

»what curios of signs [...] in this allaphbed! Can you rede [...] its world?«¹ .Marcel Baumgartner

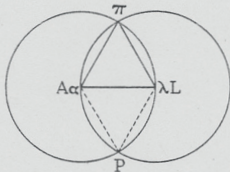
Überlegungen zum Werk von Knut Eckstein aus Anlass der Ausstellung *ontheway* in der Kunsthalle Gießen, 2016

vesica piscis – eine Art Einleitung

»§ 1 (A. 1). / Über einer gegebenen Strecke ein gleichseitiges Dreieck zu errichten. / Die gegebene Strecke sei A L. Man soll über der Strecke A L ein gleichseitiges Dreieck errichten. / Mit A als Mittelpunkt und A L als

Abstand zeichne man den Kreis L π (Post. 3), ebenso mit L als Mittelpunkt und L A als Abstand den Kreis A π ; ferner ziehe man vom Punkte π , in dem die Kreise einander schneiden, nach den Punkten A, L die Strecken π A, π L (Post. 1).«^[2]

stables — lost himself or himself some somnionne sciupiones, soswhitchoverswetch had he or he gazet, murphy come, murphy go, murphy plant, murphy grow, a maryamyriameliamurphies, in the lazily eye of his lapis,



Viesus Von DVbLn, 'twas one of dozedeam a darkies ding in dewood) the Turnpike under the Great Ulm (with Mearingstone in Fore ground).³ Given now ann linch you take enn all. Allow me! And, heaving alljawbreakall

Die so beschriebene Konstruktionszeichnung aus dem ersten Paragraphen des ersten Buchs der *Elemente* von Euklid, in der zwei Kreise sich so überschneiden, dass die Zentren der Kreise auf den Kreislinien des jeweils anderen Kreises liegen, und in der die den beiden Kreisen gemeinsame Fläche die mandelförmige Figur der sogenannten *vesica piscis* bildet,^[3] hat Jennifer Bloomer als ein Modell bezeichnet, nach dem sie ihre 1993 erschienene Studie über Joyce und Piranesi konzipiert hat.^[4] In ähnlicher Weise speisen sich die folgenden Überlegungen – mehr Fragmente als eine in sich geschlossene Argumentation – zu Knut Eckstein aus zwei Ideenkreisen, die mir ^[5] gleichermaßen konstitutiv zu sein scheinen sowohl für seine im März 2016 für die Kunsthalle Gießen geschaffene Installation als auch für sein Schaffen insgesamt. Diese Ideenkreise sind: *terrain vague* und *aurea catena*.

L π : *terrain vague*

Im Rahmen einer vierteiligen, von Matthias Wagner K und Róna Kopeczky kuratierten Reihe mit dem Motto »Mehr Licht!« hatte Knut Eckstein 2012 an der Fassade des Goethe-Instituts in Budapest eine Installation mit dem Titel unsicheres terrain (on a shaky ground) realisiert.^[6] Als »schwankenden Grund« und unsicheres Gelände dürften viele Besucher auch die aus Folien unterschiedlicher Transparenz und Opazität gebildete, vom Künstler als swamp bezeichnete »Landschaft« in der Ausstellung »ontheway« in der Kunsthalle Gießen empfunden haben. In dem Maß, in dem die Ruhe und die Stille dieses »Sumpfs« vom bewegten Bild und von den Geräuschen des 1998 entstandenen großformatig projizierten Videos playground mit den ballspielenden Jugendlichen in [wo genau in NY?]* überlagert und durchdrungen wurden und in dem swamp und playground eine Einheit bildeten, scheint mir allerdings ein anderer Terminus die Sache besser zu treffen: der Begriff nämlich des *terrain vague* in der Bedeutung, in der ihn der katalanische Architekt, Architekturhistoriker, -theoretiker und -kritiker Igna-

[1] James Joyce, *Finnegans Wake*, London: Faber and Faber, S. 18, Zeilen 17-19 (im folgenden werden die Zitate aus *Finnegans Wake* in der in der Sekundärliteratur zu Joyce üblichen Form nachgewiesen – hier: Joyce, FW 18.17-19). Zu dieser Stelle siehe auch unten Anm. 58.

[2] Nach: Euklid, *Die Elemente. Buch I–XIII*, nach Heibergs Text aus dem Griechischen übersetzt von Clemens Thaer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, S. 3. – Die Beschriftungen »L« und » π « anstelle von »B« und »C« beziehen sich auf die Figur in: James Joyce, *Finnegans Wake*, London: Faber and Faber, S. 293. – Die Klammerbemerkerungen »Post. 1« und »Post. 3« beziehen sich auf Euklids erstes und drittes Postulat: »Gefordert soll sein: 1. Daß man von jedem Punkt nach jedem Punkt die Strecke ziehen kann« und »3. Daß man mit jedem Mittelpunkt und Abstand den Kreis zeichnen kann« (Euklid, *Die Elemente*, S. 2).

[3] Nicht weiter eingegangen wird im folgenden auf die mit der *vesica piscis* verbundenen Implikationen, auf die Arno Schmidt mit einer Randglosse in seinem Exemplar von *Finnegans Wake* hingewiesen hat: »Amande mystique = FUT« (*Arno Schmidts Arbeitsexemplar von »Finnegans Wake« by James Joyce*, Faksimile des von Arno Schmidt mit verschiedenen Bunt- und Bleistift-Unterstreichungen, Randglossen und Kleinstübersetzungen versehenen Exemplars der Ausgabe London, Faber and Faber, von 1950, Zürich: Arno-Schmidt-Stiftung im Haffmans-Verlag, 1984, S. 293. – Vgl. auch den Kommentar von W. Y. Tindall zur Bedeutung der Konstruktion des gleichseitigen Dreiecks A L P in FW 293: »Her [Anna Livia Plurabelle = A.L.P.] triangle, as we learn a few pages later (294.3, »in Fig., the forest«), is pubic, calling for Eve's fig leaf.« (William York Tindall, *A Reader's Guide to »Finnegans Wake«*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969, S. 177). – Zum *vesica piscis*-Diagramm siehe jedoch auch am Ende meiner Ausführungen, Anm. 61.

[4] Jennifer Bloomer, *Architecture and the (S)cripts of Joyce and Piranesi*, New Haven/London: Yale University Press, 1993, S. ix: »The generative seed of this book is, like Sullivan's seedpod or Euclid's *vesica piscis* diagram of two intersecting circles, bilobate.« – Zu den zwei sich überschneidenden Kreisen als die auch *Finnegans Wake* zugrundeliegende Struktur siehe: Clive Hart, *Structure and Motif in Finnegans Wake*, London: Faber and Faber, 1962, S. 110.

[5] Zur notwendigen Subjektivität vermeintlich objektiv-»wissenschaftlichen« Schreibens siehe Jennifer Bloomer: »All conventional scholarly work (»original research«) is written in the implied first person. Under the mask of objectivity, »I am interested in« becomes »The focus of this study is.« (Bloomer 1993 [wie Anm. 4], S. 3).

[6] Knut Eckstein, *unsicheres terrain (on a shaky ground)*, Goethe-Institut Budapest, 22. Oktober 2012 bis 25. Januar 2013. Die weiteren Beiträge stammten von János Sugár (*Mehr Luft!*, 14. März bis 14. Juni 2013), Johannes Franzen (*Reflexion*, 24. September bis 8. Dezember 2013) und Henrietta Szira (*Weiß eröffnet*, 10. Dezember 2013 bis 28. Februar 2014). (Goethe-Institut Budapest (Hrsg.), *Mehr Licht! / Több fényt!* – Knut Eckstein, Sugár János, Johannes Franzen, Szira Henrietta, Budapest: Goethe-Institut, 2014; zum Beitrag von Knut Eckstein siehe S. 6-13, 38).

James Joyce, *Finnegans Wake*, London: Faber and Faber, S. 293 (Detail)

73 < 74 *nach mehrtägiger reise in die vergangenheit (97') mit gegenwärtigen mitteln und der untersuchung der filmbilder des videos auf markante gebäude etc., google maps, google satellite, streetview und der erinnerung an einen fahrradausflug in die nähere umgebung an diesem letzten herbsttag vor meiner abreise aus new york, gehe ich davon aus, dass es sich um

si de Solà-Morales i Rubió (Barcelona 1942-2001 Amsterdam)[7] 1995 in die Diskussion eingeführt und damit weitreichende, in der Urbanistik, in der Raumtheorie, in der Soziologie sowie in den Medien-, den Literatur- und den Kulturwissenschaften aufgenommene und weitergeführte Debatten [8] angeregt hat.

[7] Zu den bekanntesten Werken von Ignasi de Solà-Morales i Rubió gehören die 1983-1986 realisierte Rekonstruktion von Ludwig Mies van der Rohes Pavillon für die Internationale Ausstellung Barcelona 1929 (gemeinsam mit Cristian Cirici und Fernando Ramos) sowie die Renovierung und Erweiterung des Gran Teatro del Liceo, der 1994 ausgebrannten Oper Barcelonas (1994-1999). Für eine Dokumentation seines architektonischen und architekturtheoretischen Schaffens siehe <http://www.ignasisolamoraes.org/>.

[8] Siehe dazu auch die Hinweise in den Anm. 18 und 20.

[9] Wolfram Nitsch, »Terrain vague. Zur Poetik des städtischen Zwischenraums in der französischen Moderne«, in: *Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* 5, 2013, S. 1-18; hier: S. 2.

[10] Ignasi de Solà-Morales i Rubió, »Terrain vague«, in: Cynthia C. Davidson (Hrsg.), *Anyplace*, New York: Anyone Corporation/ Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995, S. 118-123 (= Akten einer 1994 am Canadian Centre for Architecture in Montreal gehaltenen Tagung); in französischer und katalanischer Übersetzung wieder in: *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* 212, 1996, S. 34-43 (= Themenheft »Terra-Aigua/ Eau-Terre«, publiziert anlässlich des 19. Kongresses der Union Internationale des Architectes UIA, Barcelona 1996 zum Thema »Present i Futurs. Arquitectura a les Ciutats/ Présent et Futurs. Architecture dans les Villes«). In englischer Sprache wieder in: Manuela Mariani/ Patrick Barron, *Terrain vague. Interstices at the edge of the pale*, New York: Routledge, 2014, S. 24-30.

[11] »Terrain«: Der elfte, 1935 erschienene Band des Grimmschen Wörterbuchs kennt das Wort nicht: von »Terpentin« springt es zu »Terrass« (Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 11. Band, I. Abteilung, I. Teil [= Band 21 der dtv-Ausgabe], Leipzig: Hirzel, 1935, Sp. 261). Das Wort ist aber als Fremdwort seit dem Ende des 17. Jahrhunderts kontinuierlich belegt als »Entlehnung aus gleichbed. frz. *terrain* (< lat. *terrenum* »Erdstoff; Erde, Acker«, subst. N. von *terrenus* »aus Erde bestehend, zur Erde gehörig, Erd-, Land-«, zu *terra* »Erdboden, Sand, Erde; Land«); in der Bed. »Gelände, Gebiet«, vorwiegend im militärisch-strategischen Bereich (Terrainmanöver, -lehre, -skizze), aber auch allgemeiner verwendet, auch »Boden(-beschaffenheit), Erdoberfläche, Grund« und speziell »Grundstück, Baugelände, -grund«, bes. in den Zss. Terrainspekulation »Grundstücks-, Bodenspekulation« und Terraingesellschaft »Unternehmen, das Baugelände erwirbt, erschließt und zur Bebauung wieder veräußert« [...].« (*Deutsches Fremdwörterbuch*, begonnen von Hans Schulz, fortgeführt von Otto Basler, weitergeführt im Institut für deutsche Sprache, Bd. 5, Berlin/New York: de Gruyter, 1981, S. 169. – »vag(e)«: Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 12. Band, I. Abteilung, [= Band 25 der dtv-Ausgabe], Leipzig: Hirzel, 1956, Sp. 5: »vag, adj. adv. fremdwort, dem lateinischen *vagus* entsprechend, doch wol eher dem franz. als dem lat. entlehnt. 1) seltener in ursprünglicher bedeutung, unstät, umherschweifend [...]. 2) häufiger in übertragener bedeutung, ohne festen standpunkt, ohne feste umgrenzung, ohne klare umrisse, unbestimmt, somit dem franz. *vague* entsprechend, das auch hauptsächlich von geistigen dingen gesagt wird [...].« Im gleichen Sinn, mit dem Hinweis »im späteren 18. Jh. aufgekommen«: *Deutsches Fremdwörterbuch*, Bd. 6, Berlin/New York: de Gruyter, 1983, S. 97: »in der dominanten Bed. »unbestimmt, ungewiß; nicht genau, nicht klar umrissen; unscharf, schwankend, verschwommen; unsicher; unpräzise«, meist von Hoffnungen, Vorstellungen, Gefühlen, Begriffen, Versprechungen u. ä. und von Konturen, Umrissen [...].«

[12] Der erste Nachweis findet sich in François-René de Chateaubriands *Génie du christianisme* von 1802: »La plupart des concessions faites aux monastères dans les premiers siècles de l'Eglise étaient des terres vagues, que les moines cultivaient de leurs propres mains. Des forêts sauvages, des marais impraticables, de vastes landes furent la source de ces richesses que nous avons tant reprochées au clergé.« (François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, in: ders., *Essai sur les révolutions/ Génie du christianisme*, hrsg. von Maurice Regard, Paris: Gallimard, 1978 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 1054 (Quatrième partie, Livre 6, Chapitre VII). – Deutsch: »Der größte Teil der Schenkungen, die in den ersten Jahrhunderten der Kirche an die Klöster gemacht wurden, bestand in öden Ländereien, die die Mönche mit ihren eigenen Händen anbauten. Wilde Wälder, undurchdringliche Sümpfe, weite Heiden waren die Quelle der Reichtümer, die man der Geistlichkeit so vielfach zum Vorwurf gemacht hat.« (François-René de Chateaubriand, *Geist des Christentums oder Schönheiten der christlichen Religion*, bearbeitet, hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Jörg Schenuit, mit einem Nachwort von Brigitte Sändig, Berlin: Morus, S. 692 [Vierte Abteilung: »Kultus«, Sechstes Buch: »Verdienste der Geistlichkeit und der christlichen Religion überhaupt um die menschliche Gesellschaft«, Kapitel 7: »Ackerbau«]). – Siehe dazu das Textkorpus, zusammengestellt im Rahmen des im April 2014 begonnenen DFG-Forschungsprojekts *Terrain vague. Ästhetik und Poetik urbaner Zwischenräume in der französischen Moderne* am Romanistischen Seminar der Universität zu Köln (<http://www.terrainvague.de/korpus>). Zu diesem Korpus siehe auch weiter unten, Anm. 26. – Bemerkenswert ist, dass erst am Ende des 18. Jahrhunderts – also fast gleichzeitig mit dem ersten Nachweis von *terrain vague* – die »Erfolgsgeschichte« des Adjektivs *vague* beginnt (Remo Bodei, Art. »Vage/ unbestimmt«, aus dem Italienischen von Martina Kempfer, in: Karlheinz Barck/ Martin Fontius / Dieter Schlenstedt/ Burkhart Steinwachs/ Friedrich Wolfzettel [Hrsg.], *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 6, Stuttgart/ Weimar: Metzler, 2005, S. 312-330; hier: S. 312). »Bei Chateaubriand [...] bezeichnet [der Terminus] zunächst ein Unbehagen unbekannter Ursache, welches die Gemüter zu ständigen Revolutionen treibt: »un je ne sais quoi, caché je ne sais où« steht für ihn am Anfang einer jeden Revolution, die ausgeht von »cette vague inquiétude, particulière à notre cœur, qui nous fait nous dégoûter également du bonheur et du malheur, et nous précipitera de révolution en révolution, jusqu'au dernier siècle.« (ebd., S. 312-313).

Ebenso schwer zu übersetzen wie zu bestimmen,[9] hat sich dabei der Gebrauch des französischen Begriffs *terrain vague* in jüngerer Zeit auch im Englischen – Solà-Morales' Aufsatz war zuerst in englischer Sprache erschienen[10] – und im Deutschen durchgesetzt. Zwar gehören sowohl »terrain« (bzw. »Terrain«) als auch »vague« (bzw. »vag[e]«) als Entlehnungen aus dem Französischen sowohl im Englischen wie auch im Deutschen[11] zum aktuellen Wortschatz, doch entfaltet vor allem die Wortverbindung *terrain vague* nur im Französischen, in dem sie seit mehr als zweihundert Jahren in Gebrauch ist,[12] ihre ganze, vor allem auf der Vieldeutigkeit des Adjektiv »vague« beruhende Bedeutungsvielfalt und ihr ganzes Potential. Zu diesem Potential trägt weniger bei, dass es neben dem substantivierten Adjektiv »le vague« (»das

2

Unbestimmte«) das Substantiv »la vague« (»die Welle«) gibt,[13] sondern vielmehr die doppelte Etymologie[14] und damit die Doppelbedeutung des Adjektivs »vague«, das sich zum einen vom lateinischen *vagus*, »umherschweifend, unstet; schwankend, unbeständig, haltlos; ungebunden, regellos; weitschweifig; unbestimmt«, und zum anderen vom lateinischen *vacuus*, »leer«, aber auch »frei«, ableiten lässt.[15]

Ignasi de Solà-Morales hatte das Phänomen des *terrain vague* am Interesse festgemacht, das Fotografen wie David Plowden (geb. 1932 in Boston, MA, USA), John Davies (geb. 1949 in Sedgfield, County Durham, England), Manolo Laguillo (geb. 1953 in Madrid, Spanien), Thomas Struth (geb. 1954 in Geldern, Niederrhein, BRD), Olivio Barbieri (geb. 1954 in Carpi, Emilia-Romagna, Italien) oder Jannes Linders (geb. 1955 in Dordrecht, Niederlande) an städtischen Brachen bekundet hatten.[16] Wo einerseits die ökologische Bewegung sich auf die Suche nach der »unberührten« Natur gemacht und sich für die Erhaltung von nicht verseuchten und nicht verschmutzten Lebensräumen eingesetzt hatte (und einsetzt), und wo, im »Zeitalter der Weltfremdheit«, [17] andererseits in den Städten alles und jedes zunehmend – und nicht zuletzt unter tätiger Beihilfe der Architekten und der Architektur[18]

– reguliert und eingeengt wird, erweisen sich diese *terrains vagues*, die sich dem absolut gesetzten Effizienzdenken entziehen, als Orte der Erwartungen, des Versprechens, der Freiheit und der Entfaltung von Möglichkeiten (und des »Möglichkeitssinns« [19]) *par excellence*. [20]

[13] Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (Le Grand Robert de la Langue Française)*, deuxième édition, entièrement revue et enrichie par Alain Rey, Bd. 9, Paris: Le Robert, 1985, S. 621-622, Ziffer 1. Für die Etymologie von »la vague« werden das deutsche *Woge*, aber auch das lateinische *vadum* (»Furt«, aber auch »Meer, Gewässer, Flussbett«) geltend gemacht.

[14] Remo Bodei (Bodei 2005 [wie Anm. 12], S. 312) spricht von einem »Zusammenfluß« der lateinischen Wörter *vacuus* und *vagus*.

[15] Ebd., S. 622-623, Ziffern 2 und 3. Zum Wortgebrauch von »vague« im 19. und 20. Jahrhundert siehe auch: *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960)*, hrsg. vom Centre National de la Recherche Scientifique, Institut National de la Langue Française Nancy, Bd. 16, Paris: Gallimard, 1994, S. 880-882.

[16] Seine leitende These lautet: »By way of the photographic image we receive signals, physical impulses that steer in a particular direction the construction of an imaginary that we establish as that of a specific place or City«. – Konkret gilt Solà-Morales' Interesse einer Gattung der Fotografie, die er wie folgt beschreibt: »After World War II, photography developed a system of signs completely different from that of the density of the photomontage. We could call this the humanist sensibility of urban narratives constructed from images of anonymous individuals in settings devoid of architectonic grandiloquence« (beide Zitate: Solà-Morales 1995 [wie Anm. 10], S. 119).

[17] Solà-Morales entwirft seine Thesen mit Rekurs auf Odo Marquards Analyse der Gegenwart als »Zeitalter der Weltfremdheit«: Odo Marquard, »Zeitalter der Weltfremdheit? Beitrag zur Analyse der Gegenwart«, in: *Gießener Universitätsblätter* 2, 1985, S. 9-20 (Vortrag beim Kolloquium »Arbeitsgesellschaft. Wandel ihrer Strukturen« der Walter-Raymond-Stiftung am 12. März 1984 und im Collegium Gissenum am 22. Januar 1985); wieder in: Odo Marquard, *Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien*, Stuttgart: Reclam, 1986, S. 76-97 (mit Anmerkungen).

[18] »In this situation the role of the architect is inevitably problematic. Architecture's destiny has always been colonization, the imposing of limits, order, and form, the introduction into strange space of the elements of identity necessary to make it recognizable, identical, universal. In essence, architecture acts as an instrument of organization, of rationalization, and of productive efficiency capable of transforming the uncivilized into the cultivated, the fallow into the productive, the void into the built.« (Sola-Morales 1995 [wie Anm. 10], S.122). – Vgl. dazu auch die beiden jungen Architekten Kenny Cupers und Markus Miessen im Vorwort ihrer Publikation *Spaces of Uncertainty* – einer Text-Bild-Studie und -Analyse von *terrains vagues* im Berlin der 1990er und der frühen 2000er Jahre: »Usually, architects intend to build. For us there is – within this desire – also an eagerness to *understand* architecture, to grasp its importance and its consequences. As we are both interested in the space of the city as a field for research and as a relevant place for intervention, we have – in our minds – extended architecture beyond the practice of designing buildings into wider forms of social engagement. We see this as a self-critical attitude towards the traditional role of the architect – to our hopes beyond the traditional adolescent's attitude – allowing for an architecture as one of the many cultural processes giving face to everyday life in the city.« (Kenny Cupers/ Markus Miessen, *Spaces of Uncertainty*, Wuppertal: Müller + Busmann, 2002, S. 8.

Wenn aber im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm auf das Stichwort »vag(e)« die Stichwörter »Vagabund« und »Vagant« folgen,[21] dann macht dies deutlich, wie sehr schon im Adjektiv »vague« ein räumlicher und ein dynamischer – und letztlich ein subversiver – Kern steckt.[22] Und so wird schließlich für den Benjaminschen Flaneur[23] und vollends für den Praktiker der Debordschen Technik des

dérive[24] – und so auch für Knut Eckstein[25] – der ganze Stadtraum zum *terrain vague*.

[19] »Wenn man gut durch geöffnete Türen kommen will, muß man die Tatsache achten, daß sie einen festen Rahmen haben: dieser Grundsatz, nach dem der alte Professor immer gelebt hatte, ist einfach eine Forderung des Wirklichkeitssinns. Wenn es aber Wirklichkeitssinn gibt, und niemand wird bezweifeln, daß er seine Daseinsberechtigung hat, dann muß es auch etwas geben, das man Möglichkeitssinn nennen kann. / Wer ihn besitzt, sagt beispielsweise nicht: Hier ist dies oder das geschehen, wird geschehen, muß geschehen; sondern er erfindet: Hier könnte, sollte oder müßte geschehen; und wenn man ihm von irgend etwas erklärt, daß es so sei, wie es sei, dann denkt er: Nun, es könnte wahrscheinlich auch anders sein. So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.« (Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* [Gesammelte Werke in neun Bänden, hrsg. von Adolf Frisé], Hamburg: Rowohlt, 1978, Bd. 1, Erstes Buch, Erster Teil: »Eine Art Einleitung«, 4. Kapitel: »Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muß es auch Möglichkeitssinn geben«, S. 16-18; Zitat S. 16).

[20] Zur näheren Bestimmung der spezifischen Qualitäten und des Potentials des *terrain vague* siehe vor allem Nitsch 2013 (wie Anm. 9), passim. – Die »nachhaltige ästhetische Faszinationskraft« und das »poetische Potential« des *terrain vague* sind nach Nitsch im »unbestimmte[n] Status als provisorische Leerstelle« (S. 2), als »tote Zone« inmitten bewirtschafteter Räume« (S. 4) begründet. Zur »Ausstattung« des *terrain vague* gehören »die Spuren einer stillgelegten Produktion oder Zirkulation: Unkraut, Schrott, kaputte Räder, tote Gleise« (ebd.). Als »Möglichkeitsräume *par excellence*, als »zones vouées à la pure potentialité« (Philippe Vasset) lassen sich die *terrains vagues* »mit zwei Leitbegriffen kulturwissenschaftlicher Raumtheorie näher charakterisieren«: Zum einen sind sie »das genaue Gegenteil von Nicht-Orten im Sinne des Sozialanthropologen Marc Augé« (ebd.), und zum andern können sie gesehen werden »als moderner Grenzfall der von Michel Foucault so genannten »Heterotopien«« (S. 5). Als »Bühne für eine frei herumschweifende Imagination« (S. 9), als »amphibische Zwischenräume« (S. 11) und als »transitorische Zone[n]« (S. 12) können sie schließlich zur »Werkstatt für eine bessere Gesellschaft« (ebd.) werden. – In diesem Sinn argumentieren auch die Soziologen und Politologen Phil Carney und Vincent Miller ihrem Beitrag zu einem Sammelband über *Strange Spaces*, wenn sie (im Kapitel »Enclosure: vagueness, wandering, modern capitalism and the state«, S. 36-40) das *terrain vague* deuten als »Repräsentationsraum« im Sinn von Henri Lefebvre*, und wenn sie in den mit »strangeness« und »vagueness« verbundenen Möglichkeiten ein Potential sehen für »political activities that run counter to the hegemonic powers of modernity, opening up possibilities for other forms of space and practice« (Phil Carney/ Vincent Miller, »Vague Spaces«, in: André Jansson/ Amanda Lagerkvist (Hrsg.), *Strange Spaces. Explorations in Mediated Obscurity*, Farnham/Burlington, VT: Ashgate, 2009, S. 33-56; Zitat S. 33).

* Lefebvre unterscheidet zwischen *Raumrepräsentationen* (*représentations de l'espace*) und *Repräsentationsräumen* (*espaces de représentation*). Erstere »sind mit den Produktionsverhältnissen verbunden, mit der »Ordnung«, die sie durchsetzen [...]«; letztere »weisen [dagegen] [...] komplexe Symbolisierungen auf, sind mit der verborgenen und unterirdischen Seite des sozialen Lebens, aber auch mit der Kunst verbunden [...]« (Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris: Anthropos, 1974; zit. nach: Henri Lefebvre, »Die Produktion des Raums«, in: Jörg Dünne/ Stephan Günzel [Hrsg.], *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 330-342; Zitat S. 333).

[21] Bodei 2005 (wie Anm. 12), S. 312.

[22] Auf diese Dimension der Etymologie und der Wortgeschichte verweisen Phil Carney und Vincent Miller, wenn sie schreiben: »We seem to have a fairly good idea that the word vague comes from the Latin verb *vagari*, to wander or roam, and the related noun *vagus* that means, variously, wandering, roaming; fickle; diffuse, aimless. There is a noun in English meaning an indefinite expanse so that »a vague«, perhaps close to its »wandering« origin, relates to terrain and is thus immediately connected to considerations of space and geography. We feel it is better to examine the *dynamics* of the word, that is to say what it indicates as an *action*. Thus »a vague«, as an indefinite terrain, is the »place« where wandering or roving occurs, a place of the nomad.« (Carney/ Miller 2009 [wie Anm. 20], S. 34.

[23] Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hrsg. von Rolf Tiedemann, 2 Bde., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982; zum Flaneur bes. Abschnitt V, »Baudelaire oder die Straßen von Paris«, aus: »Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts« (Bd. 1, S. 54-56), und die »Aufzeichnungen und Materialien«, Abschnitt M: »der Flaneur« (ebd., S. 524-569).

[24] »dérive. Mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine: technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Se dit aussi, plus particulièrement, pour désigner la durée d'un exercice continu de cette expérience.« (Guy Debord, »Définitions«, in: Guy Debord, *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean-Louis Rançon en collaboration avec Alice Debord, préface et introductions de Vincent Kaufmann, Paris: Gallimard, 2006, S. 358 [zuerst in: *Internationale situationniste*, Nr. 1, Juni 1958]). – Deutsch: »Experimentelle Verhaltensweise, die mit den Bedingungen der urbanen Gesellschaft zusammenhängt: Technik des schnellen Durchgangs durch verschiedene Umgebungen. Bezeichnet im engeren Sinne auch die Dauer einer ununterbrochenen Übung in dieser Erfahrung.« (zit. nach: Jörn Etzold, *Die melancholische Revolution des Guy-Ernest Debord*, Zürich/Berlin: Diaphanes, 2009, S. 212). – Zum *dérive* ausführlich: Guy-Ernest Debord, »Théorie de la dérive«, in: *Œuvres*, S. 251-257 (zuerst in: *Les Lèvres nues*, Nr. 9, November 1956) und der Abschnitt »Poetik des Umherschweifens«, in: Vincent Kaufmann, *Guy Debord. Die Revolution im Dienste der Poesie*, Berlin: Edition Tiamat, 2004, S. 145-159.

[25] Zur Charakterisierung von Knut Eckstein als Flaneur siehe: Dorothea Strauss, »Der Flaneur«, in: Horst Griese (Hrsg.), *Knut Eckstein. city-lights* (mit Texten von Scott Budzynski, Horst Griese, Dorothee Richter, Johannes Lothar Schröder, Claudia Spinelli, Dorothea Strauss, Adrian Sudhalter, Ute Tischler und Klara Wallner), Frankfurt am Main: Revolver, 2002, S. 28. – Dorothea Strauss sieht in Knut Ecksteins aus Kartoneng schnürten Wandskulpturen »Modelle«, bei denen »nie wirklich eindeutig [ist], wofür [sie] stehen«, die aber »all das zu zitieren [scheinen], was der Flaneur alles beobachten kann, wenn er aufmerksam durch die Welt geht und sich für die »Rückseitenlandschaften« unserer Gesellschaft interessiert.«

d'Olympia)

Im umfangreichen, im Rahmen des DFG-Forschungsprojekts zum Thema *Terrain vague*. *Ästhetik und Poetik urbaner Zwischenräume in der französischen Moderne* am Romanistischen Seminar der Universität zu Köln zusammengestellten Textkorpus[26] findet sich ein Traumprotokoll aus Michel Leiris' 1981 erschienenem Werk *Le ruban au cou d'Olympia*. [27] Als ich (weil von allen in jener Liste figurierenden Büchern auch gerade dieses sich ›zufällig‹ in der deutschen Übersetzung in meinem privaten Bücherbestand befindet) daran ging, die Passage im größeren Zusammenhang zu lesen, stieß ich, in direktem Anschluss an die im Kölner Korpus zitierte Stelle, auf die folgende (ebenfalls in einer Art *terrain vague* sich abspielende) (Wach-)Traumsequenz:

»Bei geschlossenen Augen sehe ich – in den Zustand des Dönsens, den die Wärme des Wassers, mit dem meine Badewanne zu drei Viertel gefüllt ist, und der hartnäckige Schnupfen, der mir seit zwei Tagen zu schaffen macht, über mich gebracht haben – eine altertümliche Gestalt, die wahrscheinlich der Zeit der Religionskriege zuzurechnen ist. Fast in der Hocke und mit gespreizten Knien zieht dieser stämmige Mann mit recht üppigem Haar, einem kleinen Bart und einem vollen, herabfallenden Schnurrbart, die alle drei so schwarz sind wie der um die Taille geraffte Kittel und die Schuhe, die er trägt, über den grasbewachsenen Rain einer Straße oder eines lehmigen Weges ein riesiges goldenes Halsband, wie ein Fischer, der über den Sandstrand ein Netz schleift, das er aus dem Meer gezogen hat. / Weder das Geräusch gegeneinanderklirrender Rapiere noch die Sturmglöcke von Saint-Germain-l'Auxerrois. Nur wie auf einem Schnappschuss der Anblick dieser Szene, die zu einem Gemälde erstarrt ist, dessen reizvollstes Element in der Art besteht, wie das Halsband – das schmal, aber entschieden zu lang ist, als daß ein menschliches Wesen eine solche Kette um den Hals tragen könnte – über das bleiche, leicht gelblich schimmernde Grün der ziemlich hohen Gräser des Hintergrundes seine zweifache Reihe fein gearbeiteter Glieder legt, die in Wirklichkeit eine einzige Kette ist, die lediglich eine Schlaufe beschreibt. / *Aurea catena* ... So beginnt (es sind das die einzigen Wörter, die ich noch weiß) der Titel eines Werkes über Okkultismus, das ich irgendwo erwähnt gefunden habe – als ich gefesselt war von der üppigen Bilderwelt, die sich mit dieser Art von Philosophie verbinden läßt – und das, glaube ich, aus dem 17. oder 18. Jahrhundert stammt.«[28]

Zufall? – »Es gibt keinen Zufall« (Knut Eckstein). – – »Zur Würde des Menschen gehört, daß er das Zufällige leiden kann; und zu seiner Freiheit gehört die Anerkennung des Zufälligen« (Odo Marquard).[29]

Könnte es also sein, dass in der für mich bis dahin völlig rätselhaften goldenen Kette, die in Knut Ecksteins Installation in der Kunsthalle Gießen von der Decke hing (und die, wie viele Skizzen zeigen, im Lauf des Entwurfsprozesses über alle Veränderungen

[26] Das Textkorpus (wie Anm. 12; abgerufen am 24.6.2016) enthält 228 Zitate aus 104 Publikationen der folgenden 46 Autoren (in chronologischer Reihenfolge): François-René de Chateaubriand, Honoré de Balzac, Gérard de Nerval, Alexandre Dumas, Pierre-Alexis Ponsod du Terrail, Victor Hugo, Émile Zola, Gustave Flaubert, Alphonse Daudet, Joris-Karl Huysmans, Pierre Loti, León Blois, Paul Verlaine, Pierre Reverdy, Henri Barbusse, Roland Dorgelès, Michel Leiris, Louis Aragon, André Breton, Georges Bataille, André Dhôtel, Paul Morand, Raymond Queneau, Le Corbusier, Jean-Paul Sartre, Julien Gracq, Jean-Paul Clément, Simone de Beauvoir, Claude Lévi-Strauss, René Goscinny/ Jean-Jacques Sempé, Georges Perec, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Patrick Modiano, Robert Sabatier, Jean Vautrin, Roger, Caillois, Jacques Réda, Gabriel Matzneff, Claude Simon, Jean Echenoz, François Maspéro, Annie Ernaux, Jean Rolin, Anne-Marie Garat, Hubert Lucot und Philippe Vasset. Dazu Filme von Jean Vigo, Marcel Carné, Georges Franju, Jacques Tati, Jacques Rivette, Mehdi Charef sowie Jean-Pierre und Luc Dardenne.

5

[27] »Impossible de me rappeler le nom de cette station quand, dans la nuit (quatre heures du matin, l'hiver) mais à demi réveillé, je récapitule ce rêve et tâche surtout de résoudre cette question : le quartier [...], ce quartier sans attrait situé probablement au-delà – où en deçà? – d'une zone qui, sur une carte ancienne, apparaîtrait presque aussi vide qu'une terra incognita, est-il un vrai quartier de Paris ou est-il, comme *l'espèce d'immense terrain vague* qu'est la zone quasi désertique traversée – ou contournée? – par la ligne de tramway, un quartier imaginaire dont je viens de rêver mais que, peut-être, je n'ai pas inventé puisque, peut-être, il s'était déjà manifesté dans d'autres rêves et que, peut-être, ce rêve-ci [...] me permettait de le retrouver, en me réintroduisant dans le monde parallèle auquel il appartenait?« (Michel Leiris, *Le ruban au cou d'Olympia*, Paris: Gallimard, 1981, S. 81; kursive Hervorhebung M. B.). – Deutsch: »Unmöglich, mich an den Namen dieses Bahnhofs zu erinnern, als ich nachts (vier Uhr morgens, im Winter), aber halb wach, diesen Traum rekapituliere und vor allem diese Frage zu lösen versuche: ist dieses Viertel [...], dieses reizlose Viertel, das wahrscheinlich diesseits – oder jenseits[?] – einer Zone liegt, die auf einer alten Karte fast genauso leer aussehen würde wie eine terra incognita, ein wirkliches Pariser Viertel oder ist es wie *das riesige offene Gelände*, aus dem das fast wüstenhafte Gebiet besteht, das die Straßenbahn durchquert – oder umfahren[?] – hat, ein imaginäres Viertel, von dem ich zwar geträumt, das ich aber möglicherweise nicht erfunden habe, da es vielleicht schon in anderen Träumen aufgetreten ist und das dieser Traum [...] mir wiederzufinden erlaubt, indem er mich in die parallele Welt eintreten ließ, der er angehört?« (Michel Leiris, *Das Band am Hals der Olympia*, aus dem Französischen und mit einem Nachwort versehen von Rolf Wintermeyer und Simon Werle, Frankfurt am Main/Paris: Qumran, 1983, S. 87; kursive Hervorhebung M. B.). – Zur (Be-)Deutung des *terrain vague* als »verbotene Zone« und als »modernes Relikt eines heiligen Bezirks« siehe Nitsch 2013 (wie Anm. 9), S. 15-16.

[28] Michel Leiris, *Das Band am Hals der Olympia* (wie Anm. 27) S. 90-91.

[29] Odo Marquard, »Apologie des Zufälligen. Philosophische Überlegungen zum Menschen«, in: Odo Marquard, *Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien*, Stuttgart: Reclam, 1986, S. 117-139, Zitat S.132 (Vortrag beim Salzburger Humanismusgespräch 1984 am 20. September 1984 in Salzburg; überarbeitet 1985/86).

hinweg eine Konstante gebildet hatte), ein Schlüssel zum Verständnis seiner Arbeit liegt?

Α π: aurea catena

Aurea catena – Goldene Kette: Das Werk, an dessen vollständigen Titel Michel Leiris sich im Zustand, den der hartnäckige Schnupfen über ihn gebracht hatte, nicht erinnern konnte, hatte auch den neunzehnjährigen Goethe in seinen Bann gezogen. Schwer erkrankt, war dieser Ende August 1768 von seinem ersten Studienort Leipzig nach Frankfurt zurückgekehrt. Unter dem Einfluss von und gemeinsam mit Susanna Katharina von Klettenberg (1723-1774), der Nichte einer Tante seiner Mutter, die ihrerseits dazu – mit dem Versprechen, »die Geheimnisse der Natur im Zusammenhang kennen« lernen zu können – durch den Arzt Johann Friedrich Metz angeregt worden war, begann er, wie er im 8. Buch von *Dichtung und Wahrheit* berichtet, während der langen Zeit der Rekonvaleszenz »gewisse mystische chemisch-alechemische Bücher« zu studieren.[30]

Ausgehend von Georg von Wellings *Opus mago-cabbalisticum et theosophicum*[31], einem »Werk [...], das, wie alle Schriften dieser Art, seinen Stammbaum in gerader Linie bis zur Neuplatonischen Schule verfolgen konnte«, das ihnen jedoch »noch dunkel und unverständlich genug« blieb, griffen Klettenberg und Goethe auf Wellings »Vorgänger« und »Quellen« zurück und wendeten sich »nun an die Werke des *Theophrastus Paracelsus* und *Basilius Valentinus*; nicht weniger an *Helmont*, *Starkey* und andere, deren mehr oder weniger auf Natur und Einbildung beruhende Lehren und Vorschriften wir einzusehen und zu befolgen suchten. Mir wollte besonders die *Aurea Catena Homeri* gefallen, wodurch die Natur, wenn auch vielleicht auf phantastische Weise, in einer schönen Verknüpfung dargestellt wird; und so verwendeten wir teils einzeln, teils zusammen, viele Zeit an diese Seltsamkeiten, und brachten die Abende eines langen Winters, während dessen ich die Stube hüten mußte, sehr vergnügt zu, indem wir zu Dreien, meine Mutter mit eingeschlossen, uns an diesen Geheimnissen mehr ergetzten, als die Offenbarung derselben hätte tun können«.[32]



[30] Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, hrsg. von Klaus-Detlef Müller (Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, I. Abteilung: Sämtliche Werke Band 14), Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1986, S. 372, 373. – Zu den ab Herbst 1768 in Frankfurt betriebenen alchemistischen Studien Goethes siehe: Robert Steiger, *Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik*, Zürich/ München: Artemis, 1982, S. 293-296.

[31] Zuerst pseudonym erschienen unter dem Titel *Opus mago-cabbalisticum et theologicum. Vom Ursprung und Erzeugung des Saltzes, dessen Natur und Eigenschaft, wie auch dessen Nutz und Gebrauch. Da denn zugleich die Erzeugung aller Metallen und Mineralien, und aller andern Salien aus dem Grunde der Natur bewiesen wird; auch viel Theosophica, nach Gelegenheit der Materien mit untermischt werden. Deßgleichen auch weitläufig discurret wird von denen uns unsichtbaren Creaturen, in denen uns sichtbaren und greiflichen Elementen, wie auch von dem Paradiese und dessen loco, welches alles vorgestellt wird durch das Systema Magicum Universi; dadurch der Wahrheit-liebende zu den allerhöchsten und heiligsten Geheimnissen geleitet und geführt wird. Alles aufgesetzt und zusammen getragen von einem embsigen Liebhaber der ewigen Wahrheit, dessen Nahmen Gregorius Anglus Sallwigt überkommen Anno MDCCVIII. Und Franckfurth am Mayn gedruckt bey Anton Heinscheidt, 1719.* 6

[32] Goethe, *Dichtung und Wahrheit* (wie Anm. 30), S. 373. Siehe auch ebd., S. 450-451: »Am sorgfältigsten verbarg ich ihm [Herder] das Interesse an gewissen Gegenständen, die sich bei mir eingewurzelt hatten und sich nach und nach zu poetischen Gestalten ausbilden wollten. Es war Götz von Berlichingen und Faust. [...] / Am meisten aber verbarg ich vor Herdern meine mystisch-kabbalistische Chemie und was sich darauf bezog, ob ich mich gleich noch sehr gern heimlich beschäftigte, sie konsequenter auszubilden, als man sie mir überliefert hatte«. – Zu Goethes Beschäftigung mit der Alchemie siehe: Rudolf Drux, Art. »Alchimie«, in: Hans-Dietrich Dahnke/ Regine Otto (Hrsg.), *Goethe-Handbuch* (4 Bde.), Band 4/1: *Personen, Sachen, Begriffe A-K*, Stuttgart/ Weimar: Metzler, 1998, S. 15-17; Karin Figala, Art. »Goethe, Johann Wolfgang von«, in: Claus Priesner/ Karin Figala (Hrsg.), *Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*, München: Beck, 1998, S. 154-157; Hans-Werner Schütt, *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchemie*, München: Beck, 2000, S. 504-508 (Kapitel IV: »In der neuen Welt Europas«, Abschnitt 14: »Goethe und das Fräulein von Klettenberg«). – Ein fernes Echo der »Goldenen Kette« sind die »goldnen Eimer« in Goethes *Faust*, V. 450 (»Wie alles sich zum Ganzen webt, / Eins in dem andern wirkt und lebt! / Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen / Und sich die goldnen Eimer reichen!«). –

Siehe dazu den Kommentar von Albrecht Schöne, in: Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, Kommentare von Albrecht Schöne (Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, I. Abteilung: Sämtliche Werke Band 7/2), Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994, S. 213-216, und: Jochen Schmidt, *Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung*, München: Beck, 2/2001, S. 75-85 (»Die Makrokosmos-Vision und ihre neuplatonisch-pansophische Esoterik«). – Im »Historischen Teil« der 1810 publizierten *Farbenlehre* geht Goethe dann deutlich auf Distanz zum »Aberglauben« der »Alchymisten«: »Es ist der Mißbrauch des Echten und Wahren, ein Sprung von der Idee, vom Möglichen, zur Wirklichkeit, eine falsche Anwendung echter Gefühle, ein lügenhaftes Zusagen, wodurch unsern liebsten Hoffnungen und Wünschen geschmeichelt wird« (Johann Wolfgang Goethe, *Zur Farbenlehre*, hrsg. von Manfred Wenzel (Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, I. Abteilung: Sämtliche Werke Band 23/1), Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1991, S. 662 und Kommentar S. 1308).

Das Buch, dessen vollständiger Titel lautet: *Aurea Catena Homeri. Oder: Eine Beschreibung von dem Ursprung der Natur und natürlichen Dingen, wie und woraus sie geboren und gezeuget, auch wie sie in ihr uranfänglich Wesen zerstöret werden, auch was das Ding*

[33] Zu den verschiedenen, bis 1781 erschienenen Auflagen der *Aurea Catena* – die letzte unter verändertem Titel: *Annulus Platonis oder physikalisch-chemische Erklärung der Natur [...]* – siehe den Kommentar von Erich Trunz in: Johann Wolfgang von Goethe, *Autobiographische Schriften I: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, textkritisch durchgesehen von Lieselotte Blumenthal, kommentiert von Erich Trunz (Goethe Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 9), München: Beck, 1974, S. 721.

[34] Hermann Kopp: Hanau 1817-1892 Heidelberg; Studium der Chemie und Physik in Heidelberg und Marburg; 1838 Promotion; 1839 Eintritt in das Laboratorium von Justus Liebig in Gießen; 1841 Habilitation; bis 1843 Privatdozent; 1843 bis 1864 Professor für Physik und Chemie an der Ludwigs-Universität Gießen, danach bis zu seinem Tod in Heidelberg. Seine vierbändige *Geschichte der Chemie*, erschienen während seiner Gießener Zeit bei Vieweg in Braunschweig, 1843-1847, und seine *Entwicklung der Chemie in der neueren Zeit*, München: Oldenbourg, 1873, gelten als Meilensteine in der Historiographie der Chemie. Nicht minder gilt dies für seine zweibändige Geschichte der Alchemie: Hermann Kopp, *Die Alchemie in älterer und neuerer Zeit. Ein Beitrag zur Culturgeschichte*, Erster Theil: *Die Alchemie bis zum letzten Viertel des 18. Jahrhunderts*; Zweiter Theil: *Die Alchemie vom letzten Viertel des 18. Jahrhunderts an*, Heidelberg: Winter, 1886. Darin zur *Aurea catena Homeri*: Bd. 2, S. 13, 30-31, 35-36 und 208-220.

[35] Hermann Kopp, *Aurea Catena Homeri*, Braunschweig: Vieweg, 1880, S. 35-46.

[36] Homer, *Ilias*, griechisch und deutsch, übertragen von Hans Rupé, mit Urtext, Anhang und Registern, Düsseldorf/ Zürich; Artemis und Winkler, 11/2001, S. 249.

[37] Lévêque 1959 (wie Anm. 39), S. 9.

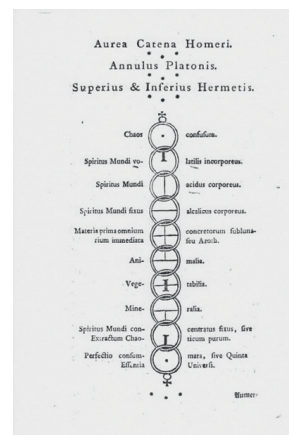
[38] »Auf, ihr Götter, versucht es, damit ihr es alle nun wisset: / Eine goldene Kette befestigt ihr oben am Himmel, / Hängt euch alle daran, ihr Götter und Göttinnen alle; / Dennoch zöget ihr nie vom Himmel herab auf den Boden / Zeus, den Ordner der Welt, wie sehr ihr strebtet und ränget!« (Homer [wie Anm. 36], Verse 18-22).

[39] Pierre Lévêque, *Aurea Catena Homeri. Une étude sur l'allégorie grecque*, Besançon: Université de Franche-Comté/ Paris: Les belles lettres, 1959 (Annales littéraires de l'Université de Besançon 27).

[40] Ebd., S. 11. Entsprechend lauten die beiden Kapitel der Studie: I: »La chaîne d'or, allégorie cosmologique« (S. 13-30, mit der Unterteilung: 1. »allégorie générale des liens de l'univers«, 2. »allégorie du soleil«, 3. »allégorie des planètes«, 4. »allégorie du moteur immobile d'Aristote«, 5. »allégorie des quatre éléments«, 6. »allégorie de l'*Heimarménè*«) – II: »La chaîne d'or, chaîne unissant l'homme aux puissances supérieures« (S. 31-52, mit der Unterteilung: 1. »La chaîne d'or hisse les âmes«, 2. »véhicule de l'influence divine«, 3. »allégorie de la prière«, 4. »chaîne des puissances spirituelles de l'univers«).

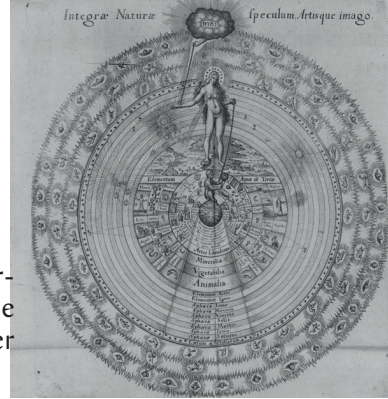
sey, welches alles gebäret und wieder zerstöret, nach der Natur selbst eigener Anleitung und Ordnung auf das einfältigste gezeiget, und mit seinen schönsten rationibus und Ursachen überall illustriret, war 1723 ohne Angabe eines Verfassers in Frankfurt am Main und Leipzig im Verlag von Johann Georg Böhme erschienen.[33] Als Autor des Werks gilt seit den von Hermann Kopp[34] betriebenen Nachforschungen der 1735 in Gmunden (Oberösterreich) nachgewiesene, am 8. Februar 1746 ebenda als »k. k. Rath, und Salzkammergerichts Physikus« verstorbene Arzt Anton Joseph Kirchweger.[35] Der Titel aber – *Die Goldene Kette des Homer* – bezieht sich auf Vers 19 des 8. Gesangs von Homers *Ilias*, in dem Zeus die Olympischen Götter auffordert: »Eine goldene Kette befestigt ihr oben am Himmel«.[36]

7



Diese Vorrichtung sollte einem Kräftemessen dienen: einem (auch in nordischen Sagen anzutreffenden)[37] ›Seilziehen‹, bei dem Zeus sich anheischig machte, allein gegen alle anderen Götter und Göttinnen anzutreten – und zu siegen.[38] In der antiken und in der mittelalterlichen Rezeption trat diese Behauptung des Machtanspruchs des obersten der Götter indes zurück hinter zwei anderen Deutungen der Textstelle, denen der französische Althistoriker Pierre Lévêque 1959 eine umfassende und detaillierte Studie gewidmet hat:[39] Die ›Goldene Kette‹ wurde zum einen zum Sinnbild für ein Band, das die Menschen mit den überirdischen Mächten verbindet; vor allem aber wurde sie kosmologisch gedeutet als Allegorie der Kräfte, welche das Universum zu einer unzerstörbaren Einheit zusammenbinden.[40]

Matthäus Merian d.
 Ä., *Integrae naturae
 speculum artisque imago*,
 1617, Kupferstich, 33,6 x
 29,8 cm



8

In einem kurzen ›Abspann‹ gibt Pierre Lévêque einen Ausblick auf das Weiterleben der *aurea catena* in der Frühen Neuzeit.[41] Eine späte Blüte – oder, wie Lévêque es nannte: »ein letzter Wirbel, wie von einem in ein stilles Gewässer geworfenen Stein, dieses alten Bildes, das über die Spekulationen der Neoplatoniker, der Stoiker, Aristoteles', Platons und ›Orpheus‹ hinweg zurückgeht auf eine schöne, vom alten Aoiden erzählte Geschichte«[42] – eine späte, schon an der Schwelle zur Moderne blühende Blüte also des Homerischen Bildes der ›Goldenen Kette‹ ist Anton Joseph Kirchweger (und, wenn man so will: Goethes und Leiris') *Aurea catena*: eine »Kosmogonie«, eine »Darlegung, dass alles in der Natur in Verknüpfung stehe, Jedes mit jedem Anderen direct oder indirect zusammenhänge«, eine Lehre von der »Umwandelbarkeit je einer Art von Geschaffenem in je eine andere« und vom »Kreislauf der Materie durch verschiedene Formen, so dass durch mehr oder weniger Zwischenstufen hindurch Eins zu einem Anderen und dann das letztere wieder zu dem ersteren werden kann«: vom »Chaos confusum«[43] (vom ungeordneten Chaos) zur »Perfectio consummata« (zur vollkommen ausgebildeten Vollendung) des Kosmos – und von dieser zurück zum »Chaos confusum«.

π α λ: *chaosmos* (Ästhetik des Desasters)
 κόσμος [kósmos] heißt, übersetzt, in zweiter Bedeutung: »Ordnung«, in erster jedoch: »Schmuck, Zierde«.[44] Und deshalb ist »Kosmos« eng verbunden mit der Vorstellung von Schönheit.[45] – Was aber ist Schönheit? Und ist, was Knut Eckstein macht, »schön«?

[41] Ebd., S. 57-60. Dazu gehört, obwohl von der *Aurea Catena Homeri* nur an einer einzigen Stelle die Rede ist, in der der Autor zudem der Gleichsetzung von ›Großer Kette der Wesen‹ und ›Goldener Kette Homers‹ durch den spätantiken Philosophen Macrobius widerspricht (Lovejoy 1985, S. 406, Anm. 53 zu S. 82/83), die Vorstellung von der ›Großen Kette der Wesen‹ (Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1936; deutsch: *Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985) ebenso wie die Rezeption in der Literatur (Emil Wolff, *Die goldene Kette. Die Aurea Catena Homeri in der englischen Literatur von Chaucer bis Wordsworth* (Hamburger Arbeiten zur Altertumswissenschaft 5), Hamburg: Hansischer Gildenverlag, 1947). – Von besonderem Interesse ist in unserem Zusammenhang jedoch eine bildliche Darstellung mit dem Titel »Integrae naturae speculum artisque imago« (»Spiegel der gesamten Natur und Bild der Kunst«), gestochen von Matthäus Merian d. Ä., in: Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia in duo volumina secundum cosmi differentiam divisa*. Tomus Primus: *De macrocosmi historia, in duos tractatus divisa. Quorum primus de metaphysico macrocosmi et creaturarum illius ortu, [de] physico macrocosmi in generatione et corruptione progressu; [quorum] secundus de arte naturae simia in macrocosmo producta et in eo nutrita et multiplicata, cujus filias praecipuas hic anatomiam vivam recensuimus, nempe: arithmetica, musica, geometria, perspectiva, artem pictoriam, artem militarem, motus/temporis scientiam, astrologiam, geomantiam*, Oppenheim: De Bry, 1617. In dieser »frühneuzeitliche[n] Sicht eines vernetzten Kosmos [...] steht ein Affe für die menschliche Kunstfertigkeit und ist an die weibliche Gestalt der Natur gekettet, die ihrerseits mit einer Kette von der Hand Gottes gehalten wird« (Lawrence M. Principe, »Eine praktische Wissenschaft. Die Geschichte der Alchemie«, in: Sven Dupré/ Dedo von Kerssenbrock-Krosigk/ Beat Wismer (Hrsg.), *Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung*, Düsseldorf: Stiftung Museum Kunstpalast/ München: Hirmer, 2014, S. 28. – Zu Robert Fludd und seiner *Cosmi Historia* im Kontext von Alchemie und Pansophie siehe: Lucas Heinrich Wüthrich, *Matthaeus Merian d. Ä. Eine Biographie*, Hamburg: Hoffmann und Campe, 2007, S. 214-220; ferner: Lucas Heinrich Wüthrich, *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ä.*, Bd. 2: *Die weniger bekannten Bücher und Buchillustrationen*, Basel: Bärenreiter, 1972, Kat. 66, S. 80-84.

[42] »Ultimes remous, comme d'un caillou lancé dans une eau calme, de cette image ancienne qui, par-delà les spéculations des Néoplatoniciens, des Stoïciens, d'Aristote et d'Orphée«, remonte à une belle histoire contée par le vieil aède.« (Lévêque 1959, S. 60). – »Aoides«: Im Wort steckt »Odes«, »Gesang«. »Als terminus technicus der Sprache des frühgriechischen Epos ist A. Bezeichnung und Selbstbezeichnung eines eigenen Berufsstandes, der in vorhomerischer und homerischer Zeit die Funktion des Dichters (und zugleich, im besseren Falle, des künstlerisch kreativen Intellektuellen) ausübte« (Hubert Cancik/ Helmuth Schneider [Hrsg.], *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Altertum, Bd. 1, Stuttgart/ Weimar: Metzler, 1996, Sp. 820-821).

[43] Kopp 1880 (wie Anm. 35), S. 15, 21, 20.

[44] Wilhelm Pape, *Handwörterbuch der Griechischen Sprache in vier Bänden – Erster Band: Griechisch-deutsches Wörterbuch A – K*, 3. Auflage, bearbeitet von M. Sengebusch, Braunschweig: Vieweg, 1914, S. 1491. Andere Wörterbücher, wie etwa Hermann Menge, *Langenscheidts Taschenwörterbuch der griechischen und deutschen Sprache*, 1. Teil: *Griechisch-Deutsch*, Berlin-Schöneberg: Langenscheidt, 271959 (erste Auflage 1910), S. 260, sehen die Reihenfolge umgekehrt (»1.a) Einrichtung; Bau[art]. b) Ordnung: a) Gebühr, Anstand; β) Regelmäßigkeit; γ) bestehende Verfassung; δ) Weltall, Welt; Erde, Menschheit; jedermann. – 2. Schmuck, Zierde: a) Zierat, Putz. b) Lob, Ruhm, Ehre«, was jedoch nichts ändert am engen Zusammenhang von »Schmuck« und »Ordnung«.

[45] Siehe dazu die Quellennachweise bei: Walther Kranz, *Kosmos* (Archiv für Begriffsgeschichte. Bausteine zu einem Historischen Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Erich Rothacker im Auftrag der Kommission für Philosophie der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz, Band 2, Teil 1 und 2), Bonn: Bouvier, 1958, S. 270 (X. 1. [»schöne Anordnung«] und X. 2. [»gut-schöne Ordnung«]) und S. 273 (XI. 8a [»Wertung des Kosmos: schön – gut«]).

Unter der Überschrift »Van schonheit« heißt es in einem wohl um 1508/09 entstandenen Manuskript Albrecht Dürers: »Item es getzymt einem moler, so ein bild jn seinen gewalt gesetzt würt zw machen, daz er daz selb awff daz schonest mach, so er kan. Waß aber dy schonheit sey, daz weis jch nit«. [46]

»Was aber die Schönheit sei, das weiß ich nit«: Wenn Hans Rupprich, der Herausgeber von Dürers Schriften, im Kommentar zu dieser Stelle schreibt: »Vgl. dazu Albertis ›non so che‹ (nescio quid)«, [47] dann führt dies direkt zu einer anderen Vorstellung von Schönheit als der ›kosmischen‹, nämlich zu der nicht zu bestimmenden Schönheit des »je ne sais quoi« [48] – und damit zurück zur Wortgeschichte und zum Bedeutungsumfang von *vague*. Denn das italienische (dem französischen *vague* entsprechende) Adjektiv *vago* und das Substantiv *vaghezza* »sind Synonyme für ›schön‹ und ›Schönheit‹, insbesondere für eine nicht genau definierbare Schönheit, die Ort oder Zeit wechselt«. [49] Als *locus classicus* für diese Schönheit der *vaghezza* gilt der Beginn der ersten Zeile von Giacomo Leopardis Gedicht *Le ricordanze* (*Die Erinnerungen*): »Vaghe stelle dell'Orsa [...]« – »Anmutige Sterne des Bären [...]«. [50]

Schönheit und Sterne [51]: In seinem *Hymnus auf die Schönheit* (*Hymne à la Beauté*), einem Gedicht aus der ersten Abteilung – »Spleen et Idéal« – der *Fleurs du mal*, reimt Charles Baudelaire »des astres« (»von den Sternen«) mit »désastres« (»Desaster«; »Unstern«) [52] – und plädiert damit für eine Schönheit, die, statt vom Himmel,

[46] Albrecht Dürer, »Über die Malerei und über die Schönheit«, in: Hans Rupprich (Hrsg.), *Dürer. Schriftlicher Nachlass* (3 Bde.), 2. Band: *Die Anfänge der theoretischen Studien / Das Lehrbuch der Malerei: Von der Maß der Menschen, der Pferde, der Gebäude; Von der Perspektive; Von Farben / Ein Unterricht alle Maß zu ändern*, Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1966, S. 100. In der von Elvira Pradel besorgten sprachlichen Gestaltung lautet das Zitat: »Van Schönheit / Item es geziemt einem Moler, so ein Bild in seinen Gewalt gesetzt würd zu machen, daß er dasselb auf das schönest mach, so er kann. Was aber die Schönheit sei, das weiß ich nit« (Albrecht Dürer, *Schriften und Briefe*, hrsg. von Ernst Ullmann, Textredaktion von Elvira Pradel, Westberlin: Das Europäische Buch, 1984, S. 144).

[47] Rupprich 1966 (wie Anm. 46), S. 102. Bei Leon Battista Alberti begegnet die Wendung »non so che« (in der deutschen Übersetzung: »ein unerklärliches Etwas«) im Zusammenhang mit einer Beschreibung der Charaktereigenschaften von Albertis Großvater Benedetto: »Und ich wüßte nicht zu sagen, was sonst noch für ein unerklärliches Etwas aus ihm hervorleuchtete [...]« (Leon Battista Alberti, *Vom Hauswesen (Della Famiglia)*, Zürich: Artemis, 1962, S. 348-349 (Viertes Buch: »Über die Freundschaft«). In *de re aedificatoria* kommt die Wendung »nescio quid« nicht vor (siehe das Stichwort »nescire« in: Hans-Karl Lücke (Bearb.), *Leon Battista Alberti. De re aedificatoria. Florenz 1485. Index Verborum*, München: Prestel, 1976, Bd. 2, S. 871).

[48] Zum Begriff und zur Ästhetik des in seiner »eher psychologisch-ästhetisch orientierten« Tradition auf Cicero und in der »psychologisch-theologischen bzw. mystischen« Dimension auf Augustinus zurückgehenden »Je ne sais quoi« siehe: Erich Köhler, Art. »Je ne sais quoi«, in: Joachim Ritter/ Karlfried Gründer (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, Basel/ Stuttgart: Schwabe, 1976, Sp. 640-644.

[49] Bodei 2005 (wie Anm. 12), S. 312.

[50] Ebd. – Die ersten Zeilen des im August/September 1829 in Recanati, dem Geburtsort von Leopardi, geschriebenen Gedichts lauten: »Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea / Tornare ancor per uso a contemplarvi / Sul paterno giardino scintillanti, / E ragionar con voi dalle finestre / Di questo albergo ove abitai fanciullo, / E delle gioie mie vidi la fine.« – Deutsch: »Anmutige Sterne des Bären, ich glaubte nicht, / noch einmal heimzukehren und, wie ich's gewohnt war, / euch zu betrachten, schimmernd über dem Garten / des Vaterhauses, und Zwigesprache mit euch zu halten / vom Fenster dieses Gemäuers, in dem ich wohnte / als Kind und wo ich den Tod meiner Freuden erlebte« (Giacomo Leopardi, *Canti e Frammenti / Gesänge und Fragmente*, Italienisch / Deutsch, übersetzt von Helmut Endrulat, hrsg. von Helmut Endrulat und Gero Alfred Schwalb, Stuttgart: Reclam, 1999, S. 148/149). Der Übersetzung von »vaghe« mit »anmutige« fällt die Bedeutung von »vaghe« zum Opfer: mit »vaghe« im italienischen Original wird zum Ausdruck gebracht, dass »die Schönheit wandelbar ist, obwohl sie ihre Form behält wie das Sternbild des Großen Bären, das sich am Himmelsgewölbe bewegt und sich dabei immer gleich bleibt« (Bodei 2005 [wie Anm. 12], S. 312).

[51] Sterne begegnen immer wieder im Werk von Knut Eckstein: ein Falt-Weihnachtsstern und eine Silvesterraketen-Verpackung der Marke »Stardust« waren Teile des *swamp*, Kunsthalle Gießen, 2016; »Total«-Stern in: *unsicheres terrain (on an shaky ground)*, Goethe-Institut Budapest, 2012; Davidstern (Abb. in der vorliegenden Publikation S. 10/12/62); *pentagram distortion*, 2011. Knut Ecksteins Interesse am Motiv ist ferner dokumentiert durch einen Ausriss aus dem ZEIT-Magazin, der sich in einer seiner Dokumentations-Mappen findet: Entwurf eines Geschenkpapiers von Ole Häntzschel mit allen Flaggen der Welt – »flaggschen aller herrn länder« (vgl. Anm. 58) –, die Sonne, Mond und Sterne zeigen – was bei 88 von 193 Staaten der Fall ist.

[52] Das französische »désastre« ist eine Ableitung aus dem italienischen »disastro« – einer Zusammensetzung des pejorativen Präfixes *dis-* und *astro* (= »Stern«); »désastre« heißt deshalb wörtlich »unter einem schlechten Stern geboren« (Robert 1985 [wie Anm. 13], Bd. 3, S. 419); »désastre« = »Unstern«.

[53] »Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres? / Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien; / Tu sèmes au hasard la joie et les désastres, / Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien.« – Deutsch: »Entsteigst du dem schwarzen Schlund oder schreitest du hernieder von den Sternen? / Bezaubert folgt das Schicksal deinen Rücken wie ein Hund; / wahllos säest du Freude oder Unheil aus / und, alles lenkend, haffest du für nichts.« (Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost (8 Bde.), Bd. 3: *Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen*, München/ Wien: Hanser, 1975, S. 96/97). Vgl. auch den Beginn des Gedichts: »Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, / O Beauté?« (»Kommst du aus Himmelstiefen oder entsteigst du dem Abgrund, / o Schönheit?« und die ersten beiden Zeilen der sechsten Quartine: »Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe, / O Beauté! montre énorme, effrayant, ingénu!« (»Ob du vom Himmel, ob du aus der Hölle kommst, gleichviel, / o Schönheit! du Ungeheuer, gewaltig, erschreckend, doch ohne Arglist«).

auch aus der Hölle kommen kann.[53] Für Byung-Chul Han liegt in einer solchen »Ästhetik des Desasters« eine der Möglichkeiten, das Schöne zu retten vor jener »Ästhetik des Glatten« und jener »Kunst des Like«, in denen er »die Signatur der Gegenwart« sieht, und ihm, dem Schönen, jene »Stoßwirkung« und jene »Negativität« zurückzugeben, die »wesentlich [sind] für die Kunst«. [54] Und so gewiss Knut Ecksteins Ästhetik keine Ästhetik des Glatten und des Wohlgefallens ist, so gewiss ist sie eine Ästhetik, die immer auch das Chaos, aus dem der Kosmos entstanden ist (und in den er unweigerlich zurückkehren wird), mit bedenkt.

Im zweiten, dem Werk von James Joyce gewidmeten Teil seines im italienischen Original 1962 erschienenen Klassikers *Opera aperta*, [55] und expliziter dann in einer zwanzig Jahre später auf englisch unter dem Titel *The Aesthetics of Chaosmos* [56] separat publizierten Überarbeitung dieser Studie zu den »Poetiken von Joyce« hat Umberto Eco zur Charakterisierung des Spätwerks des irischen Dichters den von diesem selbst geprägten Begriff des *chaosmos* [57] ins Feld geführt. Wenn, laut Eco, *Ulysses* noch »den kühnsten Versuch dar[ge] stellt [hatte], dem Chaos Gestalt zu geben«, dann »definiert [*Finnegans Wake*] sich selbst [58] als *Chaosmos* und *Microcasm* und stellt das erschreckendste Dokument für formale Instabilität und semantische Ambiguität dar, das jemals bekannt wurde«. [59]

[54] Byung-Chul Han, *Die Errettung des Schönen*, Frankfurt am Main: Fischer, 2015, Zitate S. 9, 10, 15 und insbesondere das Kapitel »Ästhetik des Desasters«, S. 52-58, mit Anm. S. 103-104.

[55] Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Mailand: Bompiani, 1962; darin: »Dalla *Summa* al *Finnegans Wake*. Le poetiche di Joyce« (S. 215-361). – Deutsch: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973; darin: Zweiter Teil: »Die Poetiken von Joyce. Von der *Summa* zu *Finnegans Wake*« (S. 293-442).

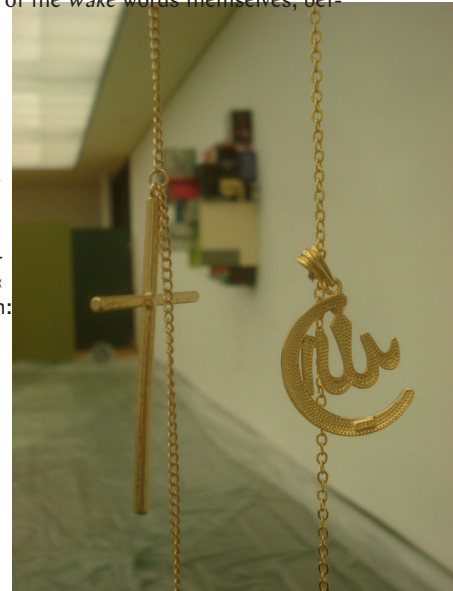
[56] Umberto Eco, *The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce*, Tulsa, Okla.: University of Tulsa [ca. 1982]; dasselbe unter dem Titel: *The Middle Ages of James Joyce. The Aesthetics of Chaosmos*, London: Hutchinson Radius, 1989. – Siehe dazu: Cristina Farronato, *Eco's chaosmos. From the Middle Ages to Postmodernity*, Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 2003; darin besonders Kapitel 2: »From *Cosmos* to *Chaosmos*: Eco and Joyce« (S. 8-31 und Anm. S. 209-212). Irritierenderweise setzt Farronato (S. 10 und S. 212 Anm. 37) das 1962 als Teil von *Opera aperta* publizierte Kapitel über Joyce und die 1982 erschienene Studie kurzerhand gleich. *De facto* sind die pointiertesten Stellen zu »chaosmos« erst in der Fassung von 1982/1989 zu finden – zum Beispiel die Formulierung: »We will attempt to follow the process of the young artist who conserves and repudiates the mental forms that preside over the ordered cosmos proposed by the medieval Christian tradition and who, still thinking as a medieval, dissolves the ordered Cosmos into the polyvalent form of the Chaosmos« in dem 1982 neu hinzugekommenen Abschnitt »The Medieval Model« (Eco 1982 und 1989, S. 6-11; Zitat S. 11).

[57] »chaosmos«: Joyce, FW 118.21. – Die Stelle im Zusammenhang lautet: »Because, Soferim Bebel, if it goes to that, (and dormerwindow gossip will cry it from the housetops no surelier than the writing on the wall will hue it to the mod of men that mote it in the main street) every person, place and thing in the chaosmos of Alle anyway connected with the gobblydumped turkey was moving and changing every part of the time: [...]« (Joyce, FW 118.18-23). – Der Begriff des »chaosmos« wurde in der Folge auch in anderen Bereichen der Wissenschaft aufgegriffen; siehe dazu unten, Anm. 60, und: Philip Kuberski, *Chaosmos: Literature, Science, and Theory*, Albany: State University of New York Press, 1994.

[58] In einer von Finn Fordham erstellten Liste mit fünfzig kurzen Beschreibungen und Charakterisierungen von *Finnegans Wake*, darunter acht Zitate aus *Finnegans Wake* selbst, figuriert auch »a chaosmos of Alle« (FW 118.21) als »Selbstbeschreibung« von *Finnegans Wake* (Finn Fordham, *Lots of Fun at 'Finnegans Wake': Unravelling Universals*, Oxford: Oxford University Press, 2007, S. 1). Das hat auch Arno Schmidt so gesehen, der in seinem Arbeitsexemplar (wie Anm. 3) die Passage FW 118.21-31 im 5. Kapitel rot unterstrichen und am Rand mit »FW« bezeichnet hat. – In gleicher Weise sind bei Arno Schmidt die Zeilen FW 18.17-20 im 1. Kapitel, denen der Titel der vorliegenden »Überlegungen« entnommen ist, markiert. – »what curios of signs [...] in this allaphbed! Can you rede [...] its world?«* ist also für Arno Schmidt eine Charakterisierung von *Finnegans Wake*. Ich nehme das Zitat (wie eben auch den Begriff *chaosmos*) für die Charakterisierung auch des Werks von Knut Eckstein.** – In seinen Ausführungen setzt Fordham allerdings ein Fragezeichen, wenn er schreibt: »[...] ›chaosmos of Alle‹ [...] has been read as self-referential, picked up as such by several commentators, including Gilles Deleuze, Félix Guattari, Umberto Eco, and Philip Kuberski. But this discounts the ambiguity of narrative voice or the ironized narrator. Through Shaun, as will become clear, we have a Satanized and in a sense sanitized vision of the *Wake*, which is no more accurate than its opposite. Chaos, paradoxically, may be too unified – too clean and tidy – a conception for so variegated an object as *Finnegans Wake*. Chaosmos, however, is an aptly disunified concept, voicing the word 'chiasmus', or 'arch', that symbol of structural harmony, and in itself a bridge, like many of the *Wake* words themselves, between chaos and cosmos« (S. 47).

* »allaphbed«: Wenn hier »Allah« anklingt, kann dies als Verweis auf den Beginn von Kapitel 5 gesehen werden: »In the name of Annah the Allmaziful, the Everliving, the Bringer of Plurabilities, haloed be her eve, her singtime sung, her rill be run, unhemmed as it is uneven!« (FW 104.1-3). Dazu schreibt W. Y. Tindall: »A parody of the Lord's prayer, the opening sentence is the Lady's prayer. [...] As Lord and Lady are united in this reverent parody, so are Christian and Moslem; for ›In the name of Annah the Allmaziful‹ is a Moslem formula for beginning something. All is suitable here to another divine age [...]« (William York Tindall, *A Reader's Guide to James Joyce*, London: Thames and Hudson, 1959, S. 273). Vgl. dazu das Kreuz und den Halbmond mit dem »Allah«-Schriftzug, die in Knut Ecksteins »Goldener Kette« zufällig nebeneinander zu hängen kamen.

>>>>



Auch
Knut
Eck-
steins
Äs-
the-
tik ist
eine
Äs-
thetik
des
cha-
os-
mos
(und erfüllt damit das Kriterium, das nach Gilles Deleuze und Félix Guattari Kunst, Wissenschaft und Philosophie von der bloßen »Meinung« und Kunst von Wissenschaft und Philosophie unterscheidet) [60]. Knut Ecksteins Werk ist angesiedelt im Bereich, in dem die zwei Kreise der *vesica piscis* (die ihrerseits als ein kosmisches Diagramm gesehen werden kann) [61] sich überlagern: Es hat Teil am Chaos und am Kosmos, am *terrain vague* und an der *aura catena*.

** Die beiden Stellen aus dem ersten (FW 3-29) und aus dem fünften Kapitel (FW 104-125) von *Finnegans Wake* stehen insofern in einem direkten Zusammenhang, als es hier wie dort um den geheimnisvollen »Brief aus Boston« geht, den eine Henne im ersten Kapitel auf einer Müllkippe (*dump*) – einem *terrain vague* – findet und der den Inhalt des fünften Kapitels bildet.*** Über die Stelle FW 18.16-35 schreibt W. Y. Tindall in seinem *Reader's Guide to 'Finnegans Wake'*: »From the litter comes the letter as from the dump come letters. Literature, including the *Wake*, is essence of dump; and woman, the Muse's agent, if not the Muse, is collector of rubbish and its renewer« (Tindall 1969 [wie Anm. 3], S. 39). Eine Aufzählung der Dinge, die die Henne im Müll findet, gibt Joyce in FW 11.18-27: »[...] and all spoiled goods go into her nabsack: curtrages and rattlin buttins, nappy spattees and flasks of all nations, clavicles and scampulars, maps, keys and woodpiles of haypennies and moonled brooches with bloodstained breeks in em, boaston nightgarters and masses of shoeseets and nickelly nacks and foder allmicheal and a lugly parson of cates and howitzer muchears and midgers and maggets, ills and ells with loffs of toffs and pleures of bells and the last sigh that come fro the heart (bucklied!) and the fairest sin the sunsaw (that's cearc!).« – Deutsch in der Übersetzung (bzw. »Annäherung«) von Harald Beck (1987/88): »[...] und alles verdorbne wandert in ihren schnappsack: patrohen und klapperknöpfe, wollne gamaschen und flaggschen aller herrn länder, klavikeln und skampulare, landkarten, schlüssel und stöße von haypennies und mondlichte broschen mit blutstain adern drin, nachtstrumpfenband aus boaston und massenvonschuhzeugs und schnickelschnack und vuter allmichel und ne mordsparrtion cakerbissen und haubit's dir liebe menge und wanzlinge und madeln, ills und elles mit matzken von fatzken und pleures des belles und der letzte seufzer aus tiefstem hirschen (bocklied!) und die schöneste sünd unter der sonn (unverhennbar!)« (Klaus Reichert/ Fritz Senn [Hrsg.], *James Joyce. Finnegans Wake. Deutsch. Gesammelte Annäherungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, S. 35). – Über die Bedeutung des Mülls in *Finnegans Wake* schreibt Tindall: »Then [beim Wiederlesen des ersten Kapitels] he [der Leser] may find that a major concern of the introductory chapter – and, indeed, of the book – is time, process, the fall and rise of man, conflict and its litter, and the creation from litter of children, cities, and books« (S. 29).

*** Eine Kürzest-Zusammenfassung von Kapitel 5 lautet: »Ein Dokument taucht auf, ein Brief von amerikanischen Verwandten oder ein geheimnisvolles Dokument, dessen Titel, Text, Begleitumstände wissenschaftlichen Untersuchungen und Spekulationen unterliegen. Das geheimnisvolle Dokument hat Ähnlichkeiten mit *Finnegans Wake*« (Fritz Senn, »Synopsis«, in: Reichert/ Senn 1989 [wie oben], S. 21-22).

[59] Eco 1973 (wie Anm. 55), S. 390. – Auch »microchasm« ist, wie »chaosmos«, eine Joycesche Wortschöpfung (Joyce, FW 229.24).

[60] »Wir verlieren fortwährend unsere Gedanken. Deshalb krallen wir uns so verbissen an verfestigte Meinungen. [...] Alles das verlangen wir, um uns *eine Meinung zu bilden*, als eine Art »Sonnenschirm« zum Schutz gegen das Chaos. / Aus all dem sind unsere Meinungen gemacht. Doch Kunst, Wissenschaft, Philosophie fordern mehr: sie ziehen Ebenen auf dem Chaos. Diese drei Disziplinen sind nicht wie die Religionen, die sich auf Göttergeschlechter oder die Epiphanie eines einzigen Gottes berufen, um auf den Sonnenschirm ein Firmament zu malen, gleichsam Figuren einer Urdoxa, aus der unsere Meinungen hervorgehen würden. Philosophie, Wissenschaft und Kunst wollen, daß wir das Firmament zerreißen und uns ins Chaos stürzen. Nur um diesen Preis werden wir es besiegen. Und ich habe den Acheron dreimal als Sieger überquert. Der Philosoph, der Wissenschaftler, der Künstler scheinen vom Land der Toten zurückzukehren. Vom Chaos mitgebracht hat der Philosoph *Variationen* [...]. Der Wissenschaftler bringt vom Chaos *Variablen* mit [...]. Der Künstler bringt vom Chaos *Varietäten* mit [...]. In einem ungemein poetischen Text beschreibt Lawrence,* was die Dichtung tut: Unablässig stellen die Menschen einen Schirm her, der ihnen Schutz bietet, auf dessen Unterseite sie ein Firmament zeichnen und ihre Konventionen und Meinungen schreiben; der Dichter, der Künstler aber macht einen Schlitz in diesen Schirm, er zerreißt sogar das Firmament, um ein wenig freies und windiges Chaos hereindringen zu lassen und in einem plötzlichen Lichtschein eine Vision zu rahmen, die durch den Schlitz erscheint, die Schlüsselblume von Wordsworth oder der Apfel Cézannes, der Umriß von Macbeth oder Ahab. [...] Ein chaotisches Werk ist gewiß nicht besser als ein Werk der Meinung, die Kunst besteht aus Chaos ebensowenig wie aus Meinung; aber wenn sie sich mit dem Chaos herumschlägt, dann, um ihm die Waffen zu entleihen, die sie gegen die Meinung richtet, um sie mit erprobten Waffen besser schlagen zu können. [...] Die Kunst ist nicht das Chaos, wohl aber eine Komposition des Chaos, die die Vision oder Sensation schenkt, so daß die Kunst einen Chaosmos bildet, wie Joyce sagt [...]. Die Kunst verwandelt die chaotische Variabilität in *chaotische Varietät*, zum Beispiel die grauschwarze und grüne Glut Grecos; die Goldglut Turners oder die Rotglut de Staëls. Die Kunst kämpft mit dem Chaos, aber um es spürbar zu machen, sogar in Gestalt der reizendsten Person, der bezauberndsten Landschaft (Watteau)« (Gilles Deleuze/ Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, S. 238-243 [Originalausgabe: *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit, 1991]). – In seiner letzten Publikation, *Chaosmose* – »in many ways [...] a supplement to *What is Philosophy?*« (Sullivan 2010, S. 281 Anm. 16), – entwirft Guattari ein ästhetisches Paradigma, das darin besteht, »die Vermögen des Chaos mit denjenigen der höchsten Komplexität koexistieren zu lassen« (Félix Guattari, *Chaosmose*, Wien/ Berlin: Turia + Kant, 2014 [Originalausgabe: *Chaosmose*, Paris: Galilée, 1992]; Zitat S. 140). Siehe dazu auch: Simon O'Sullivan, »Guattari's Aesthetic Paradigm. From the Folding of the Finite/Infinite Relation to Schizoanalytic Metamodelisation«, in: *Deleuze Studies* 4.2 (*Deleuze and the Symptom*), 2010, S. 256-286: »We might say that chaos already contains complexity and that complexity is always already composed out of a chaos from which it emerges and towards which it returns« (S. 265).

* D. H. Lawrence, »Chaos in Poetry«. Introduction to *Chariot of the Sun*, by Harry Crosby [1928], in: D. H. Lawrence, *Introductions and Reviews*, hrsg. von N. H. Reeve und John Worthen (The Cambridge Edition of the Letters and Works of D. H. Lawrence), Cambridge: Cambridge University Press, 2005, S. 107-116; dazu: »Introduction«, S. lxxviii-lxxx. – Zum Verhältnis von Chaos und Kosmos schreibt Lawrence: »Man, and the animals, and the flowers, all live within a strange and forever-surgin chaos. The chaos which we have got used to, we call a cosmos« (S. 109).

[61] Zu den kosmischen Implikationen des *vesica piscis*-Diagramms siehe Hart 1962 (wie Anm. 4), S. 111 und Kapitel 5: »Spatial Cycles: II – The Cross« (S. 129-144).