



Charis and Radiance

Charis und strahlender Glanz

Die ontologischen Dimensionen von Schönheit – Teil 2

Teil 1 erschien in Ausgabe 01/2020

Glanz und Existenz



Was in diesem Aufsatz zunächst wie die Entwicklung einer ästhetischen Theorie aussah, die die x-te Sichtweise auf das Schöne darstellte, hat sich nun langsam zu einem Existenzkonzept entwickelt – Existenz im weitesten Sinne, nämlich die Existenz aller Dinge, sowohl von Gegenständen als auch von Lebewesen. Im Rahmen von Grazie und Schönheit präsentieren sich die Dinge uns – und anderen Dingen – als Gaben. Um dieses Konzept der Dinggabe zu beurteilen, sollten wir es zwischen zwei Extremen positionieren, zwischen dem Ding als empirisches Eigenschaftsbündel einerseits und als ontologisch durch dunkle Essenzen zusammengehalten andererseits. Obwohl die Gabe Aspekte aus beiden Philosophien entlehnt, widersetzt sie sich der Identifikation mit einer der beiden. Der Empirismus ist so besessen von Eigenschaften, dass er sich nie sicher sein kann, wie sie gebündelt sind, und der Essentialismus ist sich des Ganzen so sicher, dass die Vielzahl der Teile eine bloße Illusion zu sein scheint. Wie wir oben im ersten Teil (*HW Ausgabe 01/2020 – die Red.*) gesehen haben, besagt die Theo-

rie der Schönheit als Gabe, dass eine Erscheinung von einem bestimmten Vektor begleitet wird, wenn auch nicht unbedingt von echter Bewegung. Die Schönheit ersetzt die eigentliche Übergabe der Gabe durch Ausstrahlung, die ihm mehr den Charakter des Exzesses oder des Verströmens verleiht. Die Ausstrahlung verbindet die beiden stärkeren Hälften des Essentialismus und des Empirismus: ein kontinuierlicher Strom von Eigenschaften, der die Gewissheit beinhaltet, dass sie aus einer einzigen Quelle fließen.

Ohne ihre schwächeren Hälften, d. h. die Skepsis des einen und die Notwendigkeit einer dunklen Wesenheit des anderen, läuft die Ausstrahlung in der Tat auf Folgendes hinaus: Die Dinge überragen von Natur aus sich selbst – ein Satz, der so paradox ist, dass er sicherlich jeden Philosophen in den Wahnsinn treiben würde. Die Dinge sind irgendwie größer als der Raum, den sie körperlich und geistig einnehmen, sie dringen in ihre Umgebung ein und verbinden sich dennoch nicht mit ihr.

Über-sich-hinausgehen wird im Allgemeinen mit Transzendenz gleichge-

Lars Spuybroek

Aus dem Englischen übersetzt
von Andreas Bangemann

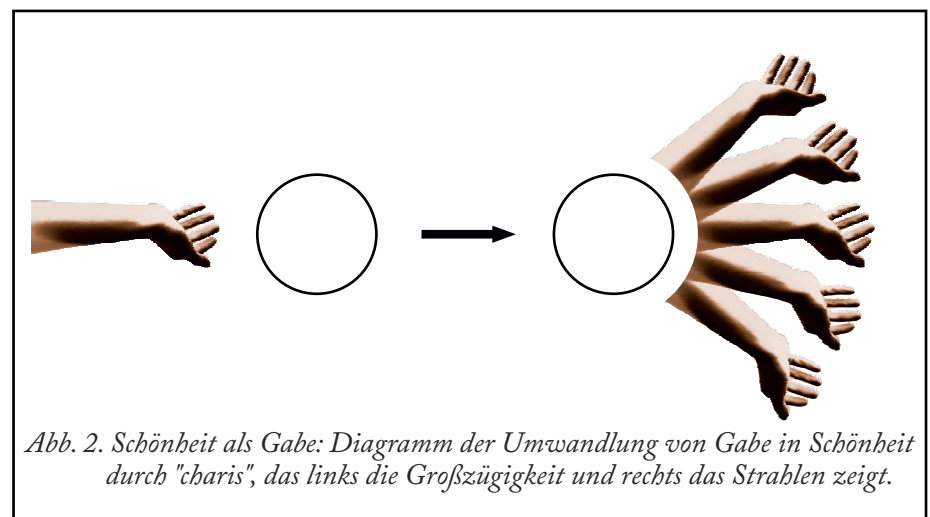
setzt, d. h. dem Transzendieren des physischen, greifbaren Objekts durch etwas anderes, ein höheres Wesen oder eine höhere Idee. Obwohl ich mit dem ersten Teil – „das Physische transzendieren“ – völlig einverstanden bin, bin ich mit dem zweiten Teil – „durch etwas anderes“ – nicht einverstanden. Die Transzendenz der Schönheit wurde lange Zeit als eine Sache von Dingen betrachtet, die über sich selbst hinausgehen – eine Formulierung, die nicht verbessert werden kann, der aber immer jene enttäuschende Extrapolation folgt, die besagt, dass die Dinge über sich selbst hinausgehen, um in einen Zustand des Reinen, Wahren, Vollkommenen, Gerechten, Idealen zu gelangen – kurz gesagt, in das Jenseits. Es ist völlig unnötig, die Dinge als über sich selbst hinausgehend zu vermuten, weil eine übergeordnete Realität sie emporhebt. Und selbst dann ist das kein Grund, die Augen vor der vertikalen Komponente der Schönheit zu verschließen und die universelle Flachheit der Immanenz zu verkünden. Diese „Mikro“-Transzendenz des ersten Schrittes, vielleicht besser als lokale Transzendenz bezeichnet, ist eine Form des Exzesses, die tatsächlich eine Vorstellung vom Realen ermöglicht; es ist das, was reale Dinge tun, und nicht das, was das Ideal tut, um andere Dinge entstehen zu lassen. Lokale Transzendenz ist Teil des sprunghaften Aktes: Reale Dinge springen nach oben, um horizontal zwischen anderen Dingen zu landen, nicht um sich von ihnen zu lösen. Schönheit geht von den realen Dingen nach außen, nicht von den Idealvorstellungen nach innen. Es ist kein Ding, das durch ein anderes hindurch erscheint; nein, Schönheit ist die Art und Weise, wie die Dinge existieren, und sie tun dies vorwärts gewandt und gebend. Die Dinge schaffen

eine Sphäre um sich herum, in der sie agieren und mit anderen interagieren können; ohne diese Sphäre wären sie nur eine Ansammlung von Teilen und würden nie den Zustand eines Ganzen erreichen. Daher ist die Art der Transzendenz, die hier vorgebracht wird, radikal anders als die übliche, denn anstatt, dass ein Ding von etwas anderem übertroffen wird, stellt sich uns die Frage: Wie kann ein Ding über sich selbst hinausgehen?

Eine Antwort lautet, dass die Dinge zwar endlich sind, aber niemals endgültig. Allen Dingen haftet eine gewisse Unbestimmtheit an. Weithin akzeptiert ist diese Ansicht hinsichtlich von Objekten der bildenden Kunst oder der glamourösen Fashion-Welt, die von einer Wolke des „*je ne sais quoi*“^[1] umhüllt sind, aber sie gilt auch für die meisten fertigen, determinierten Dinge. Wenn ich zum Beispiel einen schweren Schraubbolzen durch das Küchenfenster werfe, weil ich meine Hausschlüssel vergessen habe, dann übersteigt dieser Bolzen seine Bestimmung, in eine Mutter geschraubt zu werden. Oder, etwas weniger dramatisch, wenn ich meinen Teller in Ermangelung eines Tisches in der Eile auf einen Bücherstapel stelle, um ein Fußballspiel zu sehen, transzendieren die Bücher ihre Definition als Lesestoff. Und wir können solche Begebenheiten schnell ausweiten, z. B. auf Skiern einen Berghang hinunterfahren oder zu Musik tanzen; einen Mord mit dem Hammer begehen; in einen See oder ein Feuer starren; ein Vogelnest bauen oder von einer Brücke bungee-jumpen^[2] – alles Unternehmungen mit der Unbestimmtheit von Dingen. Wenn ein Klang ertönt, gibt es nichts, was uns sagt, dass wir unsere Füße, unseren Kopf oder unsere Hüften bewegen sollen. Und schneebedeckte Hänge sind nicht dazu da, um Ski zu fahren, sowenig wie Seen dazu da sind, um das Anstarren zu provozieren. Es sind auch keine Zweige gemacht, um zu einem Nest zusammen-

gefügt werden, keine Brücken, um von ihnen zu springen; und Hämmer gibt es, um damit Nägel in Wände zu schlagen. Dennoch haben Dinge jeden Tag Begegnungen wie diese, Begegnungen, die nicht zufällig sind, lediglich in ihre Funktionsfähigkeit eingreifen, und dadurch von einer grundlegenden und direkteren, ästhetischen Ordnung sind als bei jeder möglichen Nutzung oder sachkundigen Handhabung. Ein Essentialist wie Heidegger hätte das nie zu würdigen vermocht. Für ihn waren die Dinge entweder (unsichtbar) brauchbar oder (sichtbar) kaputt, und auch wenn seine Verschiebung vom Phänomenalen zum Operativen die Macht der Dinge erweiterte, bedeutete dies, dass die Dinge nur das tun konnten, was sie tun sollten – ein Krug schenkt Wein aus – oder wenn nicht – ein Krug zerbricht – aber niemals mehr.^[3] Doch es gibt immer mehr, wie Adorno in seiner denkwürdigen Feststellung über die Schön-

heit der Natur schreibt^[4]: ein „Mehr“, das uns hin zu den Dingen führt, eine Qualität des Seins, die wir bezaubernd oder charmant nennen. Das ist die Vorwärtsgewandtheit der Dinge; sie leuchtet in unseren Händen auf, in unserem Geist und in unseren Augen: Der Gedanke an eine Handlung wie das Werfen des Bolzens durch das Fenster kommt uns wie ein unwiderstehlicher Zauber in den Sinn. Mit anderen Worten, das Aufleuchten, die Ausstrahlung kann uns Dinge wahrnehmen lassen, die nicht sofort im Umfeld des Phänomens sichtbar sind, aber dennoch zur Gegenwart des Objekts gehören. Wir begreifen die Dinge nicht mit unserem Bewusstsein; es ist eher das Gegenteil: Die Dinge berühren, erschüttern und fesseln uns – und wenn wir uns das Diagramm der ausgestreckten Hände des Strahlens (Abb. 2) noch einmal anschauen, ist das nicht so überraschend. Die Unbestimmtheit eines Dings übertrifft bei weitem jeden



3 Heidegger unterschied bekanntermaßen zwischen Zuhandenheit (greifbar, „griffbereit“) und Vorhandenheit (präsent, „zur Hand“). Ersteres geht mit einer Unsichtbarkeit einher, da die Dinge, wenn sie in den Rhythmen des Gebrauchs und der Arbeit gefangen sind, nicht bewusst beachtet werden, sondern als verborgen oder verschleiert existieren, während das zweite eine Rückkehr zur Sichtbarkeit mit sich bringt, zum Beispiel wenn ein Ding zerbrochen oder nicht in Gebrauch ist. Siehe Graham Harman, „Technology, Objects and Things in Heidegger“, *Cambridge Journal of Economics*, Band 34, Nr. 1 (Januar 2010). In diesen Absätzen verwende ich ähnliche Formulierungen wie Harman für das gegenteilige Argument: Exzess ist keine Form des Entzugs, sondern der Generosität. Der Entzug akkumuliert sich im Wesentlichen, aber da er unerklärlich und verborgen ist, nimmt er notwendigerweise die Form der Lücke an, einer „Abwesenheit“ oder, wenn Sie das Wortspiel erlauben, einer Abhandenheit. Heidegger war natürlich von der Lücke besessen: Das Wesen von Heim war das Unheimliche, das von Grund war der Abgrund, das Wesen des Kruges war die Leere, und das der Lichtung war nicht die strahlende Helligkeit, sondern die Waldlücke. So verwandelt sich die Grundstimmung des Seins in Angst, die letztlich eine Ästhetik des Erhabenen und nicht der Schönheit ist.

vorherbestimmten Zustand, als ob es von tausenden wirbelnden losen Fäden umgeben wäre – losen Fäden, die um unserer Willen existieren, damit wir uns an sie binden können, nicht nur um ihrer selbst willen.

4 Vgl. Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, ins. engl. übersetzt. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 78: „Die Natur ist schön, weil sie mehr zu sagen scheint, als sie ist. Dies mehr der Kontingenz des Mehr zu entreißen, um die Kontrolle über seinen Schein zu gewinnen, ihn als Schein zu bestimmen und ihn als unwirklich zu negieren: das ist die Idee der Kunst. Diese Substanz könnte völlig null sein, und doch könnten die Kunstwerke ein Mehr als das postulieren, was es zu sein scheint. Kunstwerke werden zu Kunstwerken in der Produktion dieses Mehr; sie produzieren ihre eigene Transzendenz, anstatt ihre Arena zu sein, und dadurch werden sie wieder von der Transzendenz getrennt“. Auf der folgenden Seite bezieht sich Adorno auf Benjamins Konzept der Aura, das seinem Konzept des Mehr ähnlich ist.

1 Der Ausdruck „*je ne sais quoi*“ taucht zuerst im Italienischen auf, in Agnolo Firenzuolas „*On the Beauty of Women*“ (University of Pennsylvania Press, 1992, orig. 1541. Siehe S. 35), der diese Wolke als „*vaghezza*“ (36) bezeichnet, was sowohl Vagheit oder Unbestimmtheit als auch Grazie oder Charme bedeutet. Der Begriff wurde später von Dominique Bouhours als „*je ne sçay quoy*“ in *Les Entretien d'Artiste* et d'Eugène 1671 übernommen. Siehe Samuel Monk, „*A Grace Beyond the Reach of Art*“, *Journal of the History of Ideas*, vol. 5, no. 2 (1944).

2 Für eine Diskussion über Vogelnester siehe mein „*The Sympathy of Things*“, 66; und für bungee-jumping, 319.

Und es ist alles da; die Dinge halten nichts zurück oder nehmen etwas in Reserve. Sie sind überaus generös. Ihre Existenz besteht mehr aus einem Überschuss als aus einer Reserve. Reserve ist Essenz, Virtualität, Ordnung, Bedeutung, all jene Attribute, die durch externe Effekte verdeckt werden und verborgen hinter dem Ding selbst liegen; Überschuss und Exzess hingegen liegen direkt davor, entweder buchstäblich um das Ding herum verstreut oder, mehr im übertragenen Sinne, in seinen zukünftigen Begegnungen mit uns und anderen Dingen. Das ist das Geniale an den Dingen, und genau dort beginnt die Schönheit. Sie beginnt mit Episoden, die so banal sind wie ein Teller auf einem Bücherstapel – man bemerkt kaum welches Wunder sich dabei abspielt – und geht weiter bis zu den exquisitesten Demonstrationen von Schönheit, seien es Gegenstände, die mit glänzenden Juwelen besetzt sind, Gesichter umrahmt von üppig schöner Lockenpracht, die schillernden Gesichter von Filmstars oder Gemälde in allen möglichen Farben und wirbelnden Formen. Das ist der eigentliche Grund, warum Filmstars und Models Gesichter haben, die einerseits absolut einzigartig und andererseits ganz und gar durchschnittlich sind. Wie ist es möglich, dass man, wenn man die Gesichter aller Frauen eines bestimmten Alters, einer bestimmten Epoche und einer bestimmten Region übereinanderlegt, Kate Moss oder Greta Garbo erhält? Wenn sie so durchschnittlich sind, warum sind sie dann nicht schlicht? Weil sie, im Gegensatz zur sechseckigen Metallschraube, physisch und formal mit ihrer Unbestimmtheit verschmolzen sind. Die Schraube ist nur in ihrem heroischen Flug zum Küchenfenster schön; Moss und Garbo müssen nicht zu solchen Extremen greifen.

Überschuss bedeutet nicht, dass alles notwendigerweise sofort für uns oder für die vielen anderen sichtbar ist, zu denen das Objekt Beziehungen haben kann; es bedeutet, dass nichts prinzipiell unsichtbar ist, und dass daher das Phänomenale als kontinuierlich mit dem Ontologischen gesehen werden muss. Sicherlich deckt das Phänomenale nicht alles ab, was ein Ding ist, aber es ist definitiv auch nicht auf der anderen Seite des Dinges. Ein Ding ist all das, was ausstrahlt, wenngleich

es auch jenseits dessen leuchtet, was wir in einem bestimmten Moment sehen. Was ausstrahlt, ist nicht eine unsichtbare Idee, die über die Erscheinungsform des Objekts hinausgeht, sondern eine sichtbare Unbestimmtheit, die über das bestimmend Sichtbare hinausgeht – ein Extra, ein Bonus, der die endliche Begrenzung der Dinge übersteigt. Gewiss, wenn wir einen Schönheitszyklus mit einer Reihe von Eigenschaften eines Objekts zusammenstellen, nehmen wir nicht alle seine Eigenschaften auf. Das liegt nur daran, dass wir nicht alles aufnehmen, und nicht daran, dass der Gegenstand etwas verborgen hält. Und andere Menschen, andere Dinge, bilden andere Kreise, die andere Aspekte aufnehmen; ergo muss es ein grundlegendes Zuviel der Dinge geben, und ein solches Zuviel ist die ästhetische Qualität an sich, eine absolute Fülle oder Überfülle. Es gibt keinen Grund für die Dinge, etwas zurückzuhalten, schüchtern oder geheimnisvoll zu sein. Wenn sie einen Teil für sich selbst behalten würden, könnten wir nie erklären, wie der verdrängte Teil mit dem zusammenhängt, was sie bereit sind, mit anderen zu teilen. Nein, es ist alles da. Die Schönheit hält einen im Griff, je mehr Eigenschaften freigesetzt werden, und ersetzt die zeitliche, strömende Abfolge von Erfahrungen mit der Erfahrung von räumlicher Tiefe. Die wahre Ausdehnung oder Gewichtigkeit einer Sache liegt in ihrer Ausstrahlung, in der Verdichtung ihrer Erscheinung, in der Tiefe, die durch die Kontraste und Ähnlichkeiten zwischen den Eigenschaften gebildet wird. Die Schönheit dehnt sich vom Phänomenalen ins Reale aus, indem sie zu einer Phänomenalität des Zuzähligen wird. Diese radikale Generosität macht die Welt voller als voll. Die Wirklichkeit ist eine Gesamtheit an Dingen, jedes Ding existierend in einem Zustand generöser Überschüsse, während die Aktualität – das, was geschieht – ein kleineres, empfangenes und zurückgegebenes Segment davon ist, mit dem Ziel, Veränderung und Neuheit wieder in die Wirklichkeit einzuspeisen. Im Gegensatz zur idealisierten Realität, die das Geschehen aus einem noch kleineren Keim erklärt, der Potential freisetzt und sich entfaltet, ist die Theorie der Ausstrahlung die eines Superaktualismus, d. h. einer Präsenz jenseits der Gegenwart,

einer Schönheit, die immer über ihre Wechselwirkungen hinausgeht. Die Wirklichkeit ist mit mehr gefüllt, als die Aktualität bewältigen kann, oder, in unseren früheren Begriffen, das Gegebene übersteigt das, was reziprok zurückgegeben werden kann – was auf eine Superaktualität hinausläuft, die bei weitem das übersteigt, was die Gegenwart verarbeiten kann. Offensichtlich verweist die Vorsilbe „Super“ auf das sprunghafte Prinzip. Die Welt ist also voll, ja, aber nicht solide, oder, wenn Sie so wollen, nicht konsistent. Die unbestimmte Zone, die die Dinge umgibt, verhindert die Solidität. Sie gleiten und rollen übereinander in einem Meer von Zufälligkeiten, die niemals in ihrer Position fixiert werden können, und zirkulieren in fortwährenden Zyklen des Austauschs.

In der Kunstgeschichte wurde diese Zone der Unbestimmtheit und Ausstrahlung von Walter Benjamin berühmterweise als Aura beschrieben, die er mit einer Umzirkung⁵ verglich, und, mit den christlichen Heiligen in Verbindung gebracht, wurde sie buchstäblich als goldener Lichthof oder Heiligenschein dargestellt. Bekanntlich haben die Maler dies als einen Schein dargestellt, der vom Kopf des Heiligen ausströmt, als einen einfachen leuchtenden Lichtring, der über ihm schwebt, oder – wie es in früheren Zeiten häufiger vorkam – als eine um den Kopf angeordnete Goldscheibe. In seinem Buch „*Die kommende Gemeinschaft*“ widmet der italienische Philosoph Giorgio Agamben ein kurzes, fesselndes Kapitel der Diskussion des Thomas von Aquin über die Halos (*Hei-*

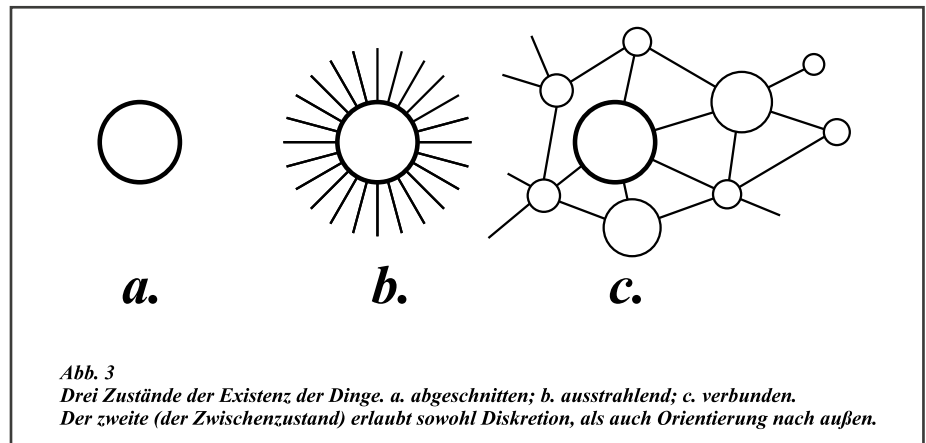
5 Siehe Walter Benjamin, „*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*“, übersetzt von Harry Zohn und Edmund Jephcott (SW 4, 253-56). Siehe auch die Diskussion von Schein im Text zu Goethes Wahlverwandtschaften. „[G]enuine Aura erscheint in allen Dingen, nicht nur in bestimmten Arten von Dingen“, in: „*Protokolle von Drogenexperimenten*“, über Haschisch, übersetzt von Howard Eiland et al. (Cambridge: MIT Press, 2006), 58. Die Tatsache, dass Benjamin eine Aura um Objekte erfährt, während er high ist, passt zu Huxleys Beschreibungen in „*Heaven and Hell*“ (London: Chatto & Windus, 1956) dem Strahlen, das während seiner Meskalin-Sitzungen beobachtet wurde. Die beste Definition der Aura, die Benjamin anbietet, besagt, dass das Objekt „die Fähigkeit besitzt, auf uns zurückzublicken“ („*Kleine Geschichte der Fotografie*“). Beachten Sie den Unterschied zwischen dem haptischen Aspekt des Gebens und dem optischen Aspekt des Schauens. Benjamins Umzirkung sind Strahlen, die von einem zurückschauenden Gegenstand ausgehen, nicht die Hände, wie bei der „Übergabe“ dieser Gabe.

ligenscheine – die Red.)^[6], die nach Thomas von Aquin als eine Art Überschuss (superaddi) angesehen werden sollten, als ein Extra, das den gesegneten Gegenstand brillanter macht (clarior). Dem Begriff des Bonus nahekommend, bezeichnet Aquin dieses Extra als eine „Belohnung“ oder, wie Agamben es nennt, „die Schwingung des Vollkommenen, das Glühen an seinen Rändern“ und – noch näher an die Argumentation der vorhergehenden Absätze herankommend – „eine Unbestimmtheit seiner Grenzen“^[7]. Es erfolgt eine konzeptionelle Verschiebung, bei der die Unbestimmtheit, die allgemein als Potential kategorisiert wird – eine Kraft, die im Gange ist, bestimmend zu werden – nicht mehr in der Zeit, sondern im Raum auftritt und sich dadurch von einem Zustand des Noch-nicht-zu-viel-Seins verschiebt, wobei die Schönheit zu einer Kraft wird, die sich von dem bestimmten Zustand entfernt. Oder, mit Agambens Worten: „Man kann sich den Heiligenschein ... als eine Zone denken, in der Möglichkeit und Wirklichkeit, Potentialität und Aktualität ununterscheidbar werden“^[8]. Ein bestechender Gedanke, denn ich kenne keine anderen Beispiele für die Verschmelzung dieser beiden Begriffe in der Philosophie. Wie sein Zwillingbruder, das Virtuelle, geht das Potentielle gewöhnlich dem Wirklichen voraus: Damit etwas existieren kann, muss es das Potential geben (oder gegeben haben), damit es existieren kann. Im Gegensatz zu dieser virtuellen Potentialität, die zwischen Inexistenz und Existenz vermittelt, vermittelt die tatsächliche Potentialität des Heiligenscheins zwischen

6 Giorgio Agamben, „The Coming Community“, transl. Michael Hardt (Minneapolis: University of Minn. Press, 2005), 54 (Dt. „Die kommende Gemeinschaft“, – die Red.). Agamben entwickelt dies zu „einer paradoxen Individuation durch Unbestimmtheit“ und verschiebt damit den Begriff des Individuellen von der eigenen quidditas (Washeit) des Aquin zur haecceitas (Diesheit) des Skotos. Und er fügt hinzu: „Der Heiligenschein ist diese zur Vollkommenheit hinzugefügte Ergänzung – so etwas wie die Schwingung des Vollkommenen, das Glühen an seinen Rändern.“ Das ursprüngliche Aquinas-Zitat lautet: „beatitudo includit in se omnia bona quae sunt necessaria ad perfectam hominis vitam, quae consistit in perfecta hominis operatione; sed quaedam possunt superaddi non quasi necessaria ad perfectam operationem, ut sine quibus esse non possit, sed quia“

7 Ebd., 55. Wir finden den gleichen Begriff des „unentgeltlichen Überschusses“ und „etwas mehr“ bei Plotinus und Ravaissou, die ihn beide als Grazie definieren. Siehe: Pierre Hadot, *Plotinus or the Simplicity of Vision* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 50.

8 Ebd., 55



Existenz und Koexistenz. Damit etwas existieren kann, muss das Potential vorhanden sein, dass es mit anderen existiert, was übrigens nicht bedeutet, dass die Existenz mit anderen bereits real ist – die Verbindungen sind noch nicht hergestellt. Vielmehr bedeutet es, dass die Dinge etwas anbieten und gegenüber anderen überaktuell existieren müssen. Die Ausstrahlungen lassen sich am besten erklären, wenn man sie sich als „Halbbeziehungen“ vorstellt, als Beziehungen, die von einem Objekt ausgehen und noch nicht mit anderen Dingen verbunden sind (siehe Abb. 3 b.). Und sie sind nicht wenige; sie sind reichlich vorhanden, wie Haare auf einem Kopf – und einige sind kurz und damit beschäftigt, das Objekt zu definieren, während andere lang sind und seine Konturen verwischen. Deshalb gibt es in unseren Begegnungen mit der Schönheit immer mehr, als wir tatsächlich bewältigen können, aber im Gegensatz zur virtuellen Potenzialität hat sie sich bereits selbst erkannt: Je mehr, desto mehr ist da. Wenn wir die Schönheit zurückgeben, setzen wir nur einen Teil davon – nicht alles – in der Zeit zurück und lassen sie jetzt zirkulieren. Das Überaktuelle ist also eine Form von Raum, und das Aktuelle eine Form von Zeit. Raum ist ein Produkt der Schönheit, ähnlich wie bei unseren früheren Erkenntnissen über den öffentlichen Raum der Polis.

Wenn wir die Kunstgeschichte noch weiter durchforsten, finden wir schnell weitere Beispiele für das ästhetische Objekt, das über sich selbst hinausgeht: zum Beispiel in der Form der Blüte, die uns in vielfältigen Variationen in Bezug auf Jugend, Frühling, Abenteuer, Ornamentik und Fülle begegnet. Crispin Sartwell untersucht das in seinem ausgezeichneten Buch mit

dem Titel „Six names of beauty“^[9], und ein Name davon ist der hebräische Begriff *yapha*, der sowohl Ausstrahlung als auch Blüte bedeuten kann und den Sartwell mit duftenden Blumen ebenso assoziiert wie mit funkelnden Feuerwerken und Edelsteinen. Auch wenn es vielleicht eine überflüssige Bemerkung ist, sollten wir bedenken, dass Blumen schön sind, weil sie durch ihre radiale Anordnung ihre Ausstrahlung formal integriert haben. Zusammen mit dem haarbedeckten Kopf gehört die Blume zu den wenigen Beispielen für einen regelrechten Heiligenschein in der Natur, und wenn wir eine etwas weiter gefasste Definition zulassen, gehören dazu auch Sonnenuntergänge, Gesänge und Schnee. Das Schmücken von Bräuten und von Siegreichen mit Blumen, Kränzen und Girlanden (wie auch von Festtagsgegenständen wie Häusern oder Tempeln) ist seit fast drei Jahrtausenden ein Brauch, der Schönheit direkt mit Gedeihen und Blühen verbindet.^[10] Ornament ist natürlich Blüte, das Aufblühen einer Sache, und, wie John Ruskin argumentierte^[11], ist Ornamentik eine Form des Opfers, eine Ausgabe, die über Vernunft, Logik oder Gebrauch hinausgeht, ganz im Einklang mit unserer Vorstellung von Schönheit als Gabe. In ähnlicher Weise spricht der englische Kunsttheoretiker Adrian Stokes von der „Steinblüte“ („stone bloom“ – die Red.)^[12] und, im

9 Crispin Sartwell, „Six Names of Beauty“ (New York: Routledge, 2006), Chapter Two, „Yapha“, 27–56.

10 Ein Brauch, der als „phyllobolia“ bekannt ist.

11 John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* (Sunnyside: George Allen, 1880). Auch Walter Benjamin verglich seine Vorstellung von der Aura mit dem Ornament: „Das Unterscheidungsmerkmal einer echten Aura ist das Ornament, eine Umzirkung, in der der Gegenstand oder das Wesen wie in einer Hülle eingeschlossen ist.“ (*On Hashish*, 58) (Deutsch: „Über Haschisch“ – die Red.).

12 Adrian Stokes, *The Stones of Rimini* (New York: Schocken Books, 1969).

gleichen Atemzug, von der Leuchtkraft, die uns wieder zurück ins Licht bringt. Und die Philosophen Hubert Dreyfus und Sean Dorrance Kelly sprechen von „*leuchtenden Dingen*“ („*shining things*“ – die *Red.*)^[13], in einem bewundernswerten Versuch, Heideggers Konzepte von „Leuchten und Scheinen“ wiederzubeleben – obwohl sie sich stark auf Begriffe wie „Ehrfurcht“, „heilig“ und „überwältigend“^[14] stützen und Schönheit mit Erhabenheit grundlegend verwechseln, wie es Gelehrte so oft tun. Natürlich glänzt nichts mehr als Gold und, in seinem Gefolge, Blondheit, ein Phänomen, das sich erfreulicherweise zur Fairness entwickelt hat. In der frühmittelalterlichen Philosophie hatte alles Sein die Natur von Licht, wie Plotinus' Vorstellung von Schönheit als Emanation und Pseudo-Dionysius der Areopagite mit seiner *claritas*^[15] oder Brillanz veranschaulichte, ein Konzept, das sechshundert Jahre später Thomas von Aquin und das Projekt der Gotik mit seinen atemberaubenden Glasfenstern und Buchmalereien stark beeinflusste.

Aber die stärkste Verbindung zwischen Geben, Licht und Gedeihen drängt uns zur Rückkehr zu den Drei Grazien, oder, wie man sie im alten Griechenland nannte, den Drei Chariten. Die Assoziationen der Chariten in Bezug auf Licht und Ausstrahlung sind noch wesentlich älter als ihre spätere Aufteilung in drei eigenständige Göttinnen. Einigen Quellen zufolge liegt der Ursprung wahrscheinlich bei den „*glänzenden Pferden der Sonne*“^[16], für die die vedischen Dich-

ter den Sanskrit-Namen Haritas verwendeten, eine göttliche Kraft, die Teil einer größeren Erdreligion war, welche die Sonnenstrahlen mit natürlicher Fruchtbarkeit und Wachstum in Verbindung brachte. Diese Göttlichkeit wurde von frühen Mysterienkulten in einem noch landwirtschaftlich geprägten Griechenland geerbt, zunächst einfach als Charis und später als drei verschiedene Tanzfiguren, von denen Aglaia den Status der strahlenden annahm; wir begegnen ihr auf diese Weise in Hesiod^[17] und Pindar.^[18] Neben ihren Schwestern Euphrosyne und Thalia. Kurz gesagt wurde der Zyklus von Sonnenuntergang und Sonnenaufgang langsam zum Tanz der Drei Chariten, der sich schließlich in den Zyklus der Gaben verwandelte; diese Interpretation der Drei Grazien finden wir bei Aristoteles^[19] und später bei Seneca, der – indirekt – Aglaia mit dem Geben der Gabe, Euphrosyne mit ihrem Empfang und Thalia mit deren Rückkehr verbindet.^[20]

17 Theogony 907 ff.

18 Olympian Ode 14.5 ff.

19 Aristoteles, Die Nikomachische Ethik 5, 1133a: „... Deshalb haben wir an einem öffentlichen Ort ein Schrein der Grazien errichtet, um die Menschen daran zu erinnern, eine Güte zu erwidern; denn das ist ein besonderes Merkmal der Grazie, denn es ist nicht nur die Pflicht, einen geleisteten Dienst zu vergelten, sondern auch ein anderes Mal die Initiative zu ergreifen, selbst einen Dienst zu tun.“

20 „... es gibt einen, der eine Zuwendung gewährt, einen, der sie erhält, und einen dritten, der sie zurückgibt ... [Hesiod] nannte die älteste Aglaia, die mittlere Euphrosyne, die dritte Thalia“. Siehe auch Karl Deichgräber, Charis und Chariten, Grazie und Grazien (München: Heimeran Verlag, 1971), 56. Deichgräbers kleines Buch ist eines der besten zum Thema der Grazien. Ein weiteres ist Erkinger Schwarzenbergs Die Grazien (Habelt, 1966), und nützlich ist auch der Eintrag über Charis und Chariten in W.H. Roschers „Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie“ von 1884, 873-84. Eine weitere wertvolle Quelle aus dem neunzehnten Jahrhundert sind Heinrich Krauses *Musen, Grazien, Horen und Nymphen* von 1871. Neben Bonnie MacLachlans ausgezeichnetem *The Age of Grace* und Arpad Szalkolczais *Soziologie, Religion und Grace* gibt es eine Reihe weiterer zeitgenössischer Publikationen von großem Interesse: „Die drei Grazien“ von Veronika Mertens (Harrasowitz, 1994), Aphrodite und Eros von Barbara Breitenberger (Routledge, 2007) und „Der Stoff der Gaben“ von Beate Wagner-Hasel (Campus, 2000). Alle Texte zu den Drei Grazien beschreiben sie als personifizierendes Geben, Annehmen und Zurückgeben (oder Danken) sowie Ausstrahlung, Freude und Blüte über ihre Namen Aglaia, Euphrosyne und Thalia. Das heißt, einige betonen den ethischen Charakter der Chariten, andere den ästhetischen. Es gibt jedoch kaum Texte, die beide Lesarten miteinander verbinden und sagen, dass Geben gleich Ausstrahlung, Annehmen gleich Freude und Zurückgeben gleich Blüte ist – eine der Hauptthesen dieses Aufsatzes. Am nächsten kommt Seneca, der römische Staatsmann-Philosoph, der sich in seinen Kommentaren auf den Gedanken des hellenistischen Philosophen Chrysippus stützte (*Peri Charitōn*, „Über die Gaben“, ein Text, der verloren gegangen ist), der, wie Erkinger Schwarzenberg abschlie-

Obwohl wir sehen, dass der Begriff Charis immer wieder in den Epen auftaucht, wo Gegenstände und Handlungen gleichermaßen in Begriffen des Glänzenden und Funkelnden beschrieben werden, seien es wohlwollende Handlungen gegenüber anderen, Opfer auf dem Schlachtfeld, Akte der Güte, gesalbte Körper oder schimmernde Gewänder, begegnen wir den eigentlichen Chariten im Kontext dessen, was wir als das Extra und den Bonus identifizierten, so, als wir über Thomas' Superaddi der Heiligenscheine diskutierten. Die Chariten sollten als Personifizierung und Zirkulation von Wirkungen verstanden werden, die das Charis betreffen. Während sich die Chariten fast ausschließlich mit den Praktiken der Schönheit (Tanz, Zierde, Gesang usw.) befassen, sind sie im viel weiteren Kontext von Güte, Tapferkeit, Opferbereitschaft, Ruhm und Freundlichkeit zu sehen. Obwohl viel über das Thema gesprochen wurde, ist die Radikalität der Chariten, die als Vorbild für das Charis auftreten, weitgehend unbeachtet geblieben.

Die angemessene Frage, die wir uns stellen müssen, ist, warum der Begriff Charis für eine so große Bandbreite sozialer Handlungen verwendet wird, während die Chariten ihre ganze Zeit damit verbringen, an ihrem Make-up (und dem anderer) zu arbeiten. Meine Behauptung ist wiederum, dass die fundamentale Beziehung zwischen ihnen nicht bedeutet, dass Schönheit letztlich sozialer Natur ist, sondern genau das Gegenteil: alle Akte der Verbundenheit werden sowohl von den Sphären der Schönheit reguliert als auch von ihnen überschritten. Verständnis für die Dinge erfordert das Verständnis von Schönheit, aber das Zusammenspiel der Dinge erfordert es noch mehr. Die Chariten singen während der Feste, sie tanzen unbekleidet, kleiden aber andere Göttinnen ein, sie bringen Rosen und Girlanden mit und verzieren das Göttliche insbesondere mit Schmuck – eine goldene Halskette und ein Diadem für Pandora, ein spiralförmiges Armband für den Arm der Aphrodite, schwingende Ohrringe für Hera – zusammen mit einer endlosen Reihe an Düften, glänzenden Schleiern, silbernen Mänteln, violetten Gewändern, Salben und Frisuren. Die westliche Metaphysik hat es

Bestand feststellt, als erster die Drei Grazien mit dem Geben, Empfangen und Zurückgeben dieser Gabe in Verbindung brachte (*Die Grazien*, 72).

13 Hubert Dreyfus und Sean Dorrance Kelly, *All Things Shining: Reading the Western Classics to Find Meaning in a Secular Age* (New York: Free Press, 2011).

14 Einige Beispiele sind „Homers Griechen wurden in einen Zustand ehrfürchtiger Verehrung versetzt, wenn sie sich in Gegenwart von etwas befanden, das in höchstem Maße schön war“ (*All Things Shining*, 85) und „Über die heiligen Momente im Sport ... in den wirklich außergewöhnlichen Momenten geschieht etwas Überwältigendes. Es taucht auf und trägt einen wie auf einer mächtigen Welle mit sich fort“ (199).

15 Pseudo-Dionysius der Areopagite, *The Divine Names* (Fintry Brook: Shrine of Wisdom, 1980). Er verwendet den griechischen Begriff *aglaia*, der ins Lateinische als *claritas* übersetzt wird. Siehe: Wladyslaw Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, Vol. II: *Medieval Aesthetics* (The Hague: Mouton, 1970), 30.

16 Fr. Max Müller, *Theosophy*, 79., auch *Lectures on the Science of Language*, 404–13. Bourgeaud and MacLachlan disagree; siehe: „*Les Kharites et la Lumière*“ (*Revue belge de philologie et d'histoire* 63 (1985), 5–14. Obwohl Müllers Theorie umstritten ist, ist es ziemlich sicher, dass die Chariten einen nicht-griechischen Ursprung haben, der sogar über die ägyptischen Wurzeln des Herodotes hinausgeht. (Siehe Barbara Breitenberger, *Aphrodite and Eros*, Chapter Five).

notorisch versäumt, sich mit der Natur der Verzierung auseinanderzusetzen, indem sie sie – entweder positiv oder negativ – unter die Rubrik der Illusionen und Masken einordnete und glaubte, die Superaddi würden einen wahren Naturzustand verschleiern. Aber Superaddition ist nicht verbergen. Vielmehr sollten wir die Verzierung als einen Exponenten des sprunghaften Prinzips betrachten, bei dem jeder Teil (überaktuell) dem Objekt entspringt, ohne (aktuell) seinen Ursprung zu verlassen.

Ich optiere für eine Metaphysik der Verzierung.^[21] Schmuck fügt zu jeder Bewegung des Körpers noch weitere hinzu, zu jeder Drehung von Heras Kopf einen zusätzlichen Schwung ihrer Ohrringe, zu jeder Bewegung von Aphrodites Arm das Funkeln und Glitzern des goldenen Armbands, zu jeder Geste einer Hand das Aufblitzen eines Rings. Und dasselbe gilt für Make-up, Parfüm, Frisuren, Kleidungsstücke: das Schimmern der Augen wird durch Lidstrich und Lid Schatten verstärkt – gesteigert –; das Sprechen und Atmen des Mundes durch Lippenstift; die Bewegung des Kopfes wird durch die Bewegung von Locken und Strähnen unterstützt; das Gehen des Körpers durch die sich bewegenden Falten und sich verschiebenden Stoff-

21 This differs from – noteworthy – philosophies of adornment or clothing such as we find in Thomas Carlyle and Georg Simmel. A philosophy is a theory, including technical terms that refer to one another, which constructs a systematized thought on a topic – in their case, fashion or adornment. A „metaphysics of adornment“ claims adorning itself as a philosophy, conflating the realms of the sensuous (adorning) and the mind (metaphysics). It takes the model of adornments such as jewelry and pendants as a model of existence of all things, including unadorned ones – this in contrast to a sociology. However, Simmel's theories on adornment are very close to the ones that are developed here: „One may speak of human radioactivity in the sense that every individual is surrounded by a larger or smaller sphere of significance radiating from him; and everybody else, who deals with him, is immersed in this sphere“ (*The Sociology of Georg Simmel*, 339).

Dies unterscheidet sich von – bemerkenswerten – Schmuck- oder Kleidungsphilosophien, wie wir sie bei Thomas Carlyle und Georg Simmel finden. Eine Philosophie ist eine Theorie mit aufeinander bezogenen Fachbegriffen, die einen systematisierten Gedanken zu einem Thema – in ihrem Fall Mode oder Schmuck – konstruiert. Eine „Metaphysik der Verzierung“ beansprucht, sich als Philosophie zu schmücken, indem sie die Bereiche des Sinnlichen (Verzierung) und des Verstandes (Metaphysik) zusammenführt. Sie nimmt das Modell von Verzierungen wie Schmuck und Anhängern als ein Modell der Existenz aller Dinge, auch der ungeschmückten – dies im Gegensatz zu einer Soziologie. Simmels Verzierungstheorien kommen den hier entwickelten jedoch sehr nahe: „Man kann von menschlicher Radioaktivität in dem Sinne sprechen, dass jeder Mensch von einer größeren oder kleineren Bedeutungssphäre umgeben ist, die von ihm ausstrahlt; und jeder andere, der mit ihm umgeht, ist in diese Sphäre eingetaucht“ (*Die Soziologie Georg Simmels*, 339).

schichten; das Vorübergehen einer Person wird durch das Hinterlassen einer Duftspur verstärkt. Nicht zuletzt sollten wir das Lächeln als den Höhepunkt von Ausstrahlung betrachten, das die Helligkeit der Zähne – im Vergleich zu Perlen bei so vielen Dichtern^[22] – durch das Strahlen eines Gesichts superaddiert.

Das meiste des oben Beschriebenen spielt sich im Wirkungsbereich von Aglaia ab – von *Aglaa dora*,^[23] leuchtenden Gaben – aber um das volle Bild zu erhalten, müssen wir uns jetzt um ihre Schwestern Euphrosyne und Thalia kümmern. Seltsamerweise ist von diesen beiden nicht viel darüber geschrieben worden, was sie von ihrer berühmteren Schwester unterscheidet. Es versteht sich von selbst, dass wir Euphrosyne und Thalia mindestens so klar konzeptualisieren müssen wie Aglaia, um das Wesen der Schönheit, des Charis und des Zyklus des Austauschs von Gaben wirklich zu verstehen. Der Name Euphrosyne birgt verwandte Bedeutungen wie Freude, Heiterkeit, Belustigung, Vergnügen oder Frohsinn, was sich auf Fröhlichkeit bezieht; froh (engl. „glad“ – die Red.) bedeutet in einigen Sprachen (wie Niederländisch und Deutsch) (mundartlich schweizerdeutsch oder im schwäbischen „lustig, fidel, humorvoll“ – die Red.) glatt, oder, wiederum, leuchtend. Jedes dieser Wörter weist darauf hin, dass sie ein Gefühl verkörpert. Denken wir daran, dass chara wörtlich „Freude“ und *charein* „sich erfreuen“^[24] bedeutet, und dass das in den Epen vorkommende charis ebenso oft die Bedeutung von Freude trägt wie von Gunst, Belohnung oder Schönheit. Wenn Euphrosyne Freude bedeutet, wie verbindet sich das mit ihrem Handeln als Empfängerin, als zweite Stufe im Zyklus von Geben, Empfangen und Zurückgeben? Dies wird unsere Hauptfrage sein, die wir angehen müssen. Bei einer Analyse dieser Figuren besteht die Gefahr, auf das Informations-

22 Cf. Robert Browning, *The Pied Piper of Hamelin*: „With rosy cheeks and flaxen curls, / And sparkling eyes and **teeth like pearls** / Tripping and skipping, ran merrily after / The wonderful music with shouting and laughter.“ (dt. Die Red. – aus Robert Brownings *Rattenfänger von Hameln*: „Mit rosigen Wangen und flachsfarb'nen Strähnen, / Und funkelnden Augen und **perlweißen Zähnen** / Trippelnd und hüpfend, rannten fröhlich herbei / Folgten mit Rufen und Lachen der magischen Melodei“).

23 Iliad 1.212–14.

24 Carl Kerényi, *The Gods of the Greeks* (London: Thames & Hudson, 2008), 101.

modell von Sender und Empfänger zurückzugreifen, indem man Aglaia als Vertreterin der objektiven Aspekte der Schönheit und Euphrosyne als Vertreterin der subjektiven Aspekte betrachtet und dann behauptet, dass Objekt und Subjekt durch den Zyklus irgendwie miteinander verschmolzen sind. Wenn die Dinge nur so einfach wären.

Sicherlich muss die Art des Zyklus bei jeder Analyse eine Schlüsselrolle spielen, aber nicht einfach durch eine Beugung des linearen Modells unter Beibehaltung der Natur der Akteure. Die Beteiligten an diesem Zyklus sind völlig verschieden von solchen, die ihre Rolle im linearen Modell des Informationsaustauschs spielen. Was die Art des Zyklus betrifft, so haben wir schon zu Beginn festgelegt, dass er verteiltes Eigentum beinhaltet. Gaben sind unveräußerbar; man kann sie weder besitzen noch sich ganz aneignen. Und um das zu veranschaulichen, wurde die Sphäre der Gabe als elastisch beschrieben. So merkwürdig es erscheinen mag, das Bild der Elastizität kann uns helfen zu verstehen, warum Gegenstände auf einmal Gefühle einschließen; das heißt, warum der Warenzyklus als ästhetisch verstanden werden kann und umgekehrt.

Wenn wir das Bild der Elastizität aufgreifen und uns die Gebende als sich selbst verformend vorstellen, indem sie sich fließend in die Form einer Gabe erstreckt und sich teilweise im Raum ausdehnt, dann kann man sich sicherlich auch vorstellen, wie die Empfangende sich beispielsweise in die Gestalt einer Tasche oder eines Mundes verwandelt, um diese Gabe zu umschließen. In diesem Sinne deckt der Begriff „Empfang“ nicht vollständig das ab, was sich aus Sicht der Euphrosyne abspielt, da der Akt des Empfangens durch das Annehmen – oder Akzeptieren – erweitert wird, was maßgeblich und entscheidend ist, jedenfalls im Vergleich zur Wahrnehmung, dem Begriff, der üblicherweise im Zusammenhang mit Schönheit verwendet wird. „Wahrnehmen“ bedeutet etwas, das man „aus einer Distanz nimmt“, während „annehmen“ „in sich aufnehmen“ bedeutet. Die Wahrnehmung ist kritisch, während das Annehmen absolut unkritisch ist, ohne (kantische) Beurteilung.

Wenn man die Dinge auf Distanz hält, können Wahrnehmung und Kritik nie-

mals erklären, warum Schönheit gefühlt wird, obwohl man Schönheit eigentlich fühlt, bevor man sie sieht. Freude zu empfinden bedeutet, den Raum des gegebenen Gegenstandes miteinander zu teilen, indem man diese Gabe „in sich aufnimmt“. Während das Gegebene eine Externalisierung ist, ein Abgeben von Eigenschaften, ist das Superaddi, das Empfangene, eine Verinnerlichung, ein Schluckakt, wodurch das Annehmen in erster Linie zu einem Gefühl wird, da ein vom Körper aufgenommener Gegenstand nicht gesehen, sondern gefühlt wird.

Für die Psychoanalytikerin Melanie Klein ist jedes Genussgefühl mit Dankbarkeit verbunden.^[25] ursprünglich geformt durch die Mutter-Kind-Beziehung. Eine Verbindung, die durch Ernährung hergestellt wird, wie wir am Beispiel der Muttermilch gesehen haben. Wenn man Freude als Abkömmling der Dankbarkeit sieht, rückt das Gefühl in einen gänzlich unsubjektiven Bereich. Wir nehmen Nahrung auf dieselbe Weise zu uns, wie wir uns an etwas erfreuen – die Aufnahmebereitschaft des Empfängers erfordert eine gewisse Offenheit, wenn nicht sogar den richtigen Hunger oder Durst.^[26]

Wenn man an den Gabentausch denkt, würde man annehmen, dass die Gabe notwendigerweise ein tatsächlicher Gegenstand ist, aber ein solcher Gegenstandscharakter ist vernachlässigbar, weil vollkommen abhängig vom Gefühl der Befriedigung, verkörpert durch dieses seltsam leichtherzige Partygirl namens Euphrosyne, die immer zum Tanzen und Trinken bereit ist. In einer der wenigen verbliebenen Darstellungen

25 Melanie Klein, *Envy and Gratitude*, 187–90. Mit diesem Konzept des Glücks und der Erfüllung weitet sie Freuds Idee der sexuellen Lust, die sich aus der Säuglings-Brust-Beziehung ableitet (*Three Essays on the Theory of Sexuality*), auf alle Formen von Lust aus.

26 „Hunger“ ist ein Begriff, den Levinas benutzt, um seine Vorstellung des Seins von der Heideggerschen zu unterscheiden, aber er schafft es nicht, einen Zyklus in seiner Philosophie zu etablieren. Vgl. Emmanuel Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, ins engl. übersetzt von Alphonso Lingis (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969 [1961]): „In enjoyment I am absolutely for myself. Egoist without reference to the Other, I am alone without solitude, innocently egoist and alone.“ („Im Genuss bin ich absolut für mich selbst. Egoist ohne Bezug auf den Anderen, bin ich allein ohne Einsamkeit, unschuldig egoistisch und allein“). Und in *Basic Philosophical Writings* (Bloomington: Indiana University Press, 1996): „Als konsumierbares Gut ist [die Welt] Nahrung, und in der Lust bietet sie sich selbst an, gibt sich selbst, gehört mir“ – das ist die Sichtweise des Nehmers, nicht die des Zurückgebenden.

von ihr, in einem römischen Mosaik aus dem ersten Jahrhundert n. Chr., finden wir sie auf einer Couch liegend, ihren Becher dem Akratos, dem Dämon des Trinkens (*des ungemischten Weins – die Red.*), entgegenstreckend, der ihn mit einem eleganten Bogen füllt, der aus seinem goldenen Horn sprudelt.^[27] Was wird entgegengestreckt, und von wem und zu wem? Ist es ihr Willkommensbecher oder sein überfließendes Füllhorn? Die Tatsache, dass wir es nicht sagen können, ist bezeichnend genug.

Wir nehmen in uns auf, um Objekte in Gefühle zu verwandeln, und wir scheiden aus, um Gefühle wieder in Objekte zu verwandeln. Zusammengefasst behaupte ich, dass (a) die bloße Tatsache, dass wir überhaupt irgendwelche Gefühle haben, auf unsere Teilnahme am Zyklus der Schönheit zurückzuführen ist; Gier oder Sparsamkeit sollten als Hindernisse des Zyklus betrachtet werden (indem wir entweder zu viel in uns aufnehmen oder nicht genug ausscheiden^[28]); und (b) die Tatsache, dass der Zyklus Gefühle in dem Maße beinhaltet, wie Gegenstände es historisch betrachtet ermöglichen, den Gabentausch von tatsächlichen Gütern in den Austausch von Schönheit zu verwandeln.

Das macht Schönheit nicht illusorisch oder unwirklich, ganz im Gegenteil. Wenn wir für einen Moment zum Anfang dieses Aufsatzes zurückkehren, zurück zum Wald, den grünen Blättern und der Birne, die im Scotch Whisky angedeutet werden, verstehen wir jetzt, dass ein Objekt, das seine Eigenschaften preisgibt, sie als reale Objekte verbreitet, nicht als Wahrnehmungen oder Darstellungen von Objekten. Wir sind physisch Teilnehmende, wenn wir am Austausch von Schönheit teilhaben oder mitmachen.

Die Tatsache, wonach Schönheit den Gabentausch erweitert, beinhaltet, dass es ein Austausch von realen Objekten bleibt. Und auch wenn keine Gegenstände getauscht werden, so werden diese Objekte dennoch verinnerlicht. Der amerikanische Philosoph Guy Sircello nannte dies „Expansion“ und bezog sich dabei auf die Tatsache,

27 In der Sammlung des Gaziantep Museum, Gaziantep, Turkey.

28 In Melanie Kleins Begriffen „introjizieren“ (to introject) bzw. „projizieren“ (to project) ihre Versionen der oralen und analen Phasen Freuds.

dass wir von der Schönheit einer Landschaft oder der Lieblichkeit einer Melodie „erfüllt“ sind.^[29] In dieser Hinsicht wäre ich zurückhaltend, vom Besitzen unserer Gefühle zu sprechen. Es wäre besser, das Gefühl als eine Art und Weise zu betrachten, wie Objekte in uns erscheinen^[30] – wenn wir uns während des Aktes des Annehmens für die Dinge „öffnen“, erweitern wir in Wirklichkeit die Reichweite des öffentlichen Raums.

Die Ästhetik ist allzu leicht zu einer Ver sinnlichung des Subjekts, wenn nicht gar zu einer vollständigen Subjektivierung des Schönen in der Art von Hume und Kant geworden – als ob wir irgendeinen Sinn für Schönheit auf irgendetwas projizieren könnten; für diese Sichtweise müsste man die Augen vor fast allem anderen fest verschließen, was in dem Zyklus vorkommt, man müsste die Transzendenz des Objekts ausklammern, das sprunghafte Prinzip, ebenso wie das verteilte Eigentum an Besitztümern und natürlich auch die letzte Stufe der Rückkehr ausklammern, die Gegengabe.

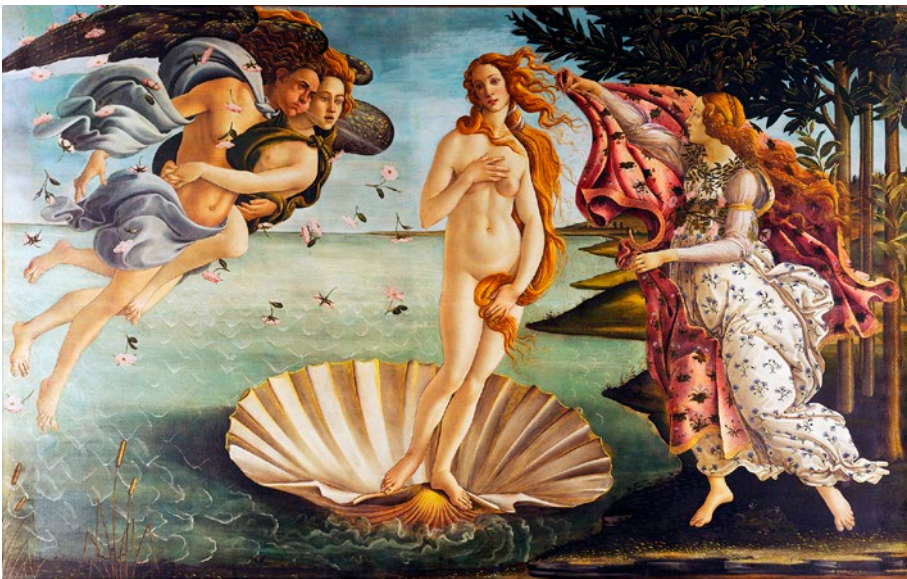
Die dritte Rolle, die von Thalia, war ebenfalls eine brillante Erfindung der Griechen. Zunächst ist anzumerken – abgesehen von der Tatsache, dass der Name Thalia „gedeihen“ oder „blühen“ bedeutet, was Wachstum einschließt –, dass Thalia später auch unter dem Namen Thallo bekannt war, eine der Horai, die Stunde des Frühlings, die Göttin des Frühlings. Die Horai und die Chariten sind in der griechischen Mythologie eng miteinander verbunden; es ist zum Beispiel Thallo, die mit dem Blumenmantel nach vorne springt, um die nackte Aphrodite in Botticellis „Geburt der Venus“ zu bedecken. (*Bild rechts*)

Die Horai sind sowohl an den Zyklen des Lebens, den Jahreszeiten, als auch an der Bestimmung des richtigen Zeitpunkts zum Handeln beteiligt. Um es kurz und bündig auszudrücken: Bei Thalia wechselt der Gabenzyklus von der Raumphase in die Zeitphase: Jetzt ist es die Schönheit, die die Dinge zum Laufen bringt. Das Erblühen von Thalia vollzieht

29 Sircello, *A New Theory of Beauty*, 20.

30 Folglich ist es unerlässlich, gefühlte Objekte im Rahmen einer Erwidern, wieder aus unserem Körper zu entfernen, was die dritte Phase des Zyklus ausmacht, sonst verwandelt sich das Objekt in einen besitzergreifenden Fetisch und Gefühle in Obsessionen. Der Besitz spielt eine wichtige Rolle in der Pathologie der Schönheit als nicht recycelte Ausdrucksform.

sich in der Zeit, das heißt, die Schönheit erstrahlt zwar im Überaktuellen, kann aber nur im konkreten Moment erwidert werden. Die Gefühle der Dankbarkeit und Freude, die wir in der Position von Euphrosyne verortet haben, fangen jetzt an, eine Steigerung, ein Wachstum zu provozieren, ein Wachstum, das die Jugend eines Heranwachsenden, die Blüte einer Blume, die Fruchtbarkeit des Landes, den Wohlstand einer Familie, den Reichtum einer Stadt sein kann – alles ausnahmslos Formen des Überflusses und der Fülle. Wie Melanie Klein es in „*Envy and Gratitude*“ ausdrückt: „Dankbarkeit ist eng mit Generosität verbunden. Innerer Reichtum entsteht dadurch, dass man das gute Objekt assimiliert hat, damit der Einzelne befähigt wird, seine Gaben mit anderen zu teilen. Dadurch wird es möglich, in eine freundlichere Außenwelt einzutreten, und es entsteht ein Gefühl der Bereicherung.“^[31]



Die Geburt der Venus (Sandro Botticelli, Januar 1485) – gemeinfrei –
Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere

Der Übergang im Zyklus von Aglaia zu Euphrosyne wird durch Generosität eingeleitet, von Euphrosyne zu Thalia durch Dankbarkeit und von Thalia zurück zu Aglaia durch Anreicherung. Wie sehr sich doch das dreigliedrige Modell der Grazien von den dualistischen Modellen der Schönheit unterscheidet! Dualismen lassen sich bestenfalls aufeinander abstimmen, während sich der Kreis lediglich schließen muss. Deshalb sollte der Genuss nicht einfach als eine Form des ästhetischen Vergnügens verstanden werden, was Euphro-

synes Position in die eines Endpunktes verwandeln würde, sondern als eine Durchgangsstraße zu Anreicherung und Wachstum. Es ist für die Schönheit nicht hinreichend internalisiert zu werden; sie muss transformierend sein, um erwidert zu werden.

Thalia erwidert die Gabe, indem sie selbst schön und strahlend wird, durch ein Überfließen und Aufblühen, das sich wiederum im Raum ereignet. Wenn Euphrosyne das Einnehmen des Objekts personifiziert, indem sie es in Gefühl verwandelt, steht Thalia für die Entladung dieses Gefühls zurück in das Objekt. Während man im Gabentausch die eigentliche Gabe oder ein Äquivalent zurückgibt, bieten wir uns selbst im Schönheitstausch als Gegengeschenk, d. h. als Ausstrahlung, an. Zwischen den Blöcken der Schönheit finden wir Zeitströme, um Veränderungen vorzunehmen, um Fortschritte zu machen, was auch

immer – Zeiten mit hohem Risiko, in denen es hässlich werden kann.

Jedenfalls geht es Thalia gut, wenn nicht sogar extrem gut, und darauf spielt Klein mit dem „guten Objekt“ an, ein sehr treffender Begriff. Philosophen haben schon immer mit dem Verhältnis des Schönen zum Guten und Wahren gerungen, aber viele ihrer Schlussfolgerungen haben sich als nicht tragfähig erwiesen. Es wurde unterstellt, dass das Schöne nur dann schön ist, wenn es moralisch korrekt oder politisch korrekt oder ethisch einwandfrei ist oder auf andere Weise auf die umfangreichen Archive der weit über

uns stehenden Rechtschaffenheit verweist. Das ist es nicht, was gut bedeutet. Gut bedeutet nützlich: Es hilft Dir, zu sein. Schönheit ist förderlich; Schönheit ist gesund. Sie hilft einem, die Straße entlang zu gehen,^[32] um mit anderen zu reden; sie hilft einem, überzeugend zu sein, Dinge zu schaffen, Probleme zu lösen; sie hilft griechischen Soldaten, ihre Schlachten zu schlagen; sie hilft einem Leoparden, zu töten; sie hilft Helena von Troja, einen Krieg zu beginnen; sie hilft jedem bei allem.

Das Schöne hat kein besonderes Interesse am Guten. Es hilft den guten Dingen nicht, zu sein; es hilft den Dingen, gut zu sein, d. h. es hilft ihnen, zu handeln und sich zu bewegen, mit Gewandtheit und mit Anmut. Schönheit ist eine radikale Form der Linderung oder Erleichterung. In dieser Hinsicht kann Schönheit als Prothese betrachtet werden, die sowohl den Charakter einer Konstruktion als auch den einer Zierde hat;^[33] es handelt sich um ein Zwillingssphänomen, wie wir es aus den Werken von Hephaistos kennen, dem verkrüppelten Gott, der goldene Automaten schmiedete, die wie Jungfrauen aussahen, um ihm zu helfen, indem er das Prothetische mit dem Mimetischen verschmolz. Es ist kein Zufall, dass er sowohl verkrüppelt als auch mit Aglaia verheiratet war. Ihre Schönheit, und die Schönheit der Dinge, die er herstellt, stellt seine Beweglichkeit wieder her; sie heilt ihn und tut ihm gut.

Gewiss, wir sprechen oft vom Guten als einem Moralkodex für unser Handeln, aber wir sprechen auch von Gütern, um einen Warenstrom zu bezeichnen, wir sagen „Gut!“; um Zustimmung zum Lauf der Dinge auszudrücken, und wir sprechen von Menschen, die „gut“ sind in dem, was sie tun, um sie für hervorragende Leistungen zu loben, nicht für moralisches Verhalten. Das Gute ist in erster Linie eine Qualifikation der Bewegung, die sich offensichtlich im Aktuellen abspielt.

Das Gute gehört zum Aktuellen, so wie die Schönheit zum Überaktuellen gehört, was das Gute zu einer Funktion der

32 Siehe auch mein „*The Sympathy of Things*“, 304–5.

33 Hephaistos weist viele Züge des später geborenen Daidalos auf. Für eine ähnliche Verbindung zwischen Erfindungsgabe und Zierde siehe mein Buch „*The Sympathy of Things*“, 279. Noch wichtiger, siehe: Françoise Frontisi-Ducroux, *Dédale: Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne* (Paris: Maspero, 1975), 68–73.

31 Melanie Klein, *Envy and Gratitude*, 189.

Schönheit macht und nicht umgekehrt. Bei Thalia geht es vom Guten zum Besseren, denn letztlich ist es die Anreicherung, die den Austausch ermöglicht. Um in die Hände von Aglaia zurückzukehren, muss sich die zeitliche Wachstumsphase in ein räumliches Objekt der Blüte verwandeln, so als würde plötzlich ein Film in Zeitlupe abgespielt – dieselbe „langsame Zeit“ („*slow time*“ – die *Red.*) von Keats in „*Ode auf eine griechische Urne*“^[34] – und die momentane Formlosigkeit der Transformation in eine Form reiner Ausstrahlung verwandeln. Das ist der Hauptgrund, warum zum Beispiel so viele Fotos von Sonnenuntergängen gemacht werden.

Die Zeit scheint weiter zu vergehen, aber unter dem Aspekt der Schönheit ist alles zum Stillstand gekommen, was den Moment markiert, auf die Stopptaste zu drücken. Wird Thalia dadurch am Ende zu einer Kopie von Aglaia? Ist der Gabenzyklus ein Mechanismus, durch den sich die Schönheit selbst reproduziert? In gewisser Weise ja, obwohl Thalia kein Abbild von Aglaia ist. Sie muss mit der Schönheit von Aglaia zusammenpassen, sonst gibt es keine Rückkehr der Gabe. Der Kreis der Bewegung kann nur durch die Anpassung von Anfangs- und

34 Die ersten beiden Sätze lauten: „*Thou still unravish'd bride of quietness, / thou foster-child of Silence and slow Time ...*“

Endpunkt geschlossen werden, d. h. durch einen Stopp. Sicherlich ist dies einem Zyklus inhärent; es bezeichnet den Zusammenbruch der Unterscheidung zwischen Fortschritt und Stillstand, zwischen Bewegung und Innehalten und, was noch wichtiger ist, wie Nietzsche sagte, zwischen Werden und Sein.^[35]

Infolgedessen wird Aglaia auch zu einer späteren Empfängerin, und da ein Empfänger der Ort von Gefühlen ist, stellt sich die Frage, was genau sie fühlt. Nach Epikur und Goethe ist es das Vergnügen, selbst zu geben.^[36] was bedeutet, dass Aglaia, wenn wir unsere Definition des Gefühls als die Erscheinung eines internen Objekts anwenden, sich nun plötzlich im Spiegel als eine Fremde sieht und schockiert feststellt, dass Schönheit niemandem oder etwas gehören kann und ihrem eigenen Objekt fremd ist.

Teil 1 von „**Charis und strahlender Glanz**“ erschien in **HUMANE WIRTSCHAFT** 01/2020

35 Nietzsche, *Wille zur Macht*, Nr. 617 (Edition Kröner, 1930): „... *eternal recurrence is the closest possible approximation of a world of becoming to that of being.*“ Zitiert in Arendt, *Between Past and Future*, 42.

36 Epicurus, *On Gifts and Gratitude*, 544 (zitiert in Deichgräber, 54: „*Das Wohltun, sagt er, ist im Vergleich zum Guten, was man empfängt, nicht nur schöner, sondern auch erfreulicher: denn nichts spendet so viel Freude wie Charis, das Gefälligkeit, Schenken.*“). Und: „*Nur der ist froh, der geben mag,*“ aus J. W. Goethes *Faust*, Teil 1, Szene II.

Zum Autor

Prof. Lars Spuybroek



Foto: Larry Knox - eigenes Werk
CC BY-SA 4.0,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=67318988>

(geb. 1959) ist Professor für Architektur am Georgia Institute of Technology in Atlanta und Autor mehrerer Bücher über Design und Ästhetik. Nach dem Bau des Wasserpavillons der HtwoOexpo (1997) und von Kunstwerken wie dem D-Tower und dem Son-O-House in den Niederlanden und dem Maison Folie (2004) in Lille, Frankreich, wandte sich Spuybroek dem Schreiben und Lehren zu. Der Essay in dieser Ausgabe ist Teil von Spuybroeks Forschungen über die Natur der Schönheit, die mit „*The Sympathy of Things*“ (2011) begann, einem Buch, das überraschende Verbindungen zwischen den Theorien von John Ruskin und dem digitalen Design herstellt.

2020 wird sein neues Buch erscheinen: „*Grace and Gravity: Architectures of the Figure*“ (London: Bloomsbury, 2020), in dem die in diesem zweiteiligen Essay behandelten Themen ebenfalls eine Rolle spielen.