weiter reduzierbar ist. Die Überkreuzung führt sozusagen nicht zu einem Schnittpunkt, sondern, wenn man im geometrischen Bild bleiben will, verlaufen hier Linien wie ‚windschiefe Geraden‘ im Raum.⁹⁵ Man kann die Verschränkung nur lesend mitvollziehen, also, indem man sich auf einen zeitlichen Vorgang einlässt. Die Figur erschließt sich nicht als statische einem Blick, sondern nur, indem man sie im sprachlichen Akt vollführt.

Gelegentlich werden die Pole auch so behandelt, als wären sie Quanta, die sich ausmitteln und ein Gleichgewicht herstellen könnten.⁹⁶ Die physikalische, genauer mechanistische, Metapher⁹⁷ führt aber eher in eine Sackgasse. Denn wenn Gewichte einander ausgleichen oder Kräfte sich gegenseitig neutralisieren, wird etwas Homogenes vorausgesetzt, das sich messen und aufteilen lässt. Es handelt sich um schlichte Ursache-Wirkung-Beziehungen, deren Ergebnis klar vorhersehbar ist. Darin verschwindet dann

93 Alice Stašková: Der Chiasmus in Schillers ästhetischen Schriften, in: Peter-André Alt, Marcel Lepper, Ulrich Raulff (Hg.): *Schiller, der Spieler*, Göttingen: Wallstein, 2013, (199–214) 200 (das erste Zitat von Gero von Wilpert). Vgl. auch dies. 2021, 338–351.

94 Die Sequenzen der Begriffsunterscheidungen im Text gemahnen zuweilen an Strukturbäume, sind es aber nicht, sondern Antithesen, die immer weitere hervortreiben. In der *Ästhetischen Erziehung* sucht er immer wieder nach einem dritten Begriff, die chiasmatischen Figuren setzen sich aber fort.

95 So Dieter Mersch, hier zit. nach Stašková 2013, 213.

96 So im oben zitierten Beispiel FS V, 480.

97 Bilder der physikalischen Kraft sind in der Aufklärungsphilosophie gang und gäbe; auch der junge Schiller benutzt sie und analogisiert z. B. wie viele andere die Liebe mit der Schwerkraft; vgl. z. B. FA 8, 1277. In den 1790er Jahren werden dagegen Begriffe wie Trieb und Energie und Vorstellungen von lebendiger Kraft wichtig; vgl. Cornelia Zumbusch: *Romantische Thermodynamik. Dichtung, Natur und die Verwandlung der Kräfte 1770–1830*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2023, 224–237.

gerade das metaphorisch zu Veranschaulichende, die nur Menschen mögliche Freiheit. Sie macht das gegenseitige Verhältnis zu einem nichtkalkulierbaren. Passender sind für diese Beziehungen Szenen der Interaktion mit Reziprozität, die aber eben nicht der physikalischen oder biologischen gleicht:⁹⁸ Reziprozität nicht von Wirkungen, auch wenn diese komplexer wären als die einfachen mechanischen, sondern von Handlungen, die ein Moment der Unbestimmtheit haben, der Spontaneität und auch des Risikos.

Modelle aus der Physik, wie sie z. T. Schiller selbst aufruft oder suggeriert, haben daher einen epistemisch zweifelhaften Wert. Sie sind allerdings symptomatologisch aufschlussreich, insofern der Rekurs auf quantifizierbare Kraftwirkungen den Wunsch bekundet, die Kant'schen Unterscheidungen in einem Dritten zusammenzuführen und die Differenzen nur als Modifikationen, Zustände, Akzidentien o. Ä. einer einzigen Instanz zu denken. Schiller geht immer wieder in diese Richtung, macht aber den transformatorischen Schritt in Fichte'schem Sinn nicht, zumal nicht auf begrifflicher Ebene.⁹⁹

Schiller spricht vom Verpflichtenden und Verpflichtetem (vgl. 479); das ist kein Verhältnis von Gewichten auf einer Waage, sondern die Akteure sind aneinander gebunden im Rahmen einer institutionellen Hierarchie. Diese wird nicht verborgen (und schon gar nicht aufgehoben), aber die Beteiligten befinden sich in einer Situation, in der beide über das Obligatorische oder ggf. sogar Kontraktuelle ihres Verhältnisses hinausgehen und auf verschiedene Weise dem jeweils anderen einen Gefallen tun (eine ‚Gunst‘ erweisen). Dadurch zeigen sie ihre ‚Freiheit‘: Sie haben Spielraum für ihr Verhalten, nämlich die Option, anders zu handeln, als ihre systemische Position es erwarten lässt.

Schiller beschreibt das beiderseitige Entgegenkommen eigentlich aus der Innenperspektive der Beteiligten; um ihre Gefühle geht es: Der eine will (und normativ gewendet darf) sich nicht gedemütigt fühlen, der andere nicht als demütigend Handelnder. Die ästhetische Erscheinung, die mit dem entsprechenden Gebaren verbunden ist, soll indes auch für einen Beobachter sichtbar sein: Würde und Anmut als intra- und intersubjektive Verhältnisse empfinden nicht nur die Akteure, sondern sollen sich auch ‚objektiv‘, aus einer Außenperspektive, wahrnehmen lassen. Das ist die Idee der unauflöselichen Verquickung von Moralität und Sozialität mit dem Ästhetischen. Wer in der beschriebenen Beziehung nur die Manifestation bestehender Machtrelationen sähe, wäre ästhetisch völlig unsensibel. Eine Betrachtung, die dagegen von der Asymmetrie der Macht und den impliziten Ansprüchen auf Freiheit und Gleichheit absähe, wäre eine bloß ästhetizistische. Beide Möglichkeiten kommen für Schiller nicht in Frage. Die externe Sicht ist aber wiederum auch die sozialer Akteure. Die Gesellschaft kommt in dieser Ver-

⁹⁸ Vgl. oben 14–17.

⁹⁹ Zu Schillers Verhältnis zu Fichtes Schriften, namentlich zum Begriff Wechselwirkung, vgl. z. B. Beiser 2005, 146 f., und Christoph Binkelman: Wechselwirkung im Spieltrieb. Schillers konfliktuöser Bezug auf Fichte. Briefe 14 bis 16, in: Gideon Stiening (Hg.): *Friedrich Schiller: Über die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2019, 139–154; vgl. auch unten Anm. 171.

schränkung zweimal vor: Sie wirkt im Innern der Akteure und ihrer Beziehungen, und sie stellt die Ebene des Zuschauers oder der Öffentlichkeit dar. Wenn es einen Prozess der Formation oder der ‚Erziehung‘ gibt, dann machen ihn beide Seiten durch. Würde und Anmut sind keine Angelegenheit nur des Individuums, das den Blick des anderen nach innen geschlagen hat, sondern ereignen sich – das ist der Sinn von Umgangsformen – vor den Blicken anderer.

4.3 Gabe und Diskretion

Entscheidend ist die Gegenseitigkeit. Geben und Annehmen dürfen keine unilateralen Akte sein. Schillers Briefwechsel mit dem Prinzen von Schleswig-Holstein-Augustenburg und Jens Baggesen zeigt, wie dergleichen *in praxi* funktioniert: Die Geber einer aus freien Stücken – aus Sorge um den in höchstem Maß bewunderten schwer erkrankten Schriftsteller – angebotenen ökonomischen Unterstützung machen sich die größte Mühe, als Empfänger gesehen zu werden, und stellen den Geförderten als den eigentlichen Geber dar, denjenigen nämlich, der der Menschheit viel zu geben hat. Dabei erinnert die Geberseite Schiller an seine eigene Äußerung zur Forderung nach Reziprozität: „Ein Verhältniß, wo man nur *empfängt* ohne *wieder* zu *geben* würde mir schon aus diesem einzigen Grunde peinlich seyn.“ (NA 34.1, 147; weitere Herv. getilgt von S.M.)¹⁰⁰ Das Ökonomische – der ‚Credit‘, die ‚Rechnungen‘, der ‚Zins‘, das ‚Quittsein‘¹⁰¹ – soll dabei, so die Stipendienggeber, nur eine Nebensache sein zu einem ‚edlen‘ Verhältnis zwischen ‚Weltbürgern‘ und Freunden, die einen ‚Bund‘ schließen.¹⁰² Wenn Schiller dann den von ihm angebotenen Briefwechsel in einer Weise schreibt, die nicht im Sinn des Prinzen ist – dieser hat Vorbehalte gegen Kants Philosophie, lässt Schiller jedoch freie Hand –, dann sieht der Schriftsteller sich wieder als Empfangender, doch in einer vertrackten Weise:

Sie wollen mir also vergönnen, Ihnen die Resultate meiner Untersuchungen *über das Schöne und die Kunst* in einer Reihe von Briefen vorzulegen. [...] Was ich mir als eine Gunst von Ihnen erbiten wollte, machen Sie großmütigerweise mir zur Pflicht und lassen mir da den Schein eines Verdienstes, wo ich bloß meiner Neigung nachgebe. Die Freiheit des Ganges, welche Sie mir vorschreiben, ist kein Zwang, vielmehr ein Bedürfnis für mich. (ÄE, 1. Br., 570; Herv. im Original)¹⁰³

Ein Geschenk wird als Verpflichtung oder Auftrag ausgegeben, die Leistung dagegen nur als Schein einer solchen. Der Geber gibt – immer aus der Sicht des Empfängers –

¹⁰⁰ Jens Baggesen zitiert Schiller im Brief an diesen, 29. März 1792, Nr. 126. Das Zitat wird in den Anmerkungen in NA 34.2 nicht ausgewiesen.

¹⁰¹ Vgl. Friedrich Christian von Augustenburg, 17. Januar 1792, Nr. 110, NA 34.1, 130; Baggesen, 10. Januar 1792, Nr. 107, ebd., 125.

¹⁰² Vgl. Baggesen, 29. November 1791, Nr. 98, ebd., 115, und 29. März 1792 (vgl. Anm. 100); Friedrich Christian von Augustenburg und Ernst Schimmelmann, 27. November 1791, Nr. 97, ebd., 114.

¹⁰³ Vgl. dazu auch Stašková 2021, 295, 297, 348, die allerdings auf einseitige Abhängigkeit abhebt.

nicht nur reale Werte und lässt dem Gegenüber Freiheit, sondern camoufliert sein Geben auch noch als Arbeit-Lohn-Verhältnis, als ‚Vorschreiben‘, Anfordern, ‚Zwang‘, sodass der Empfänger sich nicht schämen muss, ein Geschenk zu erhalten. Dieser weist aber auch den Eindruck moralischen Verhaltens (Pflichterfüllung) zurück und stuft bescheiden seine Leistung zum bloßen (egoistischen) Vergnügen herab, das ihm gewährt werde. Der Geber hat ihm somit nichts abverlangt und ihn nicht in eine (weniger noble) Beziehung von Leistung und ‚Verdienst‘ verstrickt, sondern ihn (also doch) beschenkt ...

Die Raffinesse dieser Schleifen ist bewundernswert. Und sie ist bei aller Rhetorik eine Weise, wie ein Not leidender, bürgerlicher Schriftsteller und ein aristokratischer Mäzen, der sich nicht als „Fürst von gewöhnlichem Schlage“ (NA 34.1, 309)¹⁰⁴ versteht, versuchen, eine ständische und ökonomische Differenzen übersteigende Relation gegenseitiger Anerkennung, persönlicher Bindung und gemeinsamer Förderung aufklärerischer Ziele einzugehen. Anökonomische Gabenpraxis und die Erfüllung ökonomischer Erfordernisse widersprechen einander nicht, beide Seiten benötigen jedoch eine Kultur, diese Beziehung den zeitgenössischen Anforderungen gemäß zu machen: Ihnen zufolge verlangt ein Schriftsteller Unabhängigkeit, und fürstliche Generosität will sich gerade *nicht* mehr öffentlich zeigen. Sie soll diskret erfolgen, die traditionelle ostentative Großzügigkeit ist nun ein Grund für den Geber, sich zu schämen (und im Fall der Ablehnung sich blamiert zu fühlen). Damit befindet sich die Patronage in der Spur zu tatsächlich modernen Zuständen. Der Empfänger soll im Gegenzug keine Scheu vor der Öffentlichkeit haben. Die Großmut liegt nun im Annehmen.¹⁰⁵ Denn, so das Versprechen, diese Art Förderung demütigt den Empfänger gerade nicht, weil sie ihn nicht auf Fürstendienste welcher Art auch immer verpflichtet. Sie ermöglicht vielmehr sein verdienstvolles Tun für den anonymen Dritten in diesem Verhältnis von Geber und Empfänger: die Menschheit. Diese ist der eigentliche Gewinner. Vertreten wird sie von der Leserschaft der von Anfang an zur Veröffentlichung gedachten Briefe an den Augustenburger, die dann als diejenigen über die ästhetische Erziehung publiziert werden.

¹⁰⁴ Brief von Friedrich Christian von Augustenburg, 2. September 1793, Nr. 258.

¹⁰⁵ Vgl. Brief von Baggesen am 29. November 1791, Nr. 98, NA 34.1, 116: Der Mensch sei nicht im höchsten Sinn moralisch, „wenn er sichtbar giebt und unsichtbar nimmt; sondern wenn er sichtbar nimmt und unsichtbar giebt. In jenem Falle handelt er eigennützig, weil er nur auf sich selbst – in diesem großmütig, weil er nur auf andere Rücksicht nimmt.“ Der zusammen mit dem Prinzen als Gönner fungierende Graf Schimmelmänn bittet auch ausdrücklich darum, seinen Namen geheim zu halten. – Zum Gedanken, die traditionelle Tugend der Generosität als eine des Empfangens zu reformulieren, vgl. auch unten 338, Anm. 150.

5 Der ‚ästhetische Staat‘ oder Gesellschaft als reziprokes Geben

Schiller hat bereits in den *Kallias*-Briefen ein Modell gefunden, mit dessen Hilfe er *Freiheit aus Interaktion* und *als solche* veranschaulicht. Aus der dort aufgestellten These, Schönheit sei Freiheit in der Erscheinung, lässt sich ein sozialästhetisches Phänomen wie kultivierte Verkehrsformen gut ableiten:

Es ist auffallend, wie sich der gute Ton (Schönheit des Umgangs) aus meinem Begriff der Schönheit entwickeln läßt. Das erste Gesetz des guten Tones ist: *Schöne fremde Freiheit*. Das zweite: *Zeige selbst Freiheit*. Die pünktliche Erfüllung beider ist ein unendlich schweres Problem, aber der gute Ton fodert sie unerlässlich, und sie macht allein den vollendeten Weltmann. Ich weiß für das Ideal des schönen Umgangs kein passenderes Bild als einen gut getanzten und aus vielen verwinkelten Touren komponierten englischen Tanz. Ein Zuschauer aus der Galerie sieht unzählige Bewegungen, die sich aufs bunteste durchkreuzen und ihre Richtung lebhaft und mutwillig verändern und doch *niemals zusammenstoßen*. Alles ist so geordnet, daß der eine schon Platz gemacht hat, wenn der andere kommt, alles fügt sich so geschickt und doch wieder so kunstlos ineinander, daß jeder nur seinem eigenen Kopf zu folgen scheint und doch nie dem andern in den Weg tritt. Es ist das treffendste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des andern. (FS V, 425; Herv. im Original)

Die Ästhetik der Geselligkeit beruht auf Interaktion; insofern ist es nicht erstaunlich, wenn diese Art Schönheit mit Rekurs auf ein weiteres, besonderes Zusammenwirken von Personen erläutert wird. Aber wenn der Tanz als ‚Sinnbild‘ für kultivierten Umgang dient, so ist dieser wiederum nur *ein* Beispiel in der Reihe der Phänomene, die das Grundprinzip der als Schönheit erscheinenden Freiheit illustrieren. Insofern bewegt sich die Argumentation nicht in einem Zirkel, der Ästhetisches nur durch Ästhetisches zu erhellen versucht. Über die Funktion als Veranschaulichung von Schillers erstem Theorem hinaus bieten Umgang und Tanz, wie das Beispiel des Rocks, das mit dem personalisierten Verhältnis des Bedienten zu seinem Herrn erläutert wird, ein Modell, das in den theoretischen Schriften Bedeutung behalten wird: Auf beide Passagen, die mit dem Rock und die mit dem guten Ton (und indirekt dem Tanz), greift Schiller z. T. wörtlich im letzten der Briefe *Über die ästhetische Erziehung* zurück: Sie scheinen ihm offenbar besonders geeignet, den innigen Konnex von Freiheit und Schönheit zu verdeutlichen.

In der anspruchsvollen Kunst von Benehmen und Konversation setzt sich im 18. Jahrhundert die frühneuzeitliche *cortigiana* in die bürgerliche Sphäre fort; an die Stelle des Hofmannes tritt der Weltmann. Auch dieser muss sich in einer von divergenten Interessen, vielfältigen Abgrenzungen, unausgesprochenen und doch strengen Regeln bestimmten Gesellschaft bewegen, ohne anzuecken. Und nicht zuletzt bestehen hier wie am Hof Machthierarchien (weiter), offizielle und implizite. Die geltenden Interaktionsrituale sind demgemäß anspruchsvoll; wer zur Gesellschaft gehört oder gehören will, muss sie beherrschen, andernfalls drohen Konflikte, im schlimmsten Fall der Ausschluss.

Schiller übersetzt diese heikle Kunst gehoben-alltäglicher Interaktion in das Bild einer an sich nicht weniger facettenreichen, hier jedoch im wörtlichen Sinn schematisierten Kunst: zur diagrammatischen Erscheinung eines Kontertanzes aus der Vogelperspektive. Der erhöht stehende Beobachter sieht labyrinthisch wirkende, also nicht auf eine einfache geometrische Gestalt zu bringende, Bewegungslinien, und Akteure, die ihre Bahn nach nicht erkennbaren Regeln ständig ändern, ohne jedoch zu kollidieren. Dem Ganzen liegt in dem Sinn kein Plan zu Grunde, als es keine äußere Instanz gibt, die die Beteiligten einer Choreographie unterordnete, sondern das Zusammenspiel der Bewegungen kommt allein aus der situativen Koordination der Tanzenden zustande. Sie wissen, welche Schritte und Bewegungen sie machen müssen, aber nicht, welche Stelle im Raum sie wann einnehmen müssen; das Bild ihrer Verteilung in der Fläche emergiert vielmehr aus ihrem Tun. Die Performierenden haben freilich Regeln inkorporiert, denen sie folgen. Insofern ist weder die visuelle Gesamtfigur aus ihren jeweiligen Tanzbahnen noch deren Verlauf als einzelne vorgegeben, ihr reibungsloses Agieren aber hängt von ihrem (in langer Übung erworbenen) Können ab, einem praktischen, körperlich assimilierten und sedimentierten Wissen.

Schiller blendet diese Voraussetzungen aus, er beschreibt nur die visuelle Wahrnehmung des Betrachters. Diesem zeigt sich ‚Freiheit‘ an dieser Szene im *Fehlen* einer Regel für die einzelne gezogene Linie wie für deren Gesamtbild und im *Ausbleiben* des erwarteten Zusammenstoßes. Sie ist also doppelt negativ gefasst. Im Hinblick auf die gewählte Szene mag das etwas erstaunen. ‚Verwicklung‘ und ‚mutwillige Richtungsänderung‘ sind nur andere Terme für nicht identifizierbare Regeln, und Nicht-Kollision benennt nur das Minimum eines Geschehens, an dem mehrere Personen in einem Raum beteiligt sind; für Tanz, und allemal den ‚englischen‘, bleibt diese Charakterisierung aber völlig unspezifisch. Nicht zuletzt fehlt das, was Tanzende üblicherweise miteinander verbindet, nämlich die Musik. Von Rhythmus und überhaupt irgendeiner akustischen Dimension ist nicht die Rede – und dies bei der Verdeutlichung des ‚guten Tons‘! Dessen ‚Sinnbild‘ ist wörtlich ein stummes Bild. Alles bewegt sich darin, aber das Ganze könnte auch der Blick hinunter auf einen belebten Platz sein, denn auch Passanten stoßen normalerweise nicht zusammen. Sie gehen aneinander vorbei, vermeiden die Begegnung, doch dergleichen Koordination hat wenig zu tun mit einem Tanz.¹⁰⁶ Andererseits ist das Bild, das sich dem externen Betrachter von oben und nur von oben zeigt, anders als beim Blick auf Passanten, nicht nur ein Gewimmel, sondern ein ‚schönes‘: Die Bewegungsbahnen der Akteure bilden Figuren, und zwar mobile: Sie formen sich, variieren, verschwinden, neue entstehen; der Beobachter empfindet Augenlust als empathisches Pendant zur (nicht erwähnten) kinästhetischen Lust der Beobachteten.

¹⁰⁶ Vgl. dazu Mainberger 2005. Schillers Beschreibung ist ambivalent: Im Vergleich mit ihrem Hypo-text und -bild in William Hogarths *Analysis of Beauty* gelesen wirkt sie trocken, anästhesiert, in Relation zu den Ausführungen in Kant'scher Terminologie dagegen hat sie durchaus sinnliches Potential.

Freiheit nimmt dieser Zuschauer auch wahr, insofern zwischen den Akteuren keine Hierarchien bestehen, alle sind vielmehr gleichwertig. Das wird nicht explizit gesagt, geht aber aus der Beschreibung des Geschehens hervor. Auch diese Freiheit ist eine negative: die *Abwesenheit* von Statusdifferenzen, von struktureller Vor- und Nachrangigkeit. Historisch war das wichtig: Der Kontertanz kam aus England, dem Land der flacheren Hierarchien, und konnte tatsächlich, zumindest für die Dauer der Performanz, ständische Unterschiede aufheben, was einer der Gründe für seine große Beliebtheit war.

In einer anderen als der von Schiller gebrauchten Beschreibungssprache lässt sich der in wenigen Sätzen beschworenen Szene aber noch mehr entnehmen: Die Tanzenden bewegen sich auf einem gemeinsamen Terrain und haben nicht einen ihnen jeweils zugeteilten Raum zur Verfügung. Sie sind nicht etwa wie bei anderen Tänzen in Reihen geordnet, Männer und Frauen einander gegenübergestellt o. Ä., sondern bewegen sich (im Vergleich damit) frei herum. Die verfügbare Fläche nutzen sie abwechselnd. Dass sie dabei nicht in Konflikt kommen, liegt nicht daran, dass sie nicht immer wieder die gleichen Ansprüche auf eine bestimmte Stelle im Raum machen würden, sondern daran, dass sie eine solche zu unterschiedlichen Zeiten aufsuchen. Einnehmen und Freigeben eines Platzes alternieren, und dies nicht gemäß einem festgelegten raum-zeitlichen Regime. Was den nötigen Wechsel, der ohne Plan, ausdrückliche Absprache und Direktion durch eine dritte Instanz funktioniert, erlaubt, kann man freilich gerade nicht sehen, man muss und kann es aber aus Erfahrung wissen: Die Tanzenden stellen sich in ihren Bewegungen aufeinander ein. Die ‚Abstimmung‘, wer gerade eine Stelle einnehmen darf, auf die mehrere zugehen, geschieht wortlos, in der Aktion des körperlich wissenden Individuums, das seine Geschwindigkeit, Richtung, Intensität, Figurenwahl etc. an denen anderer ausrichtet. Dieses Tun ist weder willensgesteuert noch automatisch; die Akteure sind Personen mit Bewusstsein und Entscheidungsfähigkeit, und ihr Zusammenspiel ist kein Mechanismus, aber auch keine Sequenz intentionaler Akte.¹⁰⁷ Koordination besteht jedenfalls darin, dass die Regeln des eigenen Tuns permanent an denen der anderen modifiziert werden. Wenn dies in zahllosen einzelnen Momenten stattfindet, ergibt sich das, was der Zuschauer hier bestaunt: ein gelungenes autopoietisches Schauspiel. Das wunderbar Scheinende an einem derartigen Geschehen betont Schiller in seinem Gedicht *Der Tanz*, das die gleiche Szene (nur als eine von tanzenden Paaren) evoziert. Hier ist die Rede von einer ‚magischen Hand‘, die dafür zu sorgen scheint, dass der Weg durch das Gewühl sich ‚leis‘, ohne Anordnung, wie von selbst, öffnet und schließt.¹⁰⁸

Das sichtbare Ereignis der „behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des andern“ (ebd.) wird im Hinblick auf Gesellschaftstanz oder andere ge-

107 Auch als kybernetisches System würde das Geschehen als ein, wenn auch auf komplexere Weise, durchweg determiniertes aufgefasst.

108 Vgl. Fassung von 1796, 12.

meinsame Aktivitäten dadurch ermöglicht, dass die Einzelnen in ihrem Tun aufeinander achten und es gegenseitig regulieren. Was als schön wahrgenommen und hier als doppelte Manifestation von negativer Freiheit gedeutet wird, ist eigentlich die erfolgreiche Selbstkoordination einer Gruppe von Menschen oder eben, reduziert auf ein raumzeitliches Geschehen, ein Fall von funktionierender nicht-mechanischer Reziprozität. Der englische Tanz unterscheidet sich gerade vom *perpetuum mobile*, als das die Machtinszenierungen des absolutistischen Hofes und das Auftrittsregime im französischen Hoftheater entworfen waren.¹⁰⁹ Gerade weil die Koordination in diesem Tanz keine choreographierte, sondern eine improvisierte ist, eignet er sich als Bild für Kooperation.

Der Gedanke an die Gabenpraxis liegt hier nahe, und in diesem Fall an die gegenseitige unter Gleichrangigen. Das wertvolle, zwischen den Beteiligten zu transferierende Gut heißt Freiheit; anschaulich repräsentiert wird dieses Abstraktum von einer Stelle im Raum. Die Akteure geben einander jeweils einen Platz, um den sie unter anderen Umständen als denen einer ästhetischen Praxis wie Tanz oder Höflichkeit kämpfen oder die sie als begehrte Sache veräußern oder käuflich erwerben würden. Hier begegnen sie einander weder mit Gewalt noch in kontraktuell-ökonomischer Beziehung. Sie haben kein Interesse daran, sich einen Platz anzueignen, ihn zu besitzen oder damit zu handeln, sondern sie sind motiviert von einem Interesse *für* den Tanz oder die Geselligkeit, also für das gemeinsame Spiel, in dem Raumstellen eine andere als die sonst übliche Funktion haben. Wer sie dauerhaft inne hätte, statt sie wieder freizugeben, oder sie zu anderen Zwecken als den choregisch-ludischen verwendete, agierte wie jemand, der bei einem Ballspiel den Ball einsteckte, statt ihn weiterzuspielen. Im geäußerten, praktizierten Interesse für das Ganze sind die Akteure frei (von der Fixierung an ihren je eigenen Nutzen, Vorteil, Genuss etc.), sie manifestieren (‚behaupten‘, ‚zeigen‘) diese Freiheit, indem sie am Spiel teilnehmen und sich demgemäß verhalten, und im Platzwechsel ermöglichen sie den anderen, in symmetrisch-komplementärer Art zu agieren. Die Beteiligten sind alle gleichermaßen in der Lage, das ihnen selbst und den anderen Wertvolle zu geben bzw. zu lassen; sie verfügen über die gleiche *donativité* (Caillé) oder Akteurschaft als Gebende. In dieser Funktion wechseln sie die Rollen: Sie geben ihren Platz, erhalten einen anderen und geben diesen erneut ab, um wieder einen anderen oder auch den ersten dafür zu erhalten. Dieses immaterielle ‚Transferieren‘, eigentlich das gegenseitige Gewähren von *agency* als Raum-Gebende – wortspielerisch könnte man sagen, das ‚Einräumen‘ von Freiheit –, findet mindestens zwischen zwei, hier sogar zwischen vielen Beteiligten statt.

Es ist ein sehr begrenztes und reichlich abstraktes Geben, Empfangen und Erwidern: Die Akteure machen einander Platz, und in einer Staffelung der Stellvertretungen steht diese Bewegungsfreiheit für kultivierten Umgang und dieser für soziale und

¹⁰⁹ Vgl. Juliane Vogel: Aus dem Takt. Auftrittsstrukturen in Schillers ‚Don Carlos‘, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 4 (2012), (532–546) 146.

politische Freiheit. Die Reduktionen und Analogien sind problematisch, aber immerhin präsentiert Schiller ein eindruckliches Bild von Individuen, die (im erwähnten limitierten Sinn) frei agieren und andere frei agieren lassen, die sich selbst begrenzen und sich in einem gemeinsamen Tun aneinander binden.

Beispiel und ‚Sinnbild‘ gehören beide in die Sphäre der Konvivialität. Schiller erläutert eine erwünschte, gehobene Alltagskultur durch ein Element gängiger Festkultur; beide entsprechen einander als Gaben tauschende Interaktionen mit rituellem Charakter (das Adjektiv nicht im religiösen, sondern sozialen Wortsinn verstanden). Die gegebene ‚Sache‘ ist das in der westlichen Kultur höchste menschliche Gut: individuelle Freiheit. Diese besteht allerdings, zumindest in ihrer ‚schönen‘, ritualisierten und zelebrativen, Version, gerade nicht in der Manifestation von Unabhängigkeit eines Einzelnen, sondern in dessen freiwilliger, in diesem Sinn spontaner, Kooperation mit anderen. Zu zeigen, dass und inwiefern ein derartiges Tun Modell für dasjenige sein kann, das nicht unter ästhetischem Vorzeichen steht, ist Schillers große, nicht abgeschlossene Unternehmung.

Im 27. Brief zur *Ästhetischen Erziehung*, in dem die Überlegungen der Abhandlung kulminieren und mit dem sie abbricht, kehren, wie erwähnt, die beiden kommentierten Beispiele, Rock/Bedienter und guter Ton/Kontertanz, wieder.¹¹⁰ Nun erläutern sie den ‚ästhetischen Staat‘, den Übergang vom ‚Notstaat‘, in dem sich die Epoche trotz allen kulturellen Fortschritts noch immer befindet, zum Staat der Vernunft, dessen Errichtung vorerst gescheitert ist und aufgeschoben werden muss. Der ästhetische Staat soll die politische Alleinherrschaft ablösen und auf den republikanischen Zustand vorbereiten, zu dem die Menschen einstweilen offenbar noch nicht reif sind. Sie müssen erst umfassend kultiviert werden, d. h. in ihnen selbst die zur autokratischen Regierungsform analoge Despotie der Ratio überwinden und zu einem integralen Verhältnis von Sinnlichkeit und Vernunft gelangen, bevor sie das bestehende politische Regime umwälzen können.¹¹¹ Dessen Revolutionierung soll diejenige der „Empfindungsweise“ (662) – man würde sagen, von Einstellungen, Haltungen, Selbstverständnis, Mentalität u. Ä. – vorausgehen. Die Gesetze sollten den Sitten folgen, nicht umgekehrt. Die Form der Herrschaft, auf die Schiller setzt, ist jenseits des Absolutismus und diesseits des Umsturzes, die aufgeklärte liberale Monarchie. Von ihr werden die notwendigen Bedingungen

¹¹⁰ Der Abschnitt mit dem letzteren Thema bildet im Erstdruck (Horen, 1795, 1., 2. und 6. Stück) nicht den Schluss; zwei weitere Sätze folgten, aber auch sie wären nicht der Schluss gewesen, denn eine Fortsetzung war geplant. Ohne diese wächst dem vorletzten (bzw. im Zweitdruck 1801 letzten) Abschnitt das Gewicht eines krönenden Finales zu; vgl. SH, 410 f.

¹¹¹ Mit der Überzeugung, dass eine Republik auf Individuen beruht, die das Gemeinwohl über ihre privaten Interessen stellen und in diesem Sinn erzogen sein müssen, während die Naturausrüstung des Individuums mit seinen Eigeninteressen nicht ausreicht, um einen Staat zu formen, steht Schiller im Lager der republikanischen Tradition von Machiavelli, Rousseau, Montesquieu und Ferguson und nicht in dem des modernen Individualismus und Liberalismus von Hobbes, Locke, Mandeville und Kant; vgl. Beiser 2005, z. B. 120, 125 f., 163 f. Zur Diskussion um Moralität und Legalität vgl. auch Stašková 2021, 153–160.

für das weitreichende ‚humanisierende‘ Bildungsprogramm erwartet. In Hinsicht auf die Organisation des Subjekts im ästhetischen Zustand, das nach innen geschlagene, metaphorische Regierungsmodell, wagt er sich allerdings einen mutigen Schritt weiter vor.

Die fundamentale politische Veränderung ist so hochgesteckt konzipiert, dass das präsumtive Zwischenstadium sich maximal ausdehnt und ein Anliegen *sui generis* darstellt. Denn ästhetische Erziehung arbeitet programmatisch an der Befriedung anthropologischer Gegensätze, und namentlich an der Pathologie des modernen, als fragmentiert diagnostizierten Subjekts. Ästhetische Kultur tritt daher einerseits in den Dienst politischer Emanzipation und fungiert als Vehikel zur erst noch zu erringenden Freiheit oder als temporärer Ersatz für diese, andererseits hat sie auch ihren Zweck in sich selbst. Politische Funktionalisierung und Autonomisierung von Kunst oder die Zuschreibung propädeutischer und therapeutischer Leistung¹¹² und die Insistenz auf ihrer Eigenständigkeit reiben sich derart aneinander.

Im „Reich des schönen Scheins“ gibt es weder „Vorzug“ (also Begünstigung und Günstlinge) noch „Alleinherrschaft“ (668), sondern alle sind gleichgestellt, und zwar in so radikalem Sinn, dass das Prinzip nicht nur für Personen gilt: „In dem ästhetischen Staate ist alles – auch das dienende Werkzeug ein freier Bürger, der mit dem edelsten gleiche Rechte hat“¹¹³ [...]. Hier [...] wird das Ideal der Gleichheit erfüllt, welches der Schwärmer so gern auch dem Wesen nach realisiert sehen möchte“ (669). Diesen Fehler begehen die Revolutionäre und ihre Anhänger. Wenn des Weiteren gilt, „daß der schöne Ton in der Nähe des Thrones am frühesten und am vollkommensten reift“ (ebd.), die kultivierten Umgangsformen also am ehesten im höfischen Ambiente gedeihen, indiziert das, wo jener dritte ‚Staat‘ in der Gegenwart ggf. schon anzutreffen sei. Er findet sich „in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln [...], wo der Mensch durch die verwickeltesten Verhältnisse mit kühner Einfalt und ruhiger Unschuld geht und weder nötig hat, fremde Freiheit zu kränken, um die seinige zu behaupten, noch seine Würde wegzuwerfen, um Anmut zu zeigen.“ (Ebd.) Die ‚verwickeltesten Verhältnisse‘ erinnern an das labyrinthische Gewirr der Tanzbahnen; der in Winckelmann’schem Sinn schöne Mensch (‚kühne‘ statt ‚edle Einfalt‘, in Bewegung befindlich, aber zugleich ruhig) bewegt sich kollisionsfrei hindurch, er schont (kränkt nicht) die Freiheit des anderen und zeigt (behauptet) seine eigene. Das gelassene und Freiheit lassende, konfliktfreie Gehen wird als geglückte Verbindung von bewahrter Würde und präsentierter Anmut gedeutet, die nur am marmornen Kopf der vermeintlichen Juno Ludovisi zusammenkommen, während sie sich in der Abhandlung zu den beiden Be-

¹¹² Gilt die im Ästhetischen hergestellte Vermittlung von Natur und Vernunft als in der Antike schon einmal verwirklicht, dann ist den genannten Leistungen noch die restitutive hinzuzufügen. Zum unklaren Ort des Ästhetischen im historischen Prozess – Anfang, Mitte oder Ende – vgl. FS V, 1221.

¹¹³ Vgl. das Zitat oben 226 und Anm. 34. ‚Konsentieren‘ muss hier, im 27. Brief, aber nicht das Werkzeug, sondern der Verstand muss „die duldende Masse“, die er (sonst) „unter seine Zwecke gewalttätig beugt, [...] um ihre Beistimmung fragen“, 669.

griffen an einer einzelnen menschlichen Person ausschließen und nur in den antiken Statuen anzutreffen sind (vgl. 480 f.). Hier sind nun beide ‚schöne‘ Relationen von Natur und Vernunft sichtbar: die des Zusammenwirkens und die der prozessualen Überwindung des Widerstreits. Schiller fokussiert in seiner Charakterisierung nur auf das Individuum, nicht wie im Tanzbild auf eine Interaktion mit anderen, und lässt die seltenen ‚Zirkel‘ unbestimmt; ob es sich um die Loge oder bürgerliche und zugleich hofnahe Salons handelt,¹¹⁴ um exklusiv männliche Sozietäten oder gemischtgeschlechtliche Kreise oder beides, bleibt offen. In jedem Fall aber hat die Sozialästhetik mit ihrer impliziten praktischen Ethik hier ihren Ort. Im Gegenzug zur inflationären zeitgenössischen Kritik an traditionellen stilisierten Umgangsformen, die er an anderer Stelle auch selbst vorträgt, verteidigt er hier den distanzierten geselligen Verkehr.¹¹⁵ Und der Hinweis auf das doppelte Erscheinen von Freiheit samt den Anklängen an die Skizze der Tanzszene bringt die Vorstellung der nur von den Akteuren selbst koordinierten Gegenseitigkeit in Erinnerung.

Ausdrücklich wird nun aber auch gesagt, dass es sich dabei um eine Gabenpraxis handelt: „*Freiheit zu geben durch Freiheit* ist das Grundgesetz dieses [des ästhetischen, S.M.] Reiches.“ (667; Herv. im Original). Zwar liegt für Schiller bei dieser Aussage der Akzent auf dem Substantiv und nicht auf dem Verb. Aber auf dem Hintergrund, dass er es an anderer Stelle dezidiert ablehnt, Freiheit überhaupt als etwas zu betrachten, was man geben kann,¹¹⁶ fällt diese Pointierung auf. Freiheit ist im alle möglichen Überlegungen der *Ästhetischen Erziehung* synthetisierenden letzten Brief *Gegenstand* eines Gebens und zugleich dessen *Form*.

Das benennt zumindest zwei wesentliche Aspekte der zeremoniellen Gabe: Sie erfolgt trotz Verpflichtung freiwillig, und sie kommuniziert die Anerkennung des anderen als eines in wichtigen Hinsichten gleichwertigen und nach den gleichen Prinzipien handelnden Partners. Auch bei Schiller geht es im Doppelprinzip des freiheitlichen Gebens von Freiheit um Anerkennung des anderen, nämlich um die des Gegenübers als einer wie ich selbst freien und insofern mir gleichen Person. Für ihn ist es allerdings nicht der andere in seiner Andersheit, dem diese Anerkennung gilt, vielmehr respektiert (mit Kant) das Individuum, indem es das Sittengesetz achtet, in sich selbst und im anderen jeweils die menschliche Gattung; es tut dies jedoch (abweichend von Kant), ohne die Natur einfach zu unterwerfen.

¹¹⁴ Vgl. SH, 435 f.

¹¹⁵ Vgl. ÄE, 26. Br., 660. Voraussetzung ist die Unterscheidung von ästhetischem – ‚aufrichtigem‘, ‚wohlthätigem‘, ‚idealischem‘ – und falschem, trügerischem Schein (vgl. ebd.), die die Raffinesse der Courtoisie allerdings ausblendet. Wenn Schiller sich dagegen über die *Liaisons dangereuses* äußert (vgl. NGR, 691), wird er der Untrennbarkeit verschiedener Arten von Schein und nicht zuletzt Selbstbetrug eher gerecht.

¹¹⁶ Vgl. oben 239.

Die in Rede stehende Freiheit ist nicht irgendein mögliches kostbares Gut, sondern (neben der Wahrheit¹¹⁷) das Wertvollste, was Menschen geben können, und – darum weiß Schiller – ein unveräußerliches Gut. Wenn er schreibt, Freiheit könne man nicht geben, sondern nur lassen,¹¹⁸ hat er das einseitige Geben von oben im Blick. Eine politische Autorität kann sie nicht geben, weil sie sie nicht hervorbringt; sie ist auch kein Eigentum, das ein Herrscher wie Reichtümer oder Gunst schenken könnte. Wenn nun doch vom Geben der Freiheit die Rede ist, bezieht sich Schiller auf ein reziprokes Geben in der Horizontalen, zwischen Gleichgestellten. Sie alle ‚haben‘ Freiheit im Sinn einer Möglichkeit, die ihnen von niemandem genommen werden kann (selbst wenn sie nicht als verbrieftes Recht formuliert ist), und gestehen sie anderen zu, indem sie diese als Personen wie sie selbst anerkennen. Gegeben wird die Freiheit unter den besonderen Bedingungen des Ästhetischen (in stilisierten, sozial-rituellen Praktiken) und in spezieller Weise, nämlich freiwillig. Gesten wie Weg- und Zurückgeben veranschaulichen die besondere Art, wie das wertvolle Gut zirkuliert oder wie das gegenseitige Agieren die Beteiligten miteinander verknüpft. Im ‚schönen‘ Anblick, den sie zusammen bieten, zeigt sich ihre Kooperation.

Im Rahmen zeremonieller Gabenpraxis vermitteln Dinge und Dienste, die normalerweise nicht transferiert werden und von profanen Arten des Tauschs wie dem Handel ausgeschlossen sind, symbolische Anerkennung. Das ist in Mauss' Konzeptualisierung verschiedener ethnologisch untersuchter Praktiken über alle Differenzierungen hinweg das Entscheidende am Geben, Annehmen und Erwidern. Dass die Beteiligten (und über sie hinaus Dritte, mit denen sie als Kollektiv verbunden sind) einander Anerkennung gewähren, befriedet das Verhältnis von sonst feindlichen Individuen oder Gruppen zueinander oder gibt ihrem Antagonismus eine geregelte, agonistische Form.¹¹⁹ Darauf bauen Menschen ihr Zusammenleben auf; es ist die Grundlage für Konvivialität – das Wort im umfassenderen Sinn genommen als in dem von Gastlich- und Geselligkeit –, meint Mauss doch, in der Gabe ein dauerhaftes Fundament der Gesellschaften gefunden zu haben.¹²⁰

Schiller konstruiert seinen ‚ästhetischen Staat‘, der erst einmal in einer ästhetischen Sozialität besteht, in einer Weise, die durchaus Ähnlichkeiten damit hat: Freiwilliges reziprokes Geben des maximal wertvollen Gutes Freiheit ist der konstitutive Akt. In ihm manifestieren sich Selbstachtung und Achtung der anderen; insofern geht

117 Vgl. *Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte*, FS IV, (749–767) 749.

118 Die Freiheit dagegen, die dem Menschen „als Intelligenz betrachtet, notwendig zukommt“, kann „ihm weder gegeben noch genommen werden“, also auch nicht ‚gelassen‘. Sie gehört zum Begriff des Menschen, muss aber doch von ihm aktiv zu seiner eigenen Leistung gemacht werden. Das von Natur in ihm ‚Angelegte‘ muss er zu ‚seiner Sache‘ machen, um „die Menschheit zu behaupten“; beide Zitate ÄE, 19. Br., 631. Diese Gedankenfigur gebraucht Schiller immer wieder, auch die Anmut muss vom Subjekt *hervorgebracht* werden (vgl. unten 275). Diese, im qualifizierten Sinn so zu nennende, Freiheit geht erst aus der Möglichkeit hervor, sich gegen die Natur zu stellen, doch ohne diese zu verleugnen, d. h., sie besteht darin, die menschliche Doppelnatur zur Geltung zu bringen.

119 Sahlins hat die Gabe als eine Art Sozialvertrag der ‚Primitiven‘ betrachtet; vgl. 2017, 153.

120 Vgl. oben 6.

es auch hier um symbolische Anerkennung. Diese erfolgt in der Horizontalen, zwischen Gleichrangigen, aber nicht im Sinn eines Alteritätsmodells, sondern über eine von beiden Seiten geteilte Referenz. ‚Gemeinsinn‘ und ‚Gemeingut‘ (668) sind Stichworte dafür. Individuen kommen darin überein, insofern sie nicht nur ein Kollektiv repräsentieren, dem sie angehören, sondern die menschliche Gattung. Damit werden – im Sinn des aufklärerischen Universalismus und der Kant’schen praktischen Vernunft konsequent – Gabe und Anerkennung freilich maximal entgrenzt. Sie gelten nicht mehr einer bestimmten Gruppe und deren Verhältnis zu einer anderen, sondern werden ausgeweitet; die Sozialität, die sie hervorzubringen versuchen, ist letzten Endes die Weltgesellschaft.¹²¹

Zu einem überschwänglichen Konzept gelangt Schiller nicht zum ersten Mal gegen Ende einer großen Abhandlung.¹²² Hier wird ein Geselligkeitsmodell entgrenzt, auf den letzten Seiten von *Über Anmut und Würde* ist es dasjenige der schwärmerischen Liebe. Deren komplexes gegenseitiges Geben soll dort die gelungene Verbindung von Sinnlichkeit und Moralität in der ‚schönen Seele‘ veranschaulichen, die die Vernunft als „unsterblichen Freund“ umarmt.

Liebe ist zugleich das Großmütigste und das Selbstsüchtigste in der Natur; das erste: denn sie empfängt von ihrem Gegenstande nichts, sondern gibt ihm alles[,] da der reine Geist nur geben, nicht empfangen kann; das zweite: denn es ist immer nur ihr eigenes Selbst, was sie in ihrem Gegenstande sucht und schätzt. / Aber eben darum, weil der Liebende von dem Geliebten nur empfängt, was er ihm selber gab, so begegnet es ihm öfters, daß er ihm gibt, was er nicht von ihm empfing. (Beide Zitate 484)

Diese Chiastik von Geben und Empfangen, Selbst und Anderem und das Pathos von Reinheit, Ausschließlichkeit und Totalität gemahnen an die frühe Liebesphilosophie mit ihren Phantasmen der Verschmelzung. Darin heißt Gegenseitigkeit freilich gerade *nicht* reziproke Anerkennung, sondern totale Verwechslung mit dem Partner bis zur enthusiastischen Selbstauflösung. Von Gegenseitigkeit kann man also nicht mehr sprechen. Das Individuum hat keine Chance, und Gemeinsamkeit heißt völlige Entdifferenzierung. Sozialität auf welcher Ebene auch immer lässt sich so nicht denken. Und selbst als Beschreibung von Liebe ist die Rhetorik des hier zitierten Passus verräterisch: Sie läuft leer, und die raffiniert scheinende Gegenseitigkeit der Liebe offenbart sich als Narzissmus.¹²³

¹²¹ Aktuelle Extensionen des Gabenprinzips, wie sie angeregt u. a. von Caillé unter dem Titel Konvivialismus formuliert werden, gehen sogar noch weiter und beziehen in diese Gesellschaft auch nicht-menschliche Akteure, die Umwelt, ein. Inwieweit sich dergleichen noch mit dem Rekurs auf die ethnologisch analysierte Gabenpraxis fassen lässt, soll hier nicht diskutiert werden. Vgl. auch oben 164 f. und unten 336.

¹²² Zum kontingenten Ende der *Ästhetischen Erziehung* vgl. oben Anm. 110.

¹²³ Vgl. aus der Phase der neuplatonischen *Theosophie des Julius* auch den Brief Schillers an seinen späteren Schwager Wilhelm Friedrich Hermann Reinwald, vom 14. April 1783, in dem jede Möglichkeit von Differenz und Alterität in der Liebe verneint wird: „*Liebe*, mein Freund, das große unfehlbare Band der empfindenden Schöpfung, ist zuletzt nur ein *glücklicher Betrug*. – Erschrecken, entglühen,

Nicht von ungefähr verknüpft sich dieses Konstrukt mit der Idee eines unbedingten, einseitigen Gebens.¹²⁴ Ein solches scheitert auf verschiedene Weise: als Manifestation einer unilateralen Macht ebenso wie als Geste exzessiver Selbstverneinung. Das eine bedeutet Gnade und Willkür, das andere zielt auf totalisierende Vergemeinschaftung. Die von Mauss beschriebene Gabenpraxis unterscheidet sich dezidiert von beidem, und man kann wohl sagen, dass der *Essai sur le don* nicht zuletzt darum für die kritische Selbstbetrachtung auch ‚unserer Gesellschaften‘¹²⁵ so wichtig ist, weil er quer zu beidem steht: zur Idee einer absoluten Gabe (die mit einer ebensolchen Autoritätsinstanz verbunden oder ganz und gar unmöglich ist) und zu der einer homogenisierenden Kollektivbildung. Symbolische Anerkennung durch Geben, Annehmen und Erwidern bedeutet dagegen gerade weder ein derartiges Machtsystem noch Harmonie (noch leugnet es die Existenz der Gabe), sondern eine komplizierte agonistische Dynamik.

‚Freiheit geben durch Freiheit‘ ist ein Gabenprinzip und ein Modell für gegenseitige Anerkennung. Dass diese erst die Autonomie der Beteiligten konstituiert, wurde zu Schillers Zeiten in der Philosophie bedacht, konkret bei Fichte und Hegel.¹²⁶ Ersterem zufolge bedarf es für das Selbstbewusstsein und die Freiheit des Willens eines anderen Subjekts, das zur freien Selbsttätigkeit auffordert. Zwei Subjekte treffen aufeinander und treten in Wechselwirkung, eine ‚Anrede‘ und deren Verstehen, eine Kommunikation mithin zwischen beiden, nicht ein epistemischer Bezug auf die Welt, ermöglicht erst das ‚Bestimmtsein des Subjekts zur Selbstbestimmung‘. Fichte bezieht dieses Prinzip auf den Bereich des Rechts und nur darauf: Das Subjekt schränkt seine eigene Zwecksetzung ein, damit das Gegenüber als freies Subjekt bestehen bleibt. Indem beide sich als Rechtssubjekte anerkennen, erfahren beide ihre Autonomie. Zum Rechtsverhältnis als „Verhältniss freier Wesen zueinander“ heißt es:

zerschmelzen wir für das *Fremde*, uns ewig nie eigen werdende Geschöpf? Gewiß nicht. Wir leiden jenes alles nur für uns, für das *Ich*, dessen Spiegel jenes Geschöpf ist.“ Selbst Gott sehe sein eigenes Bild in der Schöpfung und liebe *sich* darin. Die Liebe tritt geradezu aggressiv auf und wird übergriffig: „Der ewige innere Hang, in das Nebengeschöpf überzugehen oder dasselbe in *sich heineinzuschlingen*, *es anzureißen*, ist Liebe. Und sind nicht alle Erscheinungen der Freundschaft und Liebe – vom sanften Händedruck und Kuß bis zur innigsten Umarmung – so viele Äußerungen eines zur *Vermischung* strebenden Wesens?“ 1184 f.

124 Auch das weist noch einmal zurück auf die frühe Liebesphilosophie mit ihrer extremen Idee von „Aufopferung“ und einem grellen Gegensatz von Ego- und Altruismus: „Liebe verschenkt, Egoismus leiht“, und dies natürlich *horribile dictu* für „Zinsen“; 351 f.

125 Vgl. oben 6.

126 Zum Folgenden vgl. Axel Honneth: Autonomie und Anerkennung. Zur Genealogie von Hegels Anerkennungslehre, in: Klaus Viertbauer, Thomas Hanke (Hg.): *Subjektivität denken: Anerkennungstheorie und Bewusstseinsanalyse*, Hamburg: Felix Meiner, 2017, 11–18.

Die Erkenntnis des Einen Individuums vom anderen ist bedingt dadurch, dass das andere es als ein freies behandle (d. i. seine Freiheit beschränke durch den Begriff der Freiheit des ersten). Diese Weise der Behandlung aber ist bedingt durch die Handelsweise des ersten gegen das andere; diese durch die Handelsweise und durch die Erkenntnis des anderen, und so ins Unendliche fort. Das Verhältniss freier Wesen zueinander ist daher das Verhältniss einer Wechselwirkung durch Intelligenz und Freiheit. Keines kann das andere anerkennen, wenn nicht beide sich gegenseitig anerkennen: und keines kann das andere behandeln als ein freies Wesen, wenn nicht beide sich gegenseitig so behandeln.¹²⁷

Der junge Hegel dagegen deutet die wechselseitige moralische Selbstbeschränkung zugunsten eines Anderen, der jeweils gefördert werden soll, als Prinzip der Liebe. Beiden, Recht und Liebe, ist die Struktur eines ‚Bei-sich-selbst-Seins-im-Anderen‘ gemeinsam. Der Wert der anderen Person, die ich anerkenne oder liebe, ist hier Teil meines Selbstverständnisses. Wenn sie mich anerkennt (oder liebt), wird mein Selbstsein dadurch (öffentlich) bestätigt; es steht mithin nicht im Widerspruch zur sozialen Welt, und deren Anerkennung nimmt mir nicht meinen Wert und meine Unabhängigkeit (wie Rousseau es sieht). Selbstsein und gesellschaftliches Sein fallen nicht auseinander. Die anderen bestätigen in ihrer Anerkennung meine Autonomie, aber dies nur, sofern der fremde Wille meinen eigenen ergänzt oder einen Widerpart dazu darstellt.

Wenn der Eine sich in diesem Sinn im Anderen selbst liebt oder anerkennt, ist dies offenbar weniger tautologisch gedacht als bei Schiller. Die Differenz hat hier eine größere Chance als in einem Modell von Verschmelzung oder auch in einem von abstraktem Plätzetausch.

Die Anerkennung durch andere verbürgt bei Hegel die eigene Freiheit. Das lässt sich auf einen größeren Kreis beziehen, d. h. von der Konzeption der Liebe geht er weiter zu einer Gesellschaftstheorie. Auch ein Gedanke Rousseaus enthält in diesem Zusammenhang Interessantes: Bei diesen ist das Verlangen nach Anerkennung negativ konnotiert, da es zu einem agonistischen Streben nach sozialer Geltung führt und damit nicht nur zu Simulationen von Wert anderen gegenüber, sondern auch dazu, dass die Akteure sich selbst über ihren eigenen Wert täuschen. Betrug der anderen und Selbstbetrug sind die Folgen, wenn man sich vom Urteil anderer abhängig macht. Wird der *amour propre*, das Geltungsstreben, jedoch auf alle ausgedehnt und begibt sich jeder in die Abhängigkeit von einem internalisierten Beobachter, dann entfällt die Rivalität. Statt zu konkurrieren begnügen sich die Individuen mit einer bescheidenen Art von Anerkennung, mit dem Respekt, den Gleiche Gleichen entgegenbringen.¹²⁸

¹²⁷ Johann Gottlieb Fichte: *Grundlage des Naturrechts nach Principien der Wissenschaftslehre* (1796), zit. nach: *Fichtes Werke*, hg. v. Immanuel Hermann Fichte, Bd. III: *Zur Rechts- und Sittenlehre I*, Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1971, (1–385), beide Zitate 44. Schiller kannte diesen Text also bei der Abfassung seiner hier verhandelten Schriften nicht. Das Gleiche gilt für die in diesem Zusammenhang wichtigen Schriften Hegels.

¹²⁸ Vgl. Honneth 2017. Für ihn sind drei Momente in der Anerkennungstheorie unabdingbar: eine gesellschaftlich geregelte Anerkennungsordnung bzw. die institutionellen Voraussetzungen für die Anerkennung; das Potential des Kampfes um die Wertzuschreibung; die Gefahr sog. pathologischer

Schillers Bild des unspektakulären, nicht mit großer Selbstinszenierung und Gesten der Übertrumpfung verbundenen gegenseitigen Raum-Gebens passt dazu. Wenn die Tanzenden einander ausweichen, führen sie keine dramatischen Kämpfe um Freiheit oder Anerkennung, im Gegenteil: Sie geben, was der andere genauso begehrt wie sie selbst, bevor der andere es fordern muss. Jeder beschränkt sich in seinem Handeln, hier in seiner Bewegung, und eröffnet damit dem anderen Spielraum für die seine. Das ist ein nicht-bellizistisches Bild der gegenseitigen Anerkennung. In seiner Abstraktheit passt es zum Prinzip der institutionellen, öffentlichen Anerkennung, der Einzelnen als rechtliche und politische Subjekte, und zu dem der sozialen Anerkennung auf der gemeinschaftlichen Ebene, während es für die in der persönlichen Sphäre weniger passend scheint. Mit der gabentheoretischen Version der Anerkennung à la Hénaff teilt es das Moment des Angebots: ‚Der eine hat schon Platz gemacht, wenn der andere kommt‘ (vgl. FS V, 425): Freiheit oder Anerkennung müssen in diesem Modell nicht erst erstritten werden, sondern werden im Vorgriff dem anderen angeboten. Einen ludischen Agonismus schließt das freilich nicht aus. Aber wo es um Spiel, Tanz oder Wettkampf geht, beruht auch der Agonismus auf einem solidarischen Tun.¹²⁹

In vermittelterer Weise gilt das ebenso für einen Wettstreit auf der zweiten Ebene, etwa wenn Kollegen in Grenzen ihres Metiers miteinander konkurrieren, und für einen regelkonformen Kampf auf der politischen Ebene. Denn letzten Endes muss den Akteuren nicht nur an ihren eigenen Interessen liegen, sondern – wie den Spielern am Spiel – immer auch am Erhalt des Gemeinwesens.

Hénaff hat ein ursprungstheoretisches Verständnis der von Mauss analysierten Gabe zurückgewiesen. Wenn er ihr elementare Bedeutung zuspricht und ihr Modell in allen menschlichen Beziehungen am Werk sieht, heißt das „nicht, dass die zeremonielle Gabe die menschliche Gesellschaft begründet, man kann lediglich sagen, dass sie aufdeckt, was sie begründet“.¹³⁰ Man könnte wohl Ähnliches über Schillers ‚ästhetischen Staat‘ sagen: Im Hinblick auf seine geschichtsphilosophische Funktion wird man ihn als nicht mehr anschlussfähiges Konzept betrachten, aber davon absehend kann man ihn moderater verstehen: als Veranschaulichung dessen, was Sozialität ermöglicht.

Dabei mag man sich daran erinnern, dass das antike Prinzip der reziproken Gewährung von *charis* oder das der Gesellschaft konstituierenden Gabenpraxis ihre Funktion in Langzeitbeziehungen hat.¹³¹ Anders als der ökonomisch-kontraktuelle Austausch, der zur

Entgleisung in nur private Anerkennungsbehauptungen. In Hinsicht auf den zweiten Punkt divergieren Honneth und Hénaff, vgl. oben 230 f. und z. B. Axel Honneth: Vom Gabentausch zur sozialen Anerkennung. Unstimmigkeiten in der Sozialtheorie von Marcel Hénaff, in: WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung 7.1 (2010), 99–110.

¹²⁹ Vgl. Caillé 2019, 139.

¹³⁰ Hénaff 2014, 71; im Orig. hervorgehoben. Vgl. oben, Anm. 44.

¹³¹ Vgl. oben 35, 37 und 184.

instantanen und zeitlich befristeten Wirkung bestimmt ist, zielen das Geben und Erwidern auf anhaltende, unbestimmte Dauer; sie stiften nicht-beendbare Beziehungen. In diesem Sinn dürfte ‚Freiheit geben durch Freiheit‘ das Prinzip benennen, Bindungen herzustellen, die im Moment, unter tagespolitischem Aspekt, unterm Druck aktueller Anforderungen, in utilitaristischen Hinsichten etc. lose und schwach erscheinen mögen, manchen sogar verächtlich, sich aber auf lange Sicht eher bewähren als andere Arten von Bindungen wie die durch gegenseitige Interessen oder Normativität.

6 Ästhetik des Leihens

Schiller beginnt seinen Essay über *Anmut und Würde* mit dem Mythos des Venusgürtels, der magische Kraft zur Verführung besitzt, weshalb Juno ihn sich ausleiht, um Jupiter zu verführen. Diese ‚Fabel‘ gehört zum Repertoire der zeitgenössischen Antikereferenzen. Schiller mag sie bei Sulzer gefunden haben und gebraucht sie nicht nur an dieser Stelle.¹³² Daraus entwickelt er dann qua aufklärerischer Mythenallegorese zunächst seine Kernthese, Anmut sei eine Leistung des menschlichen Subjekts (vgl. 437), und von da ausgehend seine Überlegungen zu jener oben dargelegten prekären Konstellation von Sinnlichkeit und Vernunft oder Ästhetischem und Moralischem, die bei ihm die Grazie und deren Komplement, die Würde, ausmachen. Dass gerade dieser Mythos seinen philosophischen Überzeugungen zur Anschaulichkeit verhelfen soll und kann, ist freilich alles andere als selbstverständlich. Denn zunächst führt er in eine ganz andere Richtung, und wenn es Schiller darum gegangen sei, „den Begriff der Anmut aus der griechischen Fabel zu entwickeln, [...] ohne ihr Gewalt anzutun“ (437), dann muss das zumindest auf diejenigen, die den Referenztext vor Augen haben, geradezu ironisch wirken. Schiller nimmt nämlich nicht nur Abstraktionen vor, sondern auch enorme Ausblendungen und Verzerrungen. Während er einen Aspekt in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt – der weitergereichte Gürtel veranschaulicht ihm Beweglichkeit und damit die nicht-substanzielle, ‚hinzutretende‘ Natur der Anmut –, verschwindet ein anderer fast vollständig, obwohl er eigentlich für seine Argumentation relevant ist – die Handlung des Weiterreichens selbst. Um die Art seiner Umfunktionalisierung der mythologischen Begebenheit ermessen zu können, ist daher ein Blick in die Szene bei Homer aufschlussreich.

132 „Bisweilen siehet man auch Schönheit mit Hoheit verbunden, die Hochachtung und Ehrfurcht erweckt; eine Schönheit wie Juno und wie Minerva sie besaßen. [...] Wenn Juno reizend seyn will, muß sie etwas von ihrem Ernst ablegen, und den Gürtel der Venus auf eine Zeit borgen.“ Johann Georg Sulzer: *Reiz (Schöne Künste)*, in ders. 1774, (973–975) 974. Der Artikel stammt von Wieland; vgl. Stašková 2021, 247. Bei Schiller findet sich der Mythos auch in den Gedichten *Die Götter Griechenlands*, 47 (erste Fassung) und *Die Künstler*, 62 und 290. Zu Schillers Vorgehen in Begriffen historischer Argumentationsverfahren vgl. Stašková 2021, 251–253.

6.1 *Charis* und Krieg. Exkurs

Nicht weniger als zweihundert Verse drehen sich im 14. Gesang der *Ilias* (153–353) darum, wie Hera den höchsten Herrscher verführt und in Schlaf versetzt, um währenddessen in das Kriegsgeschehen auf der Erde zu intervenieren.¹³³ Denn Zeus unterstützt, Partei nehmend für den beleidigten Achill, noch immer die Troer, während sein Bruder Poseidon den Griechen zur Seite steht und Hera diese Lage für sich nutzt. Als Schwester, Gattin und Königin steht sie in intimster Beziehung zum Göttervater und agiert als dessen nächste Rivalin. Nicht nur unten zwischen den Menschen, auch oben im Olymp finden Kämpfe statt. Und wenn der Allermächtigste, von seiner eigenen Frau überlistet, durch Erotik, Sex und postkoitale Ermattung außer Gefecht gesetzt wird, hat das burleske Züge, die mit dem grausamen Gemetzel vor und nach der Szene kontrastieren.

Hera braucht lang, bis sie zu ihrem Gemahl aufbricht, denn sie rüstet sich wie ein Krieger zur Schlacht. Ihre Vorbereitungen gleichen dem Anlegen der Rüstung eines Helden vor einer Aristie. Sie macht Kosmetik, indem sie Körper und Haare reinigt, parfümiert, einsalbt, schimmernde Zöpfe flicht, die Haut mit Öl zum Glänzen bringt; von ihr gehen optisch und olfaktorisch Himmel und Erde erreichende Strahlen aus, und Ausstrahlung ist im altgriechischen Sinn *charis*. Sie legt ein Kleid an, das die Erfinderin der Textilkunst selbst, Athene, ihr angefertigt hat; es enthält kunstvoll eingewebenen Bilderschmuck und wird mit Goldnadeln befestigt. Sie bindet sich einen Gürtel um – es ist noch nicht der von Aphrodite –, der mit seinen hundert Quasten versehen nicht nur der Gestalt nach, sondern auch in Hinsicht auf magische Kraft der Aegis gleicht. Viermal fallen die Stichworte Ambrosia bzw. ambrosisch: Das Wort bezeichnet nicht nur die Nahrung der Götter, sondern auch reinigende Flüssigkeiten und letzten Endes wohl alles, was die Unsterblichen berührt haben. Das ambrosisch Genannte, hier auch die Haarflechten und das Gewand, ist von ihrem Charisma erfüllt. Hera steckt sich Ohrgehänge an, die an Augäpfel erinnern und viel Anmut (*charis* [...] *pollē*, 183) ausstrahlen. Das Schleiertuch über ihren Kopf ist weiß, es leuchtet wie die Sonne, und selbst die Füße, unter die sie sich Sandalen bindet, gehören in die Kategorie der glänzenden, Licht um sich verbreitenden Dinge. Jede Einzelheit zeugt von höchstem Wert und Luxus, das Ganze vom Außerordentlichen der Begebenheit.

133 Zum Folgenden vgl. *Homers Ilias. Gesamtkommentar* (Basler Kommentar/BK), hg. von Anton Bierl und Joachim Latacz, Bd. X: *Vierzehnter Gesang (Ε) Faszikel 1: Text und Übersetzung* von Martin L. West und Joachim Latacz, *Faszikel 2: Kommentar* von Martha Krieter-Spiro, Berlin/Boston: De Gruyter, 2015 (die Zahlen in Klammern nennen die Verszahl); außerdem Wagner-Hasel 2000; dies.: *The Graces and Colour Waving*, in: Lloyd Llewelyn-Jones (Hg.): *Women's Dress in the Ancient Greek World*, Swansea/London: Duckworth, 2002, 17–32; Vinciane Pirenne-Delforge, Gabriella Pironti: *L'Héra de Zeus, ennemie intime, épouse définitive*, Paris: Les Belles lettres, 2016; Florence Gherchanoc: *Concours de beauté et beauté du corps en Grèce ancienne*, Bordeaux: Ausonius, 2016; dies. 2019; Schmitt Pantel 2019.

Betörend zurechtgemacht tritt sie ihrer Stieftochter Aphrodite gegenüber. Sie er sucht ihre Mithilfe, belügt sie jedoch über ihr Anliegen. Ihre Pflegeeltern Okeanos und Tethys, die weit weg am Weltrand leben und seit langem miteinander im Streit sind, das heißt, keinen ehelichen Verkehr mehr haben, wolle sie miteinander versöhnen. Mit Worten wolle sie beiden ins Herz dringen und sie dazu bewegen, sich wieder zu lieben, wodurch sie ihnen selbst lieb und achtbar (*philē te kai aidoiē*, 210) werde. Sie beabsichtigt also, mit den Aphrodite genuinen Mitteln, Liebeslust und Liebessehnsucht (*philotēta kai himeron*, 198), ein Liebeswerk zu verrichten; vier *phil*-Wörter tauchen in vier Zeilen auf (vgl. 207–210) und markieren als Pole sexuelles Begehren und Dankbarkeit. Ihrer Trugrede nach will sie Frieden stiften, eine Ehe wieder beleben, soziale Bande erneuern, also Dinge tun, die ihrer Funktion als Hüterin der Ehe und wohlgesitteter Pflege tochter entsprechen und eine erotisierende Aufmachung rechtfertigen.

Aphrodite ist in Hinsicht auf das Kriegsgeschehen ihre Gegenspielerin, unterstützt sie doch die Troer. Das Gespräch zwischen den zwei Göttinnen verläuft dementsprechend nicht wie das zwischen Familienmitgliedern, sondern in höflichen, Distanz wahrenden Formen. Sie erweisen einander Respekt und gehen gewissermaßen diplomatisch miteinander um. Hera ist die ältere und als Königin die mächtigere, sie darf Gehorsam von dem ‚lieben Kind‘ (*philon tekos*, 190) fordern, gleichwohl aber ist sie in der Position der Bittenden und weiß, dass ihr Vorhaben ohne die Hilfe der anderen nicht gelingt. Sie verlangt daher nicht einfach, sondern fragt an und erwägt, zumindest rhetorisch, auch eine mögliche Ablehnung (vgl. 190–192). Die Jüngere spricht Hera mit deren Ehrentitel an, lässt Bereitschaft zur Kooperation schon erkennen, bevor sie das Anliegen erfährt (vgl. 194–197), und gewährt die Bitte mit einer mehrfachen Begründung: mit dem Hinweis auf die ihrer Beziehung impliziten Verpflichtungen, das ‚Geziemende‘, und die Machtverhältnisse; eine negative Antwort schließe das aus. Das ist freilich auch eine Art, Hera zu schmeicheln und sie ihren Mangel an Macht, der sie überhaupt kommen lässt, nicht fühlen zu lassen, wie diese umgekehrt Aphrodite schmeichelt. Die reziproke Höflichkeit hindert sie jedoch nicht daran, die Stieftochter zu belügen. Ob diese ihr glaubt, bleibt offen. Eine ironische Verdrehung der Rollen mag aber darin bestehen, dass sonst eher Aphrodite die Liebe mit List durchsetzt und Hera belogen wird. Das Ergebnis ist jedenfalls eine gelungene Operation: Hera, die ‚Ankommende‘ – das Zusammentreffen beider ist im Prinzip eine Hikesie-Szene – bittet, und die Angesprochene erfüllt ihren Wunsch.

Die Interaktion der beiden dreht sich um eine Gabe: um die des Gürtels, in dem sich die Kräfte der erotischen Bezauberung materialisieren. Es ist ein zweiter Gürtel, ein anderer als der Aegis-artige, nämlich ein bestickter, wegen seines reichen Muster- oder Figureschmucks ‚bunt‘ genanntes Band (*keston himanta / poikilon*, 214 f.¹³⁴); es wird um die erogene Zone schlechthin, die Brust, gebunden. Eingewirkt sind in das Band alle Aspekte einer gelungenen Verführung, nämlich – in umgekehrter Reihen-

134 Der andere heißt dagegen *zōnē*, vgl. 181.

folge zum Ablauf eines derartigen Geschehens – Liebeslust (*philotēs*), Liebessehnsucht (*himeros*), Liebesflüstern (*oaristys* / *parphasis*, 216 f.) Hera hat ihre Bitte mit ‚Gib mir‘ (*dos nyn*, 198) begonnen, Aphrodite beendet die Begegnung damit, dass sie ihr den von ihrer eigenen Brust gelösten Riemen gibt und Hera auffordert, ihn ihrerseits anzulegen (vgl. 218 f.) Verknüpf ist damit die Voraussage des Erfolgs.

Hera kann damit nicht fehlgehen, denn mit dem Transfer des Gürtels sind Eigenschaften der Eigentümerin auf die neue Besitzerin übergegangen. In der materialen Sache hat die Geberin sich selbst gegeben, das heißt, Hera hat nicht nur ein besonderes, wertvolles Objekt erhalten, sondern sie wird mit dessen Übertragung in gewisser Weise zu Aphrodite. Die Geberin wirkt in ihrem Gürtel weiter; sie bleibt in ihrem Objekt präsent, und dieses bleibt das ihrige, auch wenn sie es weggegeben hat. Diese Situation hat Auswirkungen auf die neue Trägerin des Objekts, es verwandelt sie.

Dergleichen mag als ‚Magie‘ erscheinen, es handelt sich aber eigentlich nur um eine andere Art, nämlich um diejenige der zeremoniellen Gabenpraxis, das Verhältnis von Personen und Dingen zu modellieren. Aphrodite hat Hera nicht einfach einen Gegenstand zum vorübergehenden Gebrauch überlassen, sie hat ihr nicht nur eine Sache ‚geliehen‘, wie man ein Buch ausleiht und nach einiger Zeit wieder (etwas abgenutzter) zurückerhält, sondern sie hat ihr Kräfte ‚verliehen‘ in dem Sinn, dass sie selbst an Heras Handlung mitwirkt. Sie sorgt für das Gelingen von Heras Vorhaben, insofern sie ihr genau das gibt, was dieser noch fehlt, das Surplus zu ihrer schon ohnehin betörenden Schönheit und überwältigenden Ausstrahlung. Aphrodite kooperiert in einem eminenten Sinn. Was Zeus zu Fall bringt, sind die vereinigten Kräfte beider. Der zwischen den beiden Göttinnen wandernde Gürtel ist dafür nur die äußere Anschauung; er wirkt – wie auch in anderen fiktionalen oder historischen antiken Gabenszenen – als Symbol für das Bündnis der Interagierenden. In diesem Fall sind es ausnahmsweise zwei Frauen, die sich mit dem Transfer eines Gegenstands zusammenschließen. Ihre Allianz aber ist von außerordentlicher Kraft und hat nicht zuletzt ein hohes bedrohliche Potential für die hier durch die Götter repräsentierte Weltordnung. Wenn sich die höchste königliche, also politische, Macht einer Frau, die Hera verkörpert, mit der Macht der weiblichen Erotik verbündet, wenn sie sich mit derjenigen alliiert, die oft genug ihre Gegenspielerin ist, muss selbst die höchste männliche Macht unterliegen. Zumindest für eine gewisse Zeit.

In Homers Erzählung gibt es aber noch einen weiteren Kollaborateur: Hypnos. Er muss Zeus nach dem Koitus in Schlaf versetzen. Auch ihn verbündet sich die ‚listen-sinnende‘ Hera. Mit ihm muss sie allerdings, anders als mit der Stieftochter, verhandeln, denn er hat Angst vor Zeus‘ Rache, deren Opfer er schon einmal, bei einer anderen Intrige der Göttermutter gegen ihren Gatten, geworden ist. Auch im Zusammentreffen mit ihm, das in großer Ferne zum vorherigen stattfindet – Hera nimmt für ihr Unternehmen einige Mühen auf sich –, geht es um einen Gabentausch: um Dienst, Dank, Hilfeleistung, Erkenntlichkeit. Der hier nicht szenisch vollzogene, sondern vereinbarte Transfer von Gütern wirkt auf der einen Seite wie ein Handel – Hypnos soll einen Dienst erweisen und erhält dafür Geschenke, deren Wert er durch sein

Zögern noch in die Höhe treibt –, auf der anderen Seite entsprechen die Art, wie die Akteure einander gegenüberreten, und das ausschlaggebende Geschenk selbst auch in diesem Fall einem zeremoniellen Geben und Erwidern.

Hera bietet Hypnos zunächst ihren immerwährenden Dank (*charin*, 235) und als kostbares Geschenk (*dōra de toi dōsō*, 238) einen goldenen, von Hephaistos gefertigten Thron an, seine Bedenken überwindet sie aber erst, wenn sie ihm noch eine Gabe ganz anderer Art in Aussicht stellt: eine Braut, und zwar eine der Chariten (*dōsō*, 268; vgl. *dōsein*, 275), Pasithee.¹³⁵ Die Chariten, die Homer i. d. R. nur im Plural nennt,¹³⁶ sind Heras Töchter, und als solche, nicht als Begleiterinnen oder Dienerinnen von Aphrodite, spielen sie hier eine Rolle. Die Mutter selbst bietet – wie Agamemnon Achill (vgl. *Ilias* 9.146 und 288) – eine eigene Tochter an. Dabei entspricht die Situation nicht der üblichen, denn für eine Frau sind normalerweise ‚unermessliche‘, ‚zehntausend‘ Brautgeschenke zu erbringen (vgl. *Ilias* 16.178, *hedna*, und 190, *dōmat*), Hypnos aber soll die ersehnte für ein einmaliges Tun erhalten. Das angebotene Geschenk drückt dementsprechend aus, was für einen eminenten Dienst er Hera erweist und wie außerordentlich gewagt das ganze Unterfangen ist. Auch Hypnos wirkt mit an einer Aktion, die Grenzen von Zeus' Macht erkennen lässt und die Kräfteverhältnisse im Olymp wie auf dem Schlachtfeld zumindest vorübergehend verschiebt. Hypnos erinnert allerdings in seiner Furcht vor der Rache des Göttervaters an eine frühere Situation, in der ihn dieser seine Macht hat spüren lassen. Genauso wird es am Ende, wenn der Eingeschlafene wieder erwacht, auch im aktuellen Fall sein: Zeus wird seine Gemahlin an eine exzessiv grausame Strafe gemahnen, die er ihr seinerzeit angetan hat.¹³⁷ Dabei zeigt sich der alteuropäische Patriarchalismus in seiner finstersten Gestalt; es verwundert nicht, dass Hera von der Androhung allein zutiefst eingeschüchtert ist und die anderen Götter zu Gehorsam auffordert. Die Weltordnung eines brutalen Autokraten wird nach einer Störung mit allen Mitteln wiederhergestellt.

Hera schwört Hypnos bei den Unterirdischen die Erfüllung ihres Versprechens, wobei sie wohl kniet. Diese und andere rituelle Aspekte ihres Zusammentreffens rücken ihre Interaktion von einem pragmatischen Verhandeln weg und in die Nähe zeremoniellen Tuns: Schon Heras Rede an Hypnos hat gebetsartige Züge, und ihr Eid

135 Der Name setzt sich aus *pantes* und *theaomai* zusammen, heißt also etwas wie ‚von allen bewundert‘ oder ‚für alle schön anzuschauen‘; vgl. den Kommentar zu 276. Chariten sind prinzipiell Substitutionen für Aphrodite, lassen sich demnach mit ihr vertauschen. Sie sind künftige Bräute, haben deren Alter und Verführungskraft, sind mit Gaben und Dankbarkeit verknüpft, verkörpern reziproke Lust, das Versprechen auf fruchtbare Ehe etc.; vgl. Gherchanoc 2016, 53.

136 Eine Ausnahme ist *Ilias* 18.382: Da tritt die personifizierte Charis als Frau von Hephaistos auf.

137 Vgl. *Ilias* 15.16–34. Nur der Anfang sei zitiert: „Wahrhaftig! ich weiß nicht, ob du nicht für die böse Anzettelung wieder / Als erste den Lohn empfängst, und ich dich mit Hieben peitsche! / Oder weißt du nicht mehr, wie du von oben herabhingst? Und an die Füße / Hängte ich dir zwei Ambosse und warf um die Arme ein Band / Ein goldenes, unbrechbares, und du hingst im Äther und in den Wolken. ...“ (16–20). Nach Homer: *Ilias*. Neue Übertragung von Wolfgang Schadewaldt, Frankfurt/M.: Insel, 1975.

am Ende gemahnt an ein Gelübde. Echos an Götteranrufungen gibt es auch im Dialog mit Aphrodite, und in der kultischen Praxis findet sich die Beziehung von Bitte an die Unsterblichen und das Versprechen einer Opfergabe.¹³⁸ Auch zwischen der höchsten Göttin und dem Bruder des Todes wird hier ein Bündnis geschlossen und von einer Gabe besiegelt. Das Verhältnis von gegenseitiger *charis* kommt literal in einer Charite, der Verkörperung von *charis*, zum Ausdruck.

Anders als Aphrodite weiß Hypnos über das Geplante Bescheid. Gemeinsam begeben sich die Verschworenen zum Ort des Handelns, er aber versteckt sich in einem Tannenwipfel und beobachtet das Geschehen wie ein Vogel. Der Koitus findet – wie Hera zu befürchten vorgibt (vgl. 330–336), während sie selbst es veranlasst hat – vor einem Zeugen statt, die Schwäche des obersten Gottes bleibt nicht unverborgen. Hypnos ist dabei der ängstliche, voyeuristische Vertreter des Publikums, auf das diese Szene außerordentlich komisch gewirkt haben muss. In einem anderen Fall löst die Beobachtung eines Götterpaars beim Beischlaf nicht enden wollendes Gelächter aus.¹³⁹

Die listige Verführung des obersten Gottes gelingt, denn Heras Auftreten hat eine besondere Implikation: Sie erscheint ihrem Gemahl nicht nur als eine besonders attraktive Frau, sondern so, wie sie ihm *zuerst* erschien (vgl. 295), das heißt ihr Aussehen und die Situation – ein *locus amoenus* mit frischem Gras und Blumen wie Lotos, Krokos und Hyakinthos, eingehüllt in eine goldene Wolke, mit glitzernden Trautropfen – bringen die Frau zur Erscheinung, wie sie sich einst als *nymphē*, als *Braut*, gezeigt hat, im Höchstmaß der Attraktivität, vor der rituellen Entschleierung durch den Bräutigam. Das Beilager ist nicht irgendeines, sondern Hera wiederholt die Hochzeit, sie inszeniert eine Wiederholung der ersten Vereinigung,¹⁴⁰ und das heißt auch die eines maximalen leidenschaftlichen Begehrens. In Erinnerung an jenen ersten Akt kann Zeus die eigene Frau auch im aufsteigenden Katalog seiner Verführungen als Gipfel der Begehrenswerten erscheinen (vgl. 315–328). Symbolisch vollzieht sich – wenn das Ganze denn diese Dimension hat – ein *hieros gamos*, eine erneute Vermählung der obersten Gottheiten, somit eine Art Neugründung des Kosmos.

Heras Raffinessen setzen sich in der Verführungsszene selbst fort. Sie trägt ihrem Gatten die Lügengeschichte vor, sie wolle die verstrittenen Pflegeeltern wieder zum Beischlaf bringen. Dabei fallen alle Stichworte, aber er bezieht sie nicht auf das unmittelbar Bevorstehende. Wenn Hera zuerst die Spröde, zu ihren Eltern Strebende und dann die Ehrbare, Schande Fürchtende spielt, vertauschen sich im Geschlechterkampf die Positionen: Die Initiative geht von ihr aus, aber da sie sich zum Schein verweigert, wird Zeus aktiv. Er steht von seinem Thron auf, von dem aus er die Ereignisse kontrolliert, er gibt den Ort und die Haltung auf, die seine Autorität verbürgen, und geht auf sie zu (vgl. 297), er packt und zieht sie aufs Lager (vgl. 346). Am Ende unterliegt er, überwältigt

¹³⁸ Vgl. zur sog. *da ut demus*-Formel Ilias VI Komm., 308.

¹³⁹ Vgl. *Odyssee* 8.326 f.

¹⁴⁰ Diese findet bei Zeus und Hera allerdings vor der offiziellen Hochzeit, ohne Wissen der Eltern, statt. Aber auch in anderen Hinsichten passen nicht immer alle mythologischen Details zusammen.

von Schlaf und Liebe (vgl. 353), in diesem Duell. Seinen temporären Machtverlust hat er sich also selbst zuzuschreiben.

Und der Gürtel? Er wird nicht mehr erwähnt, aber die Zuhörerschaft weiß, was mit dergleichen passiert: Der Gürtel konnotiert hier Verführungsmacht, in anderen Zusammenhängen aber auch Keuschheit, den Gürtel ablegen ist ein Synonym für Geschlechtsverkehr. Die griechische Frau hat im Lauf ihres Lebens verschiedene Gürtel und trägt sie als Jungfrau, Ehefrau, Schwangere auf verschiedene Weise; sie indizieren ihren sozialen Status. Wenn sie heiratet, in der Hochzeitsnacht, gibt sie, wie Vasenbilder zeigen, ihren Gürtel dem Ehemann. Die Verheiratung ist nicht nur ein Anlass für Gaben zwischen den Familien, die sich auf diese Weise rituell verbinden, sondern auch ein Geben und Empfangen zwischen den Eheleuten. Die Frau gibt mit ihrem Gürtel kein beliebiges Accessoire ihrer Bekleidung, sondern sich selbst. Wenn Hera Zeus beim hochzeitlichen Beischlaf ihren Gürtel gegeben hat und dies nun wiederholt, indem sie diesen Akt reinszeniert, dann ist ihre Gabe und Selbstgabe eine Erneuerung des Leben und Zusammenleben schlechthin stiftenden Bündnisses. Bedeutsamer könnte das geliehene kunstvolle Band nicht sein.¹⁴¹

Vielleicht ist die Erzählung vom getäuschten Gott eine erheiternde Einlage.¹⁴² Wie Hera ihren Gatten, so lenkt sie das Publikum eine Zeitlang vom Gemetzel und Blutvergießen ab. Aber sie handelt nicht zuletzt von der außerordentlichen Macht des Eros. Und das ist mitnichten lächerlich. Dessen Macht schränkt hier auch die maximale politische, ja kosmische ein; diese ist selbst keine absolute. Zeus hat sie mit Gewalt gegen seinen eigenen Vater erringen müssen, und er muss sie im Kampf gegen seine eigenen Familienmitglieder und die schwesterliche Gattin immer wieder herstellen; sie ruht nicht ein für alle Mal in sich.

Im Handlungsverlauf dient die Szene dazu, einer Seite im Krieg einen Vorteil zu verschaffen und die andere zu schwächen: Hektor wird schwer verwundet. Mit Befriedung hat sie, auch wenn sie unterhaltsam wirken mag, nichts zu tun. Zwar ist der Antagonismus zwischen den obersten Gottheiten vorübergehend ruhiggestellt, aber die Liebesvereinigung gründet sich auf List und dient zum Betrug; das idyllische Lagern auf Blumen findet zwar statt, ist aber zugleich Mittel zu einem gegen Zeus gerichteten Zweck. Eine Suspension von Rivalität, freilich auch mit der Lüge als Voraussetzung, findet – sozusagen als vorbereitender erster Akt von dreien – zwischen den beiden Göttinnen statt. Die Spannung zwischen ihnen mag für die griechische Welt (anders als für die spätere Rezeption) keine wirkliche sein, ihr Zusammenwirken aber hat enorme Konsequenzen. Die qua Status über alle anderen mächtige Götterkönigin bekommt etwas dazu, was sie unwiderstehlich werden lässt. Wie alle Unsterblichen hat sie *charis* (Glanz, Ausstrahlung) und verbreitet sie um sich, die prachtvolle Aufmachung steigert

141 Von seiner Rückgabe wird, soweit ich sehe, nirgends erzählt. Aber das ist wohl auch nicht nötig, denn die Erzählung selbst löst den handgreiflichen ‚Gegenstand‘ im Gelingen seiner Funktion auf.

142 Als *Dios apatē* hat sie ihren Namen nach Zeus, nicht nach der weiblichen Protagonistin.

diese mit Duft, Farben, Lichtreflexen noch materialiter, aber ‚Liebeslust und Liebessehnsucht‘ lassen sie endgültig unbesiegt werden.

Die Szene ist ein herausragendes Beispiel für *charis*, die fatal wirkt. Sie erscheint hier als zwingende Kraft, die einen Mann dazu bringt, etwas zu tun, was er nicht tun sollte; die Macht der *peithō*, des Überzeugens und Überredens, die bei Homer, aber auch in späteren Kontexten *charis* und Rede koppelt – die ‚süße Rede‘ stellt eine entscheidende soziale Kraft v. a. in der Demokratie dar –, erscheint hier als eine jeglichen Widerstand brechende, triumphale und zugleich manipulative Macht. Nur ein anderes Beispiel wird für diese Variante von *charis* ebenfalls immer wieder zitiert: Pandora.¹⁴³ Auch sie ist eine außerordentlich schöne Frau, die mit allen kostbaren und kunstvollen Accessoires ausgestattet und von Aphrodite mit *charis* versehen worden ist; zwischen der Schmückung Heras zu ihrem Angriff auf dem Ida und derjenigen Pandoras zu ihrer Strafexpedition auf der Erde gibt es Parallelen. Schönheit, das verhängnisvolle Geschenk der Götter, ist hier so ambivalent wie die Gabe selbst, denn diese enthält mit der ihr eigenen Reziprozität auch die Beziehung der Rache. Die ‚mit allen Gaben Ausgestattete‘, ‚Allbegabte‘, ‚Alles Gebende‘, ‚Alles Schenkende und allen Geschenke‘ ist die schreckliche Antwort auf den prometheischen Raub des Feuers: Einer negativen Gabe respondiert eine ebensolche, weit schlimmere, und böser Weise im Gewand ihres Gegenteils. Beide Frauen, die göttliche und die künstliche, täuschen und bringen mit ihrem betörenden Zauber Unheil. Bei der frühgriechischen *charis* treten Sein und Schein nicht auseinander; wer in ihrem Glanz erstrahlt, ist von den Göttern entsprechend verwandelt. Odysseus etwa, von Athene am Phäakenstrand damit übergossen, ist tatsächlich jung und schön und täuscht nichts vor. Wo sich dagegen eine Kluft auftut, indiziert das Störungen des Gabenprinzips,¹⁴⁴ die Gegenseitigkeit ist unausgewogen oder unterminiert. Darauf verweisen die beiden Mythen von den verführerischen Frauen. Sie erzählen von bedrohlicher *charis* und einer gefährdeten Welt.

6.2 Kinetischer Formalismus

Schiller hat vermutlich den vierzehnten Gesang der *Ilias* nicht nachgelesen, bevor er seinen Essay schrieb. Die Folgen des Leihens kennt er natürlich, aber eine Hera als *femme fatale*, eine Aphrodite als Komplizin der Verführung, der Einsatz von Schönheit und Reiz zugunsten einer Kriegspartei, ein oberster Gott, der sich selbst nicht im Griff hat – das alles hätte er für seine Verschränkung von Ästhetik und Moral nicht gebrauchen können.¹⁴⁵ Fast möchte man sich wundern, dass er überhaupt diese Erzählung

¹⁴³ Vgl. van Berkel 2020, 345 f.; zu Pandora vgl. auch Steiner 2001, 186–190, 206 f. u. pass.

¹⁴⁴ Vgl. Kap. I, Anm. 175.

¹⁴⁵ Hans Richard Brittnacher weist darauf hin, dass er die erotische Macht der Anmut ausschließen muss; vgl. *Schiller Handbuch*, hg. von Helmut Koopmann, Stuttgart: Kröner, 1998, zu *Über Anmut und Würde*, (587–609) 592. Rolf-Peter Janz: Der Gürtel der Venus – eine Leihgabe. Lust am Schönen, schöne

aufruft, so unpassend mag sie für seine Zwecke erscheinen. Brauchbar wird sie für ihn nur – wie andere sinnliche Phänomene auch, wie Hogarths Zeichnungen, Kontertanz, griechische Skulpturen – durch extreme Formalisierung: Von der Erzählung bleibt für ihn die Bewegung des Gürtels von Venus zu Juno. Er wird für ihn zum „Symbol der beweglichen Schönheit“ (FS V, 434), dann zu dem der „Schönheit der Bewegung“ (435), schließlich zu dem, was Anmut von der naturgegebenen Schönheit unterscheidet: Für erstere steht ihm Venus samt Gürtel und Grazien ein, für letztere Venus ohne beide (vgl. 437). Mit dem homerischen Verständnis der Gottheiten hat das nichts zu tun: Schiller ‚allegorische‘ Lesart unterstellt die mythologischen Gestalten philosophischen Leitdifferenzen wie der von Substanz und Attribut, Wesen und Zufälligkeit, *genus* und *differentia specifica*,¹⁴⁶ (statischem) Körper und (sekundärer) Bewegung.

Schon im Rekurs auf den Mythos verengt er dabei den Blick auf Venus, während in der *Ilias* doch die Göttermutter die Protagonistin ist. Aphrodite erleidet im griechischen Denken keinerlei Einschränkung, wenn sie ihren Gürtel verleiht; im Gegenteil dehnt sie ihre Wirkmacht auf Hera aus, die Handlungsmöglichkeiten beider verschmelzen. An der Venus ohne Gürtel macht Schiller fest, was er topisch eingangs von Juno sagt: Sie vertritt eine Schönheit – Schiller assoziiert sie zeitgemäß mit einer majestätischen, ‚hohen‘ oder erhabenen – ohne (erotischen) Reiz; in seinen Unterscheidungen ist das die ‚architektonische‘, die er jedoch der gürtellosen Venus zuschreibt.¹⁴⁷ Erst wenn er in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung* auf den Kopf der vermeintlichen Juno Ludovisi rekurriert, um die (begrifflich nicht fassbare) Verbindung von Anmut und Würde zu veranschaulichen, ist der erhabene Aspekt der junonischen Schönheit noch einmal relevant. Die Eskamotierte kehrt dort, wenn auch ohne Körper und Gürtel, nur als „Antlitz“ (15. Br., 618), auf triumphale Weise wieder.

Die Fokussierung auf Venus hat aber noch viel weitergehende Implikationen: Wenn Juno aus dem Blick verschwindet, weil Venus nur das Verhältnis von Allgemeinbegriff ‚Schönheit‘ und Spezifizierung ‚bewegliche Schönheit‘, d. h. ‚Anmut‘, personifizieren soll, verschwindet nicht nur die Haupthandlung, sondern auch die Interaktion der beiden Frauen: Die eine gibt, und die andere empfängt. Der Passus in der *Ilias* erzählt von einem Geben und Annehmen zwischen zwei handlungsfähigen Personen, von rituellem Gebaren, komplexer Kommunikation und Kooperation. Davon bleibt bei Schiller nur die Tatsache, dass der Gürtel weitergereicht wird; in diesem Sinn repräsentiert er Mobilität.

Lust, in: *Revista de Filología Alemana* 23 (2015), 31–43, zitiert zwar aus der *Ilias*, geht aber nicht näher darauf ein. – Als Verführerin ihres Mannes müsste Juno eigentlich das exemplifizieren, was Schiller als ‚falsche Anmut‘ und ‚betrügliche Toilettenkunst‘ anprangert; vgl. FS V, 487.

146 „Ihren Gürtel kann Venus abnehmen und der Juno augenblicklich überlassen; ihre Schönheit würde sie nur mit ihrer Person weggeben können. Ohne ihren Gürtel ist sie nicht Venus mehr.“ 434.

147 Die Trias architektonische Schönheit, Anmut und Würde mag auch den Unterscheidungen Sulzers bzw. Wielands entsprechen; vgl. FA 8, 1329.

Schiller agiert hier sozusagen als Strukturalist *avant la lettre*. Er macht mit der Homerischen Szene, was Lévi-Strauss mit der Mauss'schen Gabe gemacht hat: Die ganze, in diesem Fall im Epischen geborgene, Phänomenologie streicht er weg und reduziert ein vielschichtiges soziales Geschehen auf eine abstrakte Tauschbewegung. Bei ihm wechselt – wie in seinem Vergleich mit den von oben gesehenen Tanzenden – nur ein Körper seinen Ort, der selbst wieder nur ein anderer Körper ist, und alle Körper stehen für etwas anderes als sie selbst. Alle sind Zeichen, Platzhalter oder Variablen, und zwischen ihnen wird ein Zeichen, ein Platzhalter oder eine Variable verschoben. Wie immer bei Schiller (und in vielen strukturalistisch inspirierten Arbeiten) werden Oppositionspaare einander analogisiert nach dem Prinzip: A verhält sich zu B wie C zu D, usw.¹⁴⁸ Hier: Venus verhält sich zu Juno wie Anmut zu Schönheit, und aus Venus plus Gürtel zu Juno wird Venus zu Juno plus Gürtel, wovon im nächsten Schritt nur noch Venus mit Gürtel im Verhältnis zu Venus ohne Gürtel übrigbleibt: ‚A + x zu B‘, ‚A zu B + x‘, ‚A + x zu A‘. Die Operation ist symbolisch, wie man von Symbolik in der Mathematik spricht. Das transferierte Zeichen – hier der Gürtel – ist kodifizierte Information und nur das, es fungiert nicht als *symbolon*, d. h. auf einer pragmatischen Ebene, als Bindung zwischen Akteuren. Im letzteren Sinn ist ein Symbol nämlich nicht nur ein Kürzel oder ein Stellvertreter für eine Bedeutung, es bezieht sich nicht nur auf andere Zeichen, sondern hat performative Kraft; es schafft eine soziale Realität. Testart hat im Hinblick auf die strukturalistische Version des Gabenkonzepts von einem ‚kinetischen Formalismus‘ gesprochen. Die gegebene Sache bewegt sich zwischen zwei Parteien. Das lässt sich von außen beobachten. Aber der Transfer von etwas kann Handel oder Geschenk oder Reparation sein, die Aufmerksamkeit allein auf den kinetischen Aspekt nivelliert die kategorialen Differenzen zwischen nicht kompatiblen Arten des Gebens und Annehmens. Um ein bloßes Verschieben (*déplacement*) von einem sozialen Interagieren zu unterscheiden, muss man anderes als die Bewegung in den Blick nehmen, nämlich auch Intentionalität, Bedeutung, Adressierung, die Vorstellung einer Antwort, Kausalität.¹⁴⁹ Menschliches Handeln, so seine Kritik, lässt sich ohne diese Aspekte nicht erfassen.

Schiller will zunächst offenbar genau das: Anmut soll erst einmal nicht als ein Moment von spezifisch menschlichem Handeln erscheinen, nicht nur nicht als eines von erotischem, sondern prinzipiell. Sie muss, das dürfte die Logik sein, erst einmal von allem Narrativen und dann auch von der allegorischen Personifikation abgelöst

148 Zu Lévi-Strauss und Strukturalismus im Unterschied zu Mauss' Ansatz vgl. z. B. Tcherkézoff 2016, 168.

149 Vgl. Testart 2007, 14–16, 24 f., 219–223. Testart sieht auf dieser Linie auch Bourdieus Gabenkonzept. Dieser kritisiert an Lévi-Strauss, dass er aus dem Geben, Annehmen und Erwidern die Zeit eliminiert und die Vorgänge simultaneisiert hat; nur in der abstrakten räumlichen Gleichzeitigkeit kann alles zum ‚Tausch‘ werden, während die zeitliche Trennung den Akteuren die Äquivalenzbeziehung verbirgt und den Tausch als Sequenz von Gaben erscheinen lässt. Testart bestreitet das mit guten Gründen; vgl. ebd., 25, 223–226. Den Vorwurf an Lévi-Strauss, die dem menschlichen Verhalten immanenten Intentionen zu übersehen und damit die Bedeutung der Gabe zu eliminieren, hat Claude Léfort bereits 1951 erhoben; vgl. Ricœur 2004, 329 f.; vgl. auch Hénaff 2014, 194–200.

werden, damit der abgebrauchte Begriff auf der Höhe der zeitgenössischen philosophischen Kritik neu und überhaupt als wieder ernstzunehmender gefasst werden kann. Dass man unter Grazie im 18. Jahrhundert nicht ohne Weiteres *charis* im breiten Sinn versteht, dass nicht einmal der aristotelische Hinweis auf die Chariten als verkörperte Kohäsion der Polis selbstverständlich präsent ist, belastet den Begriff. In der Übersetzung ‚Reiz‘ ist er auf gefälligen Umgang und erotische Anziehung verengt. Herder benennt das Problem dieses Bedeutungsverlustes ausdrücklich, wenn er sich um die historische Semantik von Grazie/*charis* bemüht und deren Personifikationen davon (freilich auch nicht konsequent) unterscheidet. Die inflationäre Dekorfunktion der Grazienmythologie¹⁵⁰ lässt demnach denicht mehr erkennen, dass diese Gestalten einmal für die Sozialität schaffende Gabenpraxis standen. Die Grazie

ist ein so umfassender, hoher und reicher Begriff, daß er durch drei nackte Mädchen, die sich einander die Hände reichen, weder ausgedrückt werden konnte, noch sollte. [...] Drei Zierrathgestalten haben das Glück gehabt, [...] daß man von ihnen theils nie etwas Böses, wohl aber ein tausendfaches Gutes sagte, das nicht ihnen, sondern der Charis selbst gebührte. Fast haben sie uns erstickt mit süßduftenden Worten. [...] ihre ursprüngliche Bestimmung, die das Wort Gefälligkeit, Dank (*χαρις*, *gratia*) sagte, [ging] auch in sittlichen Deutungen hervor. [...] die Subtilste von allen hat Seneka aus dem Chrysippus; (*de benefic. L. 1. C. 3. 4.*) wo sogar jeder Umstand ihrer Vorstellung auf das *Geben, Empfangen* und *Wiedergeben der Wohlthaten* deutet.¹⁵¹

Die Triade ihrer Gesten mag, wie erwähnt, ein modernes Pendant in der Mauss'schen Trias gefunden haben, obwohl die stoische Version der moralisierten, einseitigen und die zeremonielle, reziproke Gabe nicht zusammenpassen. Die Zirkulation der Wohlthaten im Reigen, als die die Grazien ins kulturelle Gedächtnis Europas eingegangen sind, ist in dieser Hinsicht ein *trompe l'œil*.

¹⁵⁰ Herder stört besonders die Erotisierung. Er bezieht sich auf die jüngere Darstellungskonvention, die die Grazien nackt zeigt, während sie in der älteren bekleidet sind. Dass Nacktheit und Erotik jedoch nicht schlechthin zusammenfallen, sondern diese Identifizierung selbst eine historisch kontingente ist – eine mit spezifisch aufklärerischen Voraussetzungen –, entgeht ihm dabei. In Cesare Ripas Ikonologie repräsentiert Nacktheit Wahrheit, in anderen Zusammenhängen kann sie Heiligkeit bedeuten. Für die Aufklärer des 18. Jahrhunderts soll sie ‚Natur‘ bedeuten bzw. Versöhnung von Natur und Kultur in der Antike u. a. Diese sehr besondere ‚Natur‘ bringen sie gegen christliche Körperfeindlichkeit in Stellung, was wenig mit der rezipierten, aber viel mit der rezipierenden Kultur zu tun hat.

¹⁵¹ Das Fest der Grazien, in: Die Horen 11 (1795), 1–26 (<https://www.friedrich-schiller-archiv.de/die-horen/die-horen-1795-stueck-11/i-fest-grazien/>; 26.04.2024; korrigiert nach *Die Horen. Eine Monatsschrift herausgegeben von Schiller*, Jahrgang 1795, Band 3 und 4, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1959, (1261–1286) 1284 f.; Herv. im Original). Herders eigene Überlegungen zum Thema Grazie und Grazien leiden allerdings darunter, dass er die *gesellschaftliche* Funktion auf familiäre und amikale, also zu seiner Zeit schon fast nur noch private, Beziehungen einschränkt und von dieser elementaren Ebene der Sozialität zum religiös verstandenen Weltganzen springt. Mit Ausnahme der wiederum persönlich gefassten Moralität entfallen dabei alle Zwischenebenen von Gesellschaft, Politik, Recht, Ökonomie usw. Es gelingt ihm daher nicht, für den völlig zutreffend angemahnten größeren Bedeutungsradius des Wortes auch im Denken seiner Zeit einen diskursiven Ort zu finden.

Auch Schiller sieht sich in seinen vielen Lektüren im Kontext seiner Essays mit der ornamentalen Entstellung des Themas *Grazie* konfrontiert. Im Verhältnis zu Winckelmann bemüht er sich v. a., seine eigene Konzeptualisierung von dessen Unterscheidungen abzusetzen.¹⁵² Die Kant'sche Matrix fungiert dabei nicht nur als starker Filter, sondern führt auch zu Blindheiten gegenüber Leistungen eines vorkritischen Denkens. Jedenfalls muss Schiller, wenn er die ästhetische und die moralische bzw. soziale Dimension des Begriffs (wieder) zusammendenken will, sich von zeitgenössischen Usancen in extremer Weise abstoßen; diese negative Leistung vollbringt die fast grotesk wirkende formalistische Entleerung jener bekannten Erzählung.

6.3 Leihen als Methode

Schillers diskursive Übersetzung der ‚Fabel‘ lautet: „Anmut ist eine Schönheit, die nicht von der Natur, sondern von dem Subjekte selbst hervorgebracht wird.“ (FS V, 437; Anführungszeichen getilgt von S.M.) Nur ein vernunftbegabtes und zur Freiheit im höchsten Sinn fähiges Wesen, ein menschliches Subjekt, und auch dieses nur im Zustand der Zurechnungsfähigkeit, nicht etwa im Schlaf, kann Anmut zeigen; diese ist kategorisch an den moralischen Begriff der Person gebunden. Wie die Machtverhältnisse im Innern eines Subjekts aussehen, das als anmutig gilt, wie eine spezifische, nach innen geschlagene Sozialität den entsprechenden Zustand erzeugt, wurde bereits erörtert. Einer genaueren Betrachtung aber harrt noch der Vorgang zwischen den ‚Vermögen‘: jene Art Gabentausch der das Subjekt ausmachenden Instanzen. Zu diesem Vorgang liefern die ‚Allegorie‘ und die Allegorese in der Einführung des Essays insofern Bemerkenswertes, als darin – wie auch in der nachfolgenden „philosophischen Untersuchung“ (ebd.) – eine Aktivität von herausragender Bedeutung ist: das Leihen.

Der Gürtel der Schönheitsgöttin, so heißt es im ersten Satz, besitze die Kraft, seinem Träger „Anmut zu verleihen“, jene allein ‚verleihe‘ ihn, sie könne ihn und seine Kraft „entäußern“, „übertragen“, einer anderen Person „augenblicklich überlassen“, Juno muss ihn „entleihen“, das ist ihre Art, das Fehlende zu „erwerben“ (alle Zitate 433 f.; Herv. getilgt von S.M.). Im philosophischen Teil ‚leiht‘ die Vernunft der Natur eine Idee und dem Sinnlichen eine höhere Bedeutung; sie ‚legt‘ ihnen etwas ‚bei‘, was ihnen nicht gehört. Dieses ‚Leihen‘ folgt einerseits dem Prinzip des regulativen anstelle des konstitutiven Begriffsgebrauchs bei Kant, einer Bewegung der Fiktionalisierung oder der Rede im Modus des ‚als ob‘. Kant spricht in diesem Zusammenhang auch von ‚Lehnsätzen‘ bzw. ‚auswärtigen‘ statt ‚einheimischen‘ Prinzipien in den Wissenschaften; diese „borgen irgend einen Begriff, und mit ihm einen Grund der Anordnung, von einer anderen

¹⁵² Winckelmann denkt *Grazie* als soziale Anerkennung. Vgl. Sabine Mainberger: ‚Grazie‘, *charis*, Gabe. Winckelmann gelesen mit Marcel Mauss, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 95.3 (2021), 255–312 (<https://doi.org/10.1007/s41245-021-00131-9>). Das greift Schiller nicht auf.

Wissenschaft.“ (KdU § 68, AA V, 381). Jene sind quasi migriert, sie haben eine Bewegung, einen Ortswechsel, vollzogen. Andererseits geht Schiller, wie die untersuchten Beispiele gezeigt haben, deutlich über das hinaus, was Kant auf diesem Weg für zulässig hält und selbst praktiziert. Er teilt indes mit dem Philosophen (und nicht nur mit ihm, handelt es sich doch um eine der aufklärerischen Grundüberzeugungen) die Auffassung, dass die Sphäre der Anschaulichkeit kontrollierbar ist und es auch bleibt. Selbst Eigenbewegungen, die man Operationen in diesem Bereich zugesteht oder ggf. auch mit Neugier beobachtet, gelten als etwas, das sich mit geeigneten Maßnahmen regulieren lässt.

In diesem Sinn versteht Schiller auch sein eigenes essayistisches Schreiben. Denn nicht nur die popularisierende bildliche und die speziellere diskursive Artikulation teilen das Verb ‚leihen‘ und das zugehörige semantische Feld; auch die Überlegung zur prinzipiellen Beziehung zwischen Mythos und Philosophie und die Charakterisierung seines eigenen Vorgehens rekurren darauf:

[N]ach einem Ausdruck strebend erborgte es [das zarte Gefühl der Griechen, S.M.] von der Einbildungskraft Bilder, da ihm der Verstand noch keine Begriffe darbieten konnte. Jener Mythos ist daher der Achtung des Philosophen wert, der sich ohnehin damit begnügen muß, zu den Anschauungen, in welchen der reine Natursinn seine Entdeckungen niederlegt, die Begriffe aufzusuchen, oder mit anderen Worten, die Bilderschrift der Empfindungen zu erklären. (434)

Eben das unternimmt er dann seinem Selbstverständnis nach im Hauptteil, wenn er nur auf anderem methodischem Weg zu dem im Figurativen bereits ‚Geahnten‘ gelangen will.¹⁵³ Umgekehrt wehrt er sich gegen Fichtes Kritik an seiner bildbeladenen Sprache, indem er deren zum Begrifflichen sekundären Charakter betont.¹⁵⁴

Im methodologischen Zusammenhang sind also ‚borgen‘, ‚leihen‘, ‚verleihen‘, ‚entleihen‘, ‚übertragen‘ Synonyme für das *metapherein*, das Transferieren, Versetzen, Verschieben von Bedeutung, wie sie die Metapher und generell die figurative Sprache vornehmen. Diese selbst gilt hier als das eine Ende einer Doppelbewegung, in der sich tendenziell Bilder in Begriffe konvertieren lassen und umgekehrt. Derart wird aus einer ‚Fabel‘ eine These – ein Teil der homerischen Erzählung fungiert sozusagen als *conte philosophique* –, und umgekehrt erfolgt die finale Zusammenführung der komplexen Titelbegriffe nicht in einer konzeptuellen Synthese, sondern im Hinweis auf Skulpturen. Bildlichkeit ist dabei auch – im traditionellen, vor-Lessing’schen Sinn – transmedial. Das Vorbegriffliche, das einen philosophisch nur zu explizierenden Sinn entwirft, kann Mythos, Poesie oder bildende Kunst sein. In der Gegenbewegung lässt

153 „Ich habe mich bis jetzt darauf eingeschränkt, den Begriff der Anmut aus der griechischen Fabel zu entwickeln [...]. Jetzt sei mir erlaubt zu versuchen, was sich auf dem Weg der philosophischen Untersuchung darüber ausmachen lässt, und ob es auch hier, wie in soviel anderen Fällen, wahr ist, daß sich die philosophierende Vernunft weniger Entdeckungen rühmen kann, die der Sinn nicht schon dunkel *geahndet* und die Poesie nicht *geoffenbart* hätte.“ 437; Herv. im Original.

154 So im Entwurf eines Briefes an Fichte vom 3. August 1795; vgl. FS V, 1229. Vgl. auch NGr und ebd., 1232 f; FA 8, 1415–1419; Stašková 2021, v. a. Kap. 9 und 10.

sich das philosophisch Gedachte in eine nachbegriffliche sprachbilderreiche Rhetorik packen, die in der Evokation antiker Plastiken zu ihrer höchsten Emphase gelangt.

Die Überzeugung von der Stabilität der Unterscheidung zwischen den figurierenden und den logifizierenden Operationen und deren Beherrschbarkeit laden nachgerade dazu ein, das Gegenteil zu demonstrieren. Schillers Texte bieten sich in diesem Sinn dekonstruktiven Lesarten gewissermaßen an. Andererseits praktiziert und reflektiert er den Registerwechsel so explizit, dass eine derartige Lektüre wenig Überraschendes erwarten lässt – jedenfalls in Hinsicht auf die Rede vom Leihen. Diese ist bereits eine Metapher fürs Metaphorisieren, eine Metametapher. Mit ihr eröffnet Schiller im vorliegenden Essay seine Überlegungen, aber sie wirkt über die Einleitung und den Aufsatz selbst hinaus und hat ihre Funktion auch in anderen theoretischen sowie Philosophie und Poesie verknüpfenden Texten.¹⁵⁵ An Kants Ästhetik und an ihre Schiller'schen Fortführungen kann später eine ganze ästhetische Theorie anschließen, die das Leihen als Grundoperation des Symbolisierens betrachtet: die Ästhetik der Einfühlung und der Projektion.

6.4 Das leihende Subjekt

Die Aufmerksamkeit auf das Leihen in Schillers Text führt aber auch noch in eine andere als die metaphortheoretische Richtung: Anmut soll vom Subjekt selbst erzeugt werden. Das heißt, ein Subjekt hat und zeigt sie nicht schlechthin, denn außer der Schönheitsgöttin selbst eignet sie niemandem. Jede Person, die nicht Venus ist, also alle anderen, insbesondere alle Menschen, müssen Anmut erst ‚erwerben‘, sie ‚hervorbringen‘, das heißt etwas tun. Für das Erscheinen von Anmut bedarf es einer Tätigkeit. Diese besteht aber, wenn denn der Rekurs auf die ‚Allegorie‘ einen Sinn hat, nicht darin, dass eine Person etwa aufsteht, ein paar Schritte geht o. Ä., also eben nicht in der bloßen physisch-physiologischen (und nicht einmal in der psychischen) Bewegung, sondern darin, dass sie mit einer anderen Person interagiert. Sie modifiziert sich nicht nur irgendwie kinetisch, sondern handelt in einem spezifischen sozialen und menschlichen Sinn: Die Interaktion hier ist das Leihen.

Was bedeutet dieses Verb? Was für ein Handeln wird damit bezeichnet? Das Grimm'sche Wörterbuch weist auf die Ambivalenz des deutschen Wortes hin, denn es meint sowohl das Tun der Seite, die etwas ver- oder herleiht, wie dasjenige der Seite, die leihweise nimmt oder sich etwas leiht. Das Lateinische unterscheidet *mutuum dare* und *mutuum sumere*; im Deutschen kann – und muss – man das Verb über das Dativ-Komplement spezifizieren, um die Geber- oder Empfängerposition kenntlich zu ma-

¹⁵⁵ Z. B. auch in den *Kallias*-Briefen; vgl. Anm. 6. Zum ganzen Thema Bild-/Begrifflichkeit vgl. Stašková 2021. Fragen der Metaphorik und Metaphorologie sollen hier nicht weiterverfolgt werden.

chen; man leiht, aktiv, einer anderen Person oder, reflexiv, sich selbst.¹⁵⁶ Damit zeigt sich beim ‚Leihen‘ ein ähnliches Schweben zwischen den beiden Polen der Tätigkeit wie beim ‚Geben‘ und ‚Nehmen‘, die wie Benveniste gezeigt hat, in der Geschichte der indoeuropäischen Sprachen einmal im gleichen Ausdruck zusammenfielen, was in bestimmten Wendungen auch noch nachklingt,¹⁵⁷ das Verb ‚Leihen‘ oszilliert ebenfalls.

Es gibt aber noch mehr Uneindeutigkeit: Leihen meint, wie jeder aus der Praxis weiß, weder schenken/zum Geschenk erhalten noch verkaufen/kaufen, und doch steht das Verb je nach Kontext für das eine oder das andere: Es kann synonym für schenken (‚das Ohr leihen‘ entspricht ‚Aufmerksamkeit schenken‘) und synonym für Kredit geben gebraucht werden.

Affin ist das Verb ‚borgen‘. Grimm gibt dazu die gleichen lateinischen Referenzen *mutuum dare* und dazu das griechische *daneizein*, sowie *mutuum sumere*, auch *mutuari*, und das griechische *daneizesthai*; typischerweise wird das passivische Leihen von einem medialen Verb ausgedrückt, moderne Sprachen formulieren dergleichen oft reflexiv, so auch hier. Grimm zufolge werden ‚leihen‘ und ‚borgen‘ z. T. als semantische Gegensätze, z. T. als Synonyme verwendet; im ersteren Fall ist ‚leihen‘ dann so gut wie ‚umsonst geben‘, ‚schenken‘, während ‚borgen‘ ‚Zins nehmen‘ bedeutet. Andererseits „entfaltet sich für borgen der Nebensinn des unbezahlt bleibens und nichtbezahlgens, während an leihen die Vorstellung des Wiedererstattens haftet, insofern also leihen, entleihen, leihen edler ist als borgen“.¹⁵⁸ Historisch besteht also eine Differenz im Sprachregister. Die soziale ‚Höhe‘ des Vorgangs hängt aber nicht schlechthin an der Frage der Rückgabe und/oder der Verzinsung; beide können je nach den in Anschlag gebrachten Oppositionsbegriffen auf- oder abgewertet werden. Ob sie mit der Vorstellung des Zinses verbunden sind, hängt vom Kontext ab; beide Vokabeln sind dafür offen – wie auch für das Gegenteil.

Ohne Anspruch auf erschöpfende Erfassung kann man das Leihen wohl so beschreiben: Es handelt sich um ein Geben, Annehmen und (zumindest präsumtives) Zurückgeben. Eine geliehene Sache kann nicht behalten werden, sie ist nicht definitiv hergegeben und nicht auf Dauer empfangen. Sie wird zwar veräußert, aber nicht

156 „borgen, wie leihen, drückt sowol *mutuum sumere*, *accipere* als auch *mutuum dare* aus. die zweideutigkeit hebt der zusammenhang, man kann sich aber auch der bestimmteren ausdrücke *abborgen*, *erborgen*, *entleihen* für *mutuum sumere*, *ausborgen*, *ausleihen* für *dare* bedienen, oder umschreiben durch *auf borg nehmen*, *auf borg geben*.“ Grimm: ‚borgen‘, Bd. 2, Sp. 241.

157 Vgl. oben 8, Anm. 11. Ein Problem in seinen Ausführungen ist, dass er die von Mauss beschriebene Gabe immer als Mechanismus versteht und unmittelbar mit Tausch gleichsetzt. Vgl. auch folgende Anm.

158 Grimm, Bd. 2, Sp. 241. Benveniste konstatiert im Gotischen und Griechischen, dass die Wörter für ‚leihen‘ im traditionellen Sinn eine persönliche Transaktion bezeichneten und im nicht traditionellen ein professionelles Leihen auf Zins; im Lateinischen enthalte das Verb *praestare* keinen Gedanken an Rückgabe, geschweige an Zins. Die finanzielle Operation, bei der ein geliehener Betrag in genau gleicher Höhe zurückgegeben werden muss, heiße *mutuatio*. Vgl. Benveniste 1969, 181, 194 ff. Das Leihen verhandelt er unter den ökonomischen Verpflichtungen, getrennt von Geben und Nehmen, obwohl die Beobachtungen im Einzelnen diese Trennung oft nicht unterstützen.

kommerziell transferiert. Im ökonomischen oder finanztechnischen Sinn impliziert das (institutionalisierte) Leihen bzw. Borgen von beweglichen Gütern, i. d. R. von Geld,¹⁵⁹ die vertraglich geregelte Rückgabe mit vermehrtem Wert; zu einem Kredit gehört normalerweise die Erhebung und Bezahlung von Zinsen, wobei die Zeit bis zur Fälligkeit der Rückgabe eine entscheidende Rolle spielt. Sie ist klar bemessen, die Rückgabe daher doppelt fixiert, im Hinblick auf Höhe und Datum. Damit steht der Kredit dem Kaufen und Verkaufen näher und differiert deutlich von der reziproken Gabe, bei der Umfang und Zeitpunkt der Erwidierung unbestimmt bleiben, weil sie – anders als vertraglich-kommerzielle Akte – auf die Etablierung von Langzeitbeziehungen zielt.

In Schillers Text oszilliert das Leihen weder in Richtung aufs Schenken noch auf die zum Kredit.¹⁶⁰ Austauschbar ist ‚leihen‘ vielmehr mit ‚verleihen‘ – einen Titel, eine Würde – und ‚übertragen‘ – ein Amt, eine Aufgabe, Kompetenz, Funktion, Autorität u. Ä.; dieses Leihen, Verleihen, Übertragen ist ein performativer Akt, der eine eigene performative Gewalt oder Macht an einen anderen transferiert. In Hinsicht auf dergleichen spricht man im Deutschen auch von ‚betrauen‘ und ‚anvertrauen‘. Dabei besteht zwischen gebender und empfangender Seite ein personales Verhältnis, das, wie die Wörter selbst signalisieren, mit Vertrauen zu tun hat. Das bedeutet nicht, dass das Verhältnis ein informelles wäre; im Gegenteil kann es sehr formalisiert sein (bei Homer geht sogar die Interaktion zwischen Verwandten durchaus zereemoniell vonstatten), formalisiert aber heißt wiederum nicht nur technisiert oder gar mechanisiert. Das Leihen und Verleihen des Gürtels ist jedenfalls ein Geben, das dem ganz besonderen Objekt entspricht; dieses kann in keiner anderen Weise transferiert werden.¹⁶¹ Das Pendant dazu auf der Empfängerseite heißt ‚entleihen‘. Darin dürfte zumindest noch ein Nachklang zu hören sein an die Sphäre des schlechthin unbeweglichen Gutes, das in vormodernen Kulturen vom Verkauf ausgeschlossen und nur als ‚Lehen‘ vergeben wurde: Land.¹⁶² Jahrhundertelang gehörte es zu den nicht veräußerlichen Gütern schlechthin.

Das Geliehene bleibt Eigentum der leihenden Seite, auf der Geberseite handelt es sich in ganz selbstverständlicher Weise um ein *keeping-while-giving* (Annette Weiner),

159 „*borgen* geht nur auf bewegliche sachen, nicht auf liegende, man sagt *ein gut leihen* (wie ja *lehen*, feudum von *leihen* herstammt), *einen acker, ein haus leihen*, nicht *borgen*; dagegen ist *geld, ein kleid, pferd leihen* einerlei mit *borgen*“; Grimm: ‚*borgen*‘, Bd. 2, Sp. 241.

160 Zwischen Leihen und Borgen scheint sich kein merklicher Unterschied aufzutun; Grimm zitiert zu beiden Lemmata viele Stellen aus Schillers Texten.

161 „5) *leihen*, als edler ausdruck für das gewähren einer gunst, für das zuwenden einer kraft oder einer eigenschaft, die als ein werthabendes gut genommen wird, seit dem 17. jahrhundert“. Das Wörterbuch gibt dafür Beispiele von Schiller, u. a.: „aber die andacht leiht höheres leben dem stein ... (spaziergang)“. Grimm: ‚*leihen*‘, Bd. 12, Sp. 691.

162 „3) *leihen*, in der älteren sprache zu lehen geben [...] 4) davon ausgehend, gewähren zu einer lebenslänglichen nutzung, auch von anderem als lehen: [...] wofür unsere heutige sprache nur *verleihen* sagen könnte.“ Ebd., Sp. 690 f.

ein Geben-und-zugleich-Behalten. Über kurz oder lang muss das Gegebene deshalb zurückkehren. Das braucht nicht explizit gesagt zu werden, das Leihen als solches enthält diese Vereinbarung; wer leiht, gibt nicht endgültig, sondern auf Zeit, und wer sich etwas leiht, muss es zumindest irgendwann zurückgeben. Wenn nicht, findet ein einseitiges Schenken oder ein Diebstahl statt.¹⁶³ Anders als bei diesen Handlungen gehen beim Leihen (oder Borgen) beide Seiten eine Verpflichtung ein, der eine gebend, der andere implizit die Rückgabe versprechend. Beide sind dadurch aneinander gebunden.¹⁶⁴ Leihen bedarf beider Seiten, es kommt nur durch ihr Zusammenwirken zustande. Vom kommerziellen Tausch unterscheidet es sich dadurch, dass nur ein Aspekt der Sache, ein bestimmtes Recht an ihr, transferiert wird und nicht diese selbst, vom Kredit unterscheidet es sich, insofern alle mit Zinserhebung verbundenen vertraglichen Abmachungen fehlen; als Vorgang ohne diese Regelungen ist es dem reziproken Schenken affin, bei dem sich die Partner ebenfalls aneinander binden. Wer auf Vertrauensbasis leiht oder sich etwas verleihen lässt, hat dem Leihenden gegenüber Verpflichtungen, deren Art und Umfang Faktoren wie Ehre, Ansehen, Dignität, Verlässlichkeit u. Ä. bestimmen; Vertrauen ist die Voraussetzung für die Handlung und muss erhalten bleiben. Die Verpflichtungen sind nicht einfach moralisch zu nennende, vielmehr geht es auch hier – wie bei der zeremoniellen Gabe – um die gegenseitige Anerkennung als Partner, die sich im Leihen manifestiert; im Verstoß gegen dessen Prinzip steht sie dagegen auf dem Spiel.

Noch ein weiterer Begriff aus diesem Feld sei kurz erwähnt: das Pfand. Wer sich etwas leiht oder borgt, hinterlegt ein solches oder leiht es seinerseits, gibt dem anderen ein Unterpfand.¹⁶⁵ Darin materialisiert sich das Versprechen, das Geliehene zurückzugeben, und die Vertrauenswürdigkeit des Leihnehmers. In der zeremoniellen Gabe ist es in dem Sinn entscheidend, als es nicht auf den materialen Wert des transferierten Gegenstands ankommt, sondern darauf, eine Allianz herzustellen oder zu erneuern. Die gegebene Sache symbolisiert das Bündnis, und noch mehr: In ihr gibt sich der Geber selbst, sie stellt ein Unterpfand für sein Selbst dar. Nicht im Essay *Über Anmut und Würde*, aber in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung* kommt dem

163 Unter christlich-moralischem Vorzeichen wird Leihen auf Zins auch mit Stehlen gleichgesetzt; „borgen ist viel besser nicht als betteln: so wie leihen, auf wucher leihen, nicht viel besser ist, als stehlen. LESSING 2, 258.“ Ebd., Sp. 689.

164 Was das Grimm'sche Wörterbuch über das Borgen sagt – „unser borgen [drückt] das zwischen gläubiger und schuldner entstehende wechselseitige obligationenverhältnis [aus], wodurch beide theile sicher gestellt werden“ (Bd. 2, Sp. 242) –, gilt, wenn beide Verben synonym gebraucht werden, auch für das Leihen. Selbst wenn es ohne Zinsen erfolgt, stellt es eine Bindung zwischen den Akteuren her.

165 In Goethes *Faust* vermutet Gretchen, das Kästchen sei vielleicht ein Pfand „und meine Mutter lieb darauf“; Grimm: ‚leihen‘, Bd. 12, Sp. 689. Bei Schiller wiederum heißt es „du mußt glauben, du mußt wagen, / denn die götter leihn kein pfand“ [...] (sehnsucht)“, ebd., Sp. 692. Sie hinterlegen also keine Sicherheit, nur Menschen haben das nötig, die Götter verpflichten sich nicht, das Verhältnis zu ihnen ist hochgradig ungewiss.

Pfand eine wichtige Funktion zu. Und dabei wird auch die Zeit bis zur Auslösung mitgedacht: Das Ästhetische gilt dort im geschichtlichen Prozess als Pfand der Sittlichkeit.¹⁶⁶ Es ist die kostbare Sache, die die künftige vernunftgemäße Einrichtung von Gesellschaft und Staat verbürgt. Ob es jemals eingelöst wird, ist allerdings fraglich.

Für Schillers Theoretisierung der Anmut sind die angeführten Details zum Leihen hilfreich. Das Gesuchte ist eine Gabe, aber keine einseitige, absolute – dergleichen begegnet Schiller, wie gezeigt, mit Vorbehalten –, sondern eine ‚geliehene‘, ‚erworbene‘, in diesem Sinn vom Subjekt ‚selbst hervorgebrachte‘. Das derart tätige Subjekt wird erst einmal von Juno figuriert: Denn sie ist es, die sich trotz all ihrer positiven Qualitäten, die ihr schon eignen, den Gürtel leiht. Das heißt, sie fühlt einen Mangel. Den behebt sie dadurch, dass sie in eine Interaktion eintritt, eine Beziehung zu einer anderen Person beginnt und das auf sich nimmt, was ein Leihen impliziert: Sie bittet und empfängt das Erbetene, positioniert sich damit als schwächere Seite und verpflichtet sich dazu – das ist das Mindeste, was auch bestehen bleibt, wenn man von der Erzählung so weit abstrahiert, wie Schiller es tut –, das Geliehene nicht als ihr Eigentum zu betrachten. Von Dank und Rückgabe kann man absehen, davon, dass Gürtel bzw. Anmut nur temporär an Juno abgetreten werden, dagegen nicht. Als die bedürftige Leihnehmerin ist Juno jedenfalls das passende Modell für das menschliche Subjekt, dem die Anmut nicht gegeben ist, sondern das sie von sich aus zu leisten hat. Ein derartiges ‚selbst Hervorbringen‘ aber hat die duale Beziehung des Leihens zur Voraussetzung. Das Subjekt erzeugt das ihm Fehlende, insofern es mit einem anderen in Austausch tritt. Die Interaktion zwischen ihnen geht dem ‚Hervorbringen‘ in der Erzählung chronologisch und narrativ, in der subjekttheoretischen Bestimmung der Anmut systematisch voraus. Das Subjekt kann nur Anmut zeigen – d. h. seine Selbstbestimmung in der sinnlichen Welt realisieren –, wenn es zu einem anderen Subjekt in eine spezifisch menschliche Beziehung getreten ist: in die des Leihens mit allem, was dazugehört: Bitten, Geben, Empfangen, Nicht-Behalten, Sich-Binden.

Was für die nehmende Seite gilt, hat aber auch Bedeutung für die gebende: Schiller möchte nicht in Juno, sondern in Venus das Modell für das Subjekt sehen, das Anmut selbst hervorbringt. Das funktioniert nur bedingt. Natürlich ist sie es, die ihren Gürtel weggibt, ohne sich selbst damit aufzugeben, die sich und den Gegenstand physisch ‚bewegt‘ usw. Aber wenn man auf den Akt des Leihens statt auf die abstrakte Mobilität sieht, wird ihr Modell des Subjekts komplexer. Sie hat von sich aus keinen Grund, ihren Gürtel wegzugeben, also sich in Bewegung zu setzen, vielmehr ruht sie mit ihrer Schönheit und ihrem Reiz in sich. Sie verleiht ihr kostbares Stück, weil sie darum gebeten wird. Eine andere Person tritt an sie heran, und sie bleibt nicht selbstgenügsam bei sich, sondern geht darauf ein. Indem sie ihr wundersames Band verleiht, bezieht sie sich – helfend, einen Gefallen erweisend – auf die andere Person.

¹⁶⁶ Vgl. ÄE, 3. Br., 576. Das ‚Pfand‘ ist sozusagen eine interaktionstheoretische Variante des Kant’schen Symbols in KdU, § 59.

Mit dieser Geste werden aus ihr eine Geberin und aus der anderen eine Empfängerin. Beide Subjekte zusammen verwirklichen das doppelseitige, aktive und passive, Leihen, die Übertragung einer Kraft oder auch die Ermächtigung des Subjekts dazu, das ihm nicht von Natur Gegebene selbst hervorzubringen.

Fichte wird, wie schon erwähnt, auf so etwas hinweisen, wobei es ihm um das Rechtssubjekt geht: Das Subjekt bestimmt sich zur Selbstbestimmung durch den anderen. Es wird zur freien Selbsttätigkeit dadurch, dass es von einem anderen Subjekt dazu aufgefordert wird; dieses stellt eine Forderung oder Anforderung an es oder, wie Fichte auch immer wieder schreibt, von ihm geht eine ‚Anmutung‘ aus.¹⁶⁷ Diese muss verstanden werden. Eine Interaktion ist mithin die Voraussetzung für das Selbstbewusstsein, sie bildet dessen Bedingung der Möglichkeit.¹⁶⁸ Nicht die Reflexionsleistung eines einzelnen Subjekts, nicht sein erkennender Bezug auf die Welt bringen es dazu, sondern eine Beziehung zwischen ihm und einem anderen, eine ‚Anrede‘ (Honneth) und deren Verstehen sind das Entscheidende. Selbstbestimmung bedarf zweier Subjekte, die in diesem Sinn in einer ‚freien Wechselwirksamkeit‘¹⁶⁹ stehen. Diese wird auch als eine reziproke Gabenbeziehung beschrieben, als „Geben und Empfangen von Erkenntnissen“.¹⁷⁰

Schiller kann diesen Text nicht kennen,¹⁷¹ daher geht es hier auch nicht um seine Rezeption des Philosophen. Der Blick auf dessen handlungstheoretische Fassung des Subjekts ist vielmehr von Interesse, weil sich dadurch ein Problem verdeutlichen lässt. Man könnte sagen: Bei Schiller kommt in einer vorbegrifflichen, von ihm selbst

167 Das Vernunftwesen ist im Handeln wie im Nichthandeln frei, denn es fasst „den Begriff seiner Wirksamkeit [...] als etwas Gefordertes und ihm Angemuthetes.“ Auch wenn es „gegen diese Anmutung verfährt“, wählt es „frei zwischen Handeln und Nichthandeln.“ Fichte 1971, 34. Zum Verb ‚anmuten‘ mit der Bedeutung „zumuten, ansinnen“ nennt Grimm, Bd. 1, Sp. 410, Fichte.

168 Zum „*Bestimmtseyn des Subjects zur Selbstbestimmung* [denken wir uns, S.M.] eine Aufforderung an dasselbe, sich zu einer Wirksamkeit zu entschliessen. [...] das Selbstbewusstseyn [...] kann nicht anders begriffen werden, denn als eine bloße Aufforderung des Subjects zum Handeln. [...] [Es geschieht] durch einen äusseren Anstoss, der ihm jedoch seine völlige Freiheit zur Selbstbestimmung lassen muss [...] [Das] Vernunftwesen[...] muss [...] die Aufforderung erst verstehen und begreifen [...] [deren] Ursache muss daher [...] selbst ein der Begriffe fähiges Wesen, eine Intelligenz, und, da erwiesenermaassen dies nicht möglich ist ohne Freiheit, auch ein freies, also überhaupt ein vernünftiges Wesen seyn, und als solches gesetzt werden. [...] Das vernünftige Wesen kann sich nicht setzen, als ein solches, es geschehe denn auf dasselbe eine Aufforderung zum freien Handeln [...]. Geschieht aber eine solche Aufforderung zum Handeln auf dasselbe, so muss es nothwendig ein vernünftiges Wesen ausser sich setzen als die Ursache derselben, also überhaupt ein vernünftiges Wesen ausser sich setzen [...]“ Fichte 1971, 33–39.

169 Ebd., 34; Herv. getilgt von S.M.

170 Ebd., 40. Dies sei „der eigenthümliche Charakter der Menschheit, durch welchen allein jede Person sich als Menschen unwiderspöchlich erhärtet.“ Ebd.

171 Vom Begriff der Wechselwirkung zeigt er sich im 13. Brief der *Ästhetischen Erziehung* fasziniert, auch wenn er (andere) Überlegungen Fichtes dazu auf seine eigene Weise verwendet. Vgl. FS V, 607, Anm. 1; vgl. oben Anm. 99.

als theoretische Möglichkeit gar nicht ergriffenen Weise in den Blick, dass auch für die Ästhetik die Beziehung zweier Subjekte zueinander – offenbar – eine grundlegende Bedeutung hat. Wenn Anmut die Realisierung von Autonomie nicht nur in einem moralischen Akt meint, dann müssen die subjektinternen Instanzen sich in einer Art inneren ‚Gabenverhältnisses‘ aufeinander beziehen. Diese interne Sozialität kommt aber nicht von ungefähr. Die Eingangspassage legt vielmehr nahe, dass die Voraussetzung dafür die wechselseitige Beziehung zwischen zwei Subjekten ist, ein Geben und Empfangen, das hier als Leihen auftritt. Die selbsttätige Hervorbringung von Anmut beruht in diesem Sinn auf einer ‚Anrede‘, einer Interaktion. Das Ästhetische – die Verkörperung des freiheitlichen und die Selbstbestimmung des verkörperten Subjekts – hat damit konzeptuell, im transzendentalen Sinn, eine intersubjektive Grundlage, nicht nur im Empirischen soziale Wirkungen. Zumindest suggeriert das die zum philosophischen Nutzen eingesetzte ‚Allegorie‘ – und geht damit, wie es scheint, einer theoretischen Durchdringung des Zusammenhangs tatsächlich voraus.

Anmut ist also keine Gabe und kein Geschenk (auch keine Gegebenheit im phänomenologischen Sinn), sondern eine Leihgabe: ein vorübergehender Besitz von oder ein zeitweiliges Recht auf etwas, was nicht wie ein mobiles Gut transferierbar, sondern eigentlich unveräußerlich ist. Diese Idee hat etwas Bestechendes: Das selbstbestimmte Subjekt zeigt sich darin als ein bedürftiges, und seinen Mangel behebt es durch die Beziehung zu einem anderen. Indem dieses ‚leiht‘, gewährt es weder eine kondeszendente Gunst noch einen verzinsten Kredit, sondern gibt in einer Weise, die den anderen an sich bindet, insofern das Geben eine Verpflichtung zur Rückgabe enthält. Das ästhetische Subjekt ist ein auf andere bezogenes, und dies nicht nur wie das ästhetisch urteilende, das anderen die Geltung seines Urteils ansinnt. Dieses Subjekt ist nicht mit sich und der Welt als seinem Gegenüber allein und nicht durch einen Gemeinsinn mit dem Kollektiv urteilender Subjekte verknüpft; es ist kein kontemplatives, sondern ein handelndes, es agiert und verändert sich in der Interaktion mit einem anderen. Voraussetzung des Ästhetischen ist nicht das Wahrnehmen, sondern das beschriebene relationale Tun.

Schillers Erscheinung der Freiheit, die Anmut, beruht, wenn man an Fichtes eigenen Wortlaut erinnern will, auf der Anmutung der Freiheit durch einen anderen.¹⁷² Das Subjekt bringt jene selbstbestimmt hervor, insofern es sich auf eine Beziehung zum anderen einlässt und, ohne sich darum als dem Anspruch nach freies aufzuge-

¹⁷² Vgl. oben 282 und Anm. 167. Zu ‚Anmutung‘ im Sinn von ‚Forderung‘ verweist Grimm, Bd. 1, Sp. 412, auch auf Schiller. Eine Affinität zwischen ‚Anrede‘ und ‚Gefallen hervorrufen‘ besteht, wenn man ‚anmutig‘ als ‚ansprechend‘ versteht. Im Wort *charis* sind sie verbunden, insofern zur Empfindung von *charis* gehört, dass sie einen Aufforderungscharakter hat; die *charis* einer Person oder eines Gegenstandes ist ein Appell und kann nicht ohne Antwort bleiben.

ben und diesen Anspruch dem anderen zu bestreiten, eine Bindung eingeht.¹⁷³ Von verschiedenen Seiten aus kreist Schiller um dieses Prinzip.

Ex negativo zeigt es sich an den verfehlten Manifestationen von Anmut, aber auch von Würde: Ihre misslungenen Versionen haben jeweils nichts mit Modellen der Interaktion zu tun, sondern im einen Fall handelt das Subjekt gar nicht, sondern „zerfließt“ (FS V, 486; Herv. getilgt von S.M.) in Willenlosigkeit; es ist so strukturlos, dass es gar nicht zu einem anderen in eine Beziehung treten kann. Im anderen Fall ist das Verhältnis zur Natur eiserner Machtwille, „Unterjochung“ und „Haß“. In der „Gravität“ sei „der ganze Mensch [...] wie ein versiegelter Brief“ (487 f.; Herv. getilgt von S.M.): Was dazu gemacht ist, von einer Person zu einer anderen zu wandern, etwas mitzuteilen, zu übertragen, zu einer Antwort aufzufordern, was zwischen physisch Getrennten zirkulieren und sie verbinden soll, das schüchtert mit Zeichen der Macht ein, bleibt aber verschlossen und damit funktionslos. Leihen bedeutet Geben und Zurückgeben, Briefe Schreiben Korrespondieren. Wer sich mit einem versiegelten Brief vergleichen lässt, hat sich von der Voraussetzung des Ästhetischen und des Moralischen zugleich verabschiedet: von der reziproken, Freiheit, Anerkennung und Bindung implizierenden Beziehung zu anderen.

Das Subjekt in Schillers theoretischen Schriften ist ein ästhetisches: ein wahrnehmendes, empfindendes, emotionales, in soziale Relationen eingelassenes, insofern ein verkörpertes. Das Ästhetische kann gesellschaftliche Bedeutung haben, weil Sozialität nicht als sekundär begriffen wird: Es ist kein besonderer Zustand, der auch nicht sein kann und zu einem für sich stehenden Subjekt dazukommt oder umgekehrt einer, in den dieses versetzt wird oder sich versetzt, ohne dass dies notwendig wäre. Gesellschaftliche Bindungs- und Veränderungskraft kann das Ästhetische vielmehr entfalten, weil das ästhetische, verkörperte, Subjekt selbst als soziales gedacht ist. Es wird nicht nur als universales, menschheitliches entworfen, das mit seiner Vernunft die ganze Gattung in sich trägt. Vielmehr ist es auch und gerade als sinnliches (und das heißt, mit Fichtes gelesen, auch als wollendes und handelndes) mit anderen verbunden. Nicht nur seine Doppelnatur bindet es in die Welt der anderen ein, nicht nur seine Leiblichkeit und psychische Verfasstheit lässt es anderer bedürftig sein; auch die Möglichkeit, tätig zu sein (selbst hervorzubringen), stammt vielmehr aus der Beziehung auf ein anderes Subjekt. Es bestimmt sich selbst, aber nicht als souveränes Vernunftwesen, nicht als seine Triebhaftigkeit niederkämpfendes, nicht als Ausnahmeerscheinung, die die innere Gegensätzlichkeit balanciert, sondern als ‚leihendes‘ und ‚belehntes‘: Schillers Subjekt steht in Beziehungen des gegenseitigen Gebens und Empfangens. Diese Art Bindung bedeutet indes gerade nicht das Gegenteil von Freiheit, vielmehr ist es deren Ermöglichung.

173 Wie beides zusammenhängt, zeigt Fichte an den Rechtsverhältnissen. Honneths Anerkennungstheorie geht über diesen Bereich hinaus und trifft sich darin, bei allen Reibungen, mit der anerkennungstheoretisch gelesenen Gabentheorie von Hénaff und der verallgemeinerten von Caillé.

Wenn das Leihen die Bindung und damit die Anerkennung als Voraussetzung der Autonomie markiert, akzentuiert das Spielen, das die *Ästhetische Erziehung* in den Fokus rückt, die Freiheit. Es ist eine negative als Suspension der Bestimmtheiten – Bindungslosigkeit in jeder Hinsicht, Zustand ‚Null‘ – und Freisetzung für andere Bestimmtheiten – potenzieller Zustand ‚Alles‘ bzw. Ganzheit: Der Mensch „ist nur da ganz Mensch, wo er spielt“ (ÄE, 15. Br., 618; Herv. getilgt von S.M.) Aber dieses Spielen ist wiederum nicht die Klimax der Überlegungen, denn darin kommen die anderen nicht unbedingt vor. Das spielende Subjekt ist das kontemplierende, das in seiner Ganzheitlichkeit keine anderen braucht. Zugleich aber soll es doch vorbereiten auf eine bessere Gesellschaft. Den Fluchtpunkt der ästhetischen Erziehung bildet daher gerade nicht der sensibilisierte Einzelne, sondern am Horizont all der Bemühungen um das Ästhetische stehen neue Möglichkeiten der Gemeinschaftsbildung: Alternativen nicht nur einer anderen Regierungsform, nicht nur anderer Institutionen, die Menschen qua Gesetz und gesetzlicher Durchsetzung von oben zusammenbringen, sondern andere Arten, sich miteinander zu verbinden.

Welche das sein können, bleibt unbestimmt. Wenn es Schiller darum geht, die Relevanz des Ästhetischen nicht nur im Verhältnis zur dominanten Tagespolitik, sondern prinzipiell zur Sphäre des Politischen aufzuzeigen, so doch nicht darum, einer bestimmten Politik das Wort zu reden. Die Abstraktheit der Überlegungen – die nicht direkte Anschließbarkeit an konkrete Forderungen, die nicht erkennbare Umsetzbarkeit etc. – hat hier ihre Funktion: Sie lässt offen, in welcher Weise Menschen sich assoziieren, wenn sie in Stand gesetzt werden, ihre menschlichen Möglichkeiten zu realisieren. Dazu würde auch und gerade gehören, Arten des Zusammenlebens immer neu zu entwerfen. Die ästhetische Freisetzung wäre die Voraussetzung nicht für die Einlösung eines im geschichtlichen Prozess identifizierten Zieles, sondern für die Suche danach, wie sie zusammenleben wollen.¹⁷⁴

Wenn am Ende der *Ästhetischen Erziehung* das seine Rechte selbst mit den Dingen teilende und das nach dem Modell des Tanzes sich bewegende Subjekt steht (und nicht

174 In dieser Hinsicht kann man Jacques Rancière zustimmen, vgl. z. B. *Malaise dans l'esthétique*, Paris: Éditions Galilée, 2004, 41–48, 131–133 u. pass. Der ästhetische Zustand – die Suspension aller möglichen Gegensätze, den Rancière mit dem Kopf der Juno Ludovisi verbindet, das Spiel im Gegensatz zur Arbeit – habe politische Bedeutung, insofern er nicht nur wie bei Kant soziale Vermittlung im Rahmen des *sensus communis* verspreche (die Vereinigung von Elite und einfachem Volk), sondern für Schiller sei der ästhetische Gemeinsinn ein dissensueller: Er stelle die ‚Aufteilung des Sinnlichen‘ selbst in Frage und opponiere dem Konsens der traditionellen Ordnung ebenso wie dem der Französischen Revolution, die die alte Machtordnung nur invertiert und deren Logik reproduziert habe. Das freie ästhetische Spiel bedeute dagegen eine Art unerhörter Erfahrung, es sei Träger einer neuen Form sinnlicher Universalität und Gleichheit. Die ‚Aufteilung des Sinnlichen‘ – des Vernehmbaren und Vernommenen – rekonfigurieren heißt, das Gemeinsame einer Gemeinschaft neu definieren; das ist für Rancière das eigentlich Politische; vgl. ebd., 38 und 132 f. Rancières Schiller-Interpretation hat (wie alles bei ihm) starke theoretische Voraussetzungen und ist wenig textaffin. Seine philosophischen Grundentscheidungen und Strukturierungen u. a. des Ästhetikdiskurses zu diskutieren, ist hier indes nicht der Ort.

etwa das ins Spiel versunkene), dann sind die Komponenten des sich bindenden und des sich frei betätigenden in der sozialen Interaktion zusammengeführt. Die Dynamik des gegenseitigen Gebens von Freiheit findet ihren Ausdruck in einem Chiasmus von Negationen (vgl. 669), aber Schiller prägt auch eine Formel, die an die soziopolitischen und ästhetischen Funktionen der *charis* in ihrer langen Geschichte erinnert und die Potentiale zumindest einer ihrer begrifflichen Nachfolgerinnen anzeigt: Die Rede ist vom „Netz der Anmut“ (668).

V Amikal, agonistisch, *art-amusement*: Fluxus und seine Gabenspiele

Such an art must be given, in the sense that experience is shared.

Dick Higgins

1 Nicht-Kunst als Gabe

Wenn am 1. September 1962 in Wiesbaden Fluxus offiziell die Bühne der zeitgenössischen Kunst betritt, dann gilt die Rede von der Bühne wörtlich. Die sich immer weiter bewegende Nicht-Bewegung, wie eine Selbstbezeichnung von Fluxus lautet,¹ beginnt nämlich als performative Kunst und bleibt das auch weitgehend. Den Rahmen bildet ein Festival: Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik. Auch das ist bezeichnend: Bei der neuen Nicht- oder Anti-Kunst handelt es sich um eine Kunst des Fests. Eine Parole heißt *La Fête est Permanente*.² Eine derartige Veranstaltung bringt Menschen zusammen, und dieses Zusammenkommen ist ebenso wichtig wie die Darbietungen selbst. Fluxus stiftet Gemeinschaft, wenn auch nicht unbedingt eine der vielen.

Die Akteure äußern sich zeittypisch kritisch zu Kapitalismus, Konsum- und Werfkultur, Kunst als Ware u. Ä., sie machen Experimente mit dem Schenken und alternativen Ökonomien (im weiten Wortsinn), berufen sich aber nicht explizit auf Konzepte und Praktiken der Gabe. Vielleicht kennen sie sie nicht, obwohl mindestens ein bekannter Vertreter der Richtung, Emmett Williams, auch Ethnologie studiert hat. Die zeitlich noch nahe lettristische Bewegung der fünfziger Jahre mit ihrer ausdrücklichen Beschwörung des Potlatschs³ ist offenbar keine Referenz. Der agonistische Extremismus scheint genau wie Batailles Lob der Verschwendung nicht (mehr) am Horizont zu sein. Vermutlich liegt ein Gabendenken in den frühen Sechzigern und den darauffolgenden Dekaden auch nicht nahe, weil der allgemeine Theoriediskurs

1 Vgl. Emmett Williams: *My Life in Flux – and Vice Versa*, Stuttgart/London: Edition Hansjörg Mayer, 1991 (künftig abgekürzt EW), z. B. 198. Aus praktischen Gründen werde ich trotzdem gelegentlich von einer ‚Bewegung‘ sprechen.

2 So Robert Filliou (1968), das zugehörige englische Stichwort ist *The Eternal Network*. Eine Abbildung des Plakats mit diesen Slogans findet sich z. B. in Natilee Harren: *Fluxus Forms. Scores, Multiples and the Eternal Network*, Chicago/London: Chicago Univ. Press, 2020, 199.

3 Die von Guy Debord, der als Gründer des Situationismus bekannt ist, herausgegebene Zeitschrift der Lettristischen Internationale (1954–57) heißt *Potlatch*. Die kostenlose Zeitschrift tritt militant auf: als Waffe und Kriegsgeschrei gegen die bisherige Kultur und für ein neues Leben. Vgl. Stéphane Massonet: *L'agonistique comme condition esthétique du don*, in: Jacinto Lageira, Agnès Lontrade (Hg.): *Esthétique du don de Marcel Mauss aux arts contemporains*: Presses de l'université de Pau et des Pays de l'Adour, 2015, (89–101) 97–100.

marxistisch dominiert ist.⁴ In den politisch bewegten Jahrzehnten ist man einer davon abweichenden Position nicht wohlgesonnen. Wenn die USA, der Westen, Kapitalismus, Imperialismus und Militarismus Ziele der Polemik sind, scheinen die Alternativen dazu vielen im Sozialismus und damit im Osten zu liegen, und dieser ist nicht nur ein geopolitischer, sondern auch ein spiritueller. Trotzdem, so die hier vertretene These, entsprechen die künstlerischen Unternehmungen von Fluxus in einer ganzen Reihe von Aspekten dem Modell der Gabe.

Grundsätzlich müssen sich Akteure nicht auf Mauss oder seine Interpreten berufen, um Gaben konzeptuell und praktisch Geltung zu verschaffen. Und Beobachter dieser Akteure lassen sich nicht auf deren Begriffe festlegen. Ausgearbeitete Theorien der Gabe dienen ihnen vielmehr als Handhabe, um Phänomene zu analysieren, die von sich aus in diese Richtung deuten, ohne selbst die entsprechende Terminologie aufzuweisen. Die ethnologisch beschriebenen Gabenpraktiken können als Modelle oder Weber'sche Idealtypen⁵ dienen; der Rekurs auf sie hat dann heuristischen Wert. Die in Anschlag gebrachten Konzepte müssen natürlich mit den zu beobachtenden Vorgängen abgeglichen und die Äußerungen der Akteure selbst einbezogen werden. Die empirische ethnologische Forschung spricht von der emischen und der etischen Perspektive. Sie gilt es zu vermitteln.⁶ In dieser prinzipiellen methodischen Hinsicht unterscheidet sich die Kunst von Fluxus als Gegenstand nicht von anderen historischen Szenarien, die ich hier mit Hilfe von gabentheoretischen Überlegungen untersuche. Sowohl Praktiken wie Selbstdeutungen kommen dabei in den Blick, Objekte und (Dokumente von) Performances sind ebenso relevant wie Aussagen der Beteiligten und ihre Versuche, die Rezeption mit Programmatik, Theoriebildung, Paratexten u. a. zu steuern.

Wenn man als historischen Rahmen dieser Kunstrichtung nicht nur die sechziger Jahre, sondern etwa drei Jahrzehnte annimmt, dann lässt sich konstatieren, dass neben dem dominanten marxistischen Diskurs in kritischer Wendung gegen das Prinzip des *homo oeconomicus* in den Sozialwissenschaften auch dasjenige Denken entsteht, das im Anschluss an Mauss das Konzept der Gabe noch einmal aufgreift, und dies nicht in verklärender oder utopistischer Weise und nicht nur für ethnologische Spezialstudien: Die Gabe wird darin zu einem theoretischen Paradigma ausgebaut, einem ‚dritten‘ zum utilitaristisch-rationalistischen und zum strukturalistisch-holistischen.⁷ Dieser von Alain Caillé und den Autoren der Zeitschrift MAUSS (seit 1981) vertretene Ansatz dehnt das

⁴ Eine Lesart des *Essai sur le don* auf dieser Grundlage ist freilich auch nicht unmöglich, wie einige Theoretiker zeigen. Mauss selbst nahm mit seiner Publikation in den frühen 1920er Jahren eine eher gemäßigte Position ein. Sie verband Kritik am Kapitalismus mit Ablehnung des bolschewistischen Kollektivismus. Politisch trat er für Kooperativen ein.

⁵ Vgl. oben 11.

⁶ Vgl. auch oben 31, Anm. 24.

⁷ Dem Utilitarismus wird auch der Normativismus gegenübergestellt, verkürzt ist auch die Rede von einem Tertium zu ‚Markt‘ und ‚Staat‘.

Konzept auf praktisch alle Arten sozialen Tuns aus und siedelt es zugleich auf einer niedrigeren Ebene an, sodass es von Forderungen nach absoluter, reiner, unbedingter Selbstlosigkeit entlastet wird.⁸ Grundlage ist vielmehr die Annahme eines von gegensätzlichen, ja scheinbar paradoxen Anliegen motivierten Subjekts, dem es ebenso sehr um seinen Nutzen wie um Lust am Tun selbst geht, das in Verpflichtungen eingebunden ist und trotzdem auch freiwillig handelt; ein derartiges motivationales ‚Viereck‘ macht hier den Menschen aus und ließe sich nur um den Preis einer unzulässigen Reduktion, etwa auf Interessengetriebenheit, weiter vereinfachen.⁹ Demnach suchen Menschen nicht nur ihren Vorteil, sondern wollen auch etwas und nicht zuletzt sich selbst geben: in Form von Kooperation, Hingabe, Engagement, Zuwendung zu anderen etc. Zugleich sind sie nicht nur bestimmt von einem sie übergreifenden Machtgefüge, sondern haben Akteurschaft. Das allgemeine politische Ziel muss aus dieser Sicht sein, die Bedingungen dafür zu schaffen, dass möglichst viele Geber sein, d. h. ihre Fähigkeit zu geben (*donativité*) realisieren, können. Das Wort ist, wie erwähnt, analog zu *agentivité*, der französischen Vokabel für *agency*, gebildet. Weder in der Gegenwart noch am Horizont der Zukunft steht demnach die Verwirklichung des *homo oeconomicus*, sondern die des *homo donator*. Dieser ist gerade kein altruistisches Wesen, sondern eines widersprüchlicher Antriebe und Anliegen; es bringt aber eben damit seine komplexe, mehrdimensionale Natur zur Geltung.

Eine Ästhetik oder Kunsttheorie ist in diesem Rahmen bisher nicht oder nur ansatzweise formuliert worden. Aber im Hinblick auf Fluxus (und eine ganze Reihe anderer künstlerischer Tendenzen im 20. und 21. Jahrhundert) ist das Konzept einer ‚bescheidenen‘ Gabe – im Unterschied zu einer ‚reinen‘ (Derrida) – attraktiv.¹⁰ Denn es erlaubt, auch Kunst in nicht-pompöser Weise zu verstehen und ein Bild des Künstlertums diesseits von Ikonisierung und Starkult zu entwerfen. Eine derartige Auffassung von Kunst muss gleichwohl nicht mit sozialverträglichen Maßnahmen zur Verschönerung der Welt zusammenfallen.

Die weniger hoch angesetzte Gabe scheint sich auf alltägliche Praktiken zu beziehen – auf die kleinen überall nötigen Gesten, auf die jede Organisation und jede Unternehmung angewiesen ist – und damit in Gegensatz zur zeremoniellen Gabe zu treten: zur markierten, exzeptionellen Geste bei herausgehobenen Gelegenheiten. Aber zumindest im Rahmen von zeitgenössischer Kunst schließen beide einander nicht aus. Fluxus allemal hält es mit Gaben, die dem gewöhnlichen Tun ganz nah sind und manchmal fast unkenntlich werden, und zugleich mit den ‚zeremoniellen‘, festlichen Auftritten

⁸ Vgl. v. a. Caillé 2000 bzw. 2008 und Caillé 2019 bzw. 2022.

⁹ Vgl. Caillé 2008, 201–203; vgl. auch oben 11. Die Pole der Handlung heißen hier Verpflichtung vs. Spontaneität und Interesse vs. Vergnügen. (An anderen Stellen steht *aimance*, das Vergnügen an den Dingen und an der Freundschaft; vgl. z. B. ebd., 116 f.) Etwas Entsprechendes fehle bei Mauss, alle vier Pole hätten jedoch Parallelen im Hinduismus.

¹⁰ Zum Begriff einer ‚bedingten Unbedingtheit‘, die die Mauss’sche Gabe ausmache, und zur Positionierung zu Derrida vgl. z. B. Caillé 2008, 117–119.

und Veranstaltungen. Beide Arten finden ihre *raison d'être* weder in ökonomischem noch in moralisch-solidarischem Handeln; sie haben vielmehr – wenn auch nicht nur – symbolische, Anerkennung mitteilende, Bindungen erzeugende Funktionen, und in beiden sind mehr oder weniger deutliche rituelle Gesten relevant. Nicht zuletzt kommt dazu der Agonismus; er ist aus den ethnologisch studierten Praktiken so wenig wegzudenken wie aus den traditionellen künstlerischen, aber eben auch nicht aus Fluxus.

Eine Bestimmung dieses Unbestimmbaren lautet:

Fluxus is:

- a way of doing things,
- a tradition,
- a way of life and death.¹¹

„Selbstdefinitionen“ von Fluxus sind selbst performative Akte, ironische Statements, paradoxe Äußerungen o. Ä., aber das heißt nicht, dass sie nicht ernst zu nehmen wären. Der zitierten nach handelt es sich jedenfalls um eine Praxis, und diese umfasst aus Sicht der Beteiligten nicht weniger als alles. Mit dem Begriff aus dem *Essai sur le don* gesprochen ist Fluxus eine totale soziale Tatsache. In der Epoche gesellschaftlicher Ausdifferenzierung heißt der Anspruch auf einen derart integralen Charakter eines Tuns, dass sich Kunst und Nicht-Kunst oder „Leben“ untrennbar verquicken.

Diese unscharfe Formel bedeutet mindestens profunde Veränderungen, wenn nicht Inversionen, des in der modernen Kunst Üblichen in Hinsicht auf Werkbegriff, Waren-, Gebrauchs- und ästhetischen Wert des Kunstwerks, Rolle des Publikums und Art der Öffentlichkeit. Mit dem Bestreben, entsprechende Parameter zu verschieben, steht Fluxus freilich nicht allein; seine Anhänger teilen die Idee von jener Kunst-Leben-Fusion wie auch einiges andere mit avantgardistischen und experimentellen künstlerischen Artikulationen vor den sechziger und seit den neunziger Jahren.

Die Fluxus-Unternehmungen sind darüber hinaus jedoch in ein spezielles Licht getaucht, das sie von anderen Kunstrichtungen abhebt und in den Kunsttheorien keinen rechten Ort hat: Ein schräger Humor verleiht den Aktivitäten von Fluxus eine unverwechselbare Note. Vielleicht könnte man diese Eigenheit seinen Charme oder seine „Grazie“ nennen.

2 Fluxus exemplarisch

Da sich Fluxus nicht definieren lässt, muss der Blick auf einen konkreten Fall aushelfen, um wenigstens einige Züge des Phänomens zu erfassen. Geboten wird in jenen

¹¹ *Intermedia, Fluxus and the Something Else Press. Selected Writings by Dick Higgins*, hg. von Steve Clay und Ken Friedman, Catskill (N.Y.): sigloi, 2018 (künftig abgekürzt Higgins 2018), 89 (ca. 1966). Der positiven „Definition“ geht die negative voraus: Fluxus sei kein Moment in der Geschichte oder eine Kunstbewegung.

Septembertagen im Städtischen Museum unter anderem Emmett Williams' *Four-Directional Song of Doubt for Five Voices*. Das seinen eigenen Angaben nach bereits 1957 geschriebene ‚Lied‘ wird zum Repertoire-Stück. Nach der Wiesbadener Uraufführung ist es in Kopenhagen, Paris, Düsseldorf, New York, Bath, Salzburg, Warschau zu erleben, in einigen Städten auch mehrfach; als letzte Aufführung verzeichnet Williams New York 1990, wo die Performance auch ein Vierteljahrhundert vorher schon einmal stattgefunden hatte.¹² Die Akteure sind bei den Wiederholungen nicht immer die gleichen, so dass die Liste der Namen und die Fotografien rückblickend auch Einschnitte in der Geschichte von Fluxus zeigen: Die erste Aufführung hat einen „all-star cast“,¹³ namentlich treten Dick Higgins, Alison Knowles, George Maciunas, Nam June Paik, Ben Patterson auf, und der Komponist selbst dirigiert. Das von Williams verwendete Verb *to conduct* zeigt, dass dieses Stück als Konzert zu verstehen ist. Auf Fotografien des Events steht Williams meist vor der Reihe oder den Reihen der Performer, einmal schwingt er auch einen Taktstock. Aus der illustren Namenliste der aktiv Beteiligten verschwindet in den folgenden Jahren zuerst der des litauisch-amerikanischen Künstlers, Diagramm-Verfassers, Organisators und Chef-Ideologen George Maciunas; er stirbt nicht einmal fünfzigjährig 1978. Der französische Mitstreiter Robert Filliou, der an der Aufführung 1982 mitwirkt – der zwanzigste Geburtstag von Fluxus wird am Ursprungsort Wiesbaden gefeiert –, stirbt 1987, der Herausgeber von Fluxus-Texten und Verleger der Something Else Press Higgins 1998. Alison Knowles dagegen – in den Bildern und Berichten scheint sie eine der wenigen Frauen und oft die einzige in der Männerrunde¹⁴ – feiert auch den fünfzigsten Geburtstag von Fluxus 2012 und bringt eigene Werke noch 2019 zur Aufführung.¹⁵

12 Ich verzichte darauf, Williams' Informationen zu überprüfen und andere Dokumente über den von ihm abgedeckten Zeitraum hinaus zu ergänzen. Eine derartige im engeren Sinn historiographische Arbeit, die sich auf Archivmaterialien stützen müsste, kann ich im Rahmen dieses Buches nicht leisten. Ich betrachte aber seine Angaben und die anderer Akteure auch nicht als Faktenwahrheit, sondern als Äußerungen von Beteiligten, die ein perspektivisches Bild von Fluxus vermitteln.

13 EW, 183.

14 Tatsächlich gab es mehr Frauen; es wird sogar behauptet, Fluxus habe mehr weibliche Mitglieder gehabt als jede andere Avantgarde- oder Neoavantgarde seit Dada und den Russischen Konstruktivist*innen; vgl. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois u. a.: *Art Since 1900. Modernism Antimodernism Postmodernism*, London: Thames & Hudson, 2016 (künftig abgekürzt AS1900), 526. Die prominenteste Frau (der zumindest Fluxus-Nahen) ist sicher Yoko Ono. Dass Fluxus feministisch gewesen sei (vgl. ebd., 528), scheint aber trotz einiger skandalträchtiger anti-maskulinistischer Aktionen zweifelhaft. In dieser Hinsicht gibt es freilich auch nationale Differenzen; vgl. z. B. zur japanischen Gesellschaft der späten fünfziger bis späten sechziger Jahre und der Bedeutung von Fluxus für Frauen Luciana Galliano: *Japan Fluxus*, Lanham u. a.: Lexington Books, 2019, 75–80.

15 Vgl. *By Alison Knowles. A Retrospective (1960–2022)*, hg. von Karen Moss mit Lucia Fabio, University of California, Berkeley, Art Museum and Pacific Film Archive, 2022 (künftig abgekürzt BAK), 267 und 232 f. In puncto Daten reichen die Aktivitäten von Williams' Frau Ann Noël noch weiter; vgl. *Ann Noël: Life & Art, Art & Life. Works 1964–2023*, hg. von Vanessa Adler und Ann Noël, Berlin: argobooks, 2023.

Die Anfänge von Fluxus liegen schon vor dem offiziellen Beginn 1962, und das Ende franst aus. Das hat auch mit den bevorzugt gepflegten Künsten zu tun: den performativen. Deren Werke sind i. d. R. allographische und daher nicht an die Urheber gebunden. Im Fall von Fluxus ist die Beziehung zur namentlichen Autorschaft und Aufführung freilich besonders lose. Situative Spezifik spielt nur manchmal eine Rolle, materiale ausstellbare Objekte haben zumindest am Anfang keine Funktion. Später zeichnen sich Dinge durch ihre Mobilität aus. Williams blickt in seiner 1991 veröffentlichten Auto- und Fluxusbiographie auf dreißig Jahre Aufführungen des *Song of Doubt* zurück; das entspricht einer Kernphase der Richtung.¹⁶ Sie soll im Folgenden als Orientierung dienen, was nicht ausschließt, dass gelegentlich auch von früheren Ereignissen und späteren Ausläufern die Rede ist.

Four-Directional Song of Doubt for Five Voices ist – fluxus-typisch – ein transmediales Werk: Ein Script, das selbst nur zu einem geringen Teil aus Schrift besteht, kann auf alle mögliche Weise realisiert werden. Williams bezeichnet es als „a concrete poem, a song, an instrumental quintet, instructions for dancers, and a picture“¹⁷ Es besteht aus fünf Performern, fünf Stimmen und den fünf Wörtern *you, just, never, quite* und *know*. Die Stimmen sind wie bei einem Musikstück einzeln notiert, d. h. zu jedem Wort gibt es eine Teilpartitur: eine quadratische Fläche, wohl auf einem Blatt Papier, aus zehn mal zehn Feldern, an deren vier Seiten außerhalb des Rasters jeweils eines der fünf Wörter steht.¹⁸ In jedem dieser Raster sind jeweils zehn Felder mit einem runden Punkt markiert. Die Verteilung der Punkte folgt einem (nicht mitgeteilten) mathematischen Prinzip, und zwar derart, dass keine zwei Blätter gleich sind. Die *scores* haben damit – wie oft in dieser Zeit – eine eigene visuelle Qualität. Sie könnten auch für sich präsentiert werden und als minimalistische Bilder von seriellen Charakter durchgehen. Sie sind gleichwohl Notationen, die verbale Schrift buchstäblich nur am Rand benutzen, aber auch die für Musik übliche Notenschrift vermeiden.¹⁹

Die Performer halten ihre Teilpartituren in einer der vier verschiedenen Richtungen und lesen sie von links nach rechts oder rechts nach links, von oben nach unten oder unten nach oben. Das Sprechen der notierten Wörter folgt den Schlägen eines Metronoms, das auf unterschiedliche Geschwindigkeiten eingestellt werden kann; die Zahl aber bleibt gleich, insgesamt sind es immer hundert Schläge. Diese ‚Webern'sche Kürze‘ trägt dem Komponisten zufolge zur Beliebtheit des Werks bei. Die Kombinati-

¹⁶ Vgl. auch René Block, Gabriele Knapstein, Carola Bodenmüller: *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland. 1962–1994*, Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen (ifa), 1995, 2 Bde. Anderen Datierungen nach endet Fluxus schon in den siebziger Jahren. Grundsätzlich sind dabei natürlich auch Unterschiede in den einzelnen Ländern zu beachten.

¹⁷ EW, 181.

¹⁸ Leider gibt Williams weder Format noch Material an.

¹⁹ Partituren auf Grundlage einer Rasterstruktur machen in jener Zeit auch John Cage und Morton Feldman. Insofern sind sie keine *ad hoc* erfundene Notation, die Möglichkeiten damit sind aber höchst vielfältig.

onsmöglichkeiten in diesem engen Zeitrahmen aber sind enorm, „a google or two of possible variations“.²⁰

Das stimmliche Verlauten der fünf Wörter ist wiederum nur eine von vielen Optionen, die Partitur vernehmbar zu machen; im Lauf der verschiedenen Aufführungen werden die Anweisungen auch durch Aktivitäten ersetzt wie Mundgeräusche, Einsatz von Musikinstrumenten, Schreien, Lachen, Klatschen, Tanzschritte, Kniebeugen u. a.

Man kann sich das Vergnügen der Ausführenden gut vorstellen. Es ging sogar so weit, dass der Dirigent Schwierigkeiten hatte, das ständige Kichern zu unterbinden. Er musste also nicht nur den fluxus-typisch einfachen Aufführungsstil erreichen, sondern eine Grundregel komischer Auftritte erfüllen: Die Akteure dürfen nicht selbst lachen. Man kann sich ebenso gut vorstellen, dass dieses Stück auch für das Publikum attraktiv ist – im Unterschied zu manchen quälend langen Performances, bei denen nichts oder kaum etwas passiert. Der *Song of Doubt* macht dagegen beiden Seiten Spaß: den Beteiligten selbst und dem Publikum (sofern es eines gibt). Die ersteren sind die in Fluxus verbundenen Künstler, andere, nicht unmittelbar an Fluxus, aber an Aufführungen beteiligte Künstler, Angehörige, Freunde, Kunststudierende. Ob das Publikum – von dem einen oder anderen anwesenden Vertreter aus Kunstbetrieb und Medien abgesehen – über diesen Kreis hinausging, erfährt man nicht. Die Performances entfalten ihre spezifische Wirksamkeit vor allem unter den Ausführenden selbst.

Williams teilt wenig über die Produktion eines *scores* mit. Er legt den Akzent vielmehr auf die (in diesem Fall unabdingbar) gemeinsame Umsetzung der Instruktion. Das Zusammenwirken zum Event selbst ist offensichtlich das Entscheidende. Die Reaktionen der Öffentlichkeit – der Kritik, der Presse, des damals noch relativ jungen Fernsehens – begleiten das Geschehen, bleiben aber zumindest in Williams' Darstellung eher am Rand.

Ausdrücklich aufgenommen hat er in seinen Rückblick dagegen Details aus dem Umfeld der Auftritte, die zum amikalen Charakter der Unternehmungen gehören. Es sind Erinnerungen an Einzelheiten der Reisen zu den Auftritten: an Geldprobleme, triviale Betätigungen vor und nach den Performances, Hindernisse, die improvisierend überwunden werden müssen, dürftige Unterkünfte, Mahlzeiten, Getränke. Die Aufbewahrung derartiger Einzelheiten setzt Williams' Bericht explizit von der Kunstgeschichtsschreibung ab, die er auf seine Weise doch auch betreibt; schließlich geht es für die Fluxus-Akteure nicht zuletzt darum, die unvermeidliche Historisierung ihrer Kunst selbst in die Hand zu nehmen, zu steuern und zu kontrollieren, anstatt das Wissen über sie anderen zu überlassen. Diese Aufgabe übernimmt seinerzeit programmatisch Maciunas mit seinen Diagrammen, aber auch ein Buch wie die *Anecdoted Topography of*

20 EW, 181.

*Chance*²¹ bietet, in diesem Fall in der Form experimenteller Literatur, eine Geschichte von Fluxus. Weitere Rück- und Überblicke enthalten die Schriften von Higgins, in denen die Ereignisse mit den Publikationen des Verlags Something Else Press verknüpft sind. Ganz wesentlich aber dokumentieren und archivieren v. a. weibliche Fluxus-Mitglieder die Dinge: Ann Noëls multimediale ‚Tagebücher‘ halten alle möglichen Aktionen fest.²² Williams selbst, ihr Mann, stützt sich beim Schreiben seines Buches auf diese Quelle. Mary Bauermeister, eine der großen Organisatorinnen und Netzwerkerinnen, deren Atelier einen wichtigen Knotenpunkt bildete, hat einen Anrufbeantworter hinterlassen, dessen Aufzeichnungen heute online zugänglich sind.²³

Zu den unwissenschaftlichen Seiten der Fluxus-Historiographie ‚von innen‘ gehören – die Geschichte von Kunst und Künstlern seit der Antike lässt grüßen – Anekdoten. Williams’ Buch bietet sie reichlich. Im Fall von *Song of Doubt* kommt zur Reihe der Aufführungen z. B. die Geschichte von Filliou hinzu, der in Beuys’ Fettecke fällt.

All das sind Verfahren, das wesentlich Fluide aufzubewahren, und zugleich Gegenstrategien zur approbierten Geschichtsschreibung. Die Rechtfertigung dafür lautet: „[...] to Fluxus people, such details of living are very important matters, more important than theories about our origins and sources, and perhaps equally as important as the ensuing performances.“²⁴ Im Vergleich zu anderen künstlerischen Avantgarden überrascht es nicht besonders, dass auch für Fluxus die künstlerischen Unternehmungen und der Alltag gleichwertig sein sollen. Kunst verliert an Aura, das Leben zumindest insofern an Banalität, als der Broterwerb in (absichtlich) wenig herausfordernden Beschäftigungen nur die Grundlagen für die anderen Aktivitäten sichert.

An dieser Variante des Ineinanders von Alltag und Künstlertum fällt allerdings auf, dass sie zumindest für die meisten Beteiligten nicht mit utopistischen Träumen von grundlegender gesellschaftlicher Veränderung einhergeht. Die Weise, wie die Fluxus Treibenden leben und Kunst machen, ist eine mehr oder weniger gelungene Art, jenen Wunsch nach Fusion zu verwirklichen. Die Grenzen stehen den Akteuren dabei

21 Zuerst auf Französisch, 1962, zuletzt auf Deutsch 1998, die englische Ausgabe von 1995 gilt als fast ultimative Ausgabe; vgl. Sabine Mainberger: Flußnoten. Zu Daniel Spoerri et al.: *An Anecdoted Topography of Chance*, in: Bernhard Metz, Sabine Zubarik (Hg.): *Am Rande bemerkt. Anmerkungspraktiken in literarischen Texten*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2008, 235–251. Vgl. auch Reinhard M. Möller: ‚Faltererzählungen‘ des Kontingenten: Daniel Spoerris Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls als anekdotisches Erzählexperiment – mit einem vergleichenden Seitenblick auf Andreas Okopenkos Lexikon-Roman, in: Moser, Möller 2022, 335–358.

22 Vgl. Ann Noël: Journals (excerpts), in: Martin Patrick, Dorothe Richter (Hg.): *Fluxus Perspectives*. On Curating 51 (2021), 88–94; <https://www.on-curating.org/issue-51-reader/journals-excerpts.html> (12.03.2024).

23 Vgl. Magdalena Holdar: *Fluxus as a Network of Friends, Strangers, and Things. The Agency of Chance Collaborations*, Leiden/Boston: Brill, 2023, 34–54.

24 EW, 198.

aber auch vor Augen. Maciunas selbst hegt daran Zweifel; zumindest im Hinblick auf den ökonomischen Erfolg (der gerade keiner ist), spricht er von einer Falle.²⁵

Williams' Darstellung lässt sich indes entnehmen – und darin kommt sie mit dem Blick von außen auf Fluxus durchaus überein –, dass Kunst und Leben sich vor allem in einem vereinigen: in den freundschaftlichen Beziehungen zwischen den Beteiligten. Sie streben (anders als viele andere Bewegungen) nicht nach der Revolutionierung der Verhältnisse für alle, glauben also nicht an umstürzlerische Konsequenzen ihrer Aktivitäten für andere außerhalb der an Kunst in ihrem Sinn interessierten Kreise. Worauf sie zielen, ist eine offene, fluktuierende Sozialität der in ihrem Sinn künstlerisch Tätigen und Affizierten. Diese bilden eine Gemeinschaft: eine direkte, situative in den notwendig kollaborativen Performances – in der Kunst also – und eine zuweilen erstaunlich lang anhaltende in innigerer oder loserer Freundschaft – mithin im Leben. „Whatever Fluxus is, or was, or may become, a Fluxus performance is unconceivable without Fluxus people. Fluxus is a plural concept. Which is one good reason why Fluxus people tend to Flux together. At least when they choose to Flux at all.“²⁶

Diese tautologisch wirkenden Formulierungen zeigen, wie Gruppenbildung hier funktioniert: Wer sich zusammenfindet, sind ‚Fluxus-Leute‘. Diese zeichnet aus, dass sie sich zusammenfinden. Fluxus ist eine fließende Pluralität; viele verschiedene Menschen (also auch Begriffe, Aktivitäten, Initiativen, Artikulationen, Interessen, Wünsche, Welt-sichten) kommen zusammen, und nur dies eint sie. Im Flux des Verschiedenen muss das Verschiedene erhalten bleiben; Einheitlichkeit ist synonym mit Erstarren, Einheit besteht nur im Fluxen. Die sich so Verbindenden müssen freilich eine gemeinsame Voraussetzung mitbringen: Sie müssen den Flux wählen, was impliziert, dass sie überhaupt eine Wahl haben. Niemand ist demnach zu Fluxus gezwungen oder könnte dazu gezwungen werden, es ist vielmehr eine Sache der eigenen Entscheidung (also etwa derjenigen, einer Arbeit nachzugehen, die einem das Nötige zum Lebensunterhalt einbringt und genug Zeit und Energie für Kunst lässt). Wer diese Option wählt, kommt dann auch in Beziehung zu anderen dieser Art. Fluxen erzeugt Gemeinschaft, und zwar eine zur üblichen aus Verwandten, Nachbarn, Arbeitskollegen etc. parallele. Bemerkenswert ist, dass die Kernfamilie dazugehört; Ehepartner und -partnerinnen sind ebenfalls künstlerisch tätig, und Kinder wirken an Performances mit, so auch beim *Song of Doubt*.²⁷ Tatsächlich lässt sich schwer vorstellen, dass jemand ständig zu Fluxus-Veranstaltungen reist und eine Familie zu Hause zurücklässt. Das bestätigte die traditionelle, bürgerliche (nicht zuletzt genderspezifische) Trennung der Bereiche von Beruflich und Privat, von

²⁵ Vgl. ebd., 199.

²⁶ Ebd., 198.

²⁷ Bei Alison Knowles gibt es das ebenfalls. Die Mitwirkung von Kindern hat ihre künstlerischen Gründe im schlichten Stil der Auftritte; es gilt, Ansprüche an Professionalität und Virtuosität auszuhebeln. – Für Frauen ist das Problem der Verbindung von Alltagsleben und Kunst natürlich noch drängender. Die Frage, wie Ehen, Familien, Partnerschaften in diesem Kreis und in dieser Zeit funktionieren, wäre eigens zu untersuchen. Kunstwissenschaftlerinnen machen zu Recht geltend, dass im Hinblick auf

Arbeit und Freizeit und vor allem von angesehener Produktion und übersehener Reproduktion, statt sie zu verflüssigen. Fluxus setzt diese Dichotomien für die Beteiligten außer Kraft, und sofern das öffentlich sichtbar wird, erscheinen vermeintliche Selbstverständlichkeiten zumindest als unselbstverständlich.

Williams kommt aus der Literatur, von seinem Studium her ist er konkreter Poet. Später hat er Dozenturen für *creative writing* u. Ä. inne. Seine Werke beginnen ihm zufolge oft mit einem Wortspiel und führen zu einem Skript für eine Performance.²⁸ Beim *Song of Doubt* dürften der Ausgangspunkt gängige Phrasen sein; *you just never know* und *you never quite know* sind Fertigprodukte der Alltagssprache. Wichtig ist hier offenbar die (erhöhte) Anzahl der Wörter, nicht die Semantik und schon gar nicht die Verknüpfung.

Mit beiden spielt der Komponist indes, wenn er in seiner Autobiographie schreibt: „My intention was to create a song of doubt, and not a doubtful song – ein zweifelhaftes Lied – as it is known in the Land of Lied.“²⁹ Williams lebt und arbeitet seit 1949 in Deutschland, ohne je richtig Deutsch zu lernen. Englisch bleibt für ihn immer die entscheidende Sprache, ob er konkret ‚dichtet‘, Anweisungen für Performances schreibt oder als Festredner fungiert wie mit der zweifachen *Laudatio* auf Dieter Roth.³⁰ Das deutsche Wort ‚Lied‘ bezeichnet in anderen Sprachen, auch im Englischen, die v. a. mit der Romantik konnotierte musikalische Gattung. Als (prätendiert) ‚urdeutsches‘ Produkt erinnert es aber natürlich auch an den Missbrauch des nationalen Kulturguts; Anspielungen darauf macht Williams gelegentlich. (Hört er bei ‚Lieder‘ auch *leader*?) Der *Song of Doubt* erhält mit dieser Referenz jedenfalls einen Echoraum, der entfällt, wenn die Wörter durch andere Laute oder Aktivitäten ersetzt werden. Umgekehrt fügt die Autobiographie mit dem zitierten Satz dem Werk noch etwas hinzu. Vielleicht ist die Stelle ein Beispiel dafür, dass der Weg der Produktion auch umgekehrt zum oben genannten verläuft: vom *performance score* zum Wortspiel.

Für die Aufführungen ist die Semantik unwichtig. Geräusche oder andere vernehmbare Äußerungen tun den gleichen Dienst. Ein dadaistischer Klassiker, Schwitters *Ursonate*, scheint hier Pate zu stehen.³¹ Welche Art Gemeinschaft aber erzeugt dieses Fluxus-Werk?

Konkrete Poesie will ihren Vertretern und Verteidigern nach unmittelbar verständlich sein, da sie jegliche Metaphorik vermeidet, auf dem Literalsinn der Wörter insistiert und Sprache in ihrer Materialität präsentiert. Tatsächlich gehört sie aber zu den Textarten, die man erst lesen lernen muss. Sie verlangt die Bereitschaft, zwischen Lesen und Sehen hin- und herzuspringen, Wörter spielerisch zu zerlegen und Schriftgestalt, Laut,

die Situation von Frauen und allemal Müttern in der weiterhin männlich dominierten Kunstwelt ‚das Private‘ eben auch ‚das Politische‘ ist.

²⁸ Vgl. EW, 427.

²⁹ Ebd., 181.

³⁰ In Basel 1982 und in Hamburg 1989. Vgl. auch unten 322.

³¹ Zu Eberhard Blums Aufführungen der *Ursonate* vgl. EW, 462 f.

literale Bedeutung u. a. neu zusammenzufügen. Das Ludische daran setzt Abstraktion voraus, oder anders gesagt: Vergnügen bereitet derartige Literatur nur mit dem Verzicht auf immersives Lesen und einer intellektuellen Einstellung zu Geschriebenem, die sekundär den Weg zur sinnlichen Wahrnehmung von Schriftbild und Klang freigibt. All das macht diese Dichtung – im Gegensatz zu den erklärten Absichten – unpopulär. Für den *Song of Doubt* gilt Ähnliches. Die Experimente, die Fluxus auch in anderen Medien anstellt, haben ihre Schlichtheit, aber deren Genuss setzt voraus, dass diejenigen, die sie sich zumuten, schon viele Erwartungen an Künste suspendiert haben. Die Simplizität von Fluxus zeigt sich den Rezipienten nur, wenn sie in vielen Hinsichten umlernen. Und nicht nur ihnen: Es gibt immer wieder Berichte darüber, dass auch Fluxus-Leute selbst die Werke ihrer Mitstreiter missverstehen. Insbesondere sind Parodie und Ernst nicht leicht zu unterscheiden. Ein weiteres Problem stellen trotz oder gerade wegen des internationalen Charakters der Bewegung nationalkulturelle Eigenheiten dar, auf die ein Werk referiert.³²

Fluxus führt v. a. Künstler zusammen. Doch wer die Fluxus-Künstler sind, ist seinerzeit nicht einmal den Akteuren selbst klar. Letzten Endes entscheidet darüber – nach eigenem Gutdünken und in tyrannischer Manier – Maciunas, indem er einen Namen in eine seiner Listen aufnimmt oder nicht. Er spricht von einer ‚Gruppe‘, obwohl eine solche nie wirklich existiert. Seine Präsentationen von Fluxus stellen mithin keine schlichten Dokumentationen dar, sondern sind eine spezifische, Kunst und Organisation, Propaganda, Image-Politik, Geschichtsentwurf u. a. verquickende Erfindung: Fluxus als schriftbildliche Inszenierung objektiviert die Bewegung und trägt zugleich als Kunstform zu ihr bei.³³

Wie auch immer die tatsächlichen Zusammenschlüsse der Fluxus-Beteiligten verlaufen: In jedem Fall geht es nicht darum, andere mit Umstürzen zu beglücken oder sie in Gemeinschaften zu integrieren, die sie nicht zu interessieren brauchen. Die anvisierte Sozialität ist hier eine extrem offene nach ‚innen‘ und zugleich eine mit einem starken Filter nach ‚außen‘: Sie nimmt alle möglichen Kunst-Affinen auf, aber diese bleiben weitgehend unter sich. Die nicht-definierte oder -deklarierte Gruppe wächst mit der zunehmenden Bekanntheit und der Ausdehnung des Netzwerks der Fluxus-Akteure in allen möglichen Ländern, aber das Prinzip selbst ändert sich nicht: Fluxus integriert Künstler und (bestimmte) Kunst-Interessierte, aber eher selten kunst-externe Personen. Auch an den Aufführungen des *Song of Doubt* wirken nur bedingt ‚Laien‘ mit.³⁴ Wenn

32 Higgins z. B. versteht bei Williams' *German Chamber Opera for 38 Marias* (1962) nicht die Parodie aufs deutsche Begrüßen mit Händedruck; vgl. EW, 90. Dem Komponisten zufolge ging es darum, eine soziale Krankheit in ein soziales Vergnügen zu verwandeln und aus dem Händeschütteln eleganten Nonsens zu machen.

33 Vgl. Astrit Schmidt-Burkhardt: *Maciunas' Learning Machines. From Art History to a Chronology of Fluxus*, Berlin: Vice Versa Verlag, 2003; vgl. auch die Second, revised and enlarged Edition, Wien/New York: Springer, 2011. Ich beziehe mich auf die Erstausgabe.

34 Ein Artikel aus dem ZEITmagazin von 1986 zu Williams und seiner ‚Klasse‘ in Salzburg spricht davon; vgl. EW, 208 f.

die Performer nicht selbst schon Künstler sind, dann wollen sie es werden, d. h., sie studieren Kunst und üben sich an den entsprechenden Institutionen in die Praktiken der anti-institutionellen Kunst ein. Um eine Wirkung in ‚die Breite der Gesellschaft‘ geht es dabei trotz des Diktums ‚Jeder ein Künstler‘ letzten Endes nicht. Fluxus opponiert gegen einen elitären Kunstbegriff, ist aber seinerseits mitnichten all-inklusiv. Daran hindern ihn seine konzeptuelle und experimentelle Natur. La Monte Young und Yoko Ono schreiben z. B. im Programm eines Events 1961 ausdrücklich: „The purpose of this is not entertainment.“³⁵ Das widerspricht Maciunas’ Deklarationen. Er bezeichnet die Unternehmungen als „Fluxus Art-Amusement“, das aus Spike Jones, Vaudeville, Gag, Kinderspielen und Duchamp bestehe.³⁶ Auch Charlie Chaplin steht gelegentlich in dieser Reihe. Derartiges ‚Amusement‘ ist aber allen Verneinungen zum Trotz eben doch Kunst, und dies nicht nur dank Ironie der Geschichte. Die Beteiligten wollen es, auch gegen die Äußerungen ihres Propagandisten. Das unterscheidet Fluxus von den Projekten sozial engagierter Kunst der Gegenwart.³⁷

3 Weggeben, Weitergeben, Sich-Geben-Lassen

Fluxus hat mit Gabenpraktiken und -konzepten in verschiedenen Hinsichten zu tun, oft aber eher indirekt. Ihre Akteure verändern das Werk-Konzept, indem sie Objekte mobilisieren: Diese sind im wörtlichen oder übertragenen Sinn zum Transfer da, sie werden weg- und weitergegeben, verschickt, zum Zirkulieren gebracht. Als Teil von Performances entfalten sie in der Aufführung von Skripten Akteurschaft. Vielfach referieren die Künstler und Künstlerinnen auf elementare Handlungen der Reproduktion, geben diesen aber eine Wendung in eine ganz andere Richtung. Dabei erproben sie alternative Ökonomien, erzeugen mit symbolischen Akten Gemeinschaft und bringen angestammte Dichotomien ins Rutschen, darunter auch die von kommerziellem Tausch und altruistischer Gabe.

Typische Objekte sind die Fluxkits: Schachteln oder ähnliche tragbare Behälter mit allen möglichen losen Dingen darin, billigen industriell gefertigten Sachen, ohne Geld- und meist auch ohne Gebrauchswert. Nach Maciunas, der ihre Produktion und Distribution betreibt, handelt es sich bei den Inhalten um „original art“, metal, plas-

35 Holdar 2023, 32 f. Benjamin H. D. Buchloh bezeichnet Fluxus sogar als „one of the most inaccessible and esoteric cultural formations of the twentieth century“ (AS1900, 533) und konstatiert einen eklatanten Widerspruch zwischen theoretischen Ansprüchen und künstlerischer Praxis. Ein guter Teil dieser Diskrepanz entsteht jedoch durch die problematische Auffassung des Kunstwissenschaftlers von Fluxus als Gruppe und Bewegung, die ihre Ziele in Manifesten kundtut, d. h. durch eine zu starke Fokussierung auf Maciunas.

36 So im Diagramm und Positionspapier von 1965, z. B. in EW, 37.

37 Knowles sprach sich z. B. gegen jeden Aktivismus aus, auch gegen feministischen, was aber nicht heißt, dass sie nicht auch derartige Ziele beförderte; vgl. Nicole L. Woods: Do You Remember? Alison Knowles in Context, in: BAK, (31–43) 38 f.

tic, wood objects, craps of paper, clippings, junk, raggs [sic]“; „solid objects, scraps, collages, smears, junk, garbage, rags, ready-makes [sic], found objects, etc.“³⁸ Die Fluxkits werden in gewissen Auflagen hergestellt und in den Räumlichkeiten von Events oder per Post vertrieben. Sie sind keine Unikate, aber auch keine Multiples, die einerseits der Konvention des singulären Werks entgegentreten, andererseits aber doch durch geeignete Maßnahmen für einen Kauf- und Sammelwert sorgen, wie es Mitte der sechziger Jahre, in der Boomzeit der Multiples, üblich ist.³⁹ Maciunas' Fluxkits sind vielmehr Kollektionen von Ramsch. Am ehesten erinnern die Inhalte an die Waren von Billigläden der untersten Kategorie. Einen sinnlichen Reiz haben sie als Sammelsurium, manchmal wegen taktiler Verlockungen und nicht zuletzt dadurch, dass man die Schachtel und ggf. weitere Schachteln, Umschläge, Verpackungen öffnen muss, um an die freilich oft enttäuschenden Dinge heranzukommen. Sie entziehen sich somit den Kategorien von käuflichen Kunstwerken und Gebrauchsdingen, die zumindest einen ephemeren Nutzen haben wollen. Der Tenor der Objekte ist laut Natilee Harren sexuell, gewalttätig, infantil, skatologisch,⁴⁰ man mag hinzufügen, manchmal grotesk und wenigstens gelegentlich humorvoll. Das händische Umgehen mit dem Ganzen mag an das Öffnen von Geschenken erinnern. Mit Kunst haben sie absichtlich nichts zu tun, gleichwohl müssen sie irgendwie damit assoziiert werden, weil es sonst keinen Grund gibt, ihnen irgendein Interesse entgegenzubringen. Inzwischen sieht man Fluxkits auf Fotografien hochästhetisch inszeniert; *in natura* dürften sie anders gewirkt haben. Das Publikum muss eingeweiht sein und mit den Akteuren einen gemeinsamen Raum von Konnotationen teilen; wenn nicht, ist es ratlos. Es verwundert jedenfalls nicht, dass diese Dinge als Geschäftsidee überhaupt nicht funktioniert haben. Laut Maciunas hat der Fluxshop während des Jahres seines Bestehens nicht ein einziges Objekt verkauft.⁴¹

An den Brauch des Schenkens knüpft ausdrücklich ein anderes Projekt an: 1965 gründeten der studierte Ökonom Robert Filliou und George Brecht in dem kleinen, da-

38 So der Inhalt von *Fluxus 1* (1961), eines buchartigen Kompendiums, in dem diese Dinge noch zu Essays, *scores*, Graphiken, Filmen, *flip-books* hinzukamen; zit. nach Harren 2020, 138. Spätere Schachteln, bei denen Maciunas von handgefertigten Prototypen zu industrieller Massenware überging, enthielten nur den Müll der Konsumgesellschaft; vgl. ebd., 144 f.

39 Diese Differenz zu sehen ist wichtig; sie unterscheidet Fluxus-Multiples auch von der ihnen am nächsten stehenden *Édition MAT* von Daniel Spoerri: Hier war nicht nur die Auflage der Objekte strikt limitiert, singularisierend kam auch die Legitimierung durch namhafte Vertreter der historischen Avantgarde hinzu, namentlich durch Duchamp. Die Fluxboxes waren dagegen weder zahlenmäßig begrenzt noch bestanden sie aus exakten Kopien (also der allographischen Realisierung eines von einem bestimmten Künstler verfassten *scores*, d. h. einer Notation, S.M.); sie waren also nicht nummeriert, nicht limitiert, variabel, kollektiv hergestellt und in manchen Fällen anonym. Damit entsprachen sie weder dem Standard des unikatalen Werks noch dem der strengen Regeln folgenden Multiples. Vgl. Harren 2020, 147 f.

40 Vgl. ebd., 151.

41 Vgl. AS1900, 529.

mals billigen südfranzösischen Ort Villefranche-sur-Mer gemeinsam ein Atelier-Geschäft und ‚internationales Zentrum für permanente Schöpfung‘ namens *La Cédille qui sourit*. Ein Jahr später starten beide einen *Tentative de rajeunissement de l'art d'offrir* (Versuch, die Kunst des Schenkens zu erneuern).⁴² Künstler werden aufgefordert, für den Laden Objekte herzustellen, die man Freunden zu Weihnachten schenken kann. Die Dinge sollen sich nicht in der üblichen Weise präsentieren lassen, sondern der Möglichkeit der Verwertung und der Ausstellung widersprechen, und erschwänglich sein. Geboten werden von den Beteiligten dementsprechend tragbare Löcher (Ben Vautier), Puddinge, Ketten, Krawatten, ‚Hieroglyphen‘ (Williams), *demi-livres de demi-livre* (halbe Bücher mit dem Gewicht eines halben Pfundes; Arman) u. a. m.

Das Kunstwerk als Geschenk wird dabei nicht als Objekt verstanden, sondern fungiert als Anfang einer endlosen Kette. Emblematisch dafür ist die Gestalt der Cedille: das kleine diakritische Zeichen, das einer Fünf oder einem umgekehrten Fragezeichen ähnelt und im Französischen die Aussprache des ‚c‘ verändert. Im Kontext anderer Kreationen Fillious aus dieser Zeit gleicht es einem Haken, der wie die Prothese eines verstümmelten Männchens aussieht. Der Haken dient als ausgestreckte Hand. Diese Geste ist ambivalent: Bitte und Darreichung, das Ziel ist jedoch – so legt es das zugehörige *Poème invalide* nahe – die Verbindung mit anderen. Der Haken bildet den Link. Unter der Adresse des Ladens gibt es eine Graphik von zwei zusammengelegten Händen, und Brecht schreibt am Ende seiner Briefe die Formel ‚Handshakes, George‘. Vom (mageren) Erlös des Ladens soll ein Teil als Spende an Opfer des Vietnamkriegs fließen. Weitere anti-kommerzielle Aktionen sind damit verbunden: eine Glorifizierung der Nicht-Arbeit und im Zeichen der ‚Hommage an Fehlschläge‘ eine Schule ohne Lehrer und Schüler, in der es nur kostenlosen Austausch von Informationen und Erfahrungen gibt.

Die Versuche, die Kommodifizierung von Kunst und kreativem Tun mit einer ‚poetischen Ökonomie‘ (Filliou) zu unterlaufen, scheitern erwartungsgemäß; der Laden macht in drei Jahren Bankrott. Ein zum endlosen Prozess verwandeltes Künstlertum, das sich nicht mehr in Werken objektivieren will, entspricht der Idee von Fluxus. Wenn Filliou aber darüber hinaus schließlich dem nichts-tuenden Kaffeehaus-Genie huldigt, geht das auch Fluxus-Kollegen zu weit.

In praxi demonstrieren Filliou und Brecht unter der Sigle des freundlichen Häkchens, dass es in dieser Kunst der wertlosen Dinge, der dysfunktionalen Art der Distribution und der verweigerten produktiven Arbeit vor allem um eines geht: um die Herstellung von sozialen Beziehungen. In diesem Sinn mögen sie auch ethisch und politisch handeln,⁴³ vor allem aber vollziehen sie symbolische Handlungen: Sie bieten

⁴² Vgl. Harren, 191. Zum Folgenden vgl. ebd., 185–198. *Offrir* heißt auch ‚anbieten‘, ‚darbieten‘, was in Hinsicht auf das Präsentieren und grundsätzlich als Geste von Fluxus relevant ist; vgl. unten 343.

⁴³ So versteht es Harren. Filliou selbst analogisiert seine ‚poetische Ökonomie‘ mit buddhistischem Denken; vgl. Sylvie Jouval: Introduction à l'économie poétique de Robert Filliou: le paradigme du „pauvre privilège du poète“, in: Lageira, Lontrade 2015, (121–137) 135. Seiner Biografie nach – Arbeit

eine wie auch immer ephemere Sozialität an. Damit agieren sie nach dem Modell der Mauss'schen Gabe, in dem es weniger auf den materiellen Wert der Objekte ankommt als darauf, dass sie eine gegenseitige Relation ermöglichen. Gaben stiften und erhalten Sozialität, und diese beruht nicht auf der Befriedigung von Bedürfnissen. Gaben vermitteln vielmehr Anerkennung, sie sind deren Operatoren.⁴⁴ Filliou verschiebt selbst den Akzent weg von seinen Theoretisierungen, wenn er äußert, sein eigentliches Talent sei das zur Freundschaft.⁴⁵

Harren führt in ihrer Studie viele Details an, die alle in diese Richtung führen: Die Projekte verwirklichen sich in der Verbindung mit anderen Menschen (was unter modernen Lebensbedingungen auch eine nicht zu verachtende Funktion von Kunst sein mag). Es mutet daher merkwürdig an, dass sie in ihren Analysen auf alle möglichen Theorien rekurriert, nur nicht auf die der Gabe. Weder der Name Mauss noch einer seiner vielen Interpreten fällt. Das proklamierte ‚permanente Fest‘ (der Kreativität) mag Batailles Verausgabung nahekommen, vor allem aber scheint Filliou versucht zu haben, seine Zurückweisung einer den Künstler ‚prostituierenden‘ Ökonomie konsequent zu verwirklichen.⁴⁶ Doch unter Marktbedingungen können sich Kunst und künstlerisches Tun schwer dem Markt entziehen.⁴⁷ Und wer, wie die Betreiber jenes Ladens, die kommerzielle Distribution verhindert, befördert den Ruin. Die Akteure können jedoch symbolische Handlungen vollziehen, und das tun sie hier. Sie bringen zumindest einige Fluxuskünstler (und Einwohner von Villefranche) zusammen.

Maciunas und Filliou haben mit ihren scheiternden Läden vielleicht die Rahmenbedingungen kommerzieller Produktion und Distribution simuliert und Fluxus der Logik des Warenfetischs unterworfen, um diese auf spielerische Weise bloßzustellen.⁴⁸ Es stellt sich aber natürlich die Frage, ob das Vorhaben, die kommodifizierte Kunstwelt auf der Vordertreppe ökonomischer Praktiken herauszufordern, selbst

für die Résistance, Mitglied der Kommunistischen Partei, in den frühen fünfziger Jahren Tätigkeit bei der UN für den Wiederaufbau in Korea – ist er freilich nicht unpolitisch.

44 Vgl. Caillé 2022, 105, 134 u. pass.

45 Vgl. Harren 2020, 190.

46 In der radikalen Verweigerung brechen Wirtschaft auf der einen und Symbolik und Sozialität auf der anderen Seite auseinander, was nicht sein muss, wenn man nicht axiomatisch ihre Inkompatibilität voraussetzt. So sind kulturwissenschaftlich betrachtet Waren und Gaben keine strikt getrennten Kategorien, sondern Dinge wechseln in ihrer ‚Biografie‘ auch ihren Status; vgl. Arjun Appadurai: *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1986. Und Menschen handeln nicht entweder interessengesteuert oder altruistisch, sondern auf Grundlage einer irreduziblen Kombination von gegensätzlichen Motivationen. Solange der Laden in Villefranche existiert, hält ihn die Mitarbeit der Ehefrauen aufrecht, das Geschäft beruht auf deren Gabe im Sinn der Kooperation.

47 Filiou fällt tatsächlich in Armut und muss sich als bedürftig erklären, um sein Kind medizinisch behandeln lassen zu können.

48 Vgl. Buchloh in AS1900, 529, und ders.: „Fluxus artists, having recognized the impossibility of rejecting or critiquing market forces from an outside position, turned to a strategy of ludic affirmation in which those forces are transformed into a running gag“, zit. nach Harren 2020, 155.

wenn diese in ironischem Licht erscheinen, überhaupt eine Perspektive hat. Für die Kritik an Markt- und Machtverhältnissen in der Kunstsphäre scheint der Hinteraufgang gewitzter künstlerischer Projekte mehr Erfolg zu versprechen.

Manche Fluxus-Gegenstände benötigen keinen Bezug zu ökonomiekritisch gemeinten Kontexten, um zu funktionieren. Es sind diejenigen, die, einigen dadaistischen oder surrealistischen Objekten ähnlich, Wortspiele in dinglicher Form bieten wie die *demi-livres* oder einfach Witz haben wie etwa Fillious *Object Without Object* von 1969: Es ist eine Holzleiste mit eingeschraubten Haken, und an einem hängt ein kleines Schild mit der Aufschrift *without object*. Man kann das goutieren, ohne die Geschichte des unmöglichen Ladens zu kennen, aber die Konnotationen des Hakens mit der Cedille, den Händen, der Partner- und Freundschaft fügen dem seltsamen Ding natürlich eine Bedeutungsschicht hinzu.

Bei derartigen Gegenständen muss es sich nicht unbedingt um eine Raum einnehmende Pointe handeln. Tragbare Löcher als Weihnachtsgeschenk sind komisch, ein anderes Werk mit Löchern aber zieht von sich aus ein ganz anderes Register: Takako Saito präsentiert 1964 eine kleine quadratische Holzschachtel mit Papier darin unter dem Titel *Make 300 holes with any implement: This is my gift*.⁴⁹ Die Form erinnert an die Fluxkits, und was diese assoziieren lassen, ist hier explizit: das Geschenk. Doch werden damit weder das Kunstwerk als teurer Wertgegenstand noch zeitgenössische Objekte schlechthin als billige Waren denunziert. Die Gabe, die die japanische Künstlerin mit ihrem unaufwändigen Gegenstand macht, beruht nicht auf materiellem, handwerklichem oder ästhetischem Wert und nicht einmal auf dem immateriellen einer gelungenen Kombinatorik. Vielmehr besteht sie in der Einladung an den Empfänger, etwas mit dem dargebotenen Ding zu tun. Ob dieser die Gelegenheit ergreift, ist seine Sache; in jedem Fall tritt ihm die Künstlerin als Person gegenüber, die materialiter etwas gibt, ohne etwas Entsprechendes dafür bekommen zu wollen. Trotzdem handelt es sich nicht um eine nur einseitige Geste. Einer dinglichen Gegengabe bedarf es nicht, weil das materielle Ding beliebig ist; es könnte genauso etwas anderes sein, das eine einfache, jedem und jederzeit mögliche Handlung erlaubt. Der Gegenstand vermittelt nur, worum es eigentlich geht: ein Angebot. Er fungiert als Metonymie der ausgestreckten Hand. Die Antwort darauf bleibt offen. Sie wird aber in jedem Fall gegeben. Denn auch wenn ein Empfänger keine Löcher sticht, lässt er sich, eben auf andere Weise, auf das Angebot ein, indem er das Objekt (oder auch nur das Foto) und seine Paratexte der Wahrnehmung würdigt. Das ist nicht nichts. Er könnte es auch ignorieren und damit den Zyklus der inversen Gaben eröffnen. Im Gegensatz zu dem (über Mauss' Trias hinaus) erweiterten aus Bitten oder Anfordern, Geben, Annehmen und Erwidern besteht der gegenteilige, für Caillé diabolische, aus Ignorieren, Nehmen, Verweigern und Behalten.⁵⁰ So

⁴⁹ Die Beschreibung und Datierung des MoMA lautet: Wood box containing wood frame with paper and stamped ink, 1965, 8.5 × 8.5 × 3.1 cm; https://www.moma.org/collection/works/131771?artist_id=5117&page=1&sov_referrer=artist (27.04.2024).

⁵⁰ Vgl. Caillé 2022, z. B. 133.

gesehen ist das Angebot überhaupt zur Kenntnis zu nehmen schon ein Schritt auf den anderen zu. Der Wahrnehmende ergreift virtuell die dargereichte Hand; es findet zumindest eine vermittelte Begegnung zwischen Künstlerin und Rezipient statt. Und diese minimalistische Interaktion impliziert hier etwas, was sich bei Maciunas' (aggressivieren und regressivieren⁵¹) Fluxkits nur schwer einstellt: die gegenseitige Anerkennung als mögliche Partner.

In diese Richtung gehen auch Arbeiten von Yoko Ono: So nimmt ihr *Tape Piece III. Snow Piece* von 1964 ausdrücklich auf Geschenkbräuche Bezug. Die Anweisung lautet:

Take a tape of the sound of snow falling.
This should be done in the evening.
Do not listen to the tape.
Cut it and use it as strings to tie gifts with it.
Make a gift wrapper, if you wish, using
the same process with a phonosheet.⁵²

Da Japan auch als Gabenkultur gilt und dem Ein- und Auspacken von Geschenken als ästhetischem, Zeit beanspruchendem Vorgang dort große Bedeutung zukommt,⁵³ mag das weniger ungewöhnlich sein als bei einem Werk westlicher Provenienz. Der *score*-Text enthält jedoch auch einen Kontrast zwischen dem Immateriellen von Schnee und ungehörtem Klang und dem festen, dauerhaften Knoten, der eine Freundschaftsgabe binden mag.⁵⁴

Eine andere von Onos Arbeiten aus dem gleichen Jahr gilt einem elementaren Ritual gegenseitiger Anerkennung: Unter dem Titel *shake* fordert sie dazu auf, so vielen Personen wie möglich die Hand zu schütteln und ihre Namen aufzuschreiben, im Fahrstuhl, in der U-Bahn, auf der Rolltreppe, der Straße, in der Toilette usw.; „make it a nice handshake by holding a flower in your hand, perfume or wash your hand, etc.“⁵⁵

51 Vgl. oben 299.

52 Zit. nach Galliano 2019, 64. Der Klang von fallendem Schnee ist ihr zufolge ein Topos aus der Haiku-Dichtung.

53 Vgl. z. B. Yuriko Saito: The Moral Dimension of Japanese Aesthetics, in: Susan L. Feagin (Hg.): *Global Theories of the Arts and Aesthetics*, Malden/Oxford: Blackwell, 2007, (85–97) 91 und 97, Anm. 48.

54 Vgl. Galliano 2019, 64. Zu weiteren Gaben in Onos ‚musikalischen‘ Werken vgl. ebd., 109 und 120, Anm. 6. Bei ihrer Ausstellung mit dem Titel „Das Gift“ 2010 in Berlin fotografiert sie Teilnehmer, die aufgefordert werden, ein Lächeln als Geschenk zu geben. Für Galliano repräsentiert sie damit einen in den sechziger Jahren in Japan ebenso wie in den USA aufkommenden konsumkritischen Trend zu *sharing*, kooperativem Verhalten, Ökologie, Do-it-yourself-Ethik u. ä.; vgl. ebd., 103 f.

55 Ebd., 51. Den Händedruck hatte auch Williams zur gestischen Grundlage eines Stücks gemacht, aber mit anderer Ausrichtung; vgl. Anm. 32. Das minimalistische Ritual gegenseitiger Anerkennung eignet sich gut für Fluxus.

Auf greif- und konservierbare Dinge kommt es Fluxus nicht an; im Gegenteil sind dies Merkmale des autographischen Kunstwerks, das als Unikat, mit der Signatur des Schöpfers versehen, Geldwert verkörpert und als Ware verkauft wird. Einen derartigen Begriff von Kunst und Werk versuchen sie auszuhebeln unter anderem damit, dass sie die allographische Verfasstheit von Musik und Literatur auf bildende Kunst übertragen; ihre schrägen Objekte modifizieren den Begriff von Skulptur und Bild und verschieben sie in die Kategorie der performativen Künste. Dabei rückt die Interaktion in den Fokus. Das Ding hat seine Funktion nur, indem es von einem Subjekt zu einem oder auch mehreren anderen wandert und dieses Übergehen eine Beziehung zwischen den Akteuren herstellt; in dieser besteht der Sinn des Projekts. Ein solider Gegenstand kann am Anfang einer Reihe von Aktionen stehen, eine solche initiieren, für die Fortsetzung sorgen und irgendwann verschwinden oder als zufälliger Rest des Geschehens erhalten bleiben; er ist jedenfalls nicht das angestrebte Ziel. Das Werk ist die Aufführung, die ggf. aus einer ganzen Sequenz von Aktionen besteht.⁵⁶

Was Fluxus-Kunst will, formuliert Dick Higgins einmal so:

Such an art must be given, in the sense that experience is shared: it cannot be placed in the marketplace. [...] When the name of the artist determines the market value of a work and not its meaning in our lives – beware! And there again we come to Fluxus. In the early sixties, when the first generation of Fluxus artists were doing and giving away their experiences, it mattered little which of us had done which piece. The spirit was: you've seen it, now – very well, it's yours. Now you are free to make your own version of it if you like, and the piece and the world will be a little richer for all that.⁵⁷

Das ist eine der im 20. Jahrhundert zahlreichen Absagen an individuelle Autorschaft. Bemerkenswert ist daran, dass sie die Aufmerksamkeit auf das verschiebt, was ein Subjekt involviert und zugleich überschreitet: auf Erfahrungen. Diese gehören dem Subjekt nicht und werden nicht von ihm hervorgebracht, sondern widerfahren ihm. Sie können keinen Eigennamen tragen, weil potenziell alle sie teilen. Wer Objekte weggibt, damit andere etwas daraus machen, behandelt Gegenstände wie Erfahrungen oder macht sie zur Gelegenheit von Widerfahrnissen. Ihnen steht das Subjekt nicht gegenüber, es ist vielmehr in sie eingelassen.

Damit verschieben sich die Begriffe von Werk, Urheberschaft (oder geistigem Eigentum), Individualität, Rezeption. Wert hängt nicht am Kunstwerk und am Namen des Künstlers, sondern entsteht, wenn das eigene Produkt in die Zirkulation gelangt, aber nicht in die von Ware, Geld, Berühmtheit, Reputation, sondern in die von möglichen oder tatsächlichen Erfahrungen: Diese sind ein Gut, das mehr wird, wenn es geteilt wird, ein Reichtum aller.

⁵⁶ Vgl. Harren 2020, 20, 29, 59, 137–143 u. pass., Holdar 2023, 23 f., 177 f., 185 u. pass.

⁵⁷ Dick Higgins, Brief an George Maciunas, 19. November 1974; zit. nach Harren 2020, 166.

Im gleichen Sinn entstehen auch Mailart-Projekte. Sie werden seinerzeit noch auf Papier und mit der staatlichen Post realisiert. Brecht verschickt ab 1961 seine *scores* per Post an befreundete Künstler.⁵⁸

Die japanische Künstlerin Mieko Shiomi realisiert zwei Projekte, *Spatial Poem* (1965–1975) und *Fluxus Balance* (1993–1994), das erste erstreckt sich über zehn Jahre.⁵⁹ Es besteht aus einer Reihe von neun Events oder Aktion-Gedichten, von denen jedes mit Postkarten an viele Freunde und Kollegen in allen möglichen Ländern beginnt. Die Empfänger werden aufgefordert, einfachen Anweisungen zu folgen, z. B. „Write a word or words on the enclosed card and place it somewhere.“⁶⁰ Aus den per Post erhaltenen Antworten macht sie dann ein räumlich-dingliches Werk.⁶¹

Eine wichtige Funktion haben derartige Unternehmungen aber besonders dort, wo Kommunikation, allemal nationale Grenzen überschreitende, behördlicher Überwachung untersteht: in damaligen Ostblockländern.⁶² Wenn ein verschickter Gegenstand ein immaterieller ist, kann er auf seinem Weg mehr Personen einbeziehen als den Absender und den Empfänger, z. B. die mitlesenden ‚Tschekisten‘, d. h. die Staatssicherheit. So schreibt Robert Rehfeldt auf einer Postkarte aus der DDR einmal: „Ich sende Ihnen einen Gedanken zu. Bitte denken Sie ihn weiter.“⁶³

Die Transmission mit analogen Mitteln weicht später der mit elektronischen. Yoko Ono gehört zu den ersten, die sich der neuen Technologie bedienen.⁶⁴ Während sich mit der Zahl der Empfänger die Möglichkeiten zu Veränderungen eines verschickten Projekts extrem vermehren, sinken die der Kontrolle durch die Künstlerin oder den Künstler; was das Werk in diesem Prozess wird, bleibt völlig unbestimmt. Und je mehr Adressaten sich aktiv einschalten können, desto mehr Raum erhält der Zufall.

⁵⁸ Vgl. Harren 2020, 9.

⁵⁹ Vgl. Holdar 2023, 136 ff.

⁶⁰ Galliano 2019, 13.

⁶¹ Dieses Produkt scheint eher dem konventionellen Begriff eines Werks zu entsprechen, das man auch kaufen kann. Das führt zu einer Kontroverse zwischen der Künstlerin und Maciunas; vgl. ebd., 13 f.

⁶² Vgl. z. B. Kathleen Reinhardt: Peace is a Complex Process. Ruth Wolf-Rehfeldts Werk im Kontext von Friedens- und Umweltbewegung, in: Jenny Graser (Hg.): *Ruth Wolf-Rehfeldt – „Wie eine Spinne im Netz“*, Berlin: Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, 2022 (Ausst.kat.), 31–38.

⁶³ Eugen Blume: Robert Rehfeldt: Künstler rührt Euch sonst werdet ihr weggetreten. Fluxus in der DDR?, in: Block u.a. 1995, (32–37) 37 (ohne Datierung und Nachweis). Kontakte im Ausland können Künstler in diesen Ländern in Gefahr bringen, die gleichen Mittel – Namenlisten, Distributionswege, ein bewährtes Netz – ihnen aber auch helfen. So gab es einen international zirkulierenden Aufruf zur Unterstützung, als der tschechische Fluxuskünstler Milan Knížák wegen Beziehungen zu einem deutschen Sammler verhaftet wurde. Vgl. Holdar 2023, 30. Zu Knížák, seinem eher distanzierten Verhältnis zu Fluxus und zu einem neben Künstlern und Publikum dritten ‚Mitwirkenden‘ an Aktionen im öffentlichen Raum, der Polizei, vgl. Claire Bishop: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York: Verso, 2012, 132–139.

⁶⁴ Vgl. Holdar 2023, 55.

Dieser spielt für Fluxus eine entscheidende Rolle. In Fortsetzung von Duchamp, aber noch mehr in der Spur von Cage (und den zeitgenössischen Neigungen zu Zen) pflegen auch Fluxus-Künstler das Verfahren, sich vom Zufall ‚beschenken‘ zu lassen. Knowles z. B. sammelt gebrauchte Schuhabsätze. Sie findet einen auf der Straße, steckt ihn ein, putzt, studiert, zeichnet ihn zu Hause, verwendet ihn ggf. für einen Siebdruck mit einem Tiernamen. „You know that worn shoe heels cannot be bought. Not for sale anywhere.“⁶⁵ Sie sind ein veritables *hors-de-prix* (Hénaff), nur stehen sie am anderen Ende der Skala, auf der Kunst und Geld sonst kompatibel sind: am Pol des Wertlosen. Fluxus verwendet i. d. R. Dinge und Stoffe vom unteren Rand des ökonomischen Spektrums, wenn nicht gleich Müll. Dass sie indes nicht einmal so zur Verfügung stehen wie Abfälle, sondern auch als unbrauchbare bestenfalls gefunden werden können, steigert das Prinzip des Kunst ermöglichenden *objet trouvé*.

Der Zufall ist spätestens seit Mallarmés Poem *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard* von 1887 ein gefeierter künstlerischer Mitakteur. Marcel Broodthaers adaptiert das typographische Gedicht 1969, und dem folgen zahllose weitere Varianten. OuLiPo (ab 1960) baut den Zufall als Abweichung von der Regel ins Programm ein. Die Ahnen von Fluxus, Dada, Duchamp, Surrealisten, Cage u. a. huldigen ihm. Man denke an die *Anthology of Chance Operations* von La Monte Young und Jackson Mac Low (1963). Bei Fluxus bildet er das Komplement zur Anweisung: das Nicht-Notierte und Nicht-Notierbare, das das Subjekts nicht zu kontrollieren vermag. Ein Titel wie *Topographie Anecdote du Hasard* (1962) und seine englischen und deutschen Pendants nennen ihn als Protagonisten. In besonderer Zuspitzung opponiert er aber eben nicht nur der Intention und dem Machen, sondern auch dem kommerziellen Tausch. Im Produktionsprozess ist er seit den Avantgarden akzeptiert, bei Fluxus reicht seine *agency* noch darüber hinaus. Er macht sich auch in der Rezeption und in den Rahmenbedingungen geltend.

Als unberechenbares Moment, das sich ökonomischer Ratio ebenso entzieht wie handlungstheoretischen, soziologischen und psychologischen Analysen (der Frage nach dem Motiv des Tuns), hat der Zufall ein Pendant im Mauss'schen Geben und Erwidern. Denn diese Handlungen bergen, wenn sie kein camouflierter Äquivalententausch sind, für beide Seiten ein Risiko. Der Gebende weiß nicht, ob seine Gabe angenommen und erwidert wird, der Gegengebende weiß nicht, ob er adäquat antworten kann. Was für beide auf dem Spiel steht, ist nicht etwaiger materieller Verlust, sondern etwas viel Bedeutenderes: ihr Ansehen, ihr ‚Gesicht‘.

Bei Fluxus akkumulieren sich die Unberechenbarkeiten, weil sie nicht nur die Art betreffen, wie, sondern auch, ob es mit einem Projekt überhaupt weitergeht. Das Werk ist in einer ganz grundsätzlichen Weise unsicher. Ein Projekt kann scheitern, aber nicht jedes Mal; insofern sind auch Fluxus-Künstler auf eine wie auch immer

⁶⁵ Zit. nach Julia Robinson: *The Sculpture of Indeterminacy: Alison Knowles's Beans and Variations* (2004), in: BAK, (249–258) 256.

positive Resonanz angewiesen. Irgendeine Form von Gelingen muss es geben, selbst wenn das Spektrum für eine derartige Beurteilung sehr viel breiter ist als bei einer üblichen Musik- oder Theateraufführung. Das Publikum muss seinerseits risikofreudig sein; es weiß nie, was ihm bevorsteht. Ebenso oder noch mehr gilt das für die Institution, das Museum, Theater, Konzerthaus, Festspiel, das Fluxus-Veranstaltungen beherbergt, denn hier geht es, wenn schon nicht um ökonomischen Erfolg, so doch u. U. um die eigene Reputation.

Fluxus-Objekte also dienen dazu, benutzt und/oder weitergereicht zu werden, sie haben ihren Zweck als mobile Mittler und Mitakteure des Geschehens.⁶⁶ Der Künstler oder die Künstlerin, die sie produziert hat, hängt nicht an ihnen, und umgekehrt sind ihre Objekte kein Stück von ihm oder ihr; sie bringen nicht die Person zum Ausdruck, wie es das Publikum sonst erwartet und wünscht, in ihnen verkörpert sich kein Selbst. Das Objekt ist insofern nicht jener hoch attraktive Zwitter aus Ding und Person, als die die Kunstwerke namhafter Urheber auch und wohl gerade in der Moderne auftreten; es scheint nicht zugleich totes Artefakt und animiert, sondern entbehrt jeglicher Ausstrahlung. Das Weggeben geschieht dementsprechend ohne jedes Pathos; es ist weder ein generöser noch ein sakrifizieller Akt. Der Gegenstand löst sich ohne Weiteres von der gebenden Person. Das gehört zum Eindruck des Unangestregten an Fluxus. Trotzdem aber ist die Situation anders als bei einem Kauf und Verkauf, bei denen die Akteure auch keine affektive Bindung an die transferierte Sache haben. Denn die empfangende Seite soll ihrerseits damit etwas machen, womit nicht einfach ein privater Verbrauch gemeint ist. Der Geber gibt etwas, auf dass der Empfänger ebenfalls zum Geber werde. So äußert Knowles: „I don't ever want the art to be still, finished [...]. I want it to be available for somebody to do something else with it ... [something] that I wouldn't have thought of.“⁶⁷

Es gilt also das von Mauss beschriebene Prinzip der Gabe: Man empfängt eine Sache nicht, um sie zu behalten, sondern um sie weiterzugeben, an den unbekannten Dritten.⁶⁸ In diesem Fall geht es darum, dass die Beteiligten ein Interesse an der Dynamik des Prozesses haben müssen, in dem sich das Gegebene verändert, sodass nicht die gleiche Sache transferiert wird, sondern im Weitergeben etwas Überraschendes entsteht. Empfänger dieses Unvorhergesehenen sind die direkten Partner des Gebens, die aber keine Bekannten sein müssen, und das Publikum. Der gebenden Künstlerin und allen anderen wird die Erfahrung, Lust, Freude daran zuteil, dass das Gegebene sich mit neuen Aspekten anreichert. Das Prinzip heißt nicht *do ut des*, sondern *do et*

⁶⁶ Und manchmal auch darin, dass sie, nachdem sie weggegeben oder verteilt worden sind, ganz verschwinden; s. dazu Kap. V.7.

⁶⁷ Zit. nach Robinson, in: BAK, 255.

⁶⁸ „... es wird mir nur unter der Bedingung gegeben, daß ich es [das Gegebene, S.M.] für einen anderen in Gebrauch nehme oder einem Dritten übergebe, dem ‚fernen Partner‘“; Mauss 2013, 60.

des: Ich gebe, und du mögest geben.⁶⁹ Die Beziehung von Ich und Du ist nicht utilitaristisch oder instrumentell, aber auch nicht moralisch normativ; vielmehr handelt es sich um ein Ansinnen zu geben, das die Freiwilligkeit beider Seiten bewahrt. An die Stelle des finalen Konjunktivs tritt ein Optativ.

Den Umgang mit Objekten, aber auch die Aktionen, deren Teil die Objekte i. d. R. sind, lassen sich bei Fluxus mit dieser Formel charakterisieren. Zwischen den Beteiligten spannt sich ein zarter Faden der Verbindlichkeit zur Kooperation. Diese Verbindlichkeit kann in einem an sich wertlosen Ding verkörpert sein. Öfter aber ist die derart wirksame, zirkulierende Sache die Anweisung zu einer Aktion.

4 Games of Art als Gabenspiele

Fluxus macht alltägliche Lebensvollzüge zum Ausgangspunkt oder zur Referenz von künstlerischen Aufführungen (i. d. R. werden sie nicht einfach nur als solche ausgestellt oder mit Hilfe institutioneller Rahmungen vorgeführt). Korrespondieren per Post ist so etwas, aber es gibt noch viel elementarere Handlungen, z. B. Essen, Wohnen, Hautpflege, Haarschnitt, Säubern, Sich-Kleiden u. a. m. Man denke z. B. an Knowles' *The Big Book*, ein begehrtes Buch mit wie Seiten aufgefächerten Panelen, einem Stuhl, halbhochem Regal, Wasserkocher, Telefon, Toilette und anderen Utensilien.⁷⁰ Anders als das übliche Kunstobjekt, das nicht einmal berührt werden darf, lädt dieses zum körperlichen Umgehen damit ein; man kann es betreten, sich darin aufhalten und sich durch die ‚Seiten‘ bewegen. In Anlehnung an Michel de Certeau könnte man sagen, die Rezeption besteht darin, aus dem abgesteckten Ort in der Institution einen bespielten (*lieu pratiqué*) und damit erst einen Raum (*espace*) zu machen: einen, an dem das normale Leben nicht sistiert ist, sondern weitergeht, auf ungewohnte, aus der Routine in die Wahrnehmung gelangende Weise. Damit ist die alltägliche Handlung keine mehr; denn

⁶⁹ Vgl. oben 199. Ortmann versteht dieses Verhältnis allerdings als moralische Norm; ich würde es eher auf das amoralische Prinzip Spiel beziehen; s. dazu Kap. V.4.

⁷⁰ Die Fotos in BAK, 110 ff., zeigen leider die Proportionen nicht klar. In komplexerem Sinn ermöglicht das alltägliche Benutzen auch ein anderes Werk: *House of Dust* ist ein frühes, von einem Computerprogramm generiertes Poem. Ein Vierzeiler daraus führt, als *score* verwendet, zur Konstruktion eines Baus, in dem sich Studierende aufhalten, miteinander reden, in dem Seminare, Workshops, Filmvorführungen, Meditationen stattfinden. Dazu gehören auch *gift objects*; vgl. BAK, 20, 25 f., 265. „Knowles collected and solicited gifts of objects from neighbours, community members, and her extended network of artistfriends affiliated with Fluxus. These collected and disparate objects were either affixed to the surface of the house or, when the house later disappeared, combined with quatrains of the poem and placed upon a quadrant.“ *The House of Dust by Alison Knowles. Inhabited by Birds and Fish*; <https://www.artbytranslation.org/exhibitions/201706-foundry-darling/artists/alison-knowles> (19.03.2024)

jede Markierung macht sie zu einer unalltäglichen. Sobald sie aus der Selbstverständlichkeit des Vollzugs herausgehoben wird, ist sie in irgendeiner Weise ‚Kunst‘.

In Knowles' *Nivea Cream Piece – for Oscar Williams* von 1962 (der Adressat ist Emmett Williams) betreten die Ausführenden nacheinander die Bühne; der erste schmirt sich die Hände mit der Creme ein und massiert sie vor dem Mikrofon, der nächste tut das Gleiche usw. Dann versammeln sie sich vor dem Mikrofon „to make a mass of massaging hands“⁷¹ – auch hier hängen Wortspiel und Aktion zusammen – und treten schließlich, auf ein Zeichen des ersten Performers hin, in umgekehrter Reihenfolge ab. Sie führen also die alltäglichste, normalerweise beiläufig geschehende Kosmetik mit dem damals wohl verbreitetsten Produkt aus und führen sie vor: Nichts Besonderes, aber in der geordneten Abfolge und mit der Ensemble-Aktion als gestischem und akustischem Höhepunkt hat dieses Tun theatrale Qualität. Bei Performances interessiert Knowles eigener Auskunft nach an Objekten der Klang, in diesem Fall offenbar das schmatzende Geräusch des Einkremens.⁷²

Wenn Objekte mit leichter Hand weg- und weitergegeben werden, so gilt das allemal für die Instruktionen zu Performances. Sie werden Aufführenden gegeben, und diese machen etwas damit, was zwar in der Anweisung steht, aber auch in vielen Hinsichten offenbleibt. Die performativen Fluxus-Werke sind Spiele. Sie folgen Regeln, doch deren Umsetzung ist höchst variabel. Genauer gesagt, produzieren sie nicht nur die Art Vielfalt, in der jedes Fußballspiel sich von einem anderen unterscheidet, sondern sie kombinieren – wie Cage es vorgemacht hat – eine Struktur mit Zufallsoperationen; diese erlauben einen weit höheren Grad an Unbestimmtheit, Offenheit, Überraschung und damit auch Risiko für das Gelingen einer Aufführung. Higgins spricht von „Games of Art“. Sie schaffen

a community of participants who are more conscious of behaving in similar ways than they would be if they were acting in a drama. This community aspect has its dangers and its blessings. In being conscious of the other participants, an individual may become self-conscious and decide to reject them, grandstanding and damaging the spirit of the piece in a much more uncontrolled way than if he had not been given the responsibility of making his own use of the rules. [...] On the other hand, in Games of Art the team spirit and cooperation among the participants can be much more beautiful than in other media.⁷³

Die Akteure nehmen das Skript, das sie erhalten, also nicht nur in die Hand, sondern nehmen das damit Gegebene auch an, d. h., sie machen sich den *score* zur eigenen Sache. Indem sie ihn auf vorgegebene und doch immer unabsehbare Weise aufführen, wird das Projekt auch ihres. Mit ihrem körperlichen Einsatz antworten sie, und das Gegebene kehrt in gesteigerter Form zum Ausgangspunkt zurück; der *score* aus

⁷¹ BAK, 93.

⁷² Vgl. Robinson, in: BAK, 251.

⁷³ Dick Higgins: Games of Art (1966), in: Higgins 2018, 33. „Games of Art“ im Unterschied zu „Art-Games“, „to keep the emphasis on Art“; ebd., 32. Man bemerke die Majuskeln!

ein paar dünnen geschriebenen Worten erwacht in der Performance zu sinnlichem Leben. Instruktionen und Realisierungen bilden einen interaktiven Zusammenhang, der die Beteiligten freiwillig und verpflichtend – sie müssen fluxen wollen – zu einer temporären, wahrnehmbaren (und ggf. auch zu einer langanhaltenden, latenten) Gemeinschaft zusammenführt. In der ephemeren Kooperation zollen sie einander zumindest Anerkennung als Spieler eines Teams.

Die sozialisierende Kraft eines Fluxusobjekts und allemal eines *scores* bringt Higgins an der zitierten Stelle auch auf einen Begriff, der kein deutsches Äquivalent hat: Ihnen eigne eine gewisse *invitingness*: Sie wirkten einladend – so beginnt ein Tanz, ein Spiel, ein gemeinsames Trinken oder Essen, ein Zusammensein, kurz Konvivialität – und forderten zum Improvisieren auf, ähnlich wie die *commedia dell'arte*. Die Anweisungen sind solche zum Spiel, sie machen eine Vorgabe, aber performativ sind sie Aufforderungen oder Einladungen.

Die Empfangenden können auch das anonyme Publikum sein. In diesem Fall hängt am Weggeben des einladenden Gegenstands oder an der initialen Geste keine Erwartung von Erwidern. „Make something in a street and give it away“, heißt Knowles' Skript für *Street Piece* (1962/63). Trotz der Einseitigkeit des Akts entspricht das nicht dem traditionellen künstlerischen Geben, das ob der Übermacht des Gebers an Fähigkeit und Ansehen keine adäquate Gegengabe erlaubt. Auf Knowles' Gabe könnte jeder antworten, die Künstlerin macht daraus jedoch absichtlich eine Flaschenpost; ihre Geste hat die Schlichtheit des Verlierens.⁷⁴

In anderen Aktionen werden dem Publikum Objekte angeboten: Es kann sich von mehreren eines nehmen und soll im Gegenzug selbst eines geben. Dieser Idee eines Tauschs ist indes kein Erfolg beschieden. Robert Rauschenberg und George Brecht machen Anfang der sechziger Jahre beide diese Erfahrung:

[...] both Rauschenberg and Brecht faced disappointment with how the public engaged their respective works, *Black Market* (1961) and *Repository* [1961, S.M.], in both cases taking objects without replacing them. It was a turning point for Brecht, who explained: „At that time I was still very optimistic and I hoped that people would enter the game with a certain gentleness, that perhaps they'd exchange one object for another, that they'd open the drawers to move the objects and so forth. Unfortunately I had to come to the realization that that didn't work, that people would take the things I loved most and leave nothing in exchange and so forth. That was a huge disappointment for me and I had to decide to limit the exchange to my friends.“ / *Black Market* faced a similar fate when it went on display at the Stedelijk Museum in Amsterdam as part of Pontus Hultén's 1961 exhibition *Art in Motion*. Hultén wrote to co-curator Billy Klüver, „All the objects in

74 Projekte der *Relational Art*, z. B. Lee Mingwei's Origami aus Zehn-Dollar-Scheinen, versuchen zuweilen, den Weg der weggegebenen Objekte nachzuverfolgen. Die Gegengabe besteht dann in der Information darüber, die ihrerseits die Dokumentation und Ausstellung der Aktion bestückt – also integraler Bestandteil des Werks ist, wenn dieses das Ganze, inkl. der Geschichte der einzelnen Elemente, umfasst. Knowles' *score* ist in puncto Weggeben und damit auch im Verzicht auf Künstlertum und Werk konsequenter.

Black Market have disappeared. Nothing is left ... People have taken them without replacing anything themselves.⁷⁵

Brecht formuliert es klar: Die Beschränkung auf den Freundeskreis ist bei ihm eine Konsequenz aus fehlgeschlagenen Versuchen mit einer anonymen Öffentlichkeit. Wenn das als symptomatisch verstanden werden kann, dann muss man sagen: Zumindest bei den ausdrücklich mit Gaben befassten Projekten folgt die Beziehung dieser Kunst-Unternehmungen zum Publikum nicht dem Schema Beginn im kleineren vertrauten Kreis und dann Ausdehnung auf größere, sondern umgekehrt: Erst das Scheitern von Interaktionen mit Unbekannten führt zur Begrenzung auf ein Umfeld von Vertrauten.

In diesem Sinn sind die Kooperationen von Fluxus nicht nur eine persönliche Angelegenheit; die Akteure sind nicht einige (wenn auch nicht reiche) *happy few*, die sich nur mit sich selbst beschäftigen. Und sie beweisen auch nicht, dass in der modernen und heutigen Gesellschaft Gaben eben nur noch im Privatbereich existieren. Mit Rancière lässt sich darauf hinweisen, dass Ästhetik als ‚Aufteilung des Sinnlichen‘, d. h. dessen, was in den Bereich der öffentlichen Wahrnehmung gerät und was nicht, auf jeden Fall ein Politikum ist.⁷⁶ Das gilt für Frauen und Minderheiten, und nicht nur für deren Rechte, sondern auch für deren Arbeits- und Lebenswelten.⁷⁷ Art und Maß von deren Präsenz im öffentlichen Raum, von deren Sicht- und Hörbarkeit z. B. in den Medien resultieren aus etablierten Einteilungen von Macht, und künstlerische Unternehmungen können diese Verhältnisse, wenn nicht verschieben, so doch zumindest sichtbar machen. Sie arbeiten derart direkt an der politisch bedingten Proportionierung des Ästhetischen.

Fluxus-Aktionen finden i. d. R. nicht in diesem großen Feld statt. Die Orte ihrer Auftritte sind gelegentlich der urbane Raum,⁷⁸ aber nicht prinzipiell; meist sind es eingezogenere Lokalitäten, und die mediale Aufmerksamkeit hält sich, von Skandalen abgesehen, in Grenzen. Gerade deshalb aber muss man darauf insistieren, dass auch das Gelingen oder Scheitern ihrer Aktionen mit Publikum nicht zu vernachlässigen ist. Auch sie machen etwas vernehmbar, nämlich grundsätzliche Parameter der Sozialität.

⁷⁵ Harren 2020, 121 f.

⁷⁶ Vgl. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris: La Fabrique Éditions, 2000, dt.: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: b_books, 2006.

⁷⁷ Zur politischen Dimension des Privaten und Häuslichen s. Anm. 27 und Kap. V.5.

⁷⁸ So säubern Akteure 1966 in New York die Straße und transferieren damit eine 1964 in Tokio durchgeführte Performance. Diese setzte ironisch die Maßnahmen fort, die die Stadt im Vorfeld der Olympischen Spiele ansehnlich machen sollten. Die Unternehmung ist eine typisch einfache, allen zugängliche ‚Kunst-Aktion‘; jede und jeder kann sie jederzeit und ohne Bezahlung aufführen. Vgl. Holdar 2023, 117. Dieses Prinzip gilt laut Maciunas’ *Expanded Arts Diagram* von 1966 für alle Fluxus-Stücke, sofern bestimmte von ihm gesetzte Bedingungen eingehalten werden; bei Verstößen dagegen, muss gezahlt werden; vgl. Schmidt-Burkhardt 2003, 18. Die Wiederholung und räumliche Versetzung der Aktion entpolitisierte allerdings die japanische, denn diese parodierte auch die ‚Säuberung‘ der Stadt von unerwünschten Personen auf der Straße wie Veteranen, Koreanern, Obdachlosen; vgl. Galliano 2019, 83 f.

In den genannten Fällen hat das Publikum zwar die materiale Gabe mitgenommen, aber nicht das damit gemeinte Spiel akzeptiert. Die angebotene Gabe will eine initiale sein: eine, die eine Beziehung eröffnet.⁷⁹ Sie ist markiert, in diesem Fall durch den Ort, d. h. die Institution, und das zugehörige ‚Ritual‘, die vielfach kodierte Begegnung zwischen Kunstwerk und Betrachter. Die Disposition in einem speziellen Raum unter besonderen Bedingungen hebt diese Gabe aus den alltäglichen (kleinen Gefälligkeiten, Gesten der Höflichkeit u. Ä.) heraus.

Wird so etwas abgelehnt, ist das keine Kleinigkeit. Denn damit verweigern die Empfangenden etwas ganz Grundlegendes: die Anerkennung der gebenden Seite als eines sozialen Partners. Wer etwas Gegebenes nur nimmt und keine Gegengabe macht, stellt das Gegenüber nur in den Dienst der eigenen Zwecke und sieht darin nicht eine Person, zu der er oder sie in eine komplexe gegenseitige Relation treten kann. Alles, was durch Geben, Empfangen und Erwidern ermöglicht wird und sich in diesen Gesten manifestiert – Allianzen, Kooperationen, Bündnisse, Zusammenhalt, Loyalität und nicht zuletzt Vertrauen –, wird mit der Ablehnung einer eröffnenden Gabe für nichtig erklärt. Im Rahmen einer künstlerischen Aktion heißt es, diese nicht als solche anerkennen, und die Akteure ebenso wenig. Wenn das Publikum sich nicht auf das Angebot einlässt, indem es einfach daran vorbeigeht, will es sich nicht in diese konkrete Interaktion involvieren lassen. Das Recht dazu hat es auch im Museum oder in einer Galerie. Der Besuch selbst legt zwar etwas anderes nahe, verpflichtet jedoch nicht dazu. Wenn das Publikum aber nimmt, ohne seinerseits zu geben, macht es ein weiterreichendes Statement. Denn das Wegnehmen des Objekts ohne Ersatz beschädigt das Werk und verhindert nach einer gewissen Dauer das Spiel ganz. Über die Ablehnung der bestimmten Möglichkeit hinaus bringt es also zum Ausdruck, dass es das Spiel der Kunst verachtet. Und es demonstriert dies in dem genuin der Kunst vorbehaltenen Raum. Dort, wo ein stillschweigendes Übereinkommen vorausgesetzt ist, zu Hause sozusagen, trifft die Äußerung besonders empfindlich. Künstler wenden sich gegen die Kunst-Institution, indem sie sich andere Orte und damit andere Öffentlichkeiten suchen. In den beschriebenen Fällen aber negiert das Publikum die Institution, indem es sich scheinbar deren eigene Lizenz zunutze macht; und es bietet keine Alternative, wie es künstlerische Aktionen an anderen als den angestammten Orten tun. Das Verhalten ist radikal negativ. Es ähnelt der Nutzung demokratischer Prozeduren, um Demokratie abzuwählen.

Annehmen, ohne zu erwidern, macht eine Gabe nicht zu einer wahren, sondern im Gegenteil zu einem Diebstahl, einer negativen, invertierten oder diabolischen

79 Aus der Ethnologie kennt man die Bedeutung der Gaben, mit denen bei der Erstbegegnung ein Austausch begonnen wird. Zum *opening gift* und zum ersten Geschenk oder Bittgeschenk im Kula (mit Rekurs auf Malinowski) vgl. auch Mauss 2013, 64 ff. Insofern ein ausgestelltes Kunstwerk im 20. Jahrhundert etwas Neues bietet, treten Besucher ihm auch jeweils erstmalig gegenüber.

Gabe.⁸⁰ Wer dergleichen als Replik auf die eigene Geste des Gebens erfährt, stellt das Geben ein oder sucht sich die Empfänger unter denen, mit denen er oder sie schon verbunden ist. So auch in der Kunst. Denn diese ist ein Spiel zu mehreren und funktioniert nur im Zusammenwirken.

Es scheint signifikant, dass das Prinzip des Austauschs von Objekten in den genannten Werken nicht als Gabenspiel benannt ist; im einen Fall (*Repository*) kommt die Interaktion im Titel gar nicht vor, im anderen geht es um illegalen Tausch; ein ‚Schwarzmarkt‘ lädt zu Komplizenschaft ein, aber die kann sich auch gegen den Einladenden richten. Es ist nicht das erste und nicht das letzte Mal, dass der Versuch reziproken Gebens zwischen Künstlern und Publikum misslingt.⁸¹

Eine andere Variante von künstlerischer Gabe, die sich gegen den Künstler (und mit ihm auch gegen Fluxus) wendet, ist laut Higgins' Darstellung Tomas Schmits Performance *Zyklus*. Sie steht in Beziehung zu *Drip Music (Drip Event)* (1959–1962) von George Brecht, die von diesem und anderen Fluxuskünstlern aufgeführt wurde, und zum Thema des Fließens, auf das die Richtung mit ihrem Namen verweist.⁸² In Schmits Stück „the performer is surrounded by bottles or buckets, one of which contains water or some other liquid. He pours the water from one to the next until it has all evaporated.“ Der Punkt sei die Konzentration und die Verwandlung eines an sich bedeutungslosen Akts durch die Wiederholung in einen interessanten. Die Operation dauert jedoch mehrere Stunden, strapaziert das Publikum also gewaltig. Das Stück ist laut Higgins „unfortunately arrogant in its use of time“, es scheint zu sagen, „look how much richer in time I am than you, look how much more patient, how I can afford to do this endlessly.“⁸³ Was er beschreibt, ist nichts anderes als ein Potlatsch, doch einer im fragwürdigen Sinn des Wortes. Der Künstler macht die Zuschauer zum Gegner in einem Agon der Zeitaufwendung und übertrumpft sie definitiv. Sie verbrauchen ihre Ressourcen, er dagegen demonstriert Macht, indem er das im modernen Leben maximal kostbare Gut Zeit vergeudet. Damit nimmt er genau die Position eines traditionellen Künstlers oder modernen Stars ein, im Verhältnis zu dem das Publikum sich nur unendlich unterlegen fühlen kann. Tomas Schmit gebärdet sich trotz ärmlicher Utensilien und der Absenz jeder Virtuosität wie eine Diva. Er kündigt das Prinzip des gegenseitigen Gebens auf.

⁸⁰ Vgl. Roger Sansi: *Art, Anthropology and the Gift* (2015), London/New York: Routledge, 2020, 106. Der Begriff negative Gabe stammt von Sahlins, von diabolischer Gabe spricht Caillé, vgl. oben 30 und 302.

⁸¹ Vgl. Roger Sansi: „The Place of the Thing“. *The Predicament of the Gift in Art and Anthropology*, in: Ingrid Hentschel (Hg.): *Die Kunst der Gabe. Theater zwischen Autonomie und sozialer Praxis*, Bielefeld: transcript, 2019, 51–66.

⁸² Es gibt viele Musikstücke, in denen Wasser eine Rolle spielt, was mit der einfachen Verfügbarkeit des Materials, der Alltäglichkeit des Tuns und der Ephemerität des Werks als typischen Fluxus-Komponenten zusammenhängt; vgl. Galliano 2019, 66 f. Die Musikwissenschaftlerin verbindet das mit neobuddhistischen Zeitkonzepten, was die Interpretation der Dauer derartiger Aufführungen verändert.

⁸³ Alle Zitate aus *Games of Art*, in: Higgins 2018, 32.

Die simpelste, jedem mögliche Aktion kann also in der Hand eines Fluxus-Künstlers auch zu einer Geste der Hybris werden.

5 Rekreation, Reproduktion, *Care* und Kunst

Es existiert freilich noch ein anderer Typ asymmetrischer Gaben, die nicht oder zumindest nicht von den direkten Empfängern beantwortet werden können; sie liegen völlig außerhalb dessen, was man normalerweise mit Kunst assoziiert, eine Richtung wie Fluxus aber nimmt sich ihrer an, natürlich mit Brechungen, die sie zu ihrer Art ‚Kunst‘ machen.

Gemeint sind die Gaben oder Dienste, die als Sorge, Fürsorge, Pflege, Instandhaltung, Reproduktion u. Ä. erbracht werden, also all die unter den weiten Begriff von *Care* fallenden. Dergleichen Tätigkeiten sind i. d. R. nicht öffentlich sichtbar, denn sie finden zu Hause statt oder an Orten, deren Inneres den Blicken der Gesellschaft weitgehend entzogen ist, wie Krankenhäuser oder Heime. Manche dieser Tätigkeiten werden zu Randzeiten vollbracht, vor oder nach dem großen Treiben von Verkehr, Geschäft, Arbeit, Geselligkeit. Die Putzkolonne wirkt vor der Öffnung der Büros, die Straßenreinigung findet am frühen Morgen statt oder wenn der Markt schließt. Die Personen, die diese Arbeit leisten, sind oft Frauen sowie Migranten und Migrantinnen, sie ist schlecht bezahlt, genießt wenig Ansehen, hat kaum oder gar keine Lobby in der Politik. Während in modernen Gesellschaften Produktion hoch im Kurs steht, gilt Reproduktion als minderwertig. Alles, was mit Dirigieren, Anordnen, Organisieren, Konstruieren zu tun hat, zählt, die Aufrechterhaltung und Instandhaltung, das Funktionieren von Abläufen, die Kontinuität von Prozessen etc. werden dagegen als selbstverständlich vorausgesetzt. Wenn dieses Agieren direkt Menschen betrifft, wiegen die Differenzen besonders schwer: Denn die eine Art Tätigkeit ist mit dem leistungsfähigen Subjekt verbunden und beweist unsere Möglichkeit, die Bedingtheiten der Natur zu überwinden; sie wird i. d. R. von Männern angeeignet und ökonomisch wie symbolisch ausgezeichnet. Die andere Art bezieht sich auf das vulnerable Subjekt und konfrontiert uns mit der Tatsache, dass wir alle dergleichen sind; wir waren es am Anfang des Lebens, können es jederzeit wieder sein und sind es mit hoher Wahrscheinlichkeit in der Zukunft. Für die *erweiterte* Gabentheorie (Caillé) ist indes entscheidend, dass alle geben können. Noch das hilfloseste Wesen ist ein Geber, wenn man davon ausgeht, dass die in seiner Existenz vorliegende Anrede die anderen zu potenziellen Gebern macht; in diesem Sinn empfangen die normal tüchtigen vom der Sorge bedürftigen Subjekt eine Gabe, schon bevor sie selbst eine leisten. Das ist freilich nicht unmittelbar zu sehen. Denn den Anblick der weniger erfreulichen Seite des Daseins blenden heutige (westliche) Gesellschaften tendenziell aus oder marginalisieren sie. In der ‚Aufteilung des Sinnlichen‘ hat sie den Platz im Dunkeln.

In Hinsicht auf das Gabenverhältnis scheint für diese Art Aktivität die Formel *something for nothing*⁸⁴ angebracht. Sie drückt mit Blick auf die Gebenden den reinen Altruismus aus und hat schon darum wenig Perspektiven; mit der *conditio humana* verträgt sie sich nur in viel zu wenigen Ausnahmen. (In zynischer Umkehrung formuliert sie auch das Gegenteil, die pure Ausbeutung.) Eine Umpolung zur ‚gnadenlosen‘ Arbeit (Patricia Paperman) wiederum scheint gerade bei den Tätigkeiten für andere Menschen nicht möglich. Die erweiterte Gabentheorie setzt daher auf das erwähnte unreduzierbare Viereck menschlicher Motivationen aus Eigeninteresse und Interesse für andere, Verpflichtung und Freude an gut gemachter Arbeit.

Der traditionelle Künstler ist männlich und in seinem Bereich ein Produzent. Bei Fluxus (und manchen zeitgenössischen Richtungen sozial engagierter Kunst) ist das anders. Er oder sie besetzt nicht nur nicht die Position des singulären Schöpfers und einseitigen, generösen Gebers und macht sich stattdessen zum Anfangspunkt einer nicht kontrollierbaren Sequenz von Aktionen. Er oder sie wählt immer wieder auch die reproduktive Arbeit als Folie, Medium oder Referenz des künstlerischen Tuns. In diesem Sinn bleibt das Prinzip erhalten, dass Kunst Gabe sei, aber eine andere Art Gabe kommt darin zur Geltung: die alltägliche, übersehene, permanent gegebene, mikrologische. Diese setzt keine festlich ereignishaften Zäsuren, sondern sorgt schlicht für den normalen Fortgang der Dinge: für den Flux des Lebens.

Fluxus-Auftritte sind im Unterschied zum Happening unspektakulär. Der Gestus ist unpräntentös und lapidar. Die Akteure benutzen Dinge, die in der westlichen Konsumgesellschaft der sechziger und siebziger Jahre reichlich vorhanden sind – Nivea-Creme z. B. –, und beziehen sich auf simple rekreative Verrichtungen des Alltags. Viele Werke haben daher mit Essen zu tun. Lebensmittel spielen immer wieder eine Rolle. Dabei sind weniger die Aktionen einschlägig, die Essen im Rahmen von Festen in einer Weise einsetzen, die an den Surrealismus gemahnt: „For casual occasions with small audiences, feasts using food art are the equivalent of chamber music concerts. Feasts have included such non-delicacies as totally flavourless gelatin ‚Jell-O,‘ side by side with delicious loaves of bread in the form of genitals, chocolate bars cast in equally startling shapes, blue soups, and so on.“⁸⁵

Typisch für die Versuche, die Dichotomie von Kunst und Leben – oder präziser: von Produktion und Reproduktion – zu unterlaufen, sind vielmehr die unorthodoxen Umgangsweisen mit Grundnahrungsmitteln und alltäglichen alimentären Praktiken. Knowles, Künstlerin, Ehefrau und Mutter von Zwillingstöchtern, findet ihre Materialien im häuslichen Umfeld, auch in der Küche. Sie lässt Zwiebelschalen durch eine Druckmaschine laufen (*Onion Skin Song*, 1971) und benutzt trockene Bohnen als Mate-

⁸⁴ Gebraucht von dem amerikanischen Soziologen Alvin Gouldner in *The Importance of Something for Nothing* (1973), vgl. dazu und zum Folgenden Caillé 2022, 127–138.

⁸⁵ Higgins 2018 (1987), 103 f.

rial für eine ganze Reihe von Werken, darunter ein Buchobjekt,⁸⁶ Installationen und Aktionen. Enorme Mengen davon bietet sie z. B. in *Proposition X: Build a Bean Garden* (1975)⁸⁷ in einer wie ein Sandkasten aussehenden Holzkonstruktion dar; sie selbst und/oder Besucher betreten diesen Haufen. Worauf es ankommt, sind die dadurch entstehenden Geräusche, die Mikrophone in den Raum übertragen. Die Bohnen werden nicht gegessen; das besorgt die Künstlerin danach mit ihrer Familie, und zwar zwanzig Jahre lang, womit das Überbleibsel der künstlerischen Aktion wieder in den Alltag zurückkehrt und der Reproduktion dient. In der Installation erzeugen sie dagegen Klänge. Dieser Gebrauch erinnert an einfache Perkussionsinstrumente; in Rasseln haben Samenkörner und ähnliche Dinge akustische Funktionen. Hier werden der angefüllte Kasten zum Idiophon und Besucher zu Klangkünstlern. Auch in *Bean Turners* (zuerst 2000) dienen Hülsenfrüchte als selbstklingendes Musikinstrument.⁸⁸

In vielfältigen Materialkombinationen und wechselnden Techniken verarbeitet Knowles verschiedene Typen von Bohnen, Linsen, Reis auch zusammen mit Flachs, Papier, Baumwolle. Stoffe des alltäglichen Bedarfs entwendet sie diesem Bereich und nutzt sie um. Stärkehaltige Nahrungsmittel bieten sich an für Papier und Papiermaché; Kleidungsstücke haben Affinität zu Bahnen, Flächen, Gründen, Bildträgern in der Kunst. Hier erinnern sie z. T. an aufgehängte Wäsche – womit erneut die verachtete Hausarbeit ins Spiel kommt, aber als wahrnehmbare ist sie auch auf Distanz gebracht.

Knowles macht immer wieder die Sphäre der vorwiegend Frauen zugeordneten Tätigkeiten zum Ansatzpunkt künstlerischer Aktionen, aber wohlgerne nicht zu deren Thema. Essen als Selbsterhaltung und Nähren als Pfeiler des Sorgens für andere sind es allem voran, dazu kommen Körperpflege, Wohnen, Kleiden, Schlafen-Legen. Letzteres ist vermutlich von jeher mit einem Ritual verbunden und demgemäß auch mit einfachen künstlerischen Formen wie Wiegenliedern. Knowles' *Mantra for Jessie* (ihre Tochter) (1970/1995) besteht im Aufsagen einer Liste von Farbwörtern; deren zufällig scheinende Abfolge geht auf die verschiedenfarbigen Fäden in einem Wollknäuel zurück.⁸⁹

Die Verbindung von Kunst und Leben besteht hier u. a. darin, *Care*-Arbeit in Kunst zu verwandeln und in Kunst auf jene anzuspieren. Knowles lässt die Reproduktion aus dem Schatten der Aufmerksamkeit heraustreten, allerdings ohne Probleme der Geschlechtergerechtigkeit und den Mangel an gesellschaftlicher Wertschätzung für diese meist Frauen zugewiesene Domäne direkt zu adressieren. Sie weist nicht mit Kunst auf die Sorge-Tätigkeiten hin, sie entfunktionalisiert und zweckentfremdet

⁸⁶ Ihre *Bean Rolls* (1963–64), beschriftete Papierrollen – eine Art Pseudolexikon zu Bohnen (vgl. Robinson, in: BAK, 252) – und Bohnen in einer Blechdose, sind Teil von Maciunas' *Fluxkit* (1965), seiner zweiten Schachtel mit Multiples; vgl. BAK, 100 f.

⁸⁷ Vgl. BAK, 150 f.

⁸⁸ Vgl. BAK, 27.

⁸⁹ Vgl. Hannah B. Higgins: *Twins. A Parable*, in: BAK, (45–53) 51.

diese vielmehr – für Kunst.⁹⁰ Die Aussage lautet: Kunst kann überall sein; künstlerisches Tun ist kein eigenes Feld, zu dem man durch Ausbildung, Sozialisierung, Vermögen o. A. eine Eintrittskarte löst, sondern kann auch in der banalsten Verrichtung geschehen.

Routinemäßig vollzogene Handlungen können eine Partitur ergeben, wie in *The Identical Lunch*. Der *event score* von 1967 sieht vor, mehrere Tage pro Woche zur gleichen Zeit am gleichen Ort das Gleiche zu Mittag zu essen: ein Thunfischsandwich mit einem Glas Buttermilch oder einer Suppe. Das tut Knowles selbst und lädt Freunde ein, es gemeinsam mit ihr zu tun. Bei Maciunas' Neujahrs-Fluxusbankett 1969 nimmt sie die Essenden auf und benutzt die Polaroids für mehrere Serien von Siebdrucken.⁹¹ Die Rekreation wird Kreation.

Die irgendwie mit Reproduktion und *Care* verknüpften Aktionen stellen also nicht den sozialen Missstand aus; sie prangern ihn nicht an und machen ihn nicht mit Mitteln der Kunst zum Politikum. Der besondere Zugriff auf diese Sphäre besteht vielmehr darin, aus der Logik des Tauschs, *something for something*, oder der gegenteiligen der Ausbeutung oder des Altruismus, *something for nothing*, herauszuführen. Das Tertium zu beiden ist ein Emblem für Fluxus: *something for something else*. Die letzten zwei Wörter geben dem mit der Kunstrichtung, ihrer Theorie und Geschichte eng verbundenen Verlag den Namen. Der Entstehungslegende nach will Higgins ihn Shirtsleeve Press nennen, aber „Knowles suggests that he call it ‚something else‘, and he does.“⁹² In der Aufgabe liegt hier bereits die Antwort. Und so ist es mit dem Alltag und der Kunst. Aus der Routine des mittäglichen Imbisses werden *score*, Performance, Fotos, Siebdrucke, aus gequetschten Zwiebelschalen Spuren, die man als musikalische Notation nutzen kann, aus Tritten auf Bohnen ein Geräuschkonzert.

Wenn derart reproduktive Tätigkeit in Kunst umgemünzt wird und diese auf jene zurückweist, findet keine Inversion der Wertungen statt. Sorge-Arbeit und Kunst, Erhalten und Kreieren geraten vielmehr in eine Zirkulation, die Trennungen werden porös. In der Schleife aus alltäglichem und künstlerischem Tun, die hier immer auch andere involviert, erhält die Gabe ihre Gegengabe: etwas für etwas anderes. Und worin immer das andere Etwas besteht, es ist willkommen.

90 Radikaler feministisch agiert die Künstlerin Mierle Laderman Ukeles, die 1969 ein *Manifesto for Maintenance Art. Proposal for an exhibition ‚Care‘* publiziert hat und auch als Mutter der *Social-Practice-Kunst* bezeichnet wird. Sie stellt häusliche Tätigkeiten als Kunst aus, z. B. das Wechseln von Windeln, oder vollzieht sie im Museumsraum, z. B. schrubbt sie den Boden. Vgl. z. B. Michael Archer: *Art Since 1960*, London: Thames & Hudson, 2002, 6 und 126.

91 Vgl. Karen Moss: by Alison Knowles. *Make a Retrospective*, in: BAK, (17–29) 25, und BAK, 124 f., 144 ff., 182 f., 219.

92 BAK, 104. A *Something Else Manifesto* (1964) nennt andere Konnotationen als die hier angeführten; vgl. Higgins 2018, 119.

Die Reihe der Werke mit alimentärer Grundlage ist bei Knowles lang. Auch Zubereiten, Servieren, Austeilen erhalten ihre künstlerische Funktion.⁹³ Gastlichkeit, der Gabentausch im Sinn der Konvivialität, ist seit den frühen Sechzigern Teil ihrer Kunst, lange vor den mit *Relational Art* und *Aesthetics* konnotierten Praktiken der 1990er und 2000er Jahre.⁹⁴ Chronologisch und der Sache nach nicht ganz so weit entfernt sind davon gastronomische Kunst-Unternehmungen wie die von Daniel Spoerri's Düsseldorfer Restaurant (1968) und Eat Art Galerie (1970).⁹⁵ Beziehungen zu Knowles' Arbeit lassen sich aber vor allem dort herstellen, wo aus dem Essen des Schweizer Künstlers mit Freunden nicht nur ein Fallenbild wird, ein ‚neorealistisches‘ Stillleben, sondern ein Buch, die in Ko-Autorschaft entstandene *Anecdoted Topography of Chance*.⁹⁶ Eine alltägliche konviviale Situation, ein Frühstück mit Freunden zu Hause, bildet hier den Ausgangspunkt; die Reste auf dem Tisch – Abfälle und Zufälle – werden zeichnerisch fixiert und auf unregelmäßige Weise annotiert. Das Buch versammelt generös Künstler, Medien, Sprachen, Assoziationen. Die Beteiligten geben ihre Anmerkungen, empfangen die der anderen und respondieren wieder; sie reichen den Text einander weiter, und in diesem kumulativen Prozess wächst es zu immer größerem Umfang an; das Layout macht die Genese sichtbar.

Genauer gesagt teilen die Akteure Anekdoten mit. Die Gattung trägt das Geben schon in der Bezeichnung: *an-ek-doton*, das nicht Herausgegebene. Anekdoten enthalten die in der offiziellen Geschichtsschreibung nicht enthaltenen, zurückgehaltenen, informellen Ereignisse und Dicta. Sie erzählen, was der autoritative Modus der Historiographie verschweigt.⁹⁷ Aber noch in anderem Sinn haben sie mit Geben zu tun, ja

93 *Cena per Otto* (1985) ist ein Set von acht Fotografien: Auf runden Tellern scheint Essbares zu liegen, bei genauerem Hinsehen aber sind es Werkzeuge und andere Dinge, die Knowles bei Performances oder Installationen benutzt hat. Der Titel ruft die Sphäre der Gastlichkeit auf, düpiert entsprechende Erwartungen der Betrachter mit den disponierten Gegenständen jedoch und verweist sie an das, was tatsächlich serviert wird: eine Serie von Bildern. Zu den alimentären Werken gehört auch die ca. eine halbe Stunde dauernde Aktion *Cooking with Cage* (1987), die im Fernsehen gezeigt wurde; vgl. BAK 267. Bei einem anderen gemeinsamen Kochen rezitieren die beiden Mallarmé-Gedichte, vgl. ebd., 27.

94 Vgl. BAK, 21. Zu dem vielleicht bekanntesten Stück *Make a Salad* vgl. Kap. V.7.

95 Vgl. z. B. Stephanie Smith (Hg.): *Feast. Radical Hospitality in Contemporary Art*, Smart Museum of Art, University of Chicago, 2013 (Ausst.kat.), 140–153.

96 Vgl. Anm. 21. Knowles ist an diesem Schreiben zu mehreren nicht beteiligt, versteht sich aber selbst als *visual poet*, produziert experimentelle Texte, interessiert sich für das Buch als Medium und Objekt und arbeitet am Verlag Something Else Press mit, vgl. unten 324 f. Bücher sind als allographische Kunst in dieser Zeit für viele bildende Künstler eine Alternative zum Werk im Sinn des wertvollen Unikats.

97 Die Etymologie verweist aber nicht nur auf Textuelles: Nicht herausgegeben, weil zu kostbar, und irgendwann doch herausgegeben, weil die Reproduktion der Gesellschaft es braucht, wird die Tochter; sie herausgeben heißt sie verheiraten. Sie ist das nicht veräußerliche Gut, das nur unter sehr besonderen Umständen, mit viel Aufwand, doch als höchste, Frieden stiftende Gabe gegeben wird. Außerdem kann sich das Wort auf das Raubgut aus Kriegen beziehen. Vgl. z.B. Thomas Schestag: Vergraben, in: Moser, Möller 2022, 39–52. Die beiden zuletzt genannten Bedeutungen spielen bei der *Anecdoted Topography* freilich keine Rolle.

sind sie genuine Gaben. Denn Anekdoten wollen zirkulieren. Sie werden erzählt, um weitererzählt zu werden. Die gastliche Runde ist ihr angestammter Ort, die Unterhaltung beim Essen und Trinken ihr originärer situativer Rahmen. Anekdoten und Konvivialität gehören zusammen. Und eine Anekdote zieht die andere nach sich. Wer eine hört, muss eine noch bessere vorbringen. Anekdoten sind nach dem Prinzip von herausfordernder Gabe und überbietender Antwort strukturiert, der rhetorische Agon bestimmt ihren Bauplan und die Performanz ihres Erzählens. Beim ‚Anekdotieren‘ der Fluxuskünstler ist der Wettbewerb freilich, wenn er überhaupt stattfindet, höchst freundschaftlich und ludisch.

Dem Aufschlag von Spoerri (und Filliou, dem ersterer diktiert) folgt zuerst eine Antwort von Williams: Er unternimmt die Übersetzung aus dem Französischen ins Englische. Die Einfälle, die ihm dabei kommen, führen zu dem Projekt der polylogischen Erweiterung. Es ist mithin eine Übersetzung, die das Vorgelegte in eine neue Bahn lenkt: Aus einem dem ‚Original‘ sich unterordnenden Dienst wird eine veritable weitere Gabe, die mit der ersten auf gleicher Höhe steht; das heute vorliegende Buch ist nicht mehr das von zwei Autoren verfasste, sondern ein vielköpfiges und vielhändiges Produkt. Die Sozialität der Mahlzeit ist darin zum Schreibverfahren geworden, das Alltäglich-Konviviale zum Modell des kollaborativ verfertigten Buches. Reproduktion dient der Produktion zum Muster.

An einer anderen für die Geschichte von Fluxus prominenten Stelle bilden nicht die Reste des Essens, sondern das Versprechen auf ein solches die Grundlage künstlerischer Arbeit: Fotografien von Essen zieren als serielles Selbstporträt das Cover von Williams' Autobiographie. Er verfährt collagierend und mit lingualisiertem Witz. Das Material sind knallbunte Bilder, wohl Werbung aus Illustrierten, die essbare Dinge aufdringlich mundnah darbieten; sie wollen offenbar zum oralen Genuss reizen und den Speichelfluss der Betrachter stimulieren. Williams schneidet daraus jeweils sein Profil und präsentiert es auf einfarbigem Untergrund, meist im Komplementärkontrast. Die Schnitte verlaufen dabei nicht beliebig, sondern generieren à la Arcimboldo Gestalt und Sinn: So sticht ein ins Steak eindringendes Tranchierbesteck in die Nase; Spiegelei, Dotter auf Tatar oder Kirsche fungieren als Auge, ein Gurkenende als Nase; glasierte Erdbeeren ergeben wie gehäutet aussehende Wangen, ein anderes Mal formt sich der Kopf aus Käse. Der Titel verortet den Poeten-Künstler selbstironisch in einer von Joyce zur experimentellen Literatur reichenden Linie: *Portrait of a Fluxus Artist as Hors d'Œuvre d'Art* (1983). Die Bilder laden zum Verzehr ein, zum ikonoklastischen und kannibalistischen, denn ob das Porträt oder der Künstler die ‚Vorspeise‘ ist, lässt die Formulierung in der Schwebe. Auch ob der Hauptgang noch folgt, bleibt offen. Das Gebotene ist ein ‚Außerhalb-des-Kunstwerks‘. Der Fluxus-Künstler aber zeigt darin Profil.

Wenn Fluxus-Projekte Rekreation, Nähren und Sorgen aufrufen, biegen sie diese witzig, grotesk oder wie auch immer um. *Care* wird damit nicht Kunst (wie etwa bei Mierle Laderman Ukeles) und Kunst nicht gastlicher Event (wie etwa bei Rirkrit Tiravanija), sondern die sozialtheoretisch komfortable Unterscheidung von mikrologischen und markierten Gaben flimmert. Alltägliche und künstlerische Praktiken des Gebens und Erwiderns fallen nicht in eins, sie halten einander vielmehr ironisch den Spiegel vor.

6 Fluxus als Freundschaft und Agonismus

Viele Fluxus-Werke machen Gesten der Freundschaft, der Zugeneigtheit, des Respekts oder der Anerkennung – für andere Künstler. Insofern sie das tun, sind sie performative Akte, auch wenn es sich um Objekte oder Texte und nicht um Performances handelt. Schon die Titel oder Untertitel enthalten diese Gesten in den Präpositionen *für, for, to* etc. vor einem Eigennamen. Genannt werden in diesen Syntagmen (Künstler-)Freunde, Familienangehörige, Partner, also nahestehende Personen, mit denen die Akteure direkt zu tun haben (keine fernen Berühmtheiten, mit denen sie sich in Beziehung setzen möchten).

Partituren sind in der Musik (oder im Tanz) oft mit einer bestimmten Person verbunden, die sie aufführen soll. Komponisten schreiben ihren bevorzugten Solisten eine auf deren besondere Fähigkeiten und Wünsche zugeschnittene Arie oder ein virtuoseres Stück. Die passgerechte Arbeit erlaubt den Interpreten, sich zu profilieren, und damit verschaffen diese umgekehrt dem Komponisten Ansehen. Das allographische Werk, das Zusammenarbeit verlangt, stellt für die Beteiligten, wenn die Aufführung gelingt, eine *win-win*-Situation dar (und wohl auch für das Publikum und die zugehörigen Institutionen). Fluxus-scores benötigen zur Realisierung freilich keine besondere Befähigung, das Schreiben für jemanden und die Aufführung des Skripts durch die bestimmte Person dürften vor allem Gründe in der amikalen Beziehung haben. Gerade weil die *scores* aus der Hand gegeben werden, bringen explizite Zueignungen an jemanden offenbar eine besondere Verbundenheit zum Ausdruck. Innerhalb der unfesten Aggregation der Fluxus-Leute zeigen sich so Unterschiede der persönlichen Nähe.

Manchmal bedankt sich die in einer Widmung adressierte Person mit der gleichen Geste. Von Knowles gibt es z. B. *White Stripes for John Cage* (1967) und *A Bean Garland for John Cage* (1984); der Fluxus-Ahne wiederum widmet der Künstlerin 1987 das Mesostichon *Notations for A.K.*⁹⁸ Die Widmung eines Werks – im Unterschied zu

⁹⁸ Vgl. BAK, 114, 174 und 266. Das Poem mit ihren Initialen in der Mitte lautet: „A / resuLt / unknown / In advance / Suddenly / we becOme / musiciaNs / who looK / before we listeN / whO see / Windows / where before there were WaLls / that wEre / nothing but noteS.“

dem eines Exemplars⁹⁹ – kann über die Deklaration an öffentlich sichtbarer Stelle hinaus auch weitere Kreise ziehen. Williams dediziert z. B. sein konkretes Poem *Do You Remember* von 1966 Knowles, und sie macht dazu 1969 die multimediale Arbeit *Do You Remember (for Emmett Williams)*. Diese besteht in einem Gemälde aus verschiedenen Materialien und Techniken, einer Rasterstruktur mit appropriierten Bildern, auf die außerdem ein davor platzierter kleiner Filmprojektor flackernde Bilder wirft. Daneben aber sollte das Typoskript von Williams' Text hängen. Es handelt sich also nicht nur um Kooperation, wie bei einer Aufführung, bei der eine bestimmte Person erwünscht sein kann, aber nicht unentbehrlich ist, sondern um ein Geben und Gegengeben. Die Gesten sind in diesem Fall so repetitiv und so unterschiedlich wie die Titel: Auf die Gabe eines allographischen Werks antwortet die Gabe eines autographischen Werks (zu reproduzierten und angeeigneten Bildern kommen händische Zusätze), und das maschinengeschriebene Skript des Poems wird als Autograph und mithin Unikat daneben disponiert. Knowles' Werk enthält außer im Titel keinen Namen, Williams' Poem auch nicht; man vergleiche die in seiner Autobiographie abgedruckte Fassung: Dass er es für Knowles geschrieben hat, teilt er in seinem Buch nachträglich und unabhängig vom Wortlaut des Gedichts mit.¹⁰⁰ Im *Typoskript* stehen jedoch am Ende zusätzliche Informationen, darunter auch der Verweis auf Knowles' ‚Übersetzung‘ und Collage, wie Williams ihre Arbeit hier charakterisiert.¹⁰¹

Die Paratexte formulieren die Widmungen, vollziehen also den Akt des Schenkens. Sie bringen Poem und Gemälde-Installation in eine zeitliche, intermediale und soziale Relation. Auch für externe Betrachter wird so die implizite Interaktion erkennbar. Sie lesen und sehen nicht nur etwas, sondern nehmen die Arbeiten als aufeinander verweisende und als objektivierte Momente in einer gegenseitigen Bekundung von künstlerischer Anerkennung und persönlicher Affinität wahr. Der Akt des reziproken Schenkens ist als solcher unsichtbar, aber die gegebenen Sachen bezeugen ihn. Für die lesenden und betrachtenden Rezipienten wiederum erscheinen die Artefakte reicher, wenn sie wissen, dass sich in ihnen freundschaftliche Gesten manifestieren.

Das Beispiel steht nicht allein. Die größere Komplexität erschließt sich bei Fluxus-Arbeiten oft erst durch Wissen um Beziehungen zwischen den Akteuren. Diese spielen in ihren Werken nicht selten auf eigene frühere Werke und/oder auf die von anderen Fluxus-Leuten an; die Arbeiten sind insofern nicht selbstevident. Je mehr man mit der Bewegung vertraut ist, umso vielschichtiger zeigen sich die minimalen Skripte, die

⁹⁹ Gerard Genette unterscheidet zwischen „*dédier pour la dédicace d'œuvre, dédicacer pour la dédicace d'exemplaire*“; Paris: Seuil, 1987, 110. Die deutsche Übersetzung wählt ‚zueignen‘ für den Text bzw. das Werk und ‚widmen‘ für das Exemplar; vgl. ders.: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001, 115. Die begriffliche Differenz ist bei allographischen Künsten relevant. Ich gebrauche allerdings im Folgenden die deutschen Wörter synonym.

¹⁰⁰ Vgl. EW, 94 und 96.

¹⁰¹ Vgl. BAK, 32 f. Die Rede vom Übersetzen enthält dabei keine Hierarchisierung der künstlerischen Aktivitäten; gemeint ist vielmehr der Transfer *inter artes*.

Events und *post festum* deren Fotografien und materialiter wertlosen gegenständlichen Reste. Das heißt aber auch: Die nach vielen Seiten offene, undogmatische Richtung ist attraktiv für die Beteiligten und wird es für andere, je näher sie selbst diesem Kreis kommen. Das beschränkt die Reichweite, aber wenige engere Bindungen sind hier offenbar wichtiger als die Möglichkeit, maximal viele Menschen in abstrakter Distanz zu erreichen.

Nicht wenige Fluxus-Arbeiten heißen *Hommage*, tragen diese Bezeichnung als handschriftlichen Zusatz oder fungieren als solche, auch wenn das Wort nicht fällt. Es gehört zu den Spielen der Bewegung, dass die sich zugehörig Fühlenden einander Reverenz erweisen. Maliziös könnte man sagen: Von wem auch sonst, wenn nicht aus den eigenen Reihen, haben sie dergleichen zu erwarten? Als Rebellen gegen die etablierten Institutionen und Anerkennungsrituale der Kunst müssen sie selbst für öffentliche Äußerungen von Respekt sorgen.

Das Ehren mit einem Werktitel oder -zusatz verschafft aber nicht nur den so Bedachten Ansehen oder vermehrt bereits vorhandenes, sondern schweißt auch die Fluxus-Leute zusammen. Mit den Namen der Geehrten wird ein Netz der Verweisungen und der Zusammengehörigkeit geknüpft. Namen haben hier auch eine performative Kraft, vor allem dann natürlich, wenn einer in einem Halo von Konnotationen steht, wie der Name ‚Cage‘. Knowles hat sowohl Williams wie ihrem verstorbenen Ehemann Dick Higgins eine *Hommage* zuteilwerden lassen.¹⁰² Sie hat aber auch eine Anweisung für eine Installation verfasst, die einen derartigen Akt der öffentlichen Ehrung ironisch unterläuft: Unter dem Titel *Homage to Each Red Thing* werden auf dem Fußboden eines Ausstellungsraums alle möglichen roten Gegenstände ausgelegt: Plastikeimer, Plüschtier, Reizwäsche, Wollknäuel, Klappstuhl¹⁰³ Williams hat zweimal eine *Laudatio* auf Dieter Roth gehalten.¹⁰⁴ In einem langen Text würdigt er den anarchischen Künstlerfreund, und dank der literarischen Qualität dieser Rede gelingt es ihm, dessen unfassbar variables Werk gerade nicht begrifflich zu arretieren. Mit einem anderen Fluxusmitglied porträtiert er sich, knüpft

102 Die Siebdruckarbeit mit dem Titel *You just never quite know, homage to Emmett Williams* (1999) enthält das Bild einer Nivea-Cremedose, ein Foto der zugehörigen Performance, das Williams und Knowles zeigt, sowie die Abbildung eines *scores* des *Songs of Doubt* (vgl. Kap. V.2): die ‚Stimme‘ für das Wort *quite*. Unter dem Rasterfeld mit den Punkten steht handschriftlich in Majuskeln das Wort *conductor*, nennt also Williams’ Funktion bei der Aufführung. Das Ganze ist ein multimediales Doppelporträt: fotografisch, in verbalen Zitaten, in der Abbildung von zur Performance benutzten Dingen, in Druck- und Handschrift. In Hinsicht auf Format, Aufmachung u. a. ist die Arbeit ein Pendant zur *Hommage* an den im Jahr zuvor verstorbenen Dick Higgins; vgl. BAK, 194 f. und 266.

103 Ein Vorläufer ist der *score Celebration Red* (1962). Vgl. BAK, 93 und 188 f.; es handelt sich um die von Hans Ulrich Obrist veranstaltete Gruppenausstellung *Do It*, die ab 1994 international unterwegs ist. Künstler schicken geschriebene Anweisungen, und daran beteiligte Gastinstitutionen setzen sie auf je verschiedene Weise um. BAK, 188, zeigt die Realisierung von Knowles’ *score* in der Ritter Kunsthalle in Klagenfurt 1994.

104 Es ist eine für Fluxus typische Episode: Williams wiederholt die Preisrede und verwechselt bei der Anrede die Adressaten; vgl. EW, 435–456.

also spielerisch an die Tradition des Freundschaftsbildes zu zweit an: Die Profil-Collagen aus Fotografien von Essbarem arrangiert er 1984 zu einer Arbeit aus zwei mal vier Bildern mit dem Titeltext *Portraits of the Artist and His Illuminated Friend Robert Filliou, with Their Separated Identities Fused, as in Real Life ...* Der zehn Zeilen lange Text erinnert an eine gemeinsame Erfahrung, den ersten LSD-Trip der beiden, und endet mit ... *not forever. And ever. Amen*, ist also persönliche Erinnerung und selbstironisches Gebet. Ein anderes Ritual, das Gedenken an eben diesen verstorbenen Freund, vollzieht Williams auf genuine Fluxus-Art: mit einer improvisierten Performance.¹⁰⁵

Eine Mischung aus Selbstfeier und Wissenssicherung sind die verschiedenen Arten, wie Fluxus die eigene Geschichte schreibt. Am ausgiebigsten und ambitioniertesten betätigt sich Maciunas als Chronist der Bewegung. Mit seinem obsessiven Sammeln und Ordnen von Daten arbeitet er den wissenschaftlichen Historikern zu, schafft aber auch ein Höchstmaß an Inszenierung. Er will Fluxus als entscheidende Kunstbewegung nach 1945, ja letzte des 20. Jahrhunderts darstellen.¹⁰⁶ Historiographie heißt hier also auch, ganz klassisch, möchte man sagen, Glorifizierung; sie monumentalisiert, wenngleich mit Listen und Diagrammen in avantgardistischem Layout. Im Hinblick auf das Ausmaß und den Grad an Professionalisierung und Systematik nimmt sein Tun einen besonderen Platz ein. Es ist nur zum Teil Dokumentation, zum anderen Teil ist es Propagierung, Werbekampagne, Publicity-Feldzug, Erzeugung eines Images. Mit amikalem Tun hat es allerdings wenig zu tun, und das nicht nur, weil es auch Fehden gegen einzelne Künstler impliziert.¹⁰⁷ Vielmehr ist es ein Service für die (prätendierte) Gruppe; Maciunas geht es nicht um Individuen, sondern darum, die Freunde zu einem Kollektiv zusammenzuschmieden. Letzten Endes hat er den Fluxus-Leuten damit durchaus große, wenn auch nicht unproblematische Dienste erwiesen.

Auf andere Weise sorgen in den Fluxuskreisen, wie erwähnt, oft Frauen für das Sammeln, Aufbewahren, Archivieren, Erzählen, Fotografieren, Filmen u. a. Bei Knowles ist es der Ehemann, der nicht mehr gebrauchte Dinge aufhebt und vor dem Vergessen bewahrt. Partner und Freunde tun dies füreinander, auch die nächste Generation beteiligt sich daran, wie die Töchter von Knowles und Higgins.

Erinnern und die Erinnerung Weitergeben sind grundlegende Verfahren der Identitätsbildung; sie haben ihre Bedeutung selbst dort, wo – wie bei Fluxus – Akteure darauf beharren, kein Programm und keine gemeinsamen Ziele zu haben, wo Zugehörigkeiten immer umstritten sind und sich keine feste Gruppe konstituiert. Fluxus-Künstler verweigern eine erkennbare Identität,¹⁰⁸ auch die von Maciunas

¹⁰⁵ Vgl. ebd., 495.

¹⁰⁶ Vgl. Schmidt-Burkhardt 2003, 26.

¹⁰⁷ Vgl. dazu unten 326 f.

¹⁰⁸ Den Unterschied zur heute dominanten Identitätssuche in der globalisierten Kunst zeigt eine Bemerkung von Johannes Cladders, Kurator, Künstler, Museumsdirektor in Mönchengladbach, in seinem Rückblick auf die Anfänge von Fluxus: „Identitätsprobleme der Deutschen [nach dem Krieg, S.M.] waren mit ausschlaggebend dafür, daß sich hier [in Deutschland, S.M.] eine starke Internationalität

propagiert; aber die Akteure beschreiben sich selbst und stützen sich dabei auf ihnen Nahestehende. Auch die Dokumentation der Bewegung steht derart oft im Zeichen amikaler und familiärer Verbundenheit. Joan Logue indiziert das im Titel ihres Videos *Portrait of a Friend by Friends* von 1987. Darin erzählen eine Reihe von Personen über Williams; er listet die Namen und die über ihn erzählten ‚Geschichten‘ auf.¹⁰⁹ Mit Anekdoten und Charakterisierungen, die oft mehr über sie selbst als über ihn aussagen, erschaffen die Freunde ein Porträt; der Autobiograph referiert es und nutzt es als Gelegenheit zu einer (weiteren) Digression in seiner *Shandy*-haften Schreibweise. Das Freundesporträt von Freunden leistet so noch im Rückblick dem Verfasser einen Freundschaftsdienst.

Zu denen, die das Gedächtnis von Fluxus bilden und für dessen Erhaltung sorgen, gehören auch einige Galeristen und Sammler. Sie sind (zumindest in den Anfängen und in Deutschland) keine besonders reichen Leute, sondern aus irgendwelchen Gründen Begeisterte. Manche spricht wie die Künstler selbst die Idee einer ‚armen‘ Kunst an. Mit oft nur geringen Mitteln kaufen sie Fluxus-Dinge, hängen sie zu Hause auf, unterstützen die Akteure durch Gastfreundschaft und Hilfeleistungen. Als Privatsammler stehen sie den Künstlern mehr oder weniger persönlich nah, prinzipiell aber agieren sie zwischen jenen und den verschmähten etablierten Institutionen. Aus den so zusammengetragenen Materialien gehen wichtige, heute z. T. in öffentliche Museen aufgenommene, Sammlungen hervor. Die Fluxus-Leute lehnen also ‚den Kunstbetrieb‘ nicht pauschal ab, Künstler und engagierte Nicht-Künstler kooperieren auch.¹¹⁰ Beide gehören zum Netzwerk, als das sich Fluxus in kurzer Zeit in vielen Ländern bildet. Andererseits führen frustrierende Erlebnisse mit Galeristen z. B. dazu, dass sich Brecht und Filliou aus den Kunstzentren New York und Paris zurückziehen und ihr Glück in der Provinz suchen.¹¹¹

Eine, wenn man will, historisierende Aktivität und ein freundschaftlicher Dienst zugleich sind auch bestimmte editorische Tätigkeiten: Als Herausgeberin der *Something Else Press* arbeitet Knowles z. B. mit Duchamp an dessen letzter Ausgabe von *Coeurs Volants* (1967/68, zuerst 1936) und mit Cage an *Notations* (1969), einer Samm-

entfalten konnte, und damit kam hier genau das nicht zum Tragen, woran Paris kaputtgegangen ist, nämlich ein Chauvinismus, auch ein künstlerischer Chauvinismus, der in Deutschland gar nicht aufkommen konnte. Hier konnte sich jeder niederlassen, zumindest in der Kunstszene war jeder willkommen.“ Johannes Cladders und Gabriele Knapstein: „jede kommunikation ist eine collage“. Johannes Cladders erinnert sich an frühen Fluxus im Gespräch mit Gabriele Knapstein am 7. November 1994 in Krefeld, in: Block u.a. 1995, (4–17) 15.

¹⁰⁹ Vgl. EW, 361 f.

¹¹⁰ Vgl. Gabriele Knapstein: Nur was aufbewahrt wird, ist später da. Sammler und Liebhaber von Fluxus in Deutschland, in: Block u.a. 1995, 62–69. In den Anfängen bieten bestimmte Museen Auftrittsmöglichkeiten; in der jungen Bundesrepublik entstehen viele Galerien, die offen sind für Experimente. In ihnen haben Fluxus-Künstler eine Chance, auch und gerade nicht nur deutsche; vgl. Cladders, Knapstein 1995, 16.

¹¹¹ Vgl. Harren 2020, 183 f.; der Rückzug ist jedoch nicht total, vgl. ebd., 192.

lung, die die neuen Arten, Musik zu notieren, zeigt.¹¹² Andere produzieren Bücher in Ko-Autorschaft, in wieder anderer Konstellation betätigen sich zwei Ko-Erfinder.¹¹³

Das Zusammenwirken steht bei Fluxus hoch im Kurs, ohne dass individuelle Urheberschaft damit ganz suspendiert würde. Wenn diese zeitweise zurückgedrängt ist, so kehrt sie doch spätestens *post festum* wieder. Darin liegt aber nicht unbedingt ein Selbstwiderspruch. Gerade die Akzentuierung der amikalen Beziehung – im Unterschied zur dogmatischen Proklamation des Kollektivs – erlaubt vielmehr eine Balance zwischen künstlerischer Selbstzurücknahme und Selbstbehauptung. Fluxus sucht keine Gemeinschaft jenseits der Individualität (auch wenn Maciunas derartige Parolen ausgibt), sondern zeichnet sich dadurch aus, dass ganz verschiedene Menschen sich auf lose Weise zusammentun, um gemeinsam an die Öffentlichkeit zu gehen.¹¹⁴ Die Akteure praktizieren zeittypisch die Selbstpreisgabe, und zwar auf der Ebene der Produktionsverfahren. Die Verbindung zu anderen aber suchen sie weder in quasi-militärischer Geichtslosigkeit noch in rauschhafter Vereinigung. Das gilt für die Beziehung zwischen den Akteuren wie für die zum Publikum. Anders als manche Großkunstwerke der Vergangenheit und der Gegenwart zielt Fluxus nicht auf Erlebnisse totaler Immersion. Damit stehen sie einmal mehr dem Mauss'schen Ansatz nahe. Denn Kommunismus und *communio*, beide Versionen totalitärer Sozialität,¹¹⁵ vertragen sich nicht mit der unkalkulierbaren und zugleich verlässlichen gegenseitigen Gabe. Mauss hat diese gerade gegen die genannten Arten der zwanghaften Vergemeinschaftung profiliert. Insofern die Praktiken der von ihm beschriebenen Gabe keine Verschmelzung anstreben, sondern freiwillige und zugleich bindende Reziprozität, sieht er in ihnen einen ‚Felsen‘ der Gesellschaft. Bei Fluxus tragen sie Freundschaft.¹¹⁶

Kann man also sagen: Fluxus zeichnen kollaborative Unternehmungen aus, die Akteure vernetzen sich international und machen – jenseits von traditionellen Verhaltenslehren und diesseits von relationaler Kunst und sozialen Medien – Kunst als Kunst der Freundschaft?

Die Beschreibungen der Künstler und der mit ihnen Sympathisierenden unterstützen dieses Bild, aber er gibt auch ganz andere Töne. Und die sind nicht weniger signifikant. Fluxus kämpft nicht nur gegen eine verkrustete Kunstwelt. Die Gegner sind nicht nur starke Normen wie die Verpflichtung auf Abstraktheit in den späten Fünfzigern

112 Vgl. BAK., 118 f., Higgins 2018, 193; der Text geht aus Zufallsoperationen auf Grundlage des Yijing (I-Ging) hervor.

113 Vgl. EW, 121–157. Zur Ko-Autorschaft vgl. oben 318 f.

114 Laut George Brecht „haben sich lediglich einzelne Personen, denen irgend etwas nicht Benennbares gemeinsam war, zusammengetan, um ihre Arbeiten zu veröffentlichen und aufzuführen.“ René Block: Fluxus Musik: das alltägliche Ereignis. Ein Vortrag, in: Block u.a. 1995, (50–61), 51.

115 Caillé erinnert an die Affinität bestimmter Kunstbewegungen, darunter die Lettristen und Situationisten mit ihrem Anschluss an Bataille, zum Totalitären. Im Hinblick auf die aktuelle Tendenz des extremen Individualismus oder Parzellitarismus spricht er auch von einem ‚umgekehrten Totalitarismus‘; vgl. Caillé 2022, 221–224.

116 Vgl. dazu auch unten 330 und 338 f.

(Greenbergs Modernismus) oder gesellschaftliche Tabus etwa in Sachen Sexualität. Auch die Reibungen zwischen den so Verschiedenen und vielen starken Egos sind groß. Laut Williams gibt es hinter der ‚Vereinten Front‘ permanente Kämpfe, auch offene Feindseligkeiten. Es scheint ihm weniger verwunderlich, dass die Akteure so lange zusammenarbeiten, als dass sie überhaupt dazu in der Lage sind, so wenig teilen sie ein Anliegen oder Programm.

Antagonismen sind hier also nicht nur eine Begleiterscheinung wie in allen Formen von Sozialität, sondern Webfäden der Textur selbst. Insbesondere mit Maciunas sind viele im Dissens. Anfangs sieht er z. B. auch Agitprop-Aktionen vor wie Unterbrechungen des öffentlichen Verkehrs oder der Post- und Radio-Kommunikation; darin folgen ihm die anderen jedoch nicht.¹¹⁷ Aber nicht nur über die Art der Auftritte herrscht Uneinigkeit. Maciunas schürt Streit. Als selbsternannter Boss versucht er, eine gemeinsame Ausrichtung festzulegen. Dazu gehören die in seinen Diagrammen markierten Relationen zu anderen Kunstrichtungen und die Definition der Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst, aber auch ausdrückliche Verdammungen einzelner Mittel für künstlerische Aktionen (Obszönitäten, Abjektes, Technik ...) und bestimmter Verhaltensweisen.

Im Sinn der Außenwahrnehmung mag ein derartiges Konturieren Erfolg versprechen, es steht aber natürlich im Widerspruch zu Fluxus selbst. Mit dem bekannten Schema einander ablösender avantgardistischer Kunstbestrebungen bricht Maciunas; Fluxus darf gerade nicht als weiterer Ismus erscheinen, sondern muss Nicht-Kunst sein. Diese ist gerade nicht fassbar, andererseits versucht er, ihr ein erkennbares Gesicht zu geben. Dabei huldigt er Idealen wie angewandter Kunst für die Massen nach dem Vorbild von Proletkult und der Abschaffung von Kunst (als etwas Kommerziellem), und er gibt nicht nur künstlerische Leitlinien vor, an die sich die anderen freilich nicht halten. Über In- und Exklusion entscheidet er, indem er Namen von seiner Liste entfernt, laut Williams wie ein sowjetischer Zensor. Seine Methoden erinnern – ähnlich wie bei Breton – an die von Diktatoren; so nimmt es nicht nur Williams, sondern auch Higgins wahr. In die internationale, zum großen Teil, wenn auch nicht ausschließlich, zu Industrieländern des ‚Westblocks‘ gehörige Bewegung bringt er die Komponente des proletarischen Internationalismus ein, aber auch totalitäres Gebaren. Er beschimpft Kollegen als nationalistische Megalomane, naive Anarchisten, Pseudosozialisten, Renegaten, Deserteure u. a. m. und erhebt Vorwürfe wie mangelnde Loyalität, Verbrechen gegen das Kollektiv, übertriebener Individualismus, Ruhmsucht, Diebstahl, Sabotage, alles ganz ohne Ironie. Verstöße gegen die autokratisch verordneten Regeln ahndet er willkürlich mit Ausschluss. Spannungen gibt es auf dieser Folie mit Beuys,¹¹⁸ zu schweren Verwerfungen kommt es mit Higgins, und besonders hart bestraft wird Paik. Eine ganze Reihe von Künstlern schließt Maciunas

117 Vgl. Harren 2020, 144.

118 Vgl. Schmidt-Burkhardt 2003, 16.

1964 kollektiv aus, was er selbst allerdings als Austritte darstellt, als ginge es um eine Organisation mit Mitgliedschaft. Er führt Säuberungen durch, wie übrigens nicht nur Breton, sondern auch Guy Debord bei den Situationisten. Zugleich legt er ein zynisch-instrumentelles Verhältnis zu anderen an den Tag, wenn es um Geld geht. Die Auseinandersetzungen führen tatsächlich zu tiefgreifenden Störungen und unterbinden z. T. die Kommunikation auf längere Dauer.¹¹⁹ Die ideologischen Differenzen gehen offenbar tief.

Wenig überraschend ist bei diesen autoritären Neigungen, dass der ständig Konflikte Herbeiführende selbst Streit nicht als normales, geschweige produktives soziales Verhalten akzeptiert. Als Ausschlussgründe erscheinen in dem Diagramm *Fluxus (Its Historical Development and Relationship to Avant-garde Movements)* (ca. 1966) unter anderem „joining rival groups offering greater publicity“ und „competitive attitude, forming rival operations“.¹²⁰ Dergleichen ist freilich weniger als Ausdruck persönlicher Einstellungen zu verstehen denn als sozialistisches Credo; Konkurrenz gilt als bürgerlich. Agonismen in der Horizontalen haben in diesem Weltbild keinen Platz. Im Kampf gegen den Klassenfeind müssen die Reihen geschlossen sein, und das heißt, Differenzen werden nicht geduldet.

Zu derart politischen oder politisch umkleideten Gegensätzen kommen Friktionen zwischen den Geschlechtern. Carolee Schneemann z. B. fühlt sich von Maciunas exkommuniziert, aus künstlerischen und Gender-Gründen.¹²¹

Zumindest im Verhältnis zu anderen Künstlern gibt es jedoch alternative Möglichkeiten der Auseinandersetzung. Knowles z. B. ficht einen Tott mit Nam June Paik aus. Allemal in den frühen Sechzigern ist Sexismus auch in Künstlerkreisen (genau wie in den politisierten linken Gruppen) gang und gäbe. Der Feminismus hat noch einen langen Weg vor sich, und Knowles selbst gehört nicht zu den Aktivistinnen.

In Paiks *Serenade for Alison* (1962) – man beachte die Zueignung und die Benennung der Ausführenden – wird sie dazu aufgefordert, ihre Unterwäsche abzulegen. Knowles trägt daher vorsorglich Dutzende zusätzlicher Slips. 1964 repliziert sie – den Titel ebenfalls personalisierend – mit *Composition for Paik*, „which calls for the artist to sit on a platform for the duration of the performance“.¹²² Beide vermachen einander in antagonistischer Weise künstlerische Gaben. Die Realisierung setzt dabei nicht nur die

¹¹⁹ Vgl. EW, 32 ff., 36, 44, Anm. 13; Dokumente dazu in: Ute Berger, Michael Berger (Hg.): *Mr. Fluxus. Ein Gemeinschaftsportrait von George Maciunas 1931–1978*. Aus persönlichen Erinnerungen gesammelt von Emmett Williams und Ay-O und montiert von Emmett Williams und Ann Noël, Wiesbaden: Harlekin Art, 1996, 115–119; zu Streit mit Allan Kaprow vgl. ebd., 344–348. Vgl. Schmidt-Burkhardt 2003, 16, 18, 20 ff., 29, Anm. 53 und 57. Vgl. auch AS1900, 533.

¹²⁰ Vgl. Schmidt-Burkhardt 2003, 116.

¹²¹ „I’ll just say in regard to George [Maciunas], I was an artist whom he detested and I was excommunicated from anything having to do with George’s aspect of Fluxus and it had to do with too much sensuality, too much self expression, basically overt physicality and the explicit body.“ Zit. nach Holdar 2023, 181.

¹²² BAK, 93.

Partitur um, die Erzeugung des Kunstwerks vollzieht vielmehr auch einen weiteren performativen Akt: eine Demonstration von Macht der Person gegenüber, die die Anweisung ausführen muss. Diejenige von Paik ist damals vermutlich grenzwertig, während heute die Grenze als überschritten gälte. Knowles zieht sich jedoch bei ihrer Aufführung nicht aus, sondern gewitzt aus der Affäre. Man sieht daran, dass die Skripte ‚für‘ eine befreundete Person auch Provokationen sein können und die Künstler untereinander rivalisieren. Wer die Instruktion schreibt, ist in einer überlegenen Position. Wer sie ausführt, muss sie zu den eigenen Gunsten wenden und möglichst eine schreiben, die mit einem treffenden Gegenschlag erwidert und das Machtverhältnis umkehrt. Ein *score* ist eine Aufforderung, und die kann eine freundliche Einladung sein oder die Herausforderung zu einem Kräfteressen.

In diesem Sinn sind die Fluxus-Leute in puncto Gaben nicht naiv. Sie wissen um deren Ambivalenz. Unter ihnen drücken die Personalisierungen der *scores* nicht nur soziale Bindungen aus, und sie produzieren nicht einfach Harmonie und Gemeinschaft; sie bedeuten ebenso professionelle Konkurrenz. Manchmal geht der Schlag allerdings auch buchstäblich unter die Gürtellinie, und insbesondere zwischen Mann und Frau läuft der Agon leicht aus der Bahn.

In der Geschichte künstlerischer Avantgarden, die die *rear-guard* (Maciunas) Fluxus beerbt, ist das freilich nichts Neues. Man denke an die Episode aus der Biographie von Dora Maar: Die von Picasso Verlassene erleidet einen psychischen Zusammenbruch. Der Maler schickt ihr, verpackt als Geschenk, einen aus Stahlrohr und Seilen gemachten Stuhl, das, wie er selbst äußert, hässlichste Objekt, das er je gesehen hat. Sie repliziert mit einem rostigen Schaufelblatt. Siri Hustvedt referiert diese Begebenheit in ihrem Roman über eine Künstlerin in der zeitgenössischen New Yorker Szene *The Blazing World*. Die Protagonistin kommentiert das Geschehen mit den Worten „a game of gifts they played together“.¹²³ Die katholisch gewordene Dora schickt ihrem ehemaligen Geliebten außerdem ein Gebetbuch. Das Gabenspiel endet jedoch auch damit nicht. In Picassos Hinterlassenschaft taucht zehn Jahre nach seinem Tod ein an Dora adressiertes Päckchen auf. Der Finder versucht vergeblich, es ihr zukommen zu lassen. Als er es schließlich öffnet, entdeckt er darin eine Art Siegelring mit den eingravierten Buchstaben P D: *Pour Dora, Für Dora*. Englisch ist das freilich auch *Poor Dora*. In dem Ring befindet sich ein langer Dorn, er lässt sich also nicht an den Finger stecken.¹²⁴ Er ist dysfunktional wie einst Meret Oppenheims Felltasse, aber nicht wit-

¹²³ Siri Hustvedt: *The Blazing World*, London: Sceptre, 2014, 245. Das historische Paar dient als ironische (Selbst-)Spiegelung der fiktiven Charaktere Harriet Burden und Rune; erstere, Protagonistin und Künstlerin, versucht die Machtverhältnisse mit Hilfe vorgeschobener männlicher Künstler bloßzustellen, Rune ist eine ihrer Masken. Das Experiment gelingt freilich nicht wie geplant.

¹²⁴ Mary Ann Caws: *Dora Maar with & without Picasso. A Biography*, London: Thames & Hudson, 2000, 194 f. Hustvedt, die sich offensichtlich auf diese Publikation stützt, lässt ihre Protagonistin den Ring in Verbindung mit dem legendären Spiel mit dem Messer bringen, durch das Dora Maar Picasso auf sich aufmerksam gemacht oder verführt haben soll.

zig, sondern eine finstere Drohung. In den Zusammenhang mit dem schauerlichen Gabenspiel fügt sich hier auch der Name der Frau ein: *Dora* sind im Altgriechischen Gaben. Ein Liebes- und Künstlerpaar tauscht dergleichen aus und führt damit einen Geschlechterkampf.¹²⁵

Im Vergleich dazu bleiben Knowles und Paik in ihrem Kampf mit zugeeigneten *scores* ziemlich zivil. Beide verbindet letzten Endes auch viel miteinander. In den Konflikten mit Maciunas stehen sie auf *einer* Seite; sie fallen für ihn in die gleiche Kategorie und werden zusammen ausgeschlossen.

Künstler suchen auch bei Fluxus (gelegentlich) sich gegenseitig zu überbieten. Mit den weggegebenen Dingen dürfen und sollen die Empfänger etwas anderes machen als erwartet. Das Geben übermittelt keinen Befehl, aber einen Wunsch; die Empfänger *mögen* so handeln, der Modus ist der Optativ. Dieses Ansinnen eines Tuns lässt sich in schwächerem oder stärkerem Verständnis auffassen. Dabei spielt eine Rolle, wer Empfänger ist: Das Publikum nimmt es vermutlich als Einladung zum Mitmachen, andere Fluxuskünstler als Herausforderung zum Agon. Wenn sie in ihren Werken auf andere anspielen, drehen sie die Schraube der angewiesenen Handlung eine Windung weiter. Maciunas z. B. variiert Knowles' *Identical Lunch*, und sie macht daraus wiederum 2012 die *Identical Lunch Symphony*. Seine Neuerfindung besteht darin, das Thunfischsandwich samt Buttermilch oder Suppe durch einen Mixer zu jagen, sodass ein Getränk daraus wird.¹²⁶ Vermutlich hat er das selbst nicht als illegitimes Rivalisieren verstanden, oder seine Transformation ihres Stücks zeigt, dass er als Künstler selbst nicht den von ihm deklarierten Grundsätzen folgt. Das Prinzip ist: Die Partituren haben eine Pointe, und die fordert eine weitere heraus. Sonst kann das Fest (der Kreativität) nicht dauern, permanentes Feiern impliziert Steigerung.

Dieses Prinzip waltet freilich in allen möglichen Verfahren der Bezugnahme auf andere Werke; Praktiken des Zitierens und Transformierens enthalten oft (und gerade nicht nur unter modernen Bedingungen) ein agonistisches Moment. Bei Objekten, die grundsätzlich dazu da sind, weggegeben und von anderen anders gebraucht zu werden, scheint das Überbieten geradezu ein Muss. Wenn sich aber Leben und Kunst vermischen, lassen sich professionelle Rivalität von persönlichem Dissens

125 Zur zeremoniellen Gabe in vormodernen Gesellschaften – zum Potlatsch, aber laut Mauss auch zum Kula – gehört der Agonismus, doch Frauen sind davon ausgeschlossen. Der Kampf mit Gaben ist Männersache. Zumindest soll er das sein. Mythen und Literatur ersinnen dagegen anderes. Auch eine Frau kann hier eine Gabe als Waffe einsetzen, so Medea gegen ihre Konkurrentin. Und mit Gaben können sich Frau und Mann bekämpfen; man denke an Klytimestras roten Teppich zum Empfang für den heimkehrenden Gatten in Aischylos' erster Tragödie der *Orestie*. Agamemnon scheut sich, die kostbaren Gewebe zu betreten, aber in der verbalen Auseinandersetzung mit ihr setzt sie sich schließlich durch; die Szene zeigt in düsterem Vorgriff, was ihm bevorsteht. Gaben sind auch Operatoren der Macht. Die Möglichkeiten, sie einzusetzen und Macht auszuüben, sind zwischen den Geschlechtern freilich nicht gleichwertig verteilt.

126 Vgl. BAK, 221; vgl. auch Smith 2013, (66–75) v. a. 66, 70, 72.

und ideologischer Inkompatibilität nicht gut trennen. Die Beteiligten selbst wissen um die Konflikte, leiden z. T. darunter, bestätigen aber auch die starke Bindung in manchmal lebenslangen Freundschaften. Rückblickend äußert sich Paik in dieser Hinsicht ähnlich wie Williams:

[...] one thing that is remarkable about Fluxus is that for thirty years many different egos – twenty, thirty different artists – kept quite good friends and collaborated – which is remarkable. We must be very proud of it, because it is one of the very few anarchistic groups that has succeeded in surviving. Because with anarchists, by definition, the strongest guy becomes the dictator. In our case it didn't happen, basically speaking.¹²⁷

Tendenziell hat sich Maciunas diese Position angemäßt, jedoch – *basically speaking* – ohne Erfolg.

Dennoch bleibt das Bild zwiespältig. Kann man die Tatsache, dass es drei Jahrzehnte lang trotz aller Konflikte Zusammenarbeit und Freundschaften gab, als Indikator dafür verstehen, dass Fluxus, wie Magdalena Holdar anregt, radikale Demokratie im Sinn von Chantal Mouffe gelebt hat?

Deren agonistisches Modell von Demokratie geht davon aus, dass soziale Beziehungen potenziell immer antagonistisch sind, und zwar irreduzibel. Es besteht keine Aussicht, auf rationaler Grundlage zu einem alle inkludierenden Konsens zu gelangen, auch nicht, wenn dieser nur eine regulative Idee darstellt. Denn Konsens ist für sie nicht ohne Ausschluss möglich, und die Konstitution von Identität, eines ‚Wir‘, nicht ohne die eines Gegenüber von Anderen, eines ‚Sie‘. Voraussetzung der Demokratie ist dementsprechend nicht eine Vielheit, sondern eine Spaltung oder verfehlte Einheit. In diesem Sinn sind Konflikte nicht nur ein beklagenswerter aktueller Zustand, sondern liberale Demokratien müssen sie als ihre eigene Grundbedingung anerkennen. ‚Das Politische‘ besteht darin, den Streit nicht als einen von Feinden auszutragen, die einander vernichten wollen, sondern als Kampf zwischen Gegnern, die einander anerkennen und das Recht haben, ihre Position zu verteidigen. Dazu sind Institutionen und Verfahren nötig, und Debatten darüber, wie diese jeweils verfasst sind und realisiert werden. Dabei muss das Spektrum groß sein und, etwa zur jeweiligen Regierungsposition, tatsächliche Alternativen enthalten; denn aus dem Diskurs ausgeschlossene Positionen bergen die Gefahr, als nicht verhandelbare moralische Positionen oder essenzialistische Identifikationsformen aufzutreten; dann aber kommt es zu (gewaltsamen) Konfrontationen statt zu demokratischen Auseinandersetzungen. Entscheidend ist daher die Transformation von Antagonismen in Agonismen.¹²⁸

Die Kunstwissenschaftlerin überträgt das auf Fluxus:

In the words of political theorist Chantal Mouffe, it is a clear example of ‚agonistic pluralism‘, that is, the democratic position which, rather than striving for consensus, aims to work construc-

¹²⁷ Aus einem Interview 1990, zit. nach Holdar 2023, 182.

¹²⁸ Vgl. z. B. Chantal Mouffe: *Hegemony, Radical Democracy and the Political*, hg. von James Martin, London/New York: Routledge, 2013, z. B. 207–215, 216–227, und James Martin: Introduction, ebd., 1–11.

tively with conflicting positions. The prime task for this position, she states, is not to eliminate passions ... in order to render a rational consensus possible, but to mobilise those passions towards democratic designs'.¹²⁹

In dieser Abstraktheit mag die Behauptung zutreffen. Auch im Fall anderer Kunstbewegungen, bei Dada oder den *Relational Aesthetics*, ebenso bei *Liberate Tate*,¹³⁰ schlagen Interpreten, die Künstler selbst oder ihre Theoretiker – diese Funktionen können auch in einer Person koinzidieren – gern eine Brücke zu anspruchsvoller demokratischer Praxis. Es ist aber natürlich die Frage, ob die Auseinandersetzungen der Künstler oder die Interaktionen mit dem Publikum ihrer Unternehmungen überhaupt die Ebene politischer Fragen und tatsächlich Menschen außerhalb eines ohnehin kunstaffinen Milieus erreichen.¹³¹ Der Austausch zwischen Künstlern und Kunstinteressierten beruht auf einem Grundkonsens und einer weitgehenden sozialen Homogenität. Teilnehmer künstlerisch-aktivistischer Projekte schätzen das intensivierte Gruppengefühl; dieses beruhe gerade nicht auf einem finalen Konsens – dergleichen steht unter Verdacht –, sondern auf affektiver Ansteckung.¹³²

Bei Fluxus besteht, allen individuellen Differenzen zum Trotz, eine gemeinsame Basis darin, dass die Beteiligten in irgendeiner Weise Kunst machen wollen, insofern sie das Spiel als solches bejahen, und dass sie aus hochindustrialisierten Ländern der nördlichen und westlichen Hemisphäre, inklusive Japan und Korea, stammen. Ihre Epoche prägt der Ost-West-, nicht der Nord-Süd-Gegensatz. Insofern ist diese internationale Welt noch eine kleinere als die globalisierte der Gegenwart. Aus Ländern des ‚Ostblocks‘ partizipieren nur wenige, und vielleicht ist es nicht ganz zufällig, dass es Reibungen mit dem aus Litauen stammenden Künstler gibt.

Die Gegensätze der Fluxus-Akteure untereinander werden v. a. von Maciunas zeittypisch politisch formuliert. Auch wenn die Beteiligten kapitalismuskritisch eingestellt sind, sich gelegentlich für aktuelle Anliegen einsetzen oder ihr Tun zeitbedingte

¹²⁹ Holdar 2023, 181, mit Verweis auf Chantal Mouffe: *The Democratic Paradox*, London: Verso, 2009, 103.

¹³⁰ Vgl. oben 1–5.

¹³¹ So die mit Rekurs auf Mouffe u. a. formulierte Kritik an Nicolas Bourriaud und seinen künstlerischen Referenzen in Claire Bishop: *Antagonism and Relational Aesthetics*, in: *October* 110 (2004), (51–79), 65 ff. Tiravanija wiederum antwortet auf Bishops Kritik an ihm, indem er ihr akademischen Rassismus vorwirft; vgl. Francis Halsall: *Contemporary Art, Systems and the Aesthetics of Dispersion*, Abingdon/Oxon: Routledge, 2023, 18. Sozial engagierte Künstler der Gegenwart haben die Kritik an ihnen aufgenommen und ihre Projekte modifiziert; vgl. dazu z. B. die zweite Auflage von Ted Purves, Shane Aslan Selzer (Hg.): *What We Want is Free. Critical Exchanges in Recent Art*, Albany: State University of New York Press, 2014. Der veränderte Untertitel im Vergleich zu *Generosity and Exchange in Recent Art* in der ersten Auflage von 2005 trägt der Kritik und den Weiterentwicklungen Rechnung. Vgl. etwa auch die Arbeiten von Theaster Gates.

¹³² Vgl. Holtaway 2021, 52–55.

politische Konnotationen annimmt,¹³³ arbeiten sie jedoch bestenfalls indirekt an gesellschaftlichen Veränderungen: durch solche an Parametern der Kunst und deren Verknötung mit dem Alltagsleben.

Stellt Fluxus wirklich ein Experiment in radikaler Demokratie dar? Und wenn es diese zu exemplifizieren vermag, beweisen die langjährigen Kooperationen, zu denen es die Beteiligten bei allen Konflikten gebracht haben, dass sich auf lange Sicht die bindenden Kräfte durchsetzen? Worin bestehen ggf. diese Kräfte? Heterogenität und Vielfalt allein können es nicht sein, vielmehr bedarf deren Bejahung selbst eines hohen Grades an Vertrauen darauf, dass es trotz aller zentrifugaler Tendenzen etwas Gemeinsames gibt.

Sicher bilden die Fluxus-Akteure eine auf Dissens beruhende Sozialität. Der paradoxe Ausdruck „expelled members“ (Maciunas)¹³⁴ bezeichnet diese Möglichkeit. Aber sie haben keine Institutionen und keine formalen Prozeduren, die Konflikte zu Agonismen machen; dies geschieht vielmehr auf dem Weg individueller Interaktionen, die freilich als soziale Praktiken auch Institutionen sind, aber eben keine politischen und rechtlichen. Fluxus-Künstler teilen kein Programm, aber sie erweisen einander mit ihren Werken amikale Dienste. Sie geben Gaben, und zwar reziproke, provokante, unberechenbare, freiwillige und doch Bindungen schaffende; sie verändern die Öffentlichkeit für Kunst und damit die Praktiken, die Anerkennung von etwas als Kunst generieren. Insofern verwandeln sie – es gemahnt an Mouffes Überlegungen – Antagonismen in Agonismen. Entscheidend ist daran, dass dies nicht unabhängig von der Kunst, zusätzlich und ergänzend zu ihr oder auf einer ihr vorausgesetzten Ebene geschieht, sondern in der künstlerischen Aktivität selbst. Diese bleibt eine solche (wenn auch nicht die übliche ‚Kunstwerk = Wertobjekt-Kunst‘) und versucht nicht, in die Gesellschaft zu intervenieren. Trotzdem isoliert sie sich nicht von dieser. Natürlich behauptet sie keine Autonomie dagegen und versucht nicht, in einer Geste erhabener Abwehr, Kunst als Gegenmodell zum ‚Bestehenden‘ zu errichten. Die Aktivitäten lassen sich aber auch gerade nicht nur einem spezifischen sozialen Feld zuordnen oder einem gesellschaftlichen Subsystem mit eigener Logik.

Duchamp hat die Frage formuliert, ob man Werke machen könne, die nicht Kunst seien.¹³⁵ Im Hinblick auf Fluxus ließe sich fragen: Kann man künstlerische Geschenke machen, die weder nur eine andere Art Waren noch moralische oder solidarische, soziopolitische Aktionen sind? Ist Kunst als ein Geben denkbar, das diese Dichotomie transzendiert? Kann Kunst als freie und doch nicht völlig unverbindliche, reziproke

¹³³ Etwa für die Bürgerrechtsbewegung in den USA oder die Unterstützung von Opfern des Vietnamkriegs. Aus ‚Kommunismus‘ kann seinerzeit aber auch leicht Spiritualismus werden. In Mouffes Terminologie gesagt vollziehen sie gegenhegemoniale Praktiken.

¹³⁴ Vgl. z. B. Berger, Berger 1996, 125, und Schmidt-Burkhardt 2003, 21.

¹³⁵ „Peut-on faire des uvres qui ne soient pas ‚d’art‘?“ Marcel Duchamp: *Duchamp du signe. crits. Réunis et présentés par Michel Sanouillet*. Nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson, Paris: Flammarion 1994, 105.

Gabe funktionieren? Kann sie eine nicht-kalkulierbare und zugleich nicht beliebige Interaktion sein? Kann sie Agonismus und Anerkennung mit Verzicht auf eine dominante Position des Künstlers verbinden?

Fluxus hat darauf eine positive Antwort gegeben. Sie besteht u. a. darin, dass Dinge und Skripte in interaktiven Ketten eigene Akteurschaft entfalten. Im Hinblick auf die Realisierung eines *scores* in allen möglichen Medien und auf ein Werk als Reihe seiner zeitlich und räumlich verteilten Instantiierungen kann man in Fluxus eine dispersive und distributive Ästhetik *avant la lettre* erkennen.¹³⁶ Das impliziert ein verändertes Konzept des Werks und des künstlerischen Subjekts. Auch dieses ist dezentriert. Es lässt sich auf verschiedene Art beschreiben, z. B. als

intersubjective and ephemeral/mortal, gaining meaning, value, and longevity through perpetual circulation through systems of reciprocal exchange. This Fluxus model of subjectivity was yet another dimension of what Hannah Higgins has identified as the collective's 'appreciative (as opposed to cynical) and empathetic (as opposed to alienated) cognitive model'.¹³⁷

Mit der Gabenethnologie von Marilyn Strathern mag man auch an das Konzept der *partible person* und mit Alfred Gell an das der *distributed person* denken, die sich ihrerseits mit soziologischen Netzwerktheorien verbinden lassen.¹³⁸ Der Rekurs auf Gell bietet sich umso mehr an, als er seine zusammenhängenden Konzepte von *distributed person* und *distributed object* sowohl am ethnologischen Beispiel, u. a. der Operateure des Kula, wie an einem Beispiel jüngerer westlicher Kunst vorführt, und zwar ausgerechnet

¹³⁶ Vgl. Halsall 2023. Der Autor überträgt den von Seth Price 2002 in Bezug auf Medien gebrauchten Begriff *dispersion* auf Kunst und Subjektivität der Gegenwart. Das *Age of Dispersion* ist von globalen Verteilungs-, Kommunikations- und Kontrollsystemen bestimmt, die nur mit aktuellen Technologien möglich sind. Zur distributiven Ontologie des Kunstwerks vgl. auch Peter Osborne: *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*, London/New York: Verso, 2013. Eine der theoretischen Grundkomponenten zeitgenössischer Kunst als *postconceptual* (nicht *post-contemporary*, wie Halsall 2023, 15 f., irrtümlich schreibt) ist bei ihm „[a] radically distributive – that is, irreducibly relational – unity of the individual artwork across the totality of its multiple material instantiations, at any particular time“; ebd., 46. Vgl. auch Harren 2020, 162: „Fluxboxes dramatized the decentering and dispersal of both object and subject, prefiguring—negatively, perhaps—contemporary art’s postmedium condition, in which concepts are made to circulate through endless chains of media and formats at the same time that artists are accustomed to working collaboratively and taking on multiple roles in relation to their work, from design to production, promotion, and even sales.“

¹³⁷ Harren 2020, 162.

¹³⁸ Vgl. oben 79, Anm. 134, und Sansi 2020, 11 f. und 98. Mauss selbst hat in dem Aufsatz von 1938 *Une catégorie de l’esprit humain: la notion de personne celle de ‘moi’* (in ders.: *Sociologie et anthropologie*, Paris: Quadrige/PUF, 2004, 331–362) die soziale Person im Unterschied zum Individuum als Assemblage von Elementen und Personen verstanden. Eine Beziehung zwischen Gell und Latour stellt Arnd Schneider her in *Art and Anthropology*, in: Richard Fardon et al. (Hg.): *The Sage Handbook of Social Anthropology*, Vol. 1, London: Sage, 2012, (56–71) 57; er spricht von *fractional personhood*, es gibt auch bei Gell u. a. den Term *fractal personhood*.

an Duchamp und seinem Œuvre.¹³⁹ Die Person ist als Mikrokosmos ihrer sozialen Beziehungen eine zusammengesetzte Einheit und eine teilbare Person, insofern sie diese Beziehungen handelnd entäußert und durch ein Gegenüber sichtbar macht und erneuert, z. B. durch Gabentausch.¹⁴⁰ Sie ist in ihre Umgebung diffundiert, was nichts Magisches bedeutet, sondern der verteilten Natur sozialer Handlungsmacht entspricht. Wichtig ist dabei v. a. die Relativierung der (im westlichen Denken) kategorialen Trennung zwischen Mensch und Ding oder Subjekt und Objekt. Strathern betont

the continuity of people and things, as entities involved in the relation—without presupposing any hierarchy between them: they are just entities. [...] she points out that it is in fact through the relation that the identity of these entities is established. She is stressing, therefore, that through these relations, these entities *become* persons and things. These relations do not simply renew existing social bonds but they create the very identity of the partners in exchange.¹⁴¹

Wenn Kunst- und Subjektbegriff Hand in Hand gehen, dann lassen sich bei Fluxus Sozialität, Identität der Akteure und künstlerische Objektivationen mit Modellen einer derart nicht als kompakte Entität gedachten Person zusammenführen. Hier liegt Kreativität – künstlerische *donativité* – nicht und schon gar nicht allein am Anfang, bei einem singulären künstlerischen Geber, sondern verteilt sich auf alle Momente des Prozesses von Geben, Weitergeben, Empfangen, Umsetzen, Erwidern, auch auf die nicht-menschlichen Mitakteure. Netzwerkcharakter und Gabenpraxis greifen ineinander.

Das hat weitgehende Dimensionen und geht auch über die soziologisch-technische Verknüpfung von Objekten und Personen im Sinn von Akteur-Netzwerk-Theorie hinaus. Denn mit dem Paradigma der Gabe sind Vorstellungen von Netz und Zirkulation, wie ethnologische Forschung zeigt, nicht nur äußerlich verknüpft. So lässt sich das umstrittene *hau*, jene ‚Kraft‘ in der gegebenen Sache, die dafür sorgt, dass die Gabe zum Geber zurückkehrt, als Repräsentation der geistigen Individualität (der ‚Seele‘ oder wie immer sie genannt wird) bzw. der Identität des Gebenden verstehen, d. h. der Zugehörigkeit zu einer Gruppe. Die Zirkulation der Gabe drückt die Bindung des Individuums an das Kollektiv aus und bekräftigt sie. Jede Gabe hat, wenn Gaben ‚totale Leistungen‘ sind, d. h. sich auf den Clan, die Genealogie, das Land, also das Kollektiv, beziehen, diese Funktion.¹⁴²

In Hinsicht auf die aktuelle globalisierte Welt werden Netze und die Bewegung darin nicht zirkulär, sondern unübersichtlich rhizomatisch gedacht. Trotzdem beruht

139 Vgl. Gell 1998, 228–251.

140 Vgl. Dorothea Deterts: *Die Gabe im Netz sozialer Beziehungen. Zur sozialen Reproduktion der Kanak in der paicî-Sprachregion um Koné (Neukaledonien)*, Hamburg: LIT, 2002, 37. Hier auch das Zitat von Strathern: „... the gift realises two sets of relationships, namely a past origin and a present cause, or what makes it part of a person and what makes it detachable.“

141 Sansi 2020, 99.

142 Vgl. Serge Tcherkézoff: More on Polynesian gift-giving. The Samoan *sau* and the fine mats (*toonga*), the Maori *hau* and the treasures (*taonga*), in: HAU: Journal of Ethnographic Theory 2.2 (2012), (313–24) v. a. 316 und 319. Zur methodologischen Bedeutung des ‚totalen‘ Charakters vgl. Kap. II, Anm. 54.

die Bedeutung des Netzes – und die große Faszination, die es als Mastertrope in Analysen der Gegenwart ausübt – nicht zuletzt darauf, dass die technisch mögliche weltweite Konnektivität scheinbar oder in gewissen Hinsichten tatsächlich etwas wie ein Versprechen auf neue Arten sozialer Beziehung birgt.¹⁴³ Individuen, die nicht mehr selbstverständlich Teil eines Kollektivs sind und ihre Zugehörigkeit meinen wählen zu können, suchen nach Integration in einen größeren Zusammenhang. Netzwerkaktivitäten schaffen Identität gewährende Gruppen, und zwar viele, plurale, in Umfang und Graden der Öffentlichkeit dehnbare. Sie bieten starke und schwache Bindungen, aber jedenfalls Bindungen.

Fluxus agiert international, doch vor der Etablierung des globalen Netzes. Ihre Art der Sozialität kann sich auf eine große Zahl von Teilnehmern ausdehnen, aber es sind nicht die Formate heutiger Internetkommunikation und Social Media. Im Vergleich mit gegenwärtigen, meist auch physisch enormen installativen Werken, den klingenden Namen der Kunstszene, den astronomischen Preisen, der Medienpräsenz etc. fällt auf, dass sich diese Richtung in kleinen Dimensionen bewegt. Fluxus-Künstler schöpfen aus minimalen Ressourcen, und ihr Künstlertum besteht gelegentlich nur in einer ephemeren Geste. In diesem Sinn entspricht ihr Tun einer generalisierten und zugleich Maximalansprüche ausschließenden Auffassung von Gabe. Denn diese zielt auch auf eine unpathetische Konzeption von Kunst, ohne letztere in Popkultur aufgehen zu lassen. Gemeint sind auch gerade nicht Betätigungen, die keinen Anstoß erregen und dem mangelnden sozialen Zusammenhalt aufzuhelfen suchen, wie es Kritiker nicht ohne Bosheit der *Relational Art* der neunziger Jahre nachsagen.¹⁴⁴ Fluxus eignet sich deziert nicht zum gesellschaftlichen Reparaturbetrieb. Seine Angriffspunkte sind auch historisch bedingt andere.¹⁴⁵ Über *künstlerische* Größe sagt die Verortung auf der Skala des realen wie des symbolischen Kapitals aber wenig aus. Im Gegenteil liegt eine Herausforderung seit Duchamp und Dada darin, künstlerische Relevanz davon abzukoppeln, doch – das ist zumindest heute zu ergänzen – ohne damit auf der Seite von politischem Aktivismus oder Kulturpädagogik anzukommen.¹⁴⁶

¹⁴³ Im Zusammenhang mit aktueller Kunst werden Netzwerke von Künstlern eher im Hinblick auf ihre Dienstbarkeit für den ‚neuen Geist des Kapitalismus‘ (Boltanski, Chiapello) und die Möglichkeit diskutiert, dennoch ein Medium von dessen Kritik zu sein; vgl. Holtaway 2021, 50 f.

¹⁴⁴ Vgl. z. B. Wolfgang Kemp: *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Konstanz: Konstanz Univ. Press, 2015, 145–164, v. a. 156 und 162. Vgl. auch Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2013, 60–72, und oben, Anm. 131. Die ganze Richtung gilt schon als überholt; Kemp spricht bereits vom Zwang des Bourriaud-bashings, weist aber zu Recht darauf hin, dass das Prinzip selbst weiter besteht; vgl. Kemp 2015, 165.

¹⁴⁵ Beuys, der nur in den frühen Jahren zu Fluxus zu rechnen ist, spielt trotz mancher Projekte, die in den Stadtraum und in die Gesellschaft intervenieren, eine Sonderrolle, nicht zuletzt wegen seiner Mythologie und der Ikonisierung seiner Person.

¹⁴⁶ Das schließt nicht aus, dass die größten Provokateure auch irgendwann auf die Ebene der Kommodifizierung gelangen, und es besagt nicht, dass künstlerische Aktivitäten mit sozialer Funktion prinzipiell zu verschmähen wären.

Kunst beansprucht prinzipiell einen Platz in der ‚Aufteilung‘ des Aisthetischen und positioniert sich damit in dieser Ordnung politisch wirksamer Kräfte. Insofern kann sie nicht außerhalb der Dynamiken von Machtausübung und von Kämpfen darum bleiben. In diesem Sinn existiert keine unpolitische Kunst. Für eine erweiterte Gabentheorie liegt, wie erwähnt, die politische Dimension – und die Aufgabe für die Zukunft – darin, möglichst viele Menschen in Stand zu setzen, ihre Fähigkeit und Bereitschaft zum Geben auszuüben. Die anthropologische These ist: Jeder kann und jeder will das; Subjekt sein heißt Geber-Sein.

Caillé präsentiert – auffallenderweise am Ende von Überlegungen zu Kunst – eine sehr weitreichende Erklärung zur politischen Perspektive seines Ansatzes und zum darauf beruhenden Konzept des Konvivialismus, das die Bestrebungen nach einer Gesellschaft des Postwachstums, Post-Neoliberalismus und Postsozialismus bündelt.¹⁴⁷ In diesem Kontext bestimmt er dann den Ort der Kunst (er gebraucht den Singular):

Der Konvivialismus [...] beruht auf vier Prinzipien: einem Prinzip der gemeinsamen Menschlichkeit; einem Prinzip der gemeinsamen Sozialität; einem Prinzip der legitimen Individuation; einem Prinzip der Beherrschung der Individuation. Er akzeptiert also die Berechtigung des Strebens nach Anerkennung der singulären Identität der Individuen, solange es nicht den Prinzipien der gemeinsamen Menschlichkeit und Sozialität widerspricht. In diesem Sinne ist er eng mit der Perspektive einer radikalen Demokratisierung der Kunst verbunden, die der größtmöglichen Zahl von Menschen Zugang zur Gabefähigkeit bietet.

Dieser sei „das erste positive Ziel [...], das den menschlichen Subjekten angeboten werden“ könne, und die Gabefähigkeit

integraler Bestandteil der künstlerischen Dimension des Handelns [...]. Da die Priorität des Konvivialismus darin besteht, den Kampf für Anerkennung durch finanziellen Reichtum zu begrenzen, der für das Überleben des Planeten und unserer Welt katastrophal ist, müssen den menschlichen Subjekten andere Felder der Selbstverwirklichung eröffnet werden. Und diese Felder können keine anderen sein als die der Kunst, des Sports, der Wissenschaft, der Technologie und der Erfindung-Neuerfindung von Rahmenbedingungen des täglichen Lebens.

Für eine derartige

Demokratisierung der Kunst [...] muss die außerordentliche Menge an Werken, die fast überall und von fast allen produziert werden, sichtbarer und zugänglicher gemacht werden. Das bedeutet, ein für alle Mal mit dem grandiosen Bild der Kunst und des Künstlers zu brechen, und es wirklich zu tun und nicht nur in der zynischen Rhetorik der Künstler-Trader, die die Idealisierung der Kunst und des Künstlers auf die Spitze treiben, unter dem Vorwand, sie radikal zu de-

¹⁴⁷ Er gehört zu den Initiatoren und Unterzeichnern der beiden konvivialistischen Manifeste von 2013 und 2020, die Leitlinien für ein globales Zusammenleben formulieren.

konstruieren, und sich mit Hilfe des Spekulationsmarktes das Monopol auf legitime Sichtbarkeit und Gabefähigkeit anmaßen.¹⁴⁸

Diese Stelle bedürfte eines ausführlichen Kommentars, allemal in der gegenwärtigen Situation, in der entscheidende Gefahren auch von rechten, gegen den Neoliberalismus gerichteten Bewegungen und international von neo-imperialistischen Bestrebungen ausgehen und Kriege offenbar nicht nur um ökonomischer Bereicherung, sondern um geopolitischer Veränderungen willen geführt werden. Hier nur eine Bemerkung zum Zusammenhang von *donativité* und Kunst:

Die Passage zeigt, dass der *homo donator* sein Modell offenbar im Künstler als genuinem Geber und die Fähigkeit zu geben das ihre in der künstlerischen Tätigkeit haben. Dabei sind erst einmal beide im traditionellen Sinn gedacht: Kunst als einseitige, asymmetrische Gabe, die nicht erwidert werden kann. Wie sich dieses Geben anders verstehen lässt denn als primäres Produzieren und das Empfangen anders denn als ein passives, das ist jedoch nur Kunstrichtungen abzuschauen, die tatsächlich das Bild des einseitigen großen Gebers (allemal in seiner hier ‚zynisch‘ genannten Variante) außer Kraft setzen und das Geben zu einer Interaktion machen, die diese Bezeichnung wirklich verdient.

Caillé bezieht sich nicht auf Fluxus; seine Referenzen sind Lettrismus, der sich an Batailles Gabenkonzept anlehnt, und der daraus hervorgehende Situationismus, aber einiges teilt Fluxus mit diesen v. a. französischen Nachkriegsrichtungen. In der Entthronung des hochstilisierten Künstlers sind sich alle Tendenzen einig, die sich von Duchamp und Dada herleiten. Gegen das Kunstwerk als Investitions- und Spekulationsobjekt wie überhaupt die Kommodifizierung des Kunstbetriebs polemisieren alle, während die Verfahren, dagegen anzugehen, und die entwickelten Alternativen differieren.¹⁴⁹ Fluxus gelingt es immerhin, einigen Fallstricken der westlichen Kunstideolo-

¹⁴⁸ Alle Zitate Caillé 2022, 224 f. Empörung gegen die Cover Artists des Neoliberalismus wie Jeff Koons oder Damian Hirst (vgl. Kemp 2015, 189) – man denke auch an Bepko – reicht freilich nicht aus. Es bedarf eigener Analysen, um die besondere Dynamik des Kunstmarktes, dessen Konvergenz mit dem Finanzmarkt und nicht zuletzt das „höhnische Amalgam aus Gaben- und Marktökonomie“ (Kemp 2015, 190) zu erfassen, wenn Künstler dieses Spektrums auch noch von ihrer Generosität im Verhältnis zum Betrachter sprechen. Dabei verbietet sich jede Naivität. Die Unterscheidung einer *gift*- und einer *market-sphere* der Kunstwelt, wobei in der ersteren ‚mythische‘ Werte angenommen und der Markt negiert würden, trifft der Ökonom Hans Abbing: *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2002. Dass in der Kunstwelt nichts selbstlos gegeben, sondern mit Macht, Einfluss, Renommee, Legitimation etc. vergütet werde, überrascht freilich nicht. Das Buch zeigt aber auch, dass Gaben immer reduktiv verstanden werden oder ganz verschwinden, wenn sie in einer Dichotomie mit Waren betrachtet werden. Die ökonomistische Perspektive – oder eine so verfahrenende Kunstsoziologie – ist für den Versuch, Gaben- und Kunsttheorie produktiv zusammenzuführen, letzten Endes unergiebig.

¹⁴⁹ Die sozial engagierten Kunstrichtungen der letzten Jahrzehnte propagieren Kollektiv statt Individuum, Interaktion statt Werk, Empathie statt Invention u. Ä. Dergleichen darf jedoch auch nicht absolut gesetzt werden. Es gibt Beispiele, in denen ein Künstler seine dominante Position behält und sie

gie, -ökonomie, -politik und dem Trend zur Sozialpädagogik zu entgehen. Zumindest in den Verflechtungen von alltäglichem und künstlerischem Tun weiten seine Vertreter und Vertreterinnen die Gabefähigkeit tatsächlich aus.

Damit hängt die Kultur der Freundschaft eng zusammen. Diese ist nicht nur eine Privatangelegenheit, auch wenn Fluxus keine Massen erreicht. Das tun auch andere Unternehmungen, etwa in Wissenschaft, Literatur, Philosophie, nicht und sind dennoch von enormer Bedeutung auch für nicht unmittelbar daran Beteiligte. In all diesen Bereichen gibt es Freundschaften, an denen die Gesellschaft *post festum* partizipiert, insofern die persönlichen Beziehungen mit Objektivationen verbunden sind, die andere wahrnehmen können. Publierte Briefe oder andere Formen eines nicht-offiziellen Austauschs erlauben das. Korrespondenzen dieser Art gelten bis heute als modellhaft für Artikulationen, die weder rein sachlich noch nur intim sind; sie nutzen die Chancen eines weniger regulierten und im Verhältnis zum Gegenüber intensiveren Ausdrucks. Der Anthropologe David Scott z. B. hat so etwas in Briefen an den verstorbenen Begründer der Cultural Studies Stuart Hall vorgelegt und sich dabei auf Schriften zur Freundschaft von der Antike über Montaigne bis zu Derek Walcott und auf Korrespondenzen wie diejenige zwischen Hannah Arendt und Mary McCarthy berufen. Sein Meditieren über die Stimme des anderen und eine Ethik der Großzügigkeit steht in der Linie, die v. a. von der Theorie der höchsten Version von Freundschaft bei Aristoteles ausgeht: einer von *charis* und Gabe bestimmten Beziehung. Die Begriffe, die der Schreibende stark macht und vom akademischen Lehren und Lernen abhebt, heißen *listening* und *clarification*, Zuhören und Erhellen in einem reziproken Geschehen. Im Grund umschreiben sie Praktiken des freien und doch bindenden Gebens, Empfangens und Erwiderns.¹⁵⁰ Die Art der Mitteilung impliziert nicht zuletzt die beiderseitige Selbstgabe. In der fiktiven Korrespondenz tritt an die Stelle des verstummten Adressaten das Publikum; die Leser und Leserinnen antworten mit ihrer Empathie und ihren Ansätzen, die angesponnenen Fäden weiterzuspinnen.

Die Umwege des Miteinander-Redens über Texte unterscheidet intellektuelle Freundschaften von anderen, die jeder und jede privatim unterhalten kann. Denn Schriften tragen die vom Austausch erst einmal ausgeschlossene Öffentlichkeit doch

für die Realisierung einer vielschichtigen, kritisch eingestellten Unternehmung nutzt. Vgl. Bishop 2012, 18–26.

150 Vgl. David Scott: *Stuart Hall's Voice. Intimations of an Ethics of Receptive Generosity*, Durham/London: Duke Univ. Press, 2017, 7–9, 13–16, 19 ff. u. pass. Kritisch anknüpfend an Romand Coles: *Rethinking Generosity: Critical Theory and the Politics of Caritas*, Ithaca (N.Y.): Cornell Univ. Press, 1997, sucht er die traditionelle Tugend (und damit die Gabe und das Schenken) neu zu denken, nämlich als „conjoint relationship between giving and receiving“ (ebd., 21), d. h. dialogisch, gegenseitig, wenn auch nicht symmetrisch, mit dezidiertem Aufwertung der Geste des Empfangens oder Annehmens. Dabei diskutiert er nicht zuletzt das Konzept der ‚schenkenden Tugend‘ in Nietzsches *Also sprach Zarathustra*; vgl. ebd., 125–127 und 140. Die Gabe im ethnologischen Sinn, Mauss' Trias und ihre theoretischen Potentiale lässt er sich dagegen als Referenz entgehen.

in sich; es gibt keine schriftliche Kommunikation, die nicht zumindest potenziell auch andere als Absender und Empfänger erreicht.

Die im Fluxus-Milieu gepflegte Amikalität artikuliert sich nicht in literarisch-philosophischen Texten, kennt aber andere Arten der Objektivation: nicht nur kleine, sondern minimale Formate wie die ‚Anekdotation‘, die Titel mit Zueignung, die Aufschrift ‚Hommage‘ u. a. m. Auch hier übersetzt sich Freundschaft in etwas, was in Sprache und Schrift anderen zugänglich ist.¹⁵¹ Darüber hinaus ist das Weg- und Weitergeben eine Geste, die zur Interaktion auffordert. Sie bietet etwas an, ein Empfangen und Antworten sind erwünscht und möglich, aber nicht zwingend. Diese Künstler-Freundschaft kann man vielleicht als unpathetische, nonchalante Version derjenigen Freundschaft betrachten, die Scott beschwört. Anders als diese hat sie nicht mit hermeneutischen Fragen zu tun, auch nicht mit deren transformierter Art. Interkulturelle Differenzen müssen hier nicht erwogen werden, und das Ziel besteht nicht in verbalen Erhellungen. Der experimentelle Umgang mit Sprache entlastet die Fluxus-Projekte vielmehr von Sinn – und damit auch von Sinnpräentionen – jeder Art. Die intellektuellen und sozialen Beziehungen sind dadurch indirekter, aber dieser implizite Charakter hat seinen Vorzug: Gegen die Gefahr der Erbaulichkeit schützen sie ihr Lakonismus und ihr Witz.

7 Eine andere Gabentrias

Ein letzter Blick auf ein Fluxus-Stück soll noch einmal zeigen, inwiefern Gabenpraktiken darin pertinent sind, welche Fallen aber auch hier drohen. Nicht zuletzt mag dabei deutlich werden, worin sich Fluxus von manchen anderen Bewegungen vorher und nachher unterscheidet.

Ein Repertoirestück ist Knowles' *Proposition # 2: Make a Salad*. Die Nummer im Titel erinnert an Werkzählungen, z. B. bei La Monte Young. Die Künstlerin weist mit der Bezifferung (selbstironisch) auf viele weitere Werke voraus.¹⁵² Die Aufführung findet zum ersten Mal 1962 (beim Festival of Misfits, Institute of Contemporary Arts, London) statt und dann immer wieder, bis 2019. Die Schüssel mit dem realiter Essbaren ist zuerst ein Holzbottich, groß wie ein Waschtrog; dergleichen würde man sich für eine Party zu Hause ausleihen. Auf einem Foto des Events verteilt die Künstlerin Salat auf Teller und reicht ihn den anwesenden Ko-Performern. Das Kunstwerk wird im wörtlichen Sinn konsumiert. Es ist weder zum Ausstellen und ehrfürchtigen Anschauen da noch zum Aufbewahren in Galerie oder Museum noch zum Verkauf, es

¹⁵¹ Ganz ohne Verbalisierung kommt wohl kein Werk aus; i. d. R. gibt es mindestens die Paratexte Name und Titel, auch wenn letzterer mit ‚ohne Titel‘ verweigert wird.

¹⁵² Laut BAK aber setzen nur wenige diese Bezeichnungsart fort.

verkörpert weder einen hohen Geld- noch einen Symbolwert,¹⁵³ es eignet sich nicht als Investitionsobjekt und nicht zum Gewinn von Reputation. Auch besondere Fertigkeiten sind nicht in seine Produktion eingegangen. Die Verfahren sind unaufwändig und die Ingredienzien erschwänglich. Es ist nicht einmal ein gastronomisches Kunstwerk, und jahrzehntelang auch nicht Moment einer besonderen Performance. Eine anti-institutionelle Spitze mag ihm eignen, wenn das Stück in Museumsräumen aufgeführt wird, wo Essen Tabu ist und der säuerliche Geruch von Essig wie eine Attacke auf das aseptische Ambiente wirkt.¹⁵⁴ Insofern es verzehrt wird, entspricht es auch nicht der Verneinung von Körperlichkeit, wie sie mit dem traditionellen ästhetischen Wohlgefallen verbunden ist; diesem Objekt begegnen Rezipienten nicht interesselos, sondern mit oraler Lust.

Im Lauf der langen Erfolgsgeschichte von *Make a Salad* ändert sich der überschaubare Charakter der Aufführung allerdings, die Ausmaße werden immer größer. Eine ganze Truppe von Mitakteuren arbeitet dann an der Zubereitung, die Schüsseln werden gigantisch, und schließlich passt der Salat gar nicht mehr in ein Gefäß. Geschnittenes Gemüse wird stattdessen zentnerweise auf eine riesige Plastikbahn hinuntergekippt, und die Soße hinterher; mit langen Gartenrechen wird sie dann untergemischt. Das Servieren und Essen in der Freundesgruppe avanciert 2008 in der Tate Modern's Turbine Hall in London zu einer Speisung der Dreitausend.

Das Ganze ist aber trotz alledem eine künstlerische Performance und keine Wohltätigkeitsveranstaltung. Kunst demonstriert ihre Nähe zu alltäglichen Dingen und Verrichtungen, aber sie tritt nicht beiseite, um einem sozialen Projekt Platz zu machen. Ähnlich sammeln sich um die Aktion 2011 in New York Passanten – sie helfen mit, die Plastikbahn zu halten – und amüsieren sich.¹⁵⁵ Es ist keine Menge von Bedürftigen; Hungrige könnte man mit Salat auch nicht nähren.

Das hörbare Schnippeln von Karotten, Gurken und dergleichen, das anfangs das Geräusch der Performance bildet, ist nun mit live-Musik ergänzt; im Baltimore Museum of Art erklingt Mozart, auch zur Wiederaufführung 2008 gehört eine Gruppe von Musikern, eine zeichnerische Skizze hält die Cellistin Lucy fest.¹⁵⁶

Aufführungen von *Make a Salad* sind Konzerte. Und Knowles steht (soweit die Fotos und Zeichnungen es erkennen lassen) bei allen Aufführungen im Mittelpunkt. Die Performer sind viele, aber wie bei einem Orchester oder Chor; es besteht kein Zweifel daran, wer die Protagonistin ist: die Komponistin und Dirigentin.

Bei der Aufführung 2008 ist die Höhendifferenz zwischen der Plastikbahn und der Balustrade, auf der Knowles steht und eigenhändig die Soße hinuntergießt, beson-

¹⁵³ In Maciunas' Verlautbarung von 1965 (vgl. Anm. 36) hatte es geheißen „no commodity or institutional value“.

¹⁵⁴ Vgl. Lucia Fabio: Touch, Listen, Smell, Eat, Look: Intersensory Perception in the Work of Alison Knowles, in: BAK, (55–61) 57.

¹⁵⁵ Vgl. z. B. BAK, 221 ff.

¹⁵⁶ Vgl. BAK, 210 f.

ders groß: 25 Fuß, also ca. acht Meter.¹⁵⁷ Das Publikum sitzt in mehreren Metern Abstand von der Plane, ebenso die Musiker mit ihren Instrumenten. Bemerkenswert ist, wie Knowles von der Höhe ihrer Position herab die Geste macht, die traditionell dem Herrscher (und gelegentlich dem ihm in der Selbstinszenierung sich assimilierenden Künstler) zukommt: Der Souverän streckt den rechten Arm aus und öffnet die Hand weit. Daraus fallen in alle Richtungen auseinanderstiebend die Gaben, die er in seiner Generosität an eine dankbar zu ihm aufschauende Menge verteilt. Die Geste der *sparsio* macht ihn als einen freigiebigen kenntlich, *liberalitas* ist die ihm gemäße Tugend. Auf dem Foto, das den Londoner Event im Rahmen des Fluxus Long Weekend festhält, beugt sich Knowles – sie wirkt mit kurz geschnittenem Haar und Hosen übrigens recht männlich – leicht nach vorn und gießt mit ausgestrecktem rechtem Arm das Dressing aus. Bogenförmig in verdrilltem Strahl stürzt die Flüssigkeit aus einer Glaskaraffe nach unten.¹⁵⁸ Aller Augen richten sich auf diesen Akt. In ihm kulminiert die Performance: Die Künstlerin schenkt mit wörtlich großer Gebärde ihre Gabe aus.

Das gargantueske Ausmaß rückt diesen Event in eine andere Kategorie, als es die Kochaktionen in Spoerris Restaurant Ende der sechziger Jahre sind oder die von Tiravanija in den frühen Neunzigern, der zuerst eine Galerie, dann ein Museum in ein Restaurant verwandelt und Kunst in Konvivialität. Weder alltägliches Sich-Nähren noch Gelegenheit zum geselligen Miteinander sind bei Knowles die Referenzen, sondern das Volksfest, das ein reicher, zum unmessbaren Aufwand gewillter Gönner veranstaltet. Die Darreichung ist ein Exzess. Sie wirkt wie eine Karikatur von euergetischem oder philanthropischem Handeln: die Künstlerin als Sponsorin des menschheitlichen Wohlergehens. Mit biologischen Notwendigkeiten hat dieser Akt der Verausgabung so wenig zu tun wie mit ökonomischem Handeln oder moralisch gebotenem Spenden. Er bewegt sich auch nicht in den Kategorien der Alltagsrituale, sondern sprengt deren Grenzen und Formen. Es handelt sich um ein Fest jenseits der Konventionen des sozialisierenden Mahls, um eine Orgie. Sie überbietet alles übliche gesellige Essen in überschaubarer Runde, stiftet dagegen Gemeinschaft in transgressiver Opulenz. Es ist ein Potlatsch: eine lustvolle Vergeudung von Ressourcen – eine Gabe zwar nicht in Mauss', aber in Batailles Sinn.

Und doch nicht ganz. Denn die Orgie kommt ohne Rausch und Völlerei aus. Nichts ist gastronomisch asketischer als Salat. Dieser wird vom Publikum gut gelaunt verzehrt, angeblich schmeckt er sogar. Die Aktion ist voller Selbstironie, insofern zwar ungeheure Mengen dargeboten werden, aber doch von nichtigem Zeug: Blattsalat, Gurken, Radieschen, Tomaten *en masse*. Und die fluide Gabe ist nur das Gold des Südens. Die Anökonomie ist darin Zitat, aber nicht die Botschaft; sie parodiert sich vielmehr selbst. In diesem Sinn bleibt die Performance Fluxus treu. Auch bei der XXL-Wiederaufführung des Frühwerks fehlt es also nicht an Humor.

157 Vgl. BAK, 211.

158 Von dem Event gibt es einige Fotos im Internet sowie eine Aufzeichnung in Youtube.

Nimmt man jedoch die personale und die institutionelle Seite in den Blick, haben die Dinge sich merklich verschoben. Fluxus hat – in der Linie seiner Vorläufer – mit dem Mythos des einseitig gebenden Künstlers gebrochen. Dass ein Künstler oder eine Künstlerin als großer Star auftritt, und dies bei einem Stück aus dem Geburtsjahr der Bewegung, ist bemerkenswert. Der Personenkult der Kunstinstitutionen und deren Gigantomanie haben, wie es scheint, Fluxus eingeholt. Ein Werk dieser Herkunft ist nun, ganz anders als in den Anfängen, so riesig, wie es sein muss, um die enorme Maschinenhalle eines ehemaligen Kraftwerks zu füllen. Die Lokalität – „a vast, iconic space for large-scale sculpture and site-specific installation art“¹⁵⁹ – hat seit ihrer Eröffnung im Jahr 2000 Arbeiten von Künstlern und Künstlerinnen mit den klingendsten Namen beherbergt.¹⁶⁰ Als Fünfundsiebzjährige ist Knowles nun offenbar in dieser A-Klasse angekommen. Auf dem Foto erscheint sie so prominent wie nur je ihre berühmten (meist männlichen) Kollegen; erhaben im Literalsinn steht sie über der unten versammelten Menge.

Im Vergleich zu einem Video des Events zeigt sich allerdings ein Unterschied: Knowles steht mitnichten allein oben, um die Ingredienzien des Salats hinunterzuschütten, sondern zusammen mit vielen Helfern, die alle notgedrungen die gleiche Geste machen. Und sie steht nicht nur oben, sondern auch unten an der Plane und zieht neben vielen anderen ihren Rechen durchs Gemüse. Offenbar ist es die großformatig präsentierte Fotografie mit dieser bestimmten Einstellung, die einen etwas verzerrten Eindruck von der Sache vermittelt. Fotografen und Herausgeber von dicken, technisch virtuellen Katalogen – schließlich geht es um eine Retrospektive – scheinen Wert darauf zu legen, eine ehemalige Fluxus-Künstlerin und ihre Performance ins überkommene Bild von Kunst einzuschreiben: in das des großen asymmetrischen Gebens. Ein Lebenswerk scheint in dieser Pose seinen Gipfel zu erreichen.

Wenn ausgerechnet das Fluide des immer unabsehbaren Miteinanders fehlt, wäre dies also dem Kunstbetrieb anzulasten. Seine monumentalisierende Repräsentation düpiert Fluxus oder zumindest dessen Reinszenierung. Bei allen Modifikationen, denen das Museum sich seit dem frühen 20. Jahrhundert unterzogen hat, beweist die Institution damit freilich ihre Resilienz. Dank enormer Plastizität hat sie noch jeden Anschlag überstanden. Die Aufständischen heißt sie nach einer gewissen Zeit in ihren immer größeren Hallen willkommen. Die Institution zollt (zumindest einigen von) denen, die sie verschmäht haben, Anerkennung. Diese Gabe kommt nur verzögert, Jahrzehnte nach der rebellischen Geste, aber sie findet für einige wenige statt, und diese nehmen sie mit Abstand zur ehemals ablehnenden Haltung auch an. So gesehen funktioniert der Gabentausch zwischen Künstlern und Institution. Zumindest auf lange Sicht agieren sie zum gegenseitigen Wohl, indem sie einander Ansehen verschaffen.

¹⁵⁹ Zitiert nach www.tate.org.uk/visit/tate-modern/turbine-hall (13.12.2023).

¹⁶⁰ Z. B. Louise Bourgeois, *I Do, I Undo, I Redo* (2000), Olafur Eliasson, *The Weather Project* (2003), Ai Weiwei, *Sunflower Seeds* (2010) oder El Anatsui, *Behind the Red Moon* (2023/24).

Hénaff hat die Mauss'sche Gabentrias *donner – recevoir – rendre* (geben – annehmen – erwidern) umformuliert und daraus die Sequenz *offrir – défier – lier* (darbieten – herausfordern – binden)¹⁶¹ gemacht. Das passt in vielen Hinsichten für den Konnex von Künstlern, Kunst, Institutionen, Publikum, aber allemal passt es für den speziellen Fall Fluxus, denn hier koinzidieren künstlerische Aktivitäten mit provokanten Praktiken der Erzeugung von Gemeinschaft und von Künstler-Freundschaft. Wichtig ist bei dieser Verdrillung, dass beide Stränge gleich stark sind: Die Beteiligten machen Kunst und verbinden sich amikal und agonistisch miteinander und mit dem Publikum, insofern sie künstlerisch agieren. Fluxus existiert so wenig ohne die kürzeren oder dauerhafteren Gemeinschaften wie ohne künstlerisches Tun. Die einen lassen sich nicht kommandieren, das andere hat keine Programmatik.

Williams teilt eigener Aussage nach mit dem Maler Ay-O einen „sense of irreverence and discovery [...], challenging our preconceptions about life and art, about tradition and taste“, aber genauer noch teilen sie „a sense of what we call ‚cosmological humour‘ at the base of good art, be it high tragedy or low comedy“.¹⁶² Nicht alle Fluxus-Leute dürften das unterschrieben haben, aber zumindest lässt sich konstatieren: Sie geben Kunst mitnichten auf zugunsten von Experimenten mit dem sozialen Leben oder von Versuchen, direkt in die gesellschaftlichen Verhältnisse einzugreifen. Andererseits fungieren Kunst und ein alles erfassender Humor als entscheidende Bindekräfte. Die Trias des Gebens und der sozialen Kohäsion – der Bildung von Sozialität aus reziprokem Geben und Anerkennen – lässt sich daher noch pointieren. Für Fluxus mag sie heißen: darbieten – herausfordern – mitspielen.

161 Vgl. oben 10, Anm. 15.

162 EW, 444.

Bibliografie

Die bibliografischen Nachweise sind nach den Buchkapiteln geordnet. Die Teilbibliografien enthalten jeweils die Primärtexte und andere Quellen, Siglen sowie die fachspezifische Forschung. Internetquellen ohne Autornamen stehen jeweils am Schluss. Titel, die wiederkehrende Fragen betreffen – i.d.R. handelt es sich um anthropologische, philosophische, soziologische oder sonstige theoretische Literatur – sind nur in der Allgemeinen Bibliografie aufgeführt; viele davon stehen in der Einleitung. Einige wenige Titel, die nicht diesem Kriterium entsprechen, aber in der Einleitung genannt werden, finden sich ebenfalls in dieser Teilbibliografie. Übersetzungen stehen jeweils direkt nach dem Original.

Allgemeine Bibliografie und Einleitung

- Adloff, Frank, Caillé, Alain (Hg.), 2022: *Convivial Futures. Views From a Post-Growth Tomorrow*, Bielefeld: transcript.
- Appadurai, Arjun, 1986: *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Aristoteles (1894) 1979: *Aristotelis Ethica Nicomachea*, hg. v. Ingram Bywater, Oxford: Oxford Univ. Press (vgl. Siglen zu Kap. I).
- 1983: *Nikomachische Ethik*, übers. u. Nachw. v. Franz Dirlmeier, Anmerkungen v. Ernst A. Schmitt, Stuttgart: Reclam (vgl. Siglen zu Kap. I).
- Athané, François, 2011: *Pour une histoire naturelle du don*, Paris: PUF.
- Bedorf, Thomas, Herrmann, Steffen, 2016: Das Gewebe des Sozialen. Geschichte und Gegenwart des sozialen Bandes, in: Thomas Bedorf, Steffen Herrmann (Hg.): *Das soziale Band. Geschichte und Gegenwart eines sozialtheoretischen Grundbegriffs*, Frankfurt/M.: Campus.
- Benveniste, Émile, 1966: *Problèmes de linguistique générale I*, Paris: Gallimard.
- 1974: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, München: List.
- 1969: *Le vocabulaire des institutions indo-européennes. 1. Économie, parenté, société*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Die Bibel*, 1985. Nach der Übersetzung von Martin Luther, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- Bourdieu, Pierre, 2017: *Anthropologie économique. Cours au Collège de France (1992–1993)*, Paris: Raisons d'agir/Seuil.
- Brusotti, Marco, 2022: „A rage for display.“ Zur agonalen Ästhetik der Gabe bei René Maunier. Vortrag gehalten im Rahmen des Workshops *Künste – Agonismus – Konvivialität: Analysen im Anschluss an Marcel Mauss*, 13.-15.10.2022 an der Universität Bonn (unveröff.)
- 2023: Ressentiment und Politik bei Nietzsche, in: Martin A. Ruehl, Corinna Schubert (Hg.): *Nietzsches Perspektiven des Politischen*, Berlin/Boston: De Gruyter, 231–249.
- Caillé, Alain, 1991: Une soirée à L'Ambroisie — Rudiments d'une analyse structurale du don, in: La Revue du MAUSS 11, 106–112.
- 2000: *Anthropologie du don. Le tiers paradigme*, Paris: Desclée du Brouwer.
- 2008: *Anthropologie der Gabe*, Frankfurt/M.: Campus.
- 2005: *Don, intérêt et désintéressement. Bourdieu, Platon et quelques autres*, Paris: Éditions la Découverte/M.A.U.S.S.
- 2019: *Extensions du domaine du don. Demander – donner – recevoir – rendre. Essai*, Arles: Actes sud.
- 2022: *Das Paradigma der Gabe. Eine sozialtheoretische Ausweitung*, Bielefeld: transcript.
- Cicero 1976: *De Officiis/Vom pflichtgemäßen Handeln*. Lateinisch und Deutsch, übers., komm. u. hg. v. Heinz Gunermann, Stuttgart: Reclam.

- Deterts, Dorothea, 2002: *Die Gabe im Netz sozialer Beziehungen. Zur sozialen Reproduktion der Kanak in der païc-Sprachregion um Koné (Neukaledonien)*, Hamburg: LIT.
- Duden: <https://www.duden.de>
- Fichte, Johann Gottlieb, 1791: *Grundlage des Naturrechts nach Principien der Wissenschaftslehre* (1796), in: *Fichtes Werke*, hg. v. Immanuel Hermann Fichte, Bd. III: *Zur Rechts- und Sittenlehre I*, Berlin: De Gruyter, 1–385.
- Fuchs, Thomas, 2017: Collective Body Memories in: Christoph Durt, Thomas Fuchs, Christian Tewes (Hg.): *Embodiment, Enaction, and Culture. Investigating the Constitution of the Shared World*, Cambridge (Mass.)/London (UK): MIT, 332–353.
- Gell, Alfred, 1998: *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon Press.
- Georges, Karl Ernst, (⁸1918) 1998: *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, Hannover: Hahn, Nachdruck Darmstadt, <http://www.zeno.org/nid/20002474417>
- Göbel, Markus, Ortmann, Günter, Weber, Christiane, 2007: Reziprozität. Kooperation zwischen Nutzen und Pflicht, in: G. Schreyögg, J. Sydow (Hg.): *Managementforschung 17*, Wiesbaden: Gabler, 161–205.
- Godelier, Maurice, 1999: *Das Rätsel der Gabe. Geld, Geschenke, heilige Objekte*, München: C.H. Beck.
- Goffman, Erving, ¹⁰2013: *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Hénaff, Marcel, 2002a: *Le Prix de la vérité. Le don, l'argent, la philosophie*, Paris: Éditions du Seuil.
- 2009: *Der Preis der Wahrheit. Gabe, Geld und Philosophie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- 2002b: Argumentaire: du don cérémoniel à la politique de la reconnaissance, in: *Esprit* 282, 159–165.
- 2002c: De la philosophie à l'anthropologie. Entretien avec Marcel Hénaff, in: *Esprit* 282, 135–158.
- 2012: *Le don des philosophes. Repenser la réciprocité*, Paris: Éditions du Seuil.
- 2014: *Die Gabe der Philosophen. Gegenseitigkeit neu denken*, Bielefeld: transcript.
- Holtaway, Jessica, 2021: *World-Forming and Contemporary Art*, New York: Routledge.
- Honneth, Axel, (1992) ²2003: *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- 2010: Vom Gabentausch zur sozialen Anerkennung. Unstimmigkeiten in der Sozialtheorie von Marcel Hénaff, in: *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung* 7.1, 99–110.
- 2017: Autonomie und Anerkennung. Zur Genealogie von Hegels Anerkennungslehre, in: Klaus Viertbauer, Thomas Hanke (Hg.): *Subjektivität denken: Anerkennungstheorie und Bewusstseinsanalyse*, Hamburg: Felix Meiner, 11–18.
- Hutter, Michael, Priddat, Birger P. (Hg.), 2023: *Geben, Nehmen, Teilen. Gabenwirtschaft im Horizont der Digitalisierung*, Frankfurt/New York: Campus.
- Kant, Immanuel, 1968: *Kants Werke* (vgl. Siglen zu Kap. IV).
- Kunstmuseum Villa Zanders (Hg.), 2022: *Katharina Hinsberg: Still Lines*, Dortmund: Kettler.
- Lageira, Jacinto, Lontrade, Agnès (Hg.), 2015: *Esthétique du don de Marcel Mauss aux arts contemporaines*, Presses de l'université de Pau et des Pays de l'Adour.
- MacLachlan, Bonnie, 1993: *The Age of Grace. Charis in Early Greek Poetry*, Princeton/New Jersey: Princeton Univ. Press.
- Mainberger, Sabine, 2020: *Linien – Gesten – Bücher. Zu Henri Michaux*, Berlin: De Gruyter.
- 2022: *Grazia*, Gabe und Salz. Tischszenen mit François I^{er} und Benvenuto Cellini, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 96.1, 1–34.
- Maunier, René, 1998: *Recherches sur les échanges rituels en Afrique du Nord suivi de Les groupes d'intérêt et l'idée du contrat en Afrique du Nord*. Présentation et notes Alain Mahé, Saint-Denis: Éditions Bouchène.
- Mauss, Marcel, 1921: Une forme ancienne de contrat chez les Thraces, in: *Revue des Études Grecques* 34.159, 388–397.
- 1924: L'appréciation sociologique du bolchevisme, in: *Revue de métaphysique et de morale* 31, 103–132.
- (1923/1924) 1969a: *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, in: *L'Année sociologique*. Nouvelle série, 1 (1923–1924), Paris 1925, Nendeln/Lichtenstein: Kraus Reprint, 30–186.

- ¹⁰2013: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- 1969b: „gift-gift“, in: Marcel Mauss: *Œuvres. 3. Cohésion sociale et divisions de la sociologie*, hg. v. Victor Karady, Paris: Les Éditions de minuit, 46–51. Wiederabdruck von « gift-gift », in: *Mélanges offerts à Charles Andler par ses amis et ses élèves*, Strasbourg, 1924, 243–247.
- (1938) 2004: Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne celle de „moi“, in: Marcel Mauss: *Sociologie et anthropologie*, Paris: Quadrige/PUF, 331–362.
- Mertens, Veronika, 1994: *Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*, Wiesbaden: Harrassowitz.
- Mieklautz, Elfie, 2010: *Geschenkt. Tausch gegen Gabe – eine Kritik der symbolischen Ökonomie*, München: Fink.
- Mouffe, Chantal, 2009: *The Democratic Paradox*, London: Verso.
- 2013: *Hegemony, Radical Democracy and the Political*, hg. von James Martin, London/New York: Routledge.
- Moussy, Claude, 1966: *Gratia et sa famille*, Paris: PUF.
- Ortmann, Günther, 2023: Gabe versus Tausch, in: Michael Hutter, Birger P. Priddat (Hg.): *Geben, Nehmen, Teilen. Gabenwirtschaft im Horizont der Digitalisierung*, Frankfurt/New York: Campus, 123–144.
- Pitt-Rivers, Julian, 1992: Postscript: the Place of Grace in Anthropology, in: J. G. Peristiany, Julian Pitt-Rivers (Hg.): *Honor and Grace in Anthropology*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 215–246.
- Plessner, Helmuth, ³2019: *Macht und menschliche Natur. Gesammelte Schriften V*, hg. v. Günter Dux, Odo von Marquard, Elisabeth Ströker, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Quintilian (Marcus Fabius Quintilianus), ³1995: *Institutionis oratoriae libri XII/Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, hg. u. übers. von Helmut Rahn, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2 Bde.
- Ranciére, Jacques, 2000: *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris: La Fabrique Éditions.
- 2006: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: b_books.
- 2004: *Malaise dans l'esthétique*, Paris: Éditions Galilée.
- Ricœur, Paul, 2004: *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Paris: Stock.
- Sahlins, Marshall, (1972) 2017: *Stone Age Economics*, London/New York: Routledge.
- Sansi, Roger, 2019: „The Place of the Thing“. The Predicament of the Gift in Art and Anthropology, in: Ingrid Hentschel (Hg.): *Die Kunst der Gabe. Theater zwischen Autonomie und sozialer Praxis*, Bielefeld: transcript, 51–66.
- (2015) 2020: *Art, Anthropology and the Gift*, London/New York: Routledge.
- Schneider, Arnd, 2012: Art and Anthropology, in: Richard Fardon, Olivia Harris, Trevor H. J. Marchand, Mark Nuttall, Cris Shore, Veronica Strang u.a. (Hg.): *The Sage Handbook of Social Anthropology*, Vol. 1, London: Sage, 56–71.
- Scott, David, 2017: *Stuart Hall's Voice. Intimations of an Ethics of Receptive Generosity*, Durham/London: Duke Univ. Press.
- Simmel, Georg, 1992: *Soziologie, Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Gesamtausgabe*, hg. v. Otthein Rammstedt, 11, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Spoerri, Daniel, 1995: *An Anecdoted Topography of Chance*, London: Atlas Press.
- Tcherkézoff, Serge, 2012: More on Polynesian gift-giving. The Samoan *sau* and the fine mats (*toonga*), the Maori *hau* and the treasures (*taonga*), in: HAU: Journal of Ethnographic Theory 2.2, 313–324.
- 2016: *Mauss à Samoa. Le holisme sociologique et l'esprit du don polynésien*, Aix-Marseille Université: pacific-credo Publications.
- Testart, Alain, 2006: *Des dons et des dieux. Anthropologie religieuse et sociologie comparative*, Paris: Éd. Errance.
- 2007: *Critique du don. Études sur la circulation non-marchande*, Paris: Éditions Syllepse.
- Van Berkel, Tazuko Angela, 2020: *The Economics of Friendship. Conceptions of Reciprocity in Classical Greece*, Leiden/Boston: Brill.
- Vernant, Jean-Pierre, 1967: Œdipe sans complexe, in: *Raison présente* 4, 3–20.
- (1965) 1996: *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris: La Découverte.

- Vidal, Denis, 1991: Les trois Grâces ou l'allégorie du don: Contribution a l'histoire d'une idée en anthropologie, in: *Gradhiva* 9, 30–47.
- Waterhouse, Peter, Meyer, Nanne, 2016: *Die Auswandernden*, Fürth: starfruit.
- Weber, Max, 1980: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, 5. rev. Aufl., besorgt v. Johannes Winckelmann, Tübingen: Mohr.
- Weiner, Annette, 1980: Reproduction. A Replacement for Reciprocity, in: *American Ethnologist. Journal of the American Ethnological Society*, 7.1, 71–85.
- 1992: *Inalienable Possessions. The Paradox of Keeping-While-Giving*, Berkeley u. a.: Univ. of California Press.

Internetquelle

<https://www.theguardian.com/environment/2012/aug/30/tate-modern-activist-wind-turbine>

Kapitel I

Siglen

- CEIT: Kyriakou, Poulheria, 2006: *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Berlin/New York: De Gruyter.
- EIEC: Euripides 2018: *Ion. Edition and Commentary*, by Gunther Martin, Berlin/Boston: De Gruyter.
- Ilias VI Komm.: Homer 2008: *Homers Ilias*. Gesamtkommentar (Basler Kommentar/BK), hg. v. Anton Bierl, Joachim Latacz, Bd. IV: *Sechster Gesang (Z)*, Faszikel 2: Kommentar, v. Magdalene Stoevesandt, Berlin/New York: De Gruyter.
- NE: Aristoteles: *Aristotelis Ethica Nicomachea/Nikomachische Ethik* (vgl. Allgemeine Bibliografie; die Sigle verweist auf Originaltext und Übersetzung)
- Poetik*: Aristoteles: *Peri poiêtikês/Die Poetik* (vgl. unten; die Sigle verweist auf Originaltext und Übersetzung)
- Rhetorik*: Aristoteles 1976: *Technê rhêtorikê/Aristotelis Ars rhetorica*, hg.v. Rudolf Kassel, Berlin/New York: De Gruyter.
- SPh: Sophokles 2018: *Philoktet*, hg., übers. u. komm. v. Bernd Manuwald, Berlin/Boston: De Gruyter.
- SPhT: Sophokles 1995: *Dramen*. Griech. u. deutsch, hg. u. übers. v. Wilhelm Willige, überarb. v. Karl Bayer, Zürich: Artemis & Winkler (Tusculum).
- Aeschylus 2008: *Oresteia. Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides*, übers. u. hg. v. Alan H. Sommerstein: Cambridge (Mass.)/London (UK): Harvard Univ. Press.
- 2017: *Libation-Bearers*, hg. von C. W. Marshall, London: Bloomsbury.
- Aischylos ³1980: *Tragödien und Fragmente*, hg. u. übers. v. Oskar Werner, München: Heimeran.
- Aristoteles 1994: *Poetik*, griechisch/deutsch, übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam.
- 2008: *Poetik*, übers. u. erläutert v. Arbogast Schmitt, Berlin: Akademie Verlag.
- 2023: *Poetik. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar: mit einem Anhang: Texte zur aristotelischen Literaturtheorie*, von Martin Hose, Berlin/Boston: De Gruyter, 2 Bde.
- Azoulay, Vincent, 2004: *Xénophon et les grâces du pouvoir. De la charis au charisme*, Paris: Publications de la Sorbonne.
- Belfiore, Elizabeth S., 1992: *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton/New Jersey: Princeton Univ. Press.
- 1993/94: *Xenia in Sophokles' Philoctetes*, in: *The Classical Journal* 89.2, 113–129.
- 2000: *Murder Among Friends: Violation of Philia in Greek Tragedy*, New York (N.Y.) u. a.: Oxford Univ. Press.

- Boitani, Piero, 2021: *Anagnorisis: Scenes and Themes of Recognition and Revelation in Western Literature*, Leiden/Boston: Brill.
- Burnett, Anne Pippin, 1971: *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford: Clarendon Press.
- Calder III, William M., 1984: Gold for Bronze: *Iliad* 6.232–36, in: Alan L. Boegehold, William M. Calder III, John Mck. Camp II u.a. (Hg.): *Studies Presented to Sterling Dow on His Eightieth Birthday*, Durham (N.C.): Duke Univers., 31–35.
- Cave, Terence, 1988: *Recognitions. A Study in Poetics*, Oxford: Clarendon Press.
- Cowan, Robert W., 2021: Knowing Me, Knowing You: Epic *Anagnorisis* and the Recognition of Tragedy, in: Sophia Papaioannou, Agis Marinis (Hg.): *Elements of Tragedy in Flavian Epic*, Berlin/Boston: De Gruyter, 43–64.
- Diels, Hermann, Kranz, Walther (Hg.), 1985: *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Griechisch und deutsch. Erster Band, Zürich/Hildesheim: Weidmann.
- Dilcher, Roman, 2009: Über die Charaktere und die dichterische Begabung (Kap. 15–18), in: Aristoteles: *Poetik*, hg. v. Ottfried Höffe, Berlin: Akademie Verlag, 159–176.
- Donlan, Walter, 1989: The unequal exchange between Glaucos and Diomedes in light of the Homeric gift-economy, in: *Phoenix* 43, 1–15.
- Erlr, Michael, 2009: Wendepunkt (Peripetie), Wiedererkenntnis (Anagnorisis) und Leid (Pathos) (Kap. 11), in: Aristoteles: *Poetik*, hg. v. Ottfried Höffe, Berlin: Akademie Verlag, 129–140.
- Euripides 1972: *Sämtliche Tragödien und Fragmente*. Griechisch-deutsch, Bd. III: *Die bittflehenden Mütter, Der Wahnsinn des Herakles, Die Troerinnen, Elektra*, übers. v. Ernst Buschor, hg. v. Gustav Adolf Seeck, München: Heimeran.
- 1982: *Ion*. Griechisch/Deutsch, hg. v. Christoph Klock, Dietram Müller, übers. v. Ursula Graw, Christoph Klock, Dietram Müller, Gerhard Tiecke, Stuttgart: Reclam.
- 2014: *Iphigenie bei den Taurern*. Griechisch/Deutsch, übers. u. hg. v. Paul Dräger, Stuttgart: Reclam.
- 2018: *Hecuba*, hg. v. Luigi Battezzato, Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- 2019: *Ion*, hg. v. John C. Gibert, Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- 2023: *Iphigenia in Tauris*, hg. v. Emily Kearns, Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Finley, Moses, 1954: *The World of Odysseus*, New York: Viking Press.
- Fisher, Nick, 2010: *Kharis, Kharites, Festivals, and Social Peace in the Classical Greek City*, in: Ralph M. Rosen, Ineke Sluiter (Hg.): *Valuing Others in Classical Antiquity*, Leiden/Boston: Brill, 71–112.
- 2019: „Charis, Sweetest of Gods”: Wealth and Reciprocity in Classical Athens, in: Zosia Archibald, Jan Haywood (Hg.): *The Power of Individual and Community in Ancient Athens and Beyond. Essays in Honour of John K. Davies*, Swansea: The Classical Press of Wales, 49–78.
- GD 2023: *GD – Wörterbuch Altgriechisch-Deutsch Online*, hg. v. Michael Meier-Brügger, Paul Dräger, Marco Michele Acquafredda, Peter Busse, Cristina Corradetti-Hinz, Alessia Ferreccio, Vinko Hinz, Thomas Kuhn-Treichel, Flavia Licciardello, Elisabeth Meier-Brügger, Davide Muratore, Katharina Reinecke, Simone Seibert, Andrea Zaninello. Begründet von Franco Montanari, De Gruyter; <https://www.degruyter.com/database/wbgdo/html>.
- Gernet, Louis, 1928: *Frairies antiques*, in: *Revue des Études Grecques* 192, 313–359.
- Gherchanoc, Florence, 2019: *Poikilia*. Zur Symbolik gemusterter Stoffgeschenke in Übergangsriten im antiken Griechenland, in: Beate Wagner-Hasel, Marie-Louise B. Nosch (Hg.): *Gaben, Waren und Tribute. Stoffkreisläufe und antike Textilökonomie*, Stuttgart: Franz Steiner, 375–394.
- Gödde, Susanne, 1998: Hikesie, in: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hg. v. Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Stuttgart: Metzler, V, 554–555.
- 2000: *Das Drama der Hikesie. Ritual und Rhetorik in Aischylos' Hiketiden*, Münster: Aschendorff.
- Goldhill, Simon, 1998: The seductions of the gaze: Socrates and his girlfriends, in: Paul Cartledge, Paul Millett, Sitta von Reden (Hg.): *Kosmos. Essays in Order, Conflict and Community in Classical Athens*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 105–124.
- 2012: *Sophocles and the Language of Tragedy*, Oxford: Oxford Univ. Press.

- Hall, Edith, 2013: *Adventures with Iphigenia in Tauris: A Cultural History of Euripides' Black Sea Tragedy*, Oxford: Oxford Univ. Press.
- Herman, Gabriel, 1987: *Ritualised Friendship and the Greek City*, Cambridge/London/New York u.a.: Cambridge Univ. Press.
- 1998: Reciprocity, Altruism, and the Prisoner's Dilemma: The Special Case of Classical Athens, in: Christopher Gill, Norman Postlethwaite, Richard Seaford (Hg.): *Reciprocity in Ancient Greece*, Oxford: Oxford Univ. Press, 199–225.
- 2015: Friendship, Greek, in: *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford: Oxford Univ. Press; <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.2727>
- Homer 1975: *Ilias*. Neue Übertragung von Wolfgang Schadewaldt, Frankfurt/M.: Insel.
- 2008: *Homers Ilias. Gesamtkommentar (Basler Kommentar/BK)*, hg. v. Anton Bierl, Joachim Latacz, Bd. IV: *Sechster Gesang (Z), Faszikel 1: Text und Übersetzung* von Martin L. West und Joachim Latacz, Berlin/New York: De Gruyter.
- 2010: *Iliad. Book VI*, hg. v. Barbara Graziosi, Johannes Haubold, Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Jouanna, Jacques, (1977) 1997: Notes sur la scène de la reconnaissance dans les *Choéphores* d'Eschyle (v. 205–211) et sa parodie dans l'*Électre* d'Euripide (v. 523–537), in: Alain Moreau, Pierre Sauzeau (Hg.): *Les „Choéphores“ d'Eschyle*, Cahiers du GITA 10, 69–85.
- Kurke, Leslie, 1991: *The Traffic in Praise. Pindar and the Poetics of Social Economy*, Ithaca/London: Cornell Univ. Press.
- Liddell, Henry George, Scott, Robert (o. J.): *A Greek-English Lexicon* <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.04.0057>
- Loraux, Nicole, (1981) 1990: Créuse autochtone, in: Nicole Loraux: *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris: Éditions La Découverte, 197–253.
- Lyons, Deborah, 2012: *Dangerous Gifts. Gender and Exchange in Ancient Greece*, Austin: Univ. of Texas Press.
- McNeil, Lynda, 2005: Bridal Cloths, Coverups and *Kharis*. The Carpet Scene in Aeschylus' *Agamemnon*, in: *Greece and Rome* 51.1, 1–17.
- Merriam-Webster.com Dictionary*: <https://www.merriam-webster.com/dictionary>
- Mueller, Melissa, 2016: *Objects as Actors. Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*, Chicago/London: The Univ. of Chicago Press.
- Noël, Marie-Pierre, 2013: La reconnaissance d'Oreste et d'Électre chez Eschyle, Sophocle et Euripide: enjeux esthétiques et dramaturgiques, in: *Arrêt sur scène/Scene Focus* 2, 9–24.
- Parker, Robert, 1998: Pleasing Thighs: Reciprocity in Ancient Greek Religion, in: Christopher Gill, Norman Postlethwaite, Richard Seaford (Hg.): *Reciprocity in Ancient Greece*, Oxford: Oxford Univ. Press, 105–125.
- Reden, Sitta von, 1995: *Exchange in Ancient Greece*, London: Duckworth.
- Rocci, Lorenzo, 2011: *Vocabolario Greco-Italiano*, Roma: Società Editrice Dante Alighieri.
- Rubinstein, Lene, 1993: *Adoption in IV. Century Athens*, Copenhagen: Museum Tusculum Press.
- 2009: Adoption. Ancient Greek Law, in: Stanley N. Katz (Hg.): *The Oxford International Encyclopedia of Legal History*, Oxford: Oxford Univ. Press; <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780195134056.001.0001/acref-9780195134056-e-18>
- Rushdy, Ashraf H. A., 2018: *Resentment. The Wound of Philoctetes*, in: Ashraf H. A. Rushdy: *After Injury: A Historical Anatomy of Forgiveness, Resentment, and Apology*, 98–123.
- Scheid-Tissinier, Évelyne, 1994: *Les usages du don chez Homère. Vocabulaire et pratiques*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy.
- Schmitt Pantel, Pauline, 1992: *Le cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, Paris: École française de Rome.
- 2019: Der Gürtel. Körperschmuck, Statussymbol und Geschlechtsmerkmal, in: Beate Wagner-Hasel, Marie-Louise B. Nosch (Hg.): *Gaben, Waren und Tribute. Stoffkreisläufe und antike Textilökonomie*, Stuttgart: Franz Steiner, 333–355.

- Scodel, Ruth, 2011: Glaukos-Diomedes Episode, in: Margalit Finkelberg (Hg.): *The Homer Encyclopedia*, I, Chichester: Wiley-Blackwell, 315.
- Seaford, Richard, 1994: *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford: Clarendon Press.
- 1998: Introduction, in: Christopher Gill, Norman Postlethwaite, Richard Seaford (Hg.): *Reciprocity in Ancient Greece*, Oxford: Oxford Univ. Press, 1–11.
- 2018: *Tragedy, Ritual and Money in Ancient Greece. Selected Essays*, Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Sophocles 2007: *Electra*. Edited with introduction and commentary by P. J. Finglass, Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- 2016: *Elektra*, hg., übers. u. komm. v. Thomas Schmitz, Berlin/Boston: De Gruyter.
- Thalmann, William G., 2011: Guest-Friendship, in: Margalit Finkelberg (Hg.): *The Homer Encyclopedia*, I, Chichester: Wiley-Blackwell, 324–325.
- Todd, Stephen C., 1993: *The Shape of Athenian Law*, Oxford: Clarendon Press.
- Van Wees, Hans, 2002: Greed, Generosity and Gift-Exchange in Early Greece and the Western Pacific, in: Willem Jongman, Marc Kleijwegt (Hg.): *After the Past. Essays in Ancient History in Honor of H. W. Pleket*, Leiden/Boston/Köln: Brill, 341–378.
- Wagner-Hasel, Beate, 2000: *Der Stoff der Gaben. Kultur und Politik des Schenkens und Tauschens im archaischen Griechenland*, Frankfurt/New York: Campus.
- Wilson, Peter, 2000: *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, the City and the Stage*, Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- 2007: Introduction: From the Ground Up, in: Peter Wilson (Hg.): *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies*, Oxford: Oxford Univ. Press, 1–17.
- Winkler, Markus, 2009: *Von Iphigenie zu Medea: Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer*, Tübingen: Niemeyer, 140–166.
- Wohl, Victoria, (1998) 2021: *Intimate Commerce. Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*, Austin: Univ. of Texas Press.
- Zeitlin, Froma I., 1989: Mysteries of Identity and Designs of the Self in Euripides' *Ion*, in: Proceedings of the Cambridge Philological Society, New Series 35.215, 144–197.

Kapitel II

Siglen

- NH: Plinius d. Ä. 2013: *Naturalis historiae libri XXXVII/Naturkunde*, hg. u. übers. v. Roderich König u. a., Berlin: De Gruyter.
- Storia naturale V*: Gaio Plinio Secondo 1988: *Storia naturale*, hg. von Gian Biagio Conte, Torino: Einaudi, V: *Mineralogia e storia dell' arte, Libri 33–37*. Traduzione e note di Antonio Corso, Rossana Mugellesi, Gianpiero Rosati.
- Anguissola, Anna, 2017: Künstler und Gesellschaft in der Antike, in: Wolfgang Brassat (Hg.): *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, Berlin/München/Boston: De Gruyter, 91–110.
- 2022: *Pliny the Elder and the Matter of Memory. An Encyclopaedic Workshop*, London/New York: Routledge.
- Badian, Ernst, 2006: Demetrios Poliorketes, in: *Der Neue Pauly Online*, Brill; https://doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e314200
- Beagon, Mary, 1992: *Roman Nature. The Thought of Pliny the Elder*, Oxford: Clarendon Press.
- (2005) 2009: *The Elder Pliny on the Human Animal. Natural History Book 7*. Translated with Introduction and Historical Commentary, Oxford: Clarendon Press.

- Busch, Werner, 2020: *Die Künstleranekdote 1760–1960. Künstlerleben und Bildinterpretation*, München: C.H.Beck.
- Carey, SORCHA, 2003: *Pliny's Catalogue of Culture. Art and Empire in the Natural History*, Oxford: Oxford Univ. Press.
- Citroni Marchetti, Sandra, 1991: *Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano*, Pisa: Giardini.
- Corbier, Mireille, 2007: Painting and familial and genealogical memory (Pliny, *Natural History* 35.1–14), in: Edward Bispham, Greg Rowe, Elaine Matthews (Hg.): *Vita vigilia est. Essays in Honour of Barbara Levick*, London: Institute of Classical Studies, Univ. of London, 69–83.
- Düll, Rudolf, 1962: Zum Recht der Bildwerke in der Antike, in: *Studi in onore di Emilio Betti III*, Milano: Giuffrè, 131–153.
- Falaschi, Eva, 2018: *More than Words*. Restaging Protogenes' Ialysus. The Many Lives of an Artwork between Greece and Rome, in: Gianfranco Adornato, Irene Bald Romano, Gabriella Cirucci, Alessandro Poggio (Hg.): *Restaging Greek Artworks in Roman Times*, Milano: LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 173–190.
- 2021: Biografie, trattati e letteratura artistica: problemi di genere e di frammenti. Per una edizione della Kunstgeschichte (FGrHist IV B), *ASNP* 13.1, 63–89.
- 2022: Pliny the Elder and the Portraits of Ancient Authors, in: Ute Tischer, Ursula Gärtner, Alexandra Forst (Hg.): *Ut pictura poeta. Author Images and the Reading of Ancient Literature/Autorbilder und die Lektüre antiker Literatur*, Turnhout: Brepols, 51–78.
- Gombrich, Ernst, 1976: The Heritage of Apelles, in: Ernst Gombrich: *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance*, Oxford: Phaidon, 3–18.
- Grell, Chantal, Michel, Christian, 1988: *L'École des princes ou Alexandre disgracié: essai sur la mythologie monarchique de la France absolutiste*, Paris: Société d'Éditions 'Les Belles Lettres'.
- Griffin, Miriam, 2007: The Elder Pliny on Philosophers, in: Edward Bispham, Greg Rowe, Elaine Matthews (Hg.): *Vita vigilia est. Essays in Honour of Barbara Levick*, London: Institute of Classical Studies, Univ. of London, 85–101.
- Hénin, Emmanuelle, Naas, Valérie, 2018: *Le Mythe d l'art antique entre anecdotes et lieux communs*, Paris: CNRS Éditions.
- Hénin, Emmanuelle, Lecercle, François, Wajeman, Lise (Hg.), 2012: *La Théorie subreptice: les anecdotes dans la théorie de l'art (XVI^e–XVIII^e siècles)*, Turnhout: Brepols.
- Isager, Jacob, 1991: *Pliny on Art and Society*, London/New York: Odense Univ. Press.
- Johnson, Terry, Dandeker, Christopher, 1989: Patronage: relation and system, in: Andrew Wallace-Hadrill (Hg.): *Patronage in Ancient Society*, London/New York: Routledge, 219–242.
- Kéi, Nikola, (2010) 2021: *L'esthétique des fleurs: 'kosmos', 'poikilia' et 'kharis' dans la céramique attique du VI^e et du Ve siècle av. n. ère*, Berlin/Boston: De Gruyter.
- Koch, Nadia J., 2013: *Paradeigma. Die antike Kunstschriftstellerei als Grundlage der frühneuzeitlichen Kunsttheorie*, Wiesbaden: Harrassowitz.
- Kris, Ernst, Kurz, Otto, (1934) 1995: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Lather, Amy, 2021: *Materiality and Aesthetics in Archaic and Classical Greek Poetry*, Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- Li Causi, Pietro, 2023: Il potere femminile, l'arte e la comunicazione (e l'arte della comunicazione del potere femminile) in Plin. *Nat.* 35.140, in: Licia Ricotilli, Renata Raccanelli (Hg.): *Pragmatica della comunicazione e testi classici*, Bologna: Pàtron editore, 265–284.
- Lowell Bowditch, Phebe, 2001: *Horace and the Gift Economy of Patronage*, Berkeley/Los Angeles/London: Univ. of California Press.
- Mainberger, Sabine, (2023 online) 2024: Kunst, Macht, Agonismus. Auf der Suche nach einer Gabentheorie der Kunst bei Plinius dem Älteren, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 98.1, 1–29, <https://doi.org/10.1007/s41245-023-00211-y>

- McHam, Sarah Blake, 2013: *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance. The Legacy of the Natural History*, New Haven/London: Yale Univ. Press.
- Moser, Christian, Möller, Reinhard M. (Hg.), 2022: *Anekdotisches Erzählen. Zur Geschichte und Poetik einer kleinen Form*, Berlin: De Gruyter.
- Murphy, Trevor, 2004: *Pliny the Elder's Natural History: The Empire in the Encyclopedia*, Oxford: Oxford Univ. Press.
- Naas, Valérie, 2002: *Le Projet encyclopédique de Pline l'Ancien*, Rome: Collection de l'École française de Rome.
- 2012: Anecdote et théorie de l'art chez Pline l'Ancien, in: Emmanuelle Hénin, François Lecercle, Lise Wajeman (Hg.): *La Théorie subreptice: les anecdotes dans la théorie de l'art (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Turnhout: Brepols, 39–52.
- 2023: *Anecdotes artistiques chez Pline l'Ancien. La constitution d'un discours romain sur l'art*, Paris: Presses de Sorbonne Université.
- Platt, Verity, 2016: The Artist as Anecdote: Creating Creators in Ancient Texts and Modern Art History, in: Richard Fletcher, Johanna Hanink (Hg.): *Creative Lives in Classical Antiquity. Poets, Artists and Biography*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 274–304.
- 2018: Orphaned Objects. The Phenomenology of the Incomplete in Pliny's *Natural History*, in: Milette Gaifman, Verity Platt (Hg.): *The Embodied Object in Classical Antiquity*. Art History 41,3, 492–517.
- 2022: Ecology, Ethics and Aesthetics in Pliny the Elder's *Natural History*, in: Journal of the Clark Art Institution 17, 219–242.
- Politt, Jerome Jordan, 1974: *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology*, New Haven/London: Yale Univ. Press.
- Preimesberger, Rudolf, 1999: Plinius: Ähnlich, aber subtil (77 n. Chr.), in: Rudolf Preimesberger, Hannah Baader, Nicola Suthor (Hg.): *Porträt*, Berlin: Reimer, 145–149.
- Purcell, Nicholas, 1995: On the Sacking of Carthage and Corinth, in: Doreen Innes, Harry M. Hine, Christopher B. R. Pelling (Hg.): *Ethics and Rhetoric*, Oxford: Clarendon Press, 133–148.
- Raccanelli, Renata, Beltram, Lucia, 2018: Friendship and the Gift, in: Maurizio Bettini, William Michael Short (Hg.): *The World through Roman Eyes. Anthropological Approaches to Ancient Culture*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 191–215.
- Roller, Matthew B., 2001: *Constructing Autocracy. Aristocrats and Emperors in Julio-Claudian Rome*, Princeton/Oxford: Princeton Univ. Press.
- Rouvet, Agnès, 2007: Ce que Pline l'Ancien dit de la peinture grecque: histoire de l'art ou éloge de Rome?, in: Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 151.2, 619–632.
- Saller, Richard, 1982: *Personal Patronage under the Early Empire*, Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- 1989: Patronage and friendship in early Imperial Rome: drawing the distinction, in: Andrew Wallace-Hadrill (Hg.): *Patronage in Ancient Society*, London/New York: Routledge, 49–62.
- 2022: *Pliny's Roman Economy: Natural History, Innovation, and Growth*, Princeton/New Jersey: Princeton Univ. Press.
- Schultze, Clemence: Making a Spectacle of Oneself: Pliny on Curio's Theatre, in: Edward Bispham, Greg Rowe, Elaine Matthews (Hg.): *Vita vigilia est. Essays in Honour of Barbara Levick*, London: Institute of Classical Studies, Univ. of London, 127–145.
- Smith, Christopher, 2007: Pliny the Elder and archaic Rome, in: Edward Bispham, Greg Rowe, Elaine Matthews (Hg.): *Vita vigilia est. Essays in Honour of Barbara Levick*, London: Institute of Classical Studies, Univ. of London, 147–170.
- Soussloff, Catherine, 1997: *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*, Minneapolis: Minnesota U.P.
- Strocka, Volker Michael, 2009: Der Hercules tunicatus auf dem Forum Romanum. Plin. nat. 34,93, in: Ralph Einicke, Stephan Lehmann u. a. (Hg.): *Zurück zum Gegenstand. Festschrift für Andreas E. Furtwängler*, Langenweißbach: Beier & Beran, 99–107.

- Tanner, Jeremy, 2006: *The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, Society and Artistic Rationalisation*, Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Verboven, Koenraad, 2002: *The Economy of Friends. Economic Aspects of Amicitia and Patronage in the Late Republic*, Brüssel: Éditions Latomus.
- Veyne, Paul, (Original 1976) 1988: *Brot und Spiele. Gesellschaftliche Macht und politische Herrschaft in der Antike*, Frankfurt/New York: Campus, Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l' Homme.
- Vidal-Naquet, Pierre, 1988: Les Alexandres, in: Chantal Grell, Christian Michel: *L'École des princes ou Alexandre disgracié: essai sur la mythologie monarchique de la France absolutiste*, Paris: Société d'Éditions 'Les Belles Lettres', 7–30.
- Wallace-Hadrill, Andrew, 1989: Patronage in Roman Society: from Republic to Empire, in: Andrew Wallace-Hadrill (Hg.): *Patronage in Ancient Society*, London/New York: Routledge, 63–87.
- Wolkenhauer, Anja, 2020: Erfinderdenken, typologische Konzepte, Traditionalismus und „invented traditions“ als Konzepte zur Bestimmung des Klassischen in der Vormoderne, in: Marc Föcking, Claudia Schindler (Hg.): *Klassik und Klassizismen in römischer Kaiserzeit und italienischer Renaissance*, Stuttgart: Franz Steiner, 23–41.
- 2023: Naturkunde und Kunstgeschichte. Plinius' *Naturalis historia* in Albertis *De pictura*, in: Hartmut Wulfram, Gregor Schöffberger (Hg.): *Leon Battista Alberti, De pictura (lat.). Kunsttheorie – Rhetorik – Narrative/Teoria dell'arte – retorica – narrative*, Stuttgart: Franz Steiner, 51–70.
- Zuiderhoek, Arjan, (2019) 2024: euergetism, in: *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford: Oxford Univ. Press; <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.2533>

Internetquellen

<http://www.pictorinfabula.com>

<https://www.britannica.com>

Kapitel III

Siglen

BvH: Castiglione, Baldesar, 1986: *Das Buch vom Hofmann*, übers. u. erläutert v. Fritz Baumgart, München: dtv.

Ldc: Castiglione, Baldassar, 1987: *Il libro del cortegiano*, hg. v. Giulio Carnazzi, Milano: Rizzoli.

Albury, W. R., 2014: *Castiglione's Allegory: Veiled Policy in The Book of the Courtier (1528)*, London/New York: Routledge.

Auwers, Michael, 2013: The Gift of Rubens: Rethinking the Concept of Gift-Giving in Early Modern Diplomacy, in: *European History Quarterly* 43.3, 421–441.

Berger Jr., Harry, 2000: *The Absence of Grace. Sprezzatura and Suspicion in Two Renaissance Courtesy Books*, Stanford (Cal.): Stanford Univ. Press.

Biedermann, Zoltán, Gerritsen, Anne, Riello, Giorgio (Hg.), 2018: *Global Gifts. The Material Culture of Diplomacy in Early Modern Eurasia*, Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Biow, Douglas, 2010: Baldassar Castiglione and the Art of Being Inconspicuously Conspicuous, in: Douglas Biow: *In Your Face. Professional Improprieties and the Art of Being Conspicuous in Sixteenth-Century Italy*, Stanford (Cal.): Stanford Univ. Press, 35–59 und 205–209.

2015: *On the Importance of Being an Individual in Renaissance Italy. Men, Their Professions, and Their Beards*, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press.

- Burke, Peter, 1995: *The Fortunes of the Courtier: The European Reception of Castiglione's Cortegiano*, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press.
- Castiglione, Baldesar, (1955) ³1981: *Il libro del cortegiano: con una scelta delle opere minori di Baldesar Castiglione*, hg. v. Bruno Maier, Torino: UTET.
- Clark, Leah R., 2018: *Collecting Art in the Italian Renaissance Court: Objects and Exchanges*, Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Cropper, Elizabeth, 2000: L'arte cortigiana a Firenze. Dalla repubblica dissimulata allo stato paterno, in: Roberto Paolo Ciardi, Antonio Natali (Hg.): *Storia delle arti in Toscana. Il Cinquecento*, Firenze: EDIFIR, 85–115.
- Cutler, Anthony, 2008: Significant Gifts, in: *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 38.1, 79–101.
- D'Angelo, Paolo, 1986: Celare l'arte. Per una storia del precetto *Ars est celare artem*, in: *Intersezioni* 6, 321–341.
- 2005: *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Macerata: Quodlibet.
- Frigo, Daniela, 2008: Prudence and Experience: Ambassadors and Political Culture in Early Modern Italy, in: *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 38.1, 15–34.
- Giulizia, Stefano, 2020: Castiglione's 'Green' Sense of Theater, in: Toni Bernhart, Jaša Drnovsek, Sven Thorsten Kilian, Joachim Küpper, Jan Mosch (Hg.): *Poetics and Politics: Net Structures and Agencies in Early Modern Drama*, Berlin: De Gruyter, 101–117.
- Goetze, Dorothée, Oetzel, Lena (Hg.), 2024: *Early Modern European Diplomacy. A Handbook*, Berlin/Boston: De Gruyter.
- Hinz, Manfred, 1992: *Rhetorische Strategien des Hofmannes. Studien zu den italienischen Hofmannstraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler.
- 2012: Die dunkle Seite der Galanterie. Ausgrenzungen bei Castiglione, Della Casa und Gracián, in: Ruth Florack, Rüdiger Singer (Hg.): *Die Kunst der Galanterie. Facetten eines Verhaltensmodells in der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston: De Gruyter, 127–148.
- Kolsky, Stephen, 2003a: Before the nunciature: Castiglione in Fact and Fiction, in: Stephen Kolsky: *Courts and Courtiers in Renaissance Northern Italy*, Ashgate: Variorum, 331–357.
- (2000) 2003b: Learning Virtue, Teaching Politics. Some Notes on Book Four of the *Cortegiano*, in: Stephen Kolsky: *Courts and Courtiers in Renaissance Northern Italy*, Ashgate: Variorum, 5–29.
- Krüger, Klaus, 2016: *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*, Göttingen: Wallstein.
- Lovett, Frank, 2012: The Path of the Courtier: Castiglione, Machiavelli, and the Loss of Republican Liberty, in: *The Review of Politics* 74, 589–605.
- Mac Carthy, Ita, 2009: Grace and the 'Reach of Art' in Castiglione and Raphael, in: *Word & Image* 25.1, 33–45.
- 2020: *The Grace of the Italian Renaissance*, Princeton/Oxford: Princeton Univ. Press.
- Mac Carthy, Ita (Hg.), 2013: *Renaissance Keywords*. Oxford: Legenda.
- Meier, Franziska, 2012: Baldassare Castiglione und Madeleine de Scudéry oder das Verhaltenskonzept der Galanterie im Vergleich mit dem idealen Hofmann, in: Ruth Florack, Rüdiger Singer (Hg.): *Die Kunst der Galanterie. Facetten eines Verhaltensmodells in der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston: De Gruyter, 149–175.
- Motta, Uberto, 2003: *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sull'elaborazione del 'Cortegiano'*, Milano: Vita e Pensiero, 445–460.
- Osborne, Toby, Rubiés, Joan-Pau (Hg.), 2016: Introduction: Diplomacy and Cultural Translation in the Early Modern World, in: *Journal of Early Modern History* 20.4, 313–330.
- Plessner, Helmuth, (1924) ³2019: Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus, in: Helmuth Plessner: *Macht und menschliche Natur. Gesammelte Schriften V*, hg. v. Günter Dux, Odo von Marquard, Elisabeth Ströker, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 7–133.
- Pommier, Édouard, 2006: L'artiste figure de la grâce à la Renaissance, in: Jackie Pigeaud (Hg.): *Les grâces*, Paris: Honoré Champion, 229–240.

- Quiviger, François, 2003: Honey from Heaven. Aspects of the Topos of the Bees in Renaissance Artistic Literature, in: Ulrich Pfisterer, Max Seidel (Hg.): *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 317–321.
- Quondam, Amedeo, 2000: „Questo povero Cortegiano“. Castiglione, *il Libro, la Storia*, Roma: Bulzoni.
- Rosand, David, 2005: *Una linea sola non stentata*: Castiglione, Raphael, and the Aesthetics of Grace, in: Robert M. Stein, Sandra Pierson Prior (Hg.): *Reading Medieval Culture. Essays in Honor of Robert W. Hanning*, Notre Dame (Ind.): Univ. of Notre Dame Press, 454–479.
- Rosen, Valeska von, 2003: *Celare artem*. Die Ästhetisierung eines rhetorischen Topos in der Malerei mit sichtbarer Pinselschrift, in: Ulrich Pfisterer, Max Seidel (Hg.): *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 323–350.
- Ruggiero, Raffaele: Castiglione à la Cour de Charles Quint. La langue et les pratiques de la diplomatie italienne à la Renaissance, in: *Cahiers d'études italiennes* 27 (2018), 1–12; DOI 10.4000/cei.5239
- Saccone, Eduardo, 1983: Grazia, Sprezzatura, Affettazione in the *Courtier*, in: Robert W. Hanning, David Rosand (Hg.): *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, New Haven/London: Yale Univ. Press, 45–67.
- Scarpati, Claudio, Motta, Uberto, 2002: *Studi su Baldassarre Castiglione*, Milano: I.S.U. Univ. Cattolica.
- Shrank, Cathy, 2019: Masters of Civility: Castiglione's *Courtier*, della Casa's *Galateo*, and Guazzo's *Civil Conversation* in Early Modern England, in: Michele Marrapodi (Hg.): *The Routledge Research Companion to Anglo-Italian Renaissance Literature and Culture*, London/New York: Routledge, 144–159.
- Stackelberg, Jürgen von, 1956: Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen *imitatio*, in: *Romanische Forschungen* 68, 271–293.
- Steigerwald, Jörn, 2009: Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur, in: Kirsten Dickhaut, Jörn Steigerwald, Birgit Wagner (Hg.): *Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert*, Wiesbaden: Harrassowitz, 17–30.
- 2014a: *Amors Renaissance: Modellierungen himmlischer und irdischer Liebe in der Literatur des Cinquecento*, Wiesbaden: Harrassowitz.
- 2014b: ‚Grazia‘ oder die Vollendung menschlicher Natur und Kunst in Giovanni Bellois *Viten* und der Kunstdliteratur der Frühen Neuzeit, in: Elisabeth Oy-Marra, Marieke von Bernstorff, Henry Keazor (Hg.): *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris Viten und der Kunstdliteratur der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden: Harrassowitz, 257–284.
- Trabant, Jürgen, 2006: *Europäisches Sprachdenken. Von Platon bis Wittgenstein*, München: C.H.Beck.
- Treccani Vocabolario on line*; <https://www.treccani.it/vocabolario>.
- Um, Nancy, Clark, Leah R., 2016: The Art of Embassy: Situating Objects and Images in the Early Modern Diplomatic Encounter, in: *Journal of Early Modern History* 20.1, 1–16.
- Watkins, John, 2008: Toward a New Diplomatic History of Medieval and Early Modern Europe, in: *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 38.1, 1–14.
- Webb, Jennifer D., 2012: All is not fun and games: Conversation, play, and surveillance at the Montefeltro court in Urbino, in: *Renaissance Studies* 26, 417–440.

Kapitel IV

Siglen

- AA: Kant, Immanuel, 1968: *Kants Werke*. Akademie-Textausgabe. Unveränderter photomechanischer Abdruck des Textes der von der Preußischen Akademie der Wissenschaften 1902 begonnenen Ausgabe von Kant's gesammelten Schriften, Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- ÄE: Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: Friedrich Schiller, 2004: *Sämtliche Werke in 5 Bänden*. Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert hg. v. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, München/Wien: Hanser, V, 570–669.

- FA 8: Schiller, Friedrich, 1992: *Theoretische Schriften*, hg. v. Rolf-Peter Janz, Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- FS: Schiller, Friedrich, 2004: *Sämtliche Werke in 5 Bänden*. Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert hg. v. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, München/Wien: Hanser.
- Grimm: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB>.
- KdU: Kant, Immanuel, 1968: *Kritik der Urteilkraft. Kants Werke*. Akademie-Textausgabe. Unveränderter photomechanischer Abdruck des Textes der von der Preußischen Akademie der Wissenschaften 1902 begonnenen Ausgabe von Kant's gesammelten Schriften, Berlin: Walter de Gruyter & Co., V.
- NA: 1942–2023: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, begründet von Julius Petersen. Fortgeführt von Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese, Siegfried Seidel; hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller Nationalmuseums in Marbach von Norbert Oellers, Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger, 42 Bde.
- NGR: Schiller, Friedrich: *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*, in: Friedrich Schiller, 2004: *Sämtliche Werke in 5 Bänden*. Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert hg. v. Peter-André Alt, Albert Meier, Wolfgang Riedel, München/Wien: Hanser, V, 670–693.
- SH: Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.), (2005) 2011: *Schiller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler.
- Adelung, Johann Christoph, 2023: *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* (Ausgabe letzter Hand, Leipzig 1793–1801), digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/Adelung>
- Beiser, Frederick, 2005: *Schiller as Philosopher. A Re-Examination*, Oxford: Clarendon Press.
- Binkelman, Christoph, 2019: Wechselwirkung im Spieltrieb. Schillers konfliktuöser Bezug auf Fichte. Briefe 14 bis 16, in: Gideon Stiening (Hg.): *Friedrich Schiller: Über die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Berlin/Boston: De Gruyter, 139–154.
- Brittnacher, Hans Richard, 1998: *Über Anmut und Würde*, in: Helmut Koopmann (Hg.): *Schiller Handbuch*, Stuttgart: Kröner, 587–609.
- Gherchanoc, Florence, 2016: *Concours de beauté et beauté du corps en Grèce ancienne*, Bordeaux: Ausonius.
- Herder, Johann Gottfried, (1795) 1959: Das Fest der Grazien, in: *Die Horen. Eine Monatsschrift herausgegeben von Schiller*, Jahrgang 1795, Band 3 und 4, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1959, 1261–1286; <https://www.friedrich-schiller-archiv.de/die-horen/die-horen-1795-stueck-11/i-fest-grazien/>
- Herder 1854–57: Herders *Conversations-Lexikon*, 1. Aufl., Freiburg i. Br.: Herder'sche Verlagshandlung; <https://www.deutschestextarchiv.de/>
- Janz, Rolf-Peter, 2015: Der Gürtel der Venus – eine Leihgabe. Lust am Schönen, schöne Lust, in: *Revista de Filología Alemana* 23, 31–43.
- Homer 2015: *Homers Ilias. Gesamtkommentar* (Basler Kommentar/BK), hg. von Anton Bierl und Joachim Latacz, Bd. X: *Vierzehnter Gesang (Ξ) Faszikel 1: Text und Übersetzung*, von Martin L. West und Joachim Latacz, *Faszikel 2: Kommentar* von Martha Krieter-Spiro, Berlin/Boston: De Gruyter.
- Le Gall, Yvon, 2006: Les Lumières et le droit de grâce, in: Jackie Pigeaud (Hg.): *Les grâces*, Paris: Champion, 269–312.
- Mainberger, Sabine, 2021: ‚Grazie‘, *charis*, Gabe. Winckelmann gelesen mit Marcel Mauss, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 95.3, 255–312; <https://doi.org/10.1007/s41245-021-00131-9>
- 2005: Einfach (und) verwickelt. Zu Schillers ‚Linienästhetik‘. Mit einem Exkurs zum Tanz in Hogarths *Analysis of Beauty*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 79.2, 196–251.
- Osterkamp, Ernst, 1995: Die Seele des historischen Subjekts. Historische Portraituren in Friedrich Schillers *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung*, in: Otto Dann, Norbert Oellers, Ernst Osterkamp (Hg.): *Schiller als Historiker*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 157–178.

- Pirenne-Delforge, Vinciane, Pironti, Gabriella, 2016: *L'Héra de Zeus, ennemie intime, épouse définitive*, Paris: Les Belles lettres.
- Robert, Jörg, 2007: *Schein und Erscheinung*. Kant-Revision und Semiotik des Schönen in Schillers Kallias-Briefen, in: Georg Bollenbeck, Lothar Ehrlich (Hg.): *Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 159–166.
- Roebeling, Iris, 2004: ‚Gunst‘ als Gabe in der *Kritik der Urteilskraft*, in: *Poetica* 36 (2004), 403–428.
- Schleif, Walter, 1960: Philipp Seidel, der Betreuer von Goethes Haushalt in den Jahren 1775–1788, in: *Viermonatsschrift der Goethe Gesellschaft* 22, 150–178; https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?503543292_0022|log24
- Schöttker, Detlev, 1998: Metamorphosen der Freude. Darstellung und Reflexion der Heiterkeit in der Literatur des 18. Jahrhunderts, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 72, 354–375.
- Schulin, Ernst, 1995: Schillers Interesse an Aufstandsgeschichte, in: Otto Dann, Norbert Oellers, Ernst Osterkamp (Hg.): *Schiller als Historiker*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 137–144.
- Stašková, Alice, 2013: Der Chiasmus in Schillers ästhetischen Schriften, in: Peter-André Alt, Marcel Lepper, Ulrich Raulff (Hg.): *Schiller, der Spieler*, Göttingen: Wallstein, 199–214.
- 2021: *Friedrich Schillers philosophischer Stil. Logik – Rhetorik – Ästhetik*, Paderborn: Wilhelm Fink.
- Stüssel, Kerstin, 2020: Geschenke, Gelegenheiten, Gegenwart. Schillers Autorschaftspraxis 1784–1787, in: Johannes Lehmann, Kerstin Stüssel (Hg.): *Gegenwart denken. Diskurse, Medien, Praktiken*, Hannover: Wehrhahn, 187–215.
- Sulzer, Johann Georg, 1774: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig; https://www.deutsches-textarchiv.de/book/view/sulzer_theorie02_1774
- Szukala, Ralph, 2020: Vom Ideal der Liberalität in Schillers Theorie der Anmut, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 94, 267–286.
- Tauber, Christine, 2009: *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I^{er}*, Berlin: Akademie.
- Vogel, Juliane, 2012: Aus dem Takt. Auftrittsstrukturen in Schillers ‚Don Carlos‘, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4, 532–546.
- Wagner-Hasel, Beate, 2002: The Graces and Colour Waving, in: Lloyd Llewelyn-Jones (Hg.): *Women's Dress in the Ancient Greek World*, Swansea/London: Duckworth, 17–32.
- Zedler, Johann Heinrich, 1732 ff.: *Grosses Vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste* (1731–54), Halle/Leipzig; <https://www.zedler-lexikon.de/index.html>
- Zumbusch, Cornelia: *Romantische Thermodynamik. Dichtung, Natur und die Verwandlung der Kräfte 1770–1830*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2023.

Kapitel V

Siglen

- AS1900: Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain, u. a., ³2016: *Art Since 1900. Modernism Antimodernism Postmodernism*, London: Thames & Hudson.
- BAK: Moss, Karen, Fabio, Lucia (Hg.), 2022: *By Alison Knowles. A Retrospective (1960–2022)*, Univ. of California, Berkeley, Art Museum and Pacific Film Archive.
- EW: Williams, Emmett, 1991: *My Life in Flux – and Vice Versa*, Stuttgart/London: Edition Hansjörg Mayer.
- Higgins 2018: Clay, Steve, Friedman, Ken (Hg.), 2018: *Intermedia, Fluxus and the Something Else Press. Selected Writings by Dick Higgins*, Catskill (N.Y.): sigloi.
- Abbing, Hans, 2002: *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam: Amsterdam Univ. Press.

- Adler, Vanessa, Noël, Ann (Hg.), 2023: *Ann Noël: Life & Art, Art & Life. Works 1964–2023*, Berlin: argobooks.
- Archer, Michael, 2002: *Art Since 1960*, London: Thames & Hudson.
- Berger, Ute, Berger, Michael (Hg.), 1996: *Mr. Fluxus. Ein Gemeinschaftsportrait von George Maciunas 1931–1978*. Aus persönlichen Erinnerungen gesammelt von Emmett Williams und Ay-O und montiert von Emmett Williams und Ann Noël, Wiesbaden: Harlekin Art.
- Bishop, Claire, 2004: Antagonism and Relational Aesthetics, in: *October* 110, 51–79.
- 2012: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York: Verso.
- Block, René, 1995: Fluxus Musik: das alltägliche Ereignis. Ein Vortrag, in: René Block, Gabriele Knapstein, Carola Bodenmüller (Hg.): *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland. 1962–1994*, Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen (ifa), 2 Bde., Textbd., 50–61.
- Block, René, Knapstein, Gabriele, Bodenmüller, Carola, 1995: *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland. 1962–1994*, Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen (ifa), 2 Bde.
- Blume, Eugen, 1995: Robert Rehfeldt: Künstler rührt Euch sonst werdet ihr weggetreten. Fluxus in der DDR?, in: René Block, Gabriele Knapstein, Carola Bodenmüller (Hg.): *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland. 1962–1994*, Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen (ifa), 2 Bde., Textbd., 32–37.
- Caws, Mary Ann, 2000: *Dora Maar with & without Picasso. A Biography*, London: Thames & Hudson.
- Cladders, Johannes, Knapstein, Gabriele, 1995: Johannes Cladders erinnert sich an frühen Fluxus im Gespräch mit Gabriele Knapstein am 7. November 1994 in Krefeld, in: René Block, Gabriele Knapstein, Carola Bodenmüller (Hg.), 1995: *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland. 1962–1994*, Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen (ifa), 2 Bde., Textbd., 4–17.
- Coles, Romand, 1997: *Rethinking Generosity: Critical Theory and the Politics of Caritas*, Ithaca (N.Y.): Cornell Univ. Press.
- Duchamp, Marcel, 1994: *Duchamp du signe. Écrits*. Réunis et présentés par Michel Sanouillet. Nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson, Paris: Flammarion.
- Fabio, Lucia, 2022: Touch, Listen, Smell, Eat, Look: Intersensory Perception in the Work of Alison Knowles, in: Karen Moss, Lucia Fabio (Hg.): *By Alison Knowles. A Retrospective (1960–2022)*, Univ. of California, Berkeley, Art Museum and Pacific Film Archive, 55–61.
- Galliano, Luciana, 2019: *Japan Fluxus*, Lanham u.a.: Lexington Books.
- Genette, Gérard, 1987: *Seuils*, Paris: Seuil.
- 2001: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Halsall, Francis, 2023: *Contemporary Art, Systems and the Aesthetics of Dispersion*, Abingdon/Oxon: Routledge.
- Harren, Natilee, 2020: *Fluxus Forms. Scores, Multiples and the Eternal Network*, Chicago/London: Chicago Univ. Press.
- Higgins, Hannah B., 2022: Twins. A Parable, in: Karen Moss, Lucia Fabio (Hg.): *By Alison Knowles. A Retrospective (1960–2022)*, Univ. of California, Berkeley, Art Museum and Pacific Film Archive, 45–53.
- Holdar, Magdalena, 2023: *Fluxus as a Network of Friends, Strangers, and Things. The Agency of Chance Collaborations*, Leiden/Boston: Brill.
- Hustvedt, Siri, 2014: *The Blazing World*, London: Sceptre.
- Jouval, Sylvie, 2015: Introduction à l'économie poétique de Robert Filliou: le paradigme du „pauvre privilège du poète“, in: Jacinto Lageira, Agnès Lontrade (Hg.): *Esthétique du don de Marcel Mauss aux arts contemporaines*, Presses de l'université de Pau et des Pays de l'Adour, 121–137.
- Kemp, Wolfgang, 2015: *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Konstanz: Konstanz Univ. Press.
- Knapstein, Gabriele, 1995: Nur was aufbewahrt wird, ist später da. Sammler und Liebhaber von Fluxus in Deutschland, in: René Block, Gabriele Knapstein, Carola Bodenmüller (Hg.): *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland. 1962–1994*, Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen (ifa), 2 Bde., Textbd., 62–69.

- Mainberger, Sabine, 2008: Flußnoten. Zu Daniel Spoerri et al.: *An Anecdoted Topography of Chance*, in: Bernhard Metz, Sabine Zubarik (Hg.): *Am Rande bemerkt. Anmerkungspraktiken in literarischen Texten*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 235–251.
- Massonet, Stéphane, 2015: L'agonistique comme condition esthétique du don, in: Jacinto Lageira, Agnès Lontrade (Hg.): *Esthétique du don de Marcel Mauss aux arts contemporaines*, Presses de l'université de Pau et des Pays de l'Adour, 89–101.
- Möller, Reinhard M., 2022: ‚Fallenerzählungen‘ des Kontingenten: Daniel Spoerris Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls als anekdotisches Erzählexperiment – mit einem vergleichenden Seitenblick auf Andreas Okopenkos Lexikon-Roman, in: Christian Moser, Reinhard M. Möller (Hg.): *Anekdotisches Erzählen. Zur Geschichte und Poetik einer kleinen Form*, Berlin/Boston: De Gruyter, 335–358.
- Moss, Karen, 2022: By Alison Knowles. Make a Retrospective, in: Karen Moss, Lucia Fabio (Hg.): *By Alison Knowles. A Retrospective (1960–2022)*, Univ. of California, Berkeley, Art Museum and Pacific Film Archive, 17–29.
- Noël, Ann, 2021: Journals (excerpts), in: Martin Patrick, Dorothe Richter (Hg.): *Fluxus Perspectives*. On Curating 51, 88–94; <https://www.on-curating.org/issue-51-reader/journals-excerpts.html>
- Osborne, Peter, 2013: *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*, London/New York: Verso.
- Purves, Ted, Selzer, Shane Aslan (Hg.), (2005) 2014: *What We Want is Free. Critical Exchanges in Recent Art*, Albany: State Univ. of New York Press.
- Rebentisch, Juliane, 2013: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- Reinhardt, Kathleen, 2022: Peace is a Complex Process. Ruth Wolf-Rehfeldts Werk im Kontext von Friedens- und Umweltbewegung, in: Jenny Graser (Hg.): *Ruth Wolf-Rehfeldt – „Wie eine Spinne im Netz“* (Ausst.kat.), Berlin: Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, 31–38.
- Robinson, Julia, 2022: The Sculpture of Indeterminacy: Alison Knowles's Beans and Variations (2004), in: Karen Moss, Lucia Fabio (Hg.): *By Alison Knowles. A Retrospective (1960–2022)*, Univ. of California, Berkeley, Art Museum and Pacific Film Archive, 249–258.
- Saito, Yuriko, 2007: The Moral Dimension of Japanese Aesthetics, in: Susan L. Feagin (Hg.): *Global Theories of the Arts and Aesthetics*, Malden/Oxford: Blackwell, 85–97.
- Schestag, Thomas, 2022: Vergraben, in: Christian Moser, Reinhard M. Möller (Hg.): *Anekdotisches Erzählen. Zur Geschichte und Poetik einer kleinen Form*, Berlin: De Gruyter, 39–52.
- Schmidt-Burkhardt, Astrit, 2003: *Maciunas' Learning Machines. From Art History to a Chronology of Fluxus*, Berlin: Vice Versa Verlag.
- 2011: *Maciunas' Learning Machines. From Art History to a Chronology of Fluxus*. Second, revised and enlarged Edition, Wien/New York: Springer, 2011; <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-7091-0480-4>
- Smith, Stephanie (Hg.), 2013: *Feast. Radical Hospitality in Contemporary Art* (Ausst.kat.), Smart Museum of Art, Univ. of Chicago, 140–153.
- Woods, Nicole L., 2022: Do You Remember? Alison Knowles in Context, in: Karen Moss, Lucia Fabio (Hg.): *By Alison Knowles. A Retrospective (1960–2022)*, Univ. of California, Berkeley, Art Museum and Pacific Film Archive, 31–43.

Internetquellen

- https://www.moma.org/collection/works/131771?artist_id=5117&page=1&sov_referrer=artist
- Tate Modern Turbine Hall*; www.tate.org.uk/visit/tate-modern/turbine-hall
- The House of Dust by Alison Knowles. Inhabited by Birds and Fish*; <https://www.artbytranslation.org/exhibitions/201706-foundry-darling/artists/alisonknowles>

Namenregister

- Abbing, Hans 337, 358
Achill 29, 61, 76–83, 87, 89, 265, 268
Adelung, Johann Christoph 226, 241, 357
Adloff, Frank 165, 345
Aelian (Klaudios Ailianos) 144
Aischylos 33, 36, 40, 48–60, 62, 66, 86, 329, 348
Agamemnon 39, 48, 49, 54, 55, 58, 59, 61–66, 68, 72, 81, 268, 329, 348
Agrippa, Marcus 143, 144
Ai, Weiwei 342
Aias 38, 78
Aigisth 51, 56, 59
Alba, Herzog von 216, 217
Albury, W. R. 178, 191, 354
Alexander d. Gr. 134, 138, 139, 143, 147–149, 151, 162, 195–197
Alkestis 32
Anatsui, El 342
Anguissola, Anna 138, 141, 158, 161, 164, 171, 174, 351
Apelles 129, 134, 135, 139, 143–145, 148, 149, 151, 153, 158–160, 162–164, 166, 169, 188, 195–198
Aphrodite 23, 97, 144, 162, 164, 265–269, 271, 272
Apoll 59, 66, 80, 87, 92, 93, 95–101, 103–108, 112–115, 118
Appadurai, Arjun 301, 345
Archelaos 135
Archer, Michael 317, 359
Arendt, Hannah 14, 338
Ares 23
Aristides 135
Aristoteles 10, 17, 25, 26, 28, 29, 33, 35, 36, 39–44, 46, 47, 50, 60, 61, 66, 84, 119–121, 188, 205, 246, 247, 338, 345, 348, 349
Arman 300
Artemis 66, 69, 72, 75, 122
Athané, François 165, 345
Athene 52, 72, 74, 93, 96, 97, 101, 115–117, 265, 271
Athenis 151
Atreus 72
Attalos I. 137
Attalos II. 135
Augustenburg, Friedrich Christian von Schleswig-Holstein- 219, 250, 251
Augustus 129, 139, 144, 148, 153, 172
Auwers, Michael 210, 354
Ay-O 327, 343, 359
Azoulay, Vincent 36, 348
Badian, Ernst 157, 351
Baggesen, Jens 250, 251
Barthes, Roland 17
Bataille, Georges 8, 21, 287, 301, 325, 337, 341
Bauermeister, Mary 294
Beagon, Mary 125, 138, 151, 167, 169, 172, 173, 351
Bedorf, Thomas 227, 345
Beeple 337
Beiser, Frederick 224, 243, 249, 256, 357
Belfiore, Elizabeth S. 29, 32–34, 39, 43–45, 47, 63, 65, 66, 72, 74–76, 78, 79, 81, 83–85, 87, 90, 348
Bellerophon 23, 27
Beltram, Lucia 147, 353
Benveniste, Émile 8, 27, 37, 131, 143, 155, 156, 278, 345
Berger, Michael 327, 359
Berger, Ute 327, 359
Berger Jr., Harry 182, 354
Beuys, Joseph 294, 326, 335
Biedermann, Zoltán 207, 354
Binkelman, Christoph 249, 357
Biow, Douglas 187, 200, 207–210, 354
Bishop, Claire 305, 331, 338, 359
Block, René 292, 305, 324–326, 359
Blum, Eberhard 296
Blume, Eugen 305, 359
Bois, Yve-Alain 291, 358
Boitani, Piero 42, 46, 70, 349
Boltanski, Luc 4, 335
Boupalos 151
Bourdieu, Pierre 8, 14, 36, 142, 164, 169, 183, 229, 273, 345
Bourgeois, Louise 342
Bourriaud, Nicolas 331, 335
Brecht, George 299, 300, 305, 310, 311, 313, 324, 325
Breton, André 326, 327
Brittnacher, Hans Richard 271, 357
Broodthaers, Marcel 306
Brusotti, Marco 90, 103, 167, 345
Buchloh, Benjamin H. D. 298, 301
Burke, Peter 175, 191, 355
Burnett, Anne Pippin 63, 75, 349

- Busch, Werner 127, 352
 Butades 135, 144

 Cage, John 292, 306, 309, 318, 320, 322, 324
 Caillé, Alain 8, 11–15, 19, 29, 128, 154, 155, 165, 184, 213, 220, 241, 255, 260, 263, 284, 288, 289, 301, 302, 313–315, 325, 336, 337, 345
 Calder III, William M. 26, 349
 Caligula 129, 144, 155
 Campaspe 195–198
 Canossa, Ludovico da 181, 195, 196, 198
 Carey, Sorcha 128, 132, 133, 138–140, 144, 145, 152, 166, 352
 Castiglione, Baldassar/Baldesar 20, 175–212, 354
 Cave, Terence 41, 44, 349
 Caws, Mary Ann 328, 359
 Cellini, Benvenuto 175, 197
 Ceres 135
 Certeau, Michel de 177, 308
 Chaplin, Charlie 298
 Chiapello, Ève 4, 335
 Chrysipp 222, 274
 Chrysothemis 56
 Cicero 146, 173, 345
 Citroni Marchetti, Sandra 167, 169, 173, 352
 Cladders, Johannes 323, 324, 359
 Clark, Leah R. 178, 207, 210, 355, 356
 Coles, Romand 338, 359
 Corbier, Mireille 140, 352
 Cowan, Robert W. 40, 349
 Cropper, Elizabeth 194, 355
 Cutler, Anthony 184, 355

 D'Angelo, Paolo 192, 355
 Dandeker, Christopher 146, 352
 Davidson, Donald 46
 Debord, Guy 287, 327
 Deianeira 31, 123
 Demetrios 156, 157
 Derrida, Jacques 8, 14, 18, 184, 241, 289
 Deterts, Dorothea 334, 346
 Diels, Hermann 88, 349
 Dilcher, Roman 42, 349
 Diogenes 149
 Diomedes 23–29, 41, 122
 Dionysos 30, 93, 135
 Don Carlos 234
 Donlan, Walter 26, 349

 Duchamp, Marcel 2, 4, 5, 298, 299, 306, 324, 332, 334, 335, 337, 359
 Düll, Rudolf 135, 352
 Duris 150
 Durkheim, Émile 179

 Egmont, Graf von 213, 214
 Elektra 40, 43, 45, 48–60, 64–66, 71, 349, 351
 Eliasson, Olafur 342
 Erechtheus 92, 94, 99, 102, 109, 115
 Erichthonios 92, 94, 101, 102, 108, 115
 Erler, Michael 43, 349
 Este, Ippolito (I.) da 189
 Euripides 33, 40, 48–75, 87, 92–118, 348, 349
 Eurykleia 48, 121

 Fabio, Lucia 291, 340, 358–360
 Falaschi, Eva 127, 151, 157, 162, 352
 Famulus 165
 Feldman, Morton 292
 Ferguson, Adam 220, 243, 256
 Fichte, Johann Gottlieb 232, 249, 261, 262, 276, 282–284, 346
 Filliou, Robert 288, 291, 294, 299–302, 319, 323, 324
 Finley, Moses 26, 349
 Fisher, Nick 35, 36, 39, 349
 Flaubert, Gustave 10
 Foster, Hal 291, 358
 François I^{er} 218
 Frigo, Daniela 208, 209, 355
 Fuchs, Thomas 177, 346

 Galliano, Luciana 291, 303, 305, 311, 313, 359
 Gallienus 139
 Gates, Theaster 331
 Gell, Alfred 7, 79, 333, 334, 346
 Genette, Gérard 321, 359
 Georges, Karl Ernst 155, 346
 Gernet, Louis 74, 108, 109, 115, 349
 Gerritsen, Anne 207, 354
 Gherchanoc, Florence 71, 131, 265, 268, 349, 357
 Gill, Christopher 30, 36, 39, 75, 350, 351
 Giamboni, Bono 201
 Giulizia, Stefano 209, 355
 Glaukos 23–29, 41, 122
 Glykera 166, 167
 Göbel, Markus 142, 346

Gödde, Susanne 33, 349
 Godelier, Maurice 15, 132, 137, 231, 246, 247, 346
 Goethe, Johann Wolfgang von 68, 74, 221, 228, 238, 242, 280
 Goetze, Dorothée 207, 210, 355
 Goffman, Erving 179, 346
 Goldhill, Simon 35, 87, 111, 349
 Gombrich, Ernst 162, 163, 352
 Gonzaga, Cesare 198
 Gonzaga, Francesco 208
 Gorgo 101, 102, 109, 115
 Gouldner, Alvin 315
 Gracián, Baltasar 209
 Graeber, David 15
 Greenberg, Clement 326
 Grell, Chantal 148, 352, 354
 Griffin, Miriam 151, 352
 Grimm, Jacob und Wilhelm 225, 228, 234–237, 241, 277–280, 282, 283, 357
 Guidubaldo s. Montefeltro di

Habermas, Jürgen 220
 Hades 59, 114
 Hall, Edith 60, 64, 70, 74, 350
 Hall, Stuart 338
 Halsall, Francis 331, 333, 359
 Harren, Natilee 287, 299–301, 304, 305, 311, 324, 326, 333, 359
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 14, 121, 230, 248, 261, 262
 Hekabe 38, 87
 Hektor 78, 80, 270
 Helena 61, 68, 74, 144, 155, 185
 Helios 138
 Hénaff, Marcel 8–15, 29, 30, 121, 135, 143, 184, 202, 205, 209, 222, 223, 230, 231, 241, 247, 263, 273, 284, 306, 343, 346
 Hénin, Emmanuelle 127, 352, 353
 Henry VIII 218
 Hephaistos 79, 80, 108, 268
 Hera 185, 265–272
 Herakles 31, 78, 80, 82, 84, 85, 87, 91, 108, 122–124
 Herder, Johann Gottfried 274, 357
 Herman, Gabriel 24, 25, 32–34, 75, 79, 350
 Hermes 49, 92, 97, 101, 105, 114, 118
 Herrmann, Steffen 227, 345
 Higgins, Dick 287, 290, 291, 294, 297, 304, 309, 310, 313, 315, 317, 322, 323, 325, 326, 358
 Higgins, Hannah B. 316, 333, 359

Hinsberg, Katharina 171, 346
 Hinz, Manfred 175, 176, 180, 185, 201, 355
 Hirst, Damian 337
 Hippodameia 72
 Hipponax 151
 Hobbes, Thomas 256
 Hogarth, William 223, 253, 272
 Holbein d. J., Hans 210
 Holdar, Magdalena 294, 298, 304, 305, 311, 327, 330, 331, 359
 Holtaway, Jessica 4, 331, 335, 346
 Homer 23, 26, 27, 30, 36, 39, 48, 51, 54, 137, 264, 265, 267, 268, 271, 276, 279, 348, 350, 357
 Honneth, Axel 121, 220, 229, 230, 261–263, 282, 284, 346
 Huizinga, Johan 177
 Hustvedt, Siri 328, 359
 Hutcheson, Francis 243
 Hutter, Michael 165, 199, 346, 347
 Hypnos 267–269

Iaia 136
 Ialysos 144, 156, 157
 Iokaste 43, 120
 Ion 48, 86, 92–118, 122, 348, 349
 Iphigenie 48, 60–75, 78, 85, 92, 111, 122, 349
 Isager, Jacob 126, 127, 129, 139, 147, 153, 171, 352

Janz, Rolf-Peter 225, 271, 357
 Jason 31
 Johnson, Terry 146, 352
 Jones, Spike 298
 Jouanna, Jacques 51, 350
 Jouval, Sylvie 300, 359
 Juno 257, 264, 272, 273, 275, 281, 285
 Jupiter 264

Kalchas 61
 Kallimachos 160
 Kambyes 148
 Kant, Immanuel 20, 121, 217, 220, 221, 223, 225, 226, 229, 232–234, 236, 240–243, 249, 250, 253, 256, 258, 260, 275–277, 281, 285, 346, 356, 357
 Karl V. 209, 211
 Kassandra 66, 67
 Kéi, Nikola 131, 352
 Kemp, Wolfgang 335, 337, 359

- Klemens VII. 210, 211
 Klytaimestra 23, 46, 49, 51, 55, 56, 59, 61, 67, 68, 329
 Knapstein, Gabriele 292, 324, 359
 Knížák, Milan 305
 Knowles, Alison 291, 295, 298, 306–310, 315–318, 320–324, 327–329, 339–342, 358
 Koch, Nadia J. 150, 152, 352
 Kolsky, Stephen 184, 205, 207, 208, 355
 Koons, Jeff 337
 Körner, Gottfried 223, 224
 Kranz, Walther 88, 349
 Krauss, Rosalind 291, 358
 Kreon 86
 Kreusa 86, 92–102, 104, 105, 109, 110, 112–118
 Kris, Ernst 127, 149, 151, 352
 Krüger, Klaus 176, 355
 Ktesikles 160
 Kurke, Leslie 35–37, 118, 350
 Kurz, Otto 127, 149, 151, 352
 Kyriakou, Poulheria 62, 348
- Laderman Ukeles, Mierle 317, 320
 Laertes 76, 80, 81
 Lageira, Jacinto 287, 300, 346, 359, 360
 Laios 43
 Lather, Amy 131, 352
 Latour, Bruno 178, 221, 333
 Le Gall, Yvon 217, 357
 Lecercle, François 127, 352, 353
 Lee, Mingwei 310
 Lefort, Claude 273
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 220
 Lessing, Gotthold Ephraim 161, 276, 280
 Lévinas, Emmanuel 13
 Lévi-Strauss, Claude 8, 53, 273
 Li Causi, Pietro 150, 352
 Liberate Tate 1, 3, 4, 331
 Liddell, Henry George 42, 350
 Locke, John 256
 Lontrade, Agnès 287, 300, 346, 359, 360
 Loraux, Nicole 102, 104, 350
 Lovett, Frank 207, 355
 Lowell Bowditch, Phebe 147, 352
 Lucullus, Lucius Licinius 124
 Lucullus, Marcus Licinius 124
 Luhmann, Niklas 142, 221
 Luserke-Jaqui, Matthias 220, 357
- Lyons, Deborah 36, 350
 Lysipp 135, 138, 139
- Maar, Dora 328
 Mac Carthy, Ita 175, 176, 200–203, 211, 355
 Mac Low, Jackson 306
 Machiavelli, Niccolò 183, 184, 256
 Maciunas, George 291, 293, 295, 297–299, 301, 303–305, 311, 316, 317, 323, 325–332, 340
 MacLachlan, Bonnie 35–37, 52, 65, 68, 163, 346
 Mainberger, Sabine 17, 18, 38, 127, 129, 136, 139, 148, 150, 160, 175, 188, 195, 197, 199, 204, 210, 223, 253, 275, 294, 346, 352, 357, 360
 Malinowski, Bronisław 26, 312
 Mallarmé, Stéphane 306, 318
 Mandeville, Bernard 256
 Margareta, Herzogin von Parma 217
 Martin, James 330, 347
 Massonet, Stéphane 287, 360
 Maunier, René 103, 111, 167, 346
 Mauss, Marcel 5–16, 19, 20, 26, 27, 37, 40, 53, 78, 79, 91, 107, 109, 111, 124, 125, 128, 131, 132, 134, 137, 142, 143, 150, 161, 167, 175, 178, 179, 213, 218, 221, 222, 237, 247, 259, 261, 263, 273–275, 288, 289, 301, 302, 306, 307, 312, 325, 329, 333, 338, 341, 343, 346, 347
- McCarthy, Mary 338
 McHam, Sarah Blake 127, 353
 McNeil, Lynda 35, 68, 350
 Medea 31, 32, 329
 Meier, Franziska 181, 205, 355
 Mersch, Dieter 248
 Mertens, Veronika 222, 347
 Meyer, Nanne 18, 348
 Michaux, Henri 17
 Michel, Christian 148, 352, 354
 Mieklautz, Elfie 186, 347
 Mikon 140
 Minerva 264
 Möller, Reinhard M. 127, 294, 318, 353, 360
 Montaigne, Michel de 338
 Montefeltro, Guidubaldo di 177, 208, 210, 211
 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, Baron de la Brède et de 256
 Moser, Christian 127, 294, 318, 353, 360
 Moss, Karen 291, 317, 358–360
 Motta, Uberto 183, 184, 206, 209–211, 355, 356
 Mouffe, Chantal 330–332, 347

- Moussy, Claude 188, 347
 Mueller, Melissa 54, 57–59, 62, 70, 71, 84, 115, 350
 Mummius, Lucius 135, 140
 Murphy, Trevor 124, 125, 129–132, 170, 172, 353
 Myron 152

 Naas, Valérie 124, 126–128, 150, 352, 353
 Neoptolemos 76–91
 Nero 125, 129, 138, 139, 143, 144, 152, 153, 161, 166, 171, 172, 174
 Nessos 123
 Nietzsche, Friedrich 338
 Nikias 137
 Nikomedes 137
 Noël, Ann 291, 294, 327, 359, 360
 Noël, Marie-Pierre 47, 48, 350

 Obrist, Hans Ulrich 322
 Ödipus 31–33, 41, 43, 45, 60, 77, 86, 112, 117, 120, 121
 Odysseus 28, 38, 61, 76, 77, 79–84, 86, 87, 89, 92, 121, 189, 271
 Oetzel, Lena 207, 210, 355
 Oineus 23, 27
 Oinomaos 72
 Okeanos 266
 Ono, Yoko 291, 298, 303, 305
 Oppenheim, Meret 328
 Oranien, Wilhelm von 214
 Orest 43, 45, 48–74, 112, 122
 Ortmann, Günter 142, 199, 308, 346, 347
 Osborne, Peter 333, 360
 Osborne, Toby 207, 355
 Osterkamp, Ernst 213, 214, 357, 358

 Paik, Nam June 291, 326–330
 Pallavicino, Gaspar 181
 Pandora 101, 189, 209, 238, 271
 Pankaspe 148, 198
 Paperman, Patricia 315
 Parker, Robert 39, 350
 Parrhasius 152, 191
 Pasitheë 268
 Patroklos 80
 Patterson, Ben 291
 Paulus 18
 Pausias 166
 Pelasgos 31, 33
 Pelops 71, 72, 75

 Penelope 71
 Pentheus 38
 Perikles 158
 Perillus 152, 154
 Phalaris 152
 Philipp II. 214, 215, 217, 234
 Philoktet 48, 76–92, 122, 348
 Picasso, Pablo 328
 Pigeaud, Jackie 182, 217, 355, 357
 Pindar 29, 36, 152
 Pirenne-Delforge, Vinciane 265, 358
 Pironti, Gabriella 265, 358
 Pitt-Rivers, Julian 34, 37, 38, 347
 Platon 10, 14, 25, 36, 205, 213
 Platt, Verity 127, 158, 160–162, 164, 168, 173, 353
 Plautius, Marcus 141
 Plessner, Helmuth 179, 208, 347, 355
 Plinius d. J. 158
 Plinius d. Ä. 19, 20, 38, 123–174, 188, 195–198, 204, 351
 Polanyi, Karl 30
 Pollitt, Jerome Jordan 126, 127, 162, 353
 Polos 58
 Polydoros 38
 Polygnotos 140
 Polymestor 38
 Pommier, Édouard 182, 355
 Poseidon 74, 265
 Praexaspes 148
 Praxiteles 137
 Preimesberger, Rudolf 151, 353
 Price, Seth 333
 Priddat, Birger P. 165, 199, 346, 347
 Prometheus 38
 Protogenes 129, 134, 144, 145, 151, 153, 154, 156–160, 162, 168
 Ptolemaios I. Soter 137
 Purcell, Nicholas 140, 353
 Purves, Ted 331, 360
 Pylades 59, 61, 64–71, 73, 75, 122

 Quine, Willard Van Orman 46
 Quintilian 183, 347
 Quiviger, François 185, 356
 Quondam, Amedeo 211, 356

 Raccanelli, Renata 147, 150, 352, 353
 Raffael 202, 203, 211
 Rancière, Jacques 2, 220, 285, 311, 347

- Rauschenberg, Robert 310
 Rebentisch, Juliane 335, 360
 Reden, Sitta von 25, 29, 30, 35, 52, 53, 349, 350
 Rehfeldt, Robert 305
 Reinhardt, Kathleen 305, 360
 Reinwald, Wilhelm Friedrich Hermann 260
 Ricœur, Paul 11, 15, 120, 121, 149, 202, 246, 273, 347
 Riello, Giorgio 207, 354
 Robert, Jörg 224, 358
 Robinson, Julia 306, 307, 309, 316, 360
 Rocci, Lorenzo 42, 350
 Roebeling, Iris 235, 241, 358
 Roller, Matthew B. 138, 147, 148, 166, 353
 Rosand, David 175, 176, 356
 Rosen, Valeska von 192, 203, 356
 Roth, Dieter 296, 322
 Rousseau, Jean-Jacques 227, 256, 262
 Rouveret, Agnès 127, 353
 Rubens, Peter Paul 210
 Rubiés, Joan-Pau 207, 355
 Rubinstein, Lene 96, 100, 104, 350
 Ruggiero, Raffaella 209–211, 356
 Rushdy, Ashraf H. A. 90, 91, 350
- Saccone, Eduardo 176, 185, 188, 191, 356
 Sahllins, Marshall 30, 31, 259, 313, 347
 Saito, Takako 302
 Saito, Yuriko 303, 360
 Saller, Richard 134, 146, 353
 Sansi, Roger 220, 313, 333, 334, 347
 Scarpati, Claudio 183, 206, 209–211, 356
 Scaurus 137, 144
 Scheid-Tissinier, Évelyne 26, 350
 Schestag, Thomas 318, 360
 Schiller, Friedrich 9, 20, 179, 213–286, 356, 357
 Schimmelmann, Ernst 250, 251
 Schleif, Walter 228, 358
 Schmidt-Burkhardt, Astrit 297, 311, 323, 326, 327, 332, 360
 Schmit, Tomas 313
 Schmitt Pantel, Pauline 26, 103, 105–108, 112, 265, 350
 Schneemann, Carolee 327
 Schneider, Arnd 333, 347
 Schöttker, Detlev 222, 358
 Schulin, Ernst 227, 358
 Schultze, Clemence 155, 353
 Schwitters, Kurt 296
- Scipio, Lucius Cornelius 135
 Scodel, Ruth 26, 351
 Scott, David 338, 339, 347
 Scott, Robert 42, 350
 Seaford, Richard 30, 36, 350, 351
 Selzer, Shane Aslan 331, 360
 Seneca d. Ä. 152
 Seneca d. J. 125, 148, 155, 173, 222, 223
 Septimius Sabinus, Titus 123
 Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, 3d Earl of 248
 Shiomi, Mieko 305
 Shrank, Cathy 178, 356
 Silva, Michel de 184
 Simmel, Georg 179, 209, 347
 Sisyphos 76
 Smith, Christopher 124, 353
 Smith, Stephanie 318, 329, 360
 Sokrates 10
 Sophokles 33, 38, 48–60, 76–92, 117, 348, 351
 Soussloff, Catherine 127, 353
 Spoerri, Daniel 18, 294, 299, 318, 319, 341, 347
 Stackelberg, Jürgen von 185, 356
 Stašková, Alice 224, 248, 250, 256, 264, 276, 277, 358
 Steigerwald, Jörn 176, 177, 197, 156
 Strabon 159
 Strathern, Marilyn 333, 334
 Stratonike 160
 Strocka, Volker Michael 123, 353
 Stüssel, Kerstin 222, 358
 Sulzer, Johann Georg 237, 238, 264, 272, 358
 Szukala, Ralph 225, 358
- Tanner, Jeremy 126, 139, 152, 154, 168, 169, 354
 Tantalos 71
 Tasso, Torquato 208
 Tauber, Christine 218, 358
 Taylor, Charles 121
 Tcherkézoff, Serge 142, 273, 334, 347
 Tekmessa 38
 Testart, Alain 8, 15, 100, 273, 347
 Tethys 266
 Thalia 222
 Thalmann, William G. 24, 351
 Theseus 31–33
 Thetis 79
 Thoas 68, 69, 74, 75
 Tiberius 139
 Tiravanija, Rirkrit 320, 331, 341

- Titus 124, 125, 129
 Tizian 203
 Todd, Stephen C. 65, 96, 104, 351
 Trabant, Jürgen 189, 356

 Um, Nancy 207, 356

 Van Berkel, Tazuko Angela 15, 16, 25, 30–33,
 35–38, 44, 67, 184, 246, 247, 271, 347
 Van Wees, Hans 26, 351
 Varro, Marcus Terentius 140
 Vautier, Ben 300
 Veblen, Thorstein 180
 Venus 162, 264, 272, 273, 277, 281
 Verboven, Koenraad 147, 354
 Vergil 224
 Vernant, Jean-Pierre 35, 111, 347
 Vespasian 124, 125, 129, 144, 147, 171, 172
 Veyne, Paul 141, 354
 Vidal, Denis 222, 348
 Vidal-Naquet, Pierre 148, 354
 Vogel, Juliane 255, 258

 Wagner-Hasel, Beate 25, 26, 35, 71, 72, 101, 265,
 349–351
 Wajeman, Lise 127, 352, 353
 Walcott, Derek 338
 Wallace-Hadrill, Andrew 146, 147, 352–354
 Waterhouse, Peter 17, 18, 348
 Watkins, John 184, 356

 Webb, Jennifer D. 177, 180, 356
 Weber, Christiane 142, 346
 Weber, Max 11, 183, 288, 292, 348
 Weiner, Annette 132, 137, 279, 348
 Wieland, Christoph Martin 223, 243, 264, 272
 Williams, Emmett 18, 287, 291–297, 300, 303, 309,
 319, 321–324, 326, 327, 330, 343, 358, 359
 Wilpert, Gero von 248
 Wilson, Peter 35, 39, 111, 112, 351
 Winckelmann, Johann Joachim 214, 223, 257, 275
 Winkler, Markus 74, 351
 Wohl, Victoria 32, 351
 Wolkenhauer, Anja 125, 127, 130, 354
 Wolf-Rehfeldt, Ruth 305
 Woods, Nicole L. 298, 360

 Xenokrates 150
 Xenophon 27, 36
 Xuthos 92–100, 102–107, 109, 113, 115–118, 122

 Young, La Monte 298, 306, 339

 Zedler, Johann Heinrich 236, 241, 358
 Zeitlin, Froma I. 102, 106, 111, 351
 Zeus 25, 33, 38, 69, 86, 87, 89, 93, 95, 105, 107, 108,
 116, 265, 267–270
 Zeuxis 135, 144, 185, 191
 Zuiderhoek, Arjan 142, 354
 Zumbusch, Cornelia 248, 358

Dank

In einem Buch über Gaben gilt es nicht zuletzt an die Gaben vieler anderer zu erinnern, die diese Arbeit ermöglicht und zum Gelingen des Vorhabens beigetragen haben. *Charis* heißt u. a. Dank, Dankbarkeit und die Zeichen dafür. Sie gebühren hier nicht wenigen Personen und Institutionen.

Begonnen sei mit der Bewilligung des Antrags, die mir die Entscheidung für eine in den Geistes- und Kulturwissenschaften noch nicht selbstverständliche Veröffentlichungsform erleichtert hat. Mit der vorgegebenen Formel gesagt: Diese Publikation ist an der Universität Bonn entstanden und wurde durch den Open-Access-Publikationsfonds der Universität Bonn finanziert.

Der *Transdisziplinäre Forschungsbereich / Transdisciplinary Research Area (TRA) TRA 4 – Individuen, Institutionen und Gesellschaften / Individuals, Institutions and Societies* an der Universität Bonn hat das von mir und meinem Kollegen Christian Moser geleitete Projekt ‚*Charis*‘ – *Gabe – Grazie – Gnade: aktuelle und historische Dimensionen einer Begriffskonstellation* unterstützt. Dazu gehörten die Veranstaltung einer Ringvorlesung zum Thema *Mauss Revisited: Aktuelle Überlegungen zu (Gaben-)Tausch und Sozialität* und die Durchführung eines internationalen und interdisziplinären Workshops zum Thema *Künste – Agonismus – Konvivialität: Analysen im Anschluss an Marcel Mauss / Arts – Agonism – Conviviality: Analyses in the Wake of Marcel Mauss*; der Workshop wurde mit Mitteln des TRA 4 finanziert. Darüber hinaus war diese Struktur bei der Organisation und Kommunikation der zum Projekt gehörigen Aktivitäten hilfreich.

Im Sommersemester 2023 konnte ich ein Fellowship der DFG-Kolleg-Forschungsgruppe *Imaginarien der Kraft* an der Universität Hamburg wahrnehmen und mich an meiner Heimatuniversität vertreten lassen. Für diese Einladung danke ich sehr herzlich den Sprecher*innen der Einrichtung Cornelia Zumbusch und Frank Fehrenbach. Ohne eine derartige Unterbrechung meiner üblichen Verpflichtungen hätte ich mich nicht in diese Monografie vertiefen können. Die Beurlaubung und ein anschließendes reguläres Forschungsfreisemester haben mir eine längere Phase intensiver Studien und konzentrierten Schreibens ermöglicht. Förderlich war auch der Austausch mit den genannten und weiteren Kolleg*innen, denen ich im Rahmen des Hamburger Aufenthalts begegnet bin; auch ihnen bin ich verbunden.

Einige Publikationen zum Bereich Gaben und Künste, darunter zwei umfangreiche Essays, die bereits erschienen sind, waren ursprünglich als Teile des Buches geplant. Ich habe sie dann jedoch nicht zu Kapiteln der Monografie gemacht. Stattdessen können sie als Vorarbeiten und Ergänzungen betrachtet werden. Ermutigt haben mich bei der Arbeit an diesen Aufsätzen die Kolleg*innen, die meine Studien für die *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* begutachtet und die Veröffentlichung darin ermöglicht haben.

Die fünf ‚Versuche‘ des vorliegenden Buches finden auf sehr unterschiedlichen und weit voneinander entfernten Feldern statt. Rat, Hinweise, Korrekturen und nicht

zuletzt einfach Interesse von Kolleg*innen mit der nötigen Expertise waren für mich daher sehr wichtig und hoch willkommen.

In den altphilologischen Fächern erhielt ich dergleichen von Rebecca Lämmle, Marco Formisano, Pietro Li Causi, Anja Wolkenhauer, Valérie Naas, Eva Falaschi, Alexander Heinemann und bei der Endredaktion von Patrick Kunzendorf. (Für etwaige Fehler liegt die Verantwortung natürlich dennoch ausschließlich bei mir.)

Das letzte Kapitel haben Annette Gilbert, Astrit Schmidt-Burkhardt und Michael Glasmeier in ihren kompetenten Blick genommen und mit Kommentaren versehen, die mich einiges noch einmal überdenken ließen.

Mein erster, kritischster, *alles* lesender Leser und unermüdlicher Gesprächspartner war auch diesmal wieder Marco Brusotti. Ihm verdanke ich die scharfe Wahrnehmung von Mängeln jeglicher Art, seien sie argumentativ oder stilistisch, skeptische Nachfragen, wissenschaftsgeschichtliche Orientierung, Klärungen und zuweilen Zuspitzungen in theoretischen Dingen, aber auch Entdeckungen in der unübersichtlichen Landschaft aktueller Kunst und Ästhetik. Ohne ihn wäre dieses Buch um vieles ärmer.

Beim Verlag De Gruyter hat Anne Sokoll das Buch außerordentlich freundlich und sachkundig betreut. Für Mitarbeit an der Bibliografie und die Erstellung des Namenregisters danke ich Lena Sophie Eckgold und Simon Wiener.