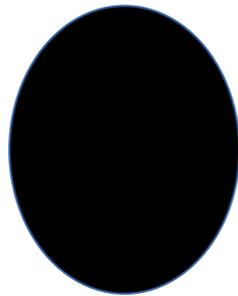


# KALIBAN

ODER EINFÜHRUNG IN DEN MODERNEN  
ALLEGORISMUS

ein Essay von  
REINHART BUETTNER



Die Allegorie, jene Darstellungsform, die in der Rhetorik, in der Literatur, Musik und Kunst, auf dem Theater, im Tanz und im Märchen ebenso anzutreffen ist, wie in der Kommunikation des Alltags, in der Werbung, in den Predigten der Kirchen, in der Sprache der Politik und der Wissenschaften, muss entweder ein erstaunlich vielseitiges Instrument sein, oder aber sie muss so grundlegend und allumfassend sein, dass sie in nahezu allen kulturellen Expressionen Verwendung findet.

Dieses „uneigentliche Sprechen“, dieses gleichzeitige Doppelleben in zwei Wirklichkeiten, verbunden mit doppelzünftigem Kommunizieren und gespaltenem Verstehen führt, wenn man es ausdauernd und konzentriert betreibt, zu einer merkwürdigen Haltung der Realität gegenüber. Durch die Verdoppelung lockert sich die Bindung, der Kontext des Verständnisses wird vielgestaltiger, unsicherer und dadurch interessanter, die Lesarten nehmen zu. In dem Augenblick, in dem man über die Realität spricht zerfällt die Einheit des Erlebens, das Gesagte und das Gemeinte treten auseinander, Konventionen und Subjekte kommen ins Spiel, Subkulturen und Milieus machen sich bemerkbar.

Fragen drängen sich auf nach der Benennung der Dinge, nach der Semantik und Erkenntnis, Fragen nach Metaphern, Symbolen, Analogien und Gleichnissen, nach dem naiven Realismus, dem figurativen und dem übertragenen Sinn.

Gibt es so etwas wie eine ‚allegorische Erkenntnistheorie‘, eine ‚prästabilisierte Analogik‘, welche Rolle spielt das Gedächtnis in ‚allegorischer Wahrnehmung‘ im Sinne der scholastischen Drei-Kammern-Lehre, wie hängen in der Allegorie die Semantik und die Pragmatik zusammen, etc ?

Die barocke Blütezeit der Rhetorik, Emblematis und Allegorik war auch die Zeit der Versuche, diese wuchernde Blütenpracht zu systematisieren und sie in Florilegien, Familien und Gruppen zu klassifizieren. Vorschriften und ganze Lehren wurden entwickelt, die regelten Was man mit Hilfe Wovon ausdrücken konnte und zu formulieren hatte, sofern man Welche Gefühle hervorzurufen beabsichtigte. Figurenlehren rhetorischer, literarischer, geometrischer und musikalischer Art waren eine Übung in allgemeinem Allegorismus, an der sich Mathematiker, Musiker, Literaten, Philosophen und Polymathen wie Atanasius Kircher beteiligten. In seiner *Musurgia Universalis* (1650) schreibt Kircher:

*„Die Figuren in unserer Musik sind und leisten dasselbe, wie [...] die verschiedenen Redensarten in der Rhetorik. Genauso wie nämlich der Rhetor durch kunstvolle Tropen den Hörer zum Lachen, Klagen [...] bewegt, so auch die Musik mit kunstvollen Klauseln oder harmonischen Perioden.“* (A. Kircher: *Musurgia Universalis*, S. 366)

Die Allegorien fungierten zu dieser Zeit offensichtlich als allgemeines Instrument, das in der Lage war, so unterschiedlichen Fächer wie Rhetorik, Musik, Literatur, Kunst und Geometrie zu harmonisieren.

Es war etwas, an dem vieles Teil hatte, und das in vielem wirksam war, das kleinste gemeinschaftliche Vielfache des übertragenen Sinnes und der uneigentliche Rede, die etwas anders sagt, als sie meint, oder besser: die etwas über das Gesagte hinausweisendes meint.

Es scheint die metaphysische Sprechweise zu sein, das inhärent Transzendente des Ausdrucks, das immer und überall vorhanden ist, verkapselt und vielleicht auch schlafend, das nur gelegentlich von Künstlern entbunden wird, nach dem Muster des :“Schläft ein Lied in allen Dingen, die da träumen fort und fort, und die Welt hebt an zu singen, triffst Du nur das Zauberwort.“

So wie in Eichendorffs Wünschelrutengedicht von 1825 das Zauberwort des Dichters einen Akt auslöst, der seinerseits zur Interpretation eines verborgenen und schlafenden Liedes führt, bringt die Aktivität der Künstlers im Falle der Allegorie das inhärent Transzendente zur Welt, platonisch gesprochen, die Idee zur Erscheinung und sinnlichen Präsenz.

Es ist also bereits da und vorhanden, muss, um wirksam zu werden, nur erst erkannt und benannt werden, man könnte auch sagen „bei seinem Namen gerufen“ werden, um die Parallele zum Zauberwort aufzugreifen und zu übersetzen.

Soll das heißen, dass Alles generell zwei- und mehrdeutig ist, dass Eindeutigkeit eine Seltenheit und vielleicht sogar eine Ausnahme ist, die uns darum in unserem Wertekanon so wertvoll, rar und schätzenswert erscheint weil sie uns sprachlos macht. Dieses Sprachlos-Werden ist nicht nur ein Zeichen höchsten Erstaunens, sondern ebenso das Ergebnis der Einsicht, dass hier Sprache nicht mehr nötig ist, weil sie nicht mehr als Probierwerkzeug eingesetzt werden muss, um vielleicht einmal das Zauberwort zu treffen.

Das in allen Dingen schlafende Lied ist selbst eine Allegorie, mit deren Hilfe Eichendorff versucht, künstlerisches Erleben poetisch zu beschreiben. Es ist der Versuch mit anderen, schöneren Worten zu sagen: Gehen Sie von allem aus, was immer Ihnen begegnet, alles ist geeignet zum Stoff der Poesie zu werden, zum Material für künstlerische Arbeit, alles kann Ausgangspunkt philosophischer Erwägungen werden. Die Ähnlichkeit zur Definition der Sokratie durch Hardenberg/Novalis ist verblüffend und bezeichnend für die Ich-entgrenzende, die Welt als anmutendes Materiallager begreifende, intervenierende, romantische Produktionsästhetik. Novalis sprach sogar vom Programm der „Poetisierung“ und meinte damit auf keinen Fall Ästhetisierung im Sinne von bunt Anstreichen.

Das Ausschöpfen von Analogien, das Durchforsten gedanklicher Verweise, das Ergründen und Fassen von Denkfiguren, das Erforschen von Kontexten, Komplexen und Grenzflächen, das Verdeutlichen von Dimensionalität, Granularität und Selektivität, das Experimentieren, Extrapolieren und Demonstrieren . . . das und weiteres in dieser Richtung meint „Poetisieren“.

Auch das Eichendorffsche „Zauberwort“ fällt nicht isoliert vom Himmel, sondern stammt aus einer Sprache, und zwar der, die in der Sokratie gesprochen wird, jener analogischen Relationalsprache, in der auch die Allegorien formuliert werden. Diese Sprache kann man erlernen und zwar in Beispielen der Lyrik, die besonderen Wert auf emphatische Relationen, Ambivalenzen, vagierende Beschreibungen, Perspektivismus, Eigennamen und Qualitäten legt.

Man hat die Allegorie auch „bildhaftes Sprechen“ genannt, was ihre zugrundeliegende Struktur aber nur unzureichend beschreibt, denn das Bild selbst ist bereits eine Abstraktion und eine durch den subjektiven Filter gegangene und nach individueller Maßgabe produzierte Erkenntnisform, die weniger erklärt als problematisiert. Was kann dann „bildhaft“ im Zusammenhang mit Sprache anderes sein, als eine problematisierende Sprache, welche ihre eigenen Bildanteile zum Thema macht, wenn sie beispielsweise statt der Gattungsbezeichnung *salix babylonica* den gemeinsprachlichen Namen „Trauerweide“ (*weeping willow, saule pleureur*) benutzt.

Der Name Trauerweide eröffnet ein anderes Wortfeld als *salix babylonica* und seine semantische Tradition verweist auf die Tatsache, dass er seit ungefähr 1900 der ikonische Friedhofsbaum schlechthin ist, der mit seinen herabhängenden Zweigen an die herabtropfenden Tränen der Trauernden erinnert. Wohingegen *salix babylonica* eher an den berühmten Psalm 137 denken lässt: in der Luther-Übersetzung:

*„An den Wassern zu Babylon saßen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten. Unsere Harfen hingen wir an die Weiden, die daselbst sind.“*

an jenen Klagegesang der Kinder Israels in der Babylonischen Gefangenschaft also, der unzählige Male vertont und literarisch bearbeitet wurde, von Heinrich Schütz, über Gabriel Fauré bis zur Version „By the rivers of Babylon“ der Popgruppe Boney M. von 1978.

Kulturelle Leistungen sind ohne allegorisches Vorverständnis und entsprechende Konventionen kaum denkbar und das legt die Vermutung nahe, dass die „uneigentliche Rede“ die Sprache der Kultur und der Künste sei, die ihrerseits immer ein zweite Ebene über die krude Realität legt, dem Erleben eine zweite Fassung empfiehlt, mit deren Hilfe sie vielleicht verständlich und akzeptabel wird.

Die eingekleidete Rede, die Kenntnisse über Fakten, ihre Ähnlichkeiten und Vergleichbarkeiten mit anderen Fakten, ihrer Einbettung in Zusammenhänge, ihre Interpretierbarkeit und verschiedene Lesarten voraussetzt, ist eine Rede, die sich durch Verweise, Kostümierung und geborgte Bedeutung interessant macht, Sie nimmt einen anderen Namen an, inspiriert dadurch die Rekonstruktion, die einer Begründung zum Verwechseln ähnlich sieht. Der Allegorismus ist wahrscheinlich eine unvermeidlich künstliche Art der Mitteilung der gebildeten Stände, in der Einfaches, Natürliches und Direktes formuliert werden soll.

hörbar- sinnlich erfahrbar Machens stößt überall und ständig an Grenzen. Diese Grenzen werden durch das Unsichtbare, das Unhörbare, das nur bedingt sinnlich Erfahrbare gebildet, durch das Abstrakte, Gedankliche und Prinzipielle. Da sie aber vom Grenzverkehr lebt, durch ihn ihre Legitimierung und Subsistenz bezieht, ist sie gehalten an diesen Grenzen ewig einen Kampf zu kämpfen, der darin besteht, unter Aufbietung großer Mühen, Einfälle und Listen dieselben hinauszuschieben.

Große Teile der Literatur und Kunst bestehen aus Versuchen, Gedanken zu formulieren, Werte darzustellen und Haltungen deutlich zu machen, die sich der direkten Beschreibung und Darstellung entziehen. Die beispielhafte und Beispiel gebende Erzählung machen es möglich, komplizierte Sachverhalte, verschlungene Gedanken und widersprüchliche Charaktere durch die Beschreibung von Handlungen nicht nur darzustellen sondern auch für einen Leser nachvollziehbar zu machen. Statt mit einer großen und womöglich trögen Abhandlungen über eine bestimmte Tugend zu strapazieren, kann ein Beispiel sehr viel plastischer und überzeugender klarmachen, worum es geht. Die Wahl des verdeutlichenden Beispiels in Handlung, Ort, Zeit, Dynamik, Gruppierung, Hintergrund, etc. unterliegt in der Regel den Kriterien der Allegorie und richtet sich nach den darstellerischen Absichten.

Die Kriterien einer Allegorie sind u.a. :

es muss ein gelungenes, dh. glaubhaftes Sprachbild oder eine Verkörperung sein,  
 die Szenerie muss der Darstellungsabsicht dienen,  
 die dargestellten oder beschriebenen Personen, müssen ein Identifikationsangebot machen,  
 die Darstellung oder geschilderte Handlung muss exemplarisch sein,  
 die Differenz zur konventionellen Lesbarkeit darf nicht zu groß sein,  
 auch bei beabsichtigten Brüchen, muss die Nähe zur herkömmlichen Logik gewahrt werden, um die plötzliche Andersartigkeit erkennen zu können.

Die Verwendung einer allegorischen Konstruktion ist aber nicht nur die kultivierte Version der ungeschickten und grammatikalisch falschen Art der Definitionsform: „Mut, ist wenn man z.B.“ sondern sie ist auch häufig einer der wenigen verbleibenden Hilfsmittel in Formulierungsnöten.

Den prominentesten Tummelplatz dieser Nöte finden wir in der Philosophie, jener Disziplin, die von jeher mit der Sprache kämpft.

Manche, wie beispielsweise Wittgenstein, gehen davon aus, dass ihre Probleme aus der Sprache entstanden seien und nur über Sprachanalyse und die sogenannten „Sprachspiele“ zu verstehen und zu verändern seien. Andere, wie Hans Blumenberg, haben versucht eine Metaphorologie zu entwerfen und damit dem Allegorismus in der Philosophie erkenntnistheoretisch auf die Spur zu

kommen. Wiederum andere, wie beispielsweise Merlau-Ponty, haben versucht der Sprache zu entkommen, indem sie andere Erkenntnis- und Mittelungswege ernster nahmen, als es traditionellerweise in der Philosophie üblich ist, und die Sprache selbst auf das Maß eines Protokolls zu reduzieren.

Eine „Kritik des philosophischen Allegorismus“ steht -so weit ich sehen kann- bislang noch aus, wenn man die „Allgemeine Modelltheorie“ von Herbert Stachowiak (1973) einmal außer Acht lässt, die dieses zwar andeutungsweise tut, aber den Anspruch an keiner Stelle erhebt.

Es scheint Dinge, Vorgänge und Zustände zu geben, die man nur in gleichnishafter Rede benennen und beschreiben kann. Die in der Philosophie übliche gewordene Terminologie, samt allen ihren Neologismen und grammatischen Monstren sind der beste Beleg dafür, dass die indirekte Rede, die Bilder- und Beispielrede gelegentlich die Rolle einer Übersetzers einnehmen muss, weil das zu Formulierende, sich seiner direkten Formulierung widersetzt.

„Die Identität des Subjekts des Wollens mit dem erkennenden Subjekt, vermöge welcher (und zwar notwendig) das Wort ‚Ich‘ beide einschließt und bezeichnet, ist der Weltknoten und daher unerklärlich.“ (G. 143) sagt Schopenhauer anlässlich der Behandlung einer der vielen erkenntnistheoretischen Aporien, die man etwa mit dem Bild: „Man kann nicht im Haus sitzen und zur gleichen Zeit dasselbe von außen betrachten“ umschreiben könnte. Dass ich mein Sehen nicht sehen kann, gehört in diese Kategorie, dass ich meine Blau-Empfindung nicht beschreiben kann, es sei denn ich würde es poetisch tun, was so viel heißt unter Zuhilfenahme von Bildern, Umschreibungen, Metaphern und Symbolen.

Und wieder muss die Lyrik von Eichendorff als exzellentes Beispiel dienen, wie eine gedankliche, gefühlsgetragene Stimmung, die voll ist von zärtlichen, tiefsinnigen und zu Exaltationen Anlass gebenden Eindrücken in schlichten Bildern, in einfach vorgetragener Sprache, eine Gesamt-Allegorie ausbreiten kann, die nicht nur verständlich ist, sondern überdies auch noch ansteckend, zu Tränen rührend und mitreißend sein kann: „Es war als hätt‘ der Himmel die Erde still geküsst...“ (Mondnacht, 1835)

In der Schlussstrophe: „ und meine Seele spannte, weit ihre Flügel aus, flog durch die stillen Lande, als flöge sie nach Haus“ gelingt Eichendorff eine Wendung zum lyrischen Ich und seinem entgrenzenden hin-durch-und überfliegen, die in der Literatur ihres Gleichen sucht, was Knappheit, Präzision und Übereinstimmung von Gefühl, Inhalt und Ausdruck anbelangt.

Diese in sich geschlossene, starke Gesamt-Allegorie wirft erneut die Frage nach dem vorgängigen Erleben und Erkennen auf. Es ist schwer vorstellbar, dass die Konstruktion einer Allegorie gelingen kann, ohne vorherige Erfahrung mit der zweiten Ebene, der Allusion und spontanen Mehrdeutigkeit.

Wie zu erwarten, kommt hier das Vexierbild ins Spiel, auch Kippbild genannt, weil innerhalb eines Sehvorgangs der erste Aspekt in einen zweiten „umkippt“. Die Abbildungen des Neckerschen Würfels, der Neckerschen Treppe, das Alte Frau-Junge Frau-Bild, oder der berühmte Hase-Entenkopf tauchen bezeichnenderweise in allen Arbeiten über Wahrnehmungs- und Erkenntnistheorie auf, weil sie einen Sachverhalt andeuten, der zwar sattsam bekannt ist, aber immer wieder aufs Neue überrascht.

Auch Wittgenstein hat im zweiten Teil seiner Philosophischen Untersuchungen das Vexierbild des Hase-Entenkopfs bemüht, um auf etwas aufmerksam zu machen, das er das „Aspektsehen“ und später das „Sehen als“ nennt. In der für ihn typischen Art, geht Wittgenstein auch hier von Alltagserlebnissen aus, benutzt und analysiert im Sinne der „ordinary-language-philosophy“ gebräuchliche Redewendungen, um sich in unwegsamem Gelände zu orientieren. Aber geradezu mystisch wird seine Ausdrucksweise, wenn er vom „Aufleuchten eines Aspektes“ redet, womit er jenes Erleben charakterisiert, das „halb ein Seherlebnis ist und halb ein Denken“ (S.231)

Im Zwielight dieser Hendiadyoin-Feststellung streift er das, was im Zusammenhang mit dem allegorischen Erleben verhandelt wird, das gleichzeitige Erleben zweier Welten, zweier Orientierungen, zweier Bedeutungen. Diese doppelte Semantik ist verwirrend wie ein Vexierbild, und es kommt nicht von ungefähr, dass die romantischen Dichter so überaus häufig von Dämmerung, Zwielight, Spiegel, Schatten, Doppelgängern und Vexationen handeln. Um es im Gewand der Personifikation darzustellen sind Eusebius und Florestan, Apoll und Dionys, Dr.Jekyll und Mr.Hyde, Ariel und Kaliban, Tamino und Papageno, Robinson und Freitag, Faust und Mephisto, ja selbst Kain und Abel, Maria und Martha nur Beispiele dieser bedeutungsvollen Spiegelung, Aspekthaftigkeit. Sie stellen allesamt Zwillingswesen dar und verkörpern jenen dramatischen Doppelsinn der rhetorischen Eines-durch-Zwei-Figur, die zum Mythenbestand der Menschheit zu gehören scheint, wie zB der Alter-Ego-Glaube einiger traditioneller, afrikanischer Religionen belegt. Die prinzipielle Mehrdeutigkeit spürt Wittgenstein an einer gezeichneten Dreiecksfigur auf, er schreibt: „das Dreieck kann gesehen werden: als dreieckiges Loch, als Körper, als geometrische Zeichnung,; auf einer Grundlinie stehend; an seiner Spitze aufgehängt; als Berg, als Keil, als Pfeil oder Zeiger; als ein umgefallener Körper, der (zB) auf der kürzeren Kathete stehen sollte, als ein halbes Parallelogramm, und verschiedenes anderes. Du kannst einmal an *das* denken, einmal an *das*, einmal es als *das* ansehen, einmal als *das*...“ (S.235) Wenig später erwähnt er kindliches Spiel und Kinder, die beispielsweise in einer Kiste ein Haus sehen, und es auch als ein solches behandeln, rekuriert damit auf das wichtige Als-ob im kindlichen Spiel und streift damit ein weiteres Mal das allegorische Erleben, das aber weiterhin ungeklärt bleibt.

„Bedeutungszuschreibung, Zuschreibung von Sinn (meaning), um ein Erlebnis oder Ereignis als sinnhaft erleben zu können. Gelingt es den von einem Schicksalsschlag Betroffenen (z.B. durch Unfall, Schlaganfall), das Geschehen in einen größeren Sinnzusammenhang einzubetten und gar persönlichen Nutzen daraus zu ziehen, indem der Schicksalsschlag als Chance für Veränderungen des bislang unbefriedigenden Lebensstils und als Herausforderung gesehen wird, hat dies positiven Einfluss auf die Genesung.“ finden wir im Lexikon der Psychologie Spectrum des Verlages der Wochenzeitung „Die Zeit“.

Diese äußerst vorsichtige Definition, die sich jeglicher Wertung enthält und keinerlei nosologische Einordnung und Wirklichkeitprüfung unternimmt, beschreibt nur die positive und hilfreiche Seite einer Attribution, und spart die problematische Realitätsverarbeitung von Personen, aus welchen Gründen auch immer einfach aus.

Der österreichisch-amerikanische Gestalt- und Sozialpsychologe Fritz Heider (1896-1988) gilt als Begründer der Attributionstheorie, die er 1958 erstmals veröffentlichte und mit seinen Schülern in Kansas sodann weiterentwickelte. Sie ist eine sozialpsychologische veränderte Modifizierung des Kausalitätsprinzips, wenn man so will, eine psychologisch unterwanderte und damit entschärfte, oder besser gesagt: differenzierte Kausal-Logik.

Sein Konzept der sogenannten „Naiven Psychologen“ ist nicht nur amüsant und plausibel, sondern auch durch den Alltag vielfach verifiziert. Er sagt, verkürzt gesprochen: die Menschen seien „naive Wissenschaftler“ oder auch „Alltagspsychologen“, die sich das eigene Verhalten und das der anderen zu erklären versuchen, da sie aber nur über lückenhafte Informationen verfügen, ergänzen sie das Fehlende durch Zuschreibungen (Attribuierungen). Werden diese durch weitere Informationen bestätigt, werden aus den Zuschreibungen Theorien, die zu Prognosen verführen. Die Attributionen werden auf zwei Ebenen angesiedelt, auf der internen und der externen, also auf Person und Umwelt, Charakter und äußere Einflüsse, Ich und Welt.

Warum diese Theorien an dieser Stelle, warum Attribuierung aus Anlass des allegorischen Erlebens ?

Es könnte ja sein, und würde zur Entmythologisierung des Künstlers, Dichters und Musikers im guten Sinne beitragen, dass hier Besonderheiten einer Lerngeschichte vorliegen, die eine Bedeutungszuschreibung der zweiten Ebene und des übertragenen Sinns favorisiert und damit gleichzeitig des eigene Ich, auch in seiner sozialen Rolle, stabilisiert.

Wir erinnern uns an die Irritationen durch das Vexierbild. Irritationen verwirren, undeutliches Wahrnehmen macht unsicher und gefährdet die Orientierung, unklare Verhältnisse machen Angst.

Um Angst zu überwinden gibt es bekanntlich viele Methoden. Eine davon besteht darin, sie zu akzeptieren, sie als Zustand meiner eigenen Befindlichkeit anzuerkennen, sie nicht wegzuleugnen oder zu überspielen, sondern sie sich einzugestehen. Eine andere Methode ist die der Konfrontation, also die mit der trotzigem „Jetzt erst recht“- Haltung sich dem Angst machenden auszusetzen oder in einem Akt der Selbstübertreibung auf es zuzugehen. Eine dritte Methode schließlich kultiviert die Angst und das Angst machende, beginnt den Charme des Ausnahmezustands zu genießen, den Thrill zu lieben, eine Art von Angst-Lust zu entwickeln und dieses Alles, mitsamt dem eigenen Verhalten in solchen Situationen positiv zu bewerten.

Die Ambivalenz der Kippbilder hat hier ihre situative Entsprechung, denn beide Seherlebnisse sind gleichberechtigt. Sie existieren beide, das Angst machende und das Entspannende, das Undeutliche und das Klare, das Verschwommene und das Eindeutige, das Allegorische und das Alltägliche, die Draufsicht und die Untersicht, das Gesagte und das Gemeinte.

Sich auf das Allegorischen einzulassen braucht Entscheidung, diese wiederum setzt ein für-Wert-Befinden voraus und dieser Wert wurde in der und durch die persönlichen Lerngeschichte vermittelt.

Kein Künstler, kein Held und kein Angsthase wird ein solcher geboren und selbst wenn die Anlagen alle gleich wären, hätte die jeweilige Lerngeschichte und die mit ihr gemachten Erfahrungen doch eine so prägende Kraft, dass sich Präferenzen, Befürchtungen und die Neigungen zu bestimmten Attributionsstilen zwanglos daraus herleiten lassen.

Salopp gesagt ist die Meinung, dass immer alles und ausschließlich an mir selbst liegt, genauso unrichtig und unwahrscheinlich wie die, dass Alles nur der Außenwelt zu verdanken ist. Aus dem glücklichen oder unglücklichen Wechselspiel zwischen beiden Instanzen ergibt sich ein Schicksal und nicht selten entscheiden die Attributionen über Glück und Unglück, wie Untersuchungen, über glückliche und unglücklichen Ehen gezeigt haben.

Wende ich mich dem irritierenden allegorische Erleben zu, ist eines der probaten Mittel damit umzugehen, dieses Erleben produktiv zu verarbeiten, was am besten durch die Konstruktion weiterer Allegorien gelingt . Und das ist es, was Künstler in aller Regel tun, ob sie nun Gedichte schreiben, Musik komponieren oder Bilder malen, Collagen anfertigen, oder Theatralisches aufführen.

Charles Baudelaire hat sich in seinem Essay „Die künstlichen Paradiese“ (1860) ausgiebig mit Rausch und Trunkenheit befasst und hat u.a. von der „überpoetischen Trunkenheit“ berichtet, „die Anstands- und gesellschaftliche Pflichten durchkreuzen“ und davon dass, „die Gegenstände der Außenwelt langsam und nacheinander merkwürdige Gestalt annehmen. Sie ändern und

verändern sich. Dann folgen der Doppelsinn, der Irrtum und das Spiel der Ideen.“ Er fährt fort: „Dies, wird man sagen, ist nur natürlich und jedes poetische Gemüt kann gleiches in gesundem und normalem Zustande leicht erfahren. Aber ich habe den Leser bereits darauf aufmerksam gemacht, dass es im Haschischrausch nichts tatsächlich Übernatürliches gibt; nur dass diese Analogien von ungewohnter Lebendigkeit sind.“

Die Erfahrung eines „Doppelsinns“, die Baudelaire einem „poetischen Gemüt in gesundem und normalen Zustand“ ohne weiteres zutraut, ist das allegorische Erleben, das den Normalbürger entweder zum Poeten, oder zum fruchtlosen Neurotiker macht, dem das produktive Verarbeiten dieses Erlebens nach eigenem Entwurf nicht gelingt.

Künstler werden gerne als Meister des Vagen, Unklaren und Mehrdeutigen gepriesen, als Liebhaber des Zwilichts, des Doppelsinns und des Scheins; sie scheinen die Allegorien, Metaphern und Symbole zu lieben, das uneigentliche Sprechen, auch den schwarzen Humor, das sardonische Lachen, und das Unheimliche. Gleichnisse, Parabeln und das Versteckspiel sind ihnen nicht fremd, ebenso Fabeln, Märchen, Experimente und Überraschungen, Analogien, der offene Ausgang, das schwebende Verfahren und das Unmögliche, kurz alles, wovor man im Allgemeinen und Alltäglichen wo nicht Angst, so doch wenigstens Unbehagen empfindet.

Eigenartigerweise decken sich diese Bemerkungen mit dem was Matteo Pellegrini 1639 in seinem Traktat „Delle Acutezze...“ von der modischen, höfischen Rhetorik gefordert hat. Acutezza, die Geistesschärfe, der Scharfsinn, die Zuspitzung in der Pointe verlangt er vom Mann von Welt, wie es wenig später Gracian und Tesauro auch getan haben. Thematische Schwerpunkte, Denkfiguren und Stilistik der höfischen Rede, der Literatur und des gesamten Diskurses sollten, nach Pellegrini folgende sei: Das Unglaubliche, das Zweideutige, das Gegensätzliche, die dunkle Metapher, die Anspielung, das Scharfsinnige und der Sophismus. Diese, von Ernst Robert Curtius als Erkennungszeichen einer manieristischen Rhetorik und Literatur herausgestellten Extravaganzen und Eigenheiten, scheinen aus dem selben Brunnen zu schöpfen, wie der Doppelsinn der Allegorien. Ohne uns jetzt in Literaturgeschichtlichen Spezialitäten zu verlieren, wollen wir den Weg des allegorischen Erlebens und der Konstruktion eigener Allegorien weiter verfolgen und zur Entmythologisierung und Entdämonisierung von Kunst und Künstler beitragen, die nicht zuletzt einer Ent-Pathologisierung gleichkommt, was vor allem auch die Attributionen verändern soll.

Der Schritt in diese Richtung beginnt damit, den Doppelsinn weniger als Störung der Eindeutigkeit zu verstehen, sondern in ihm eine Erweiterung, eine Bereicherung, ein Surplus zu erkennen und damit den Allegoriker als Bereicherer willkommen zu heißen.

Da die Allegorie wesentlich auf Entschlüsselung angelegt ist, die mit Hilfe der herrschenden Konventionen vorgenommen wird, kann sie das Problem der Zeitgebundenheit nicht verleugnen. Das macht sich besonders stark bemerkbar, wenn wir einer Allegorie begegnen, deren Gesagtes einer vergangenen kulturhistorischen Epoche angehört.. Der Sensenmann ist ein solches Beispiel, oder auch der Nürnberger Trichter, Eulenspiegel, oder die Bürger von Schilda. Die konventionelle Verschlüsselung macht es erforderlich, dass der Schlüsselbegriff consensuell und eindeutig ist, ist er es nicht, haben wir eine Gleichung mit zwei Unbekannten vor uns, zu deren Lösung uns das geeignete Mittel fehlt.

„Du musst den Cursor richtig setzen, bevor Du klickst...“ hätte noch vor fünfzig Jahren kaum jemand verstanden, weder im gesagten noch im gemeinten Teil. Fehlt das tertium comparationis wird jeder Vergleich zur reinen Aufzählung unverbundener Begriffe und Anspielungen spielen in Leere wenn der Kontext zweifelhaft ist.

Im Titel dieser Einführung kommt nicht nur eine Figur als Shakespeares letzten Stück *The Tempest* („Der Sturm“) vor, der rätselhafte und animalische Unhold Kaliban, sondern es wird auch im Untertitel eine Einführung in den „modernen“ Allegorismus versprochen. Modern ist eine vertrackte Anspielung auf den historischen Manierismus, in dessen Theorien diese Vokabel zum ersten Mal auftaucht und Kaliban ist eine der geheimnisvollsten Figuranten aus dem Fundus des Stratforder Theatermanns und Stückeschreibers, bei der trotz aller Überzeichnung letztlich nicht ganz klar wird, was er verkörpert und symbolisiert, und damit stellt er seinerseits eine undeutliche Verschlüsselung innerhalb einer großen Allegorie dar.

Soll das Zusammenbringen von „modern“ und „Kaliban“ etwa bedeuten, dass wir es mit einem undeutlichen Phänomen zu tun haben, einer Landschaft im Nebel, einem nicht scharf gestellten Mikroskop ?

Man könnte das Phänomen im Angesicht zeitgenössischer Kunstwerke statt undeutlich mit Umberto Eco auch „offen“ nennen, vieldeutig, unbestimmt und pluralistisch. Da es sich aber um Werke der Kunst handelt, und nicht etwa um Ergebnisse aus den Wissenschaften, können sie nicht relativ oder gar relativistisch betrachtet werden. das verbietet ihr Einmaligkeitscharakter und ihre Distinktion.

Der moderne Allegorismus ist demnach ein undeutlicher, vieldeutiger, unbestimmter und pluralistischer, und wird dadurch zur Gleichung mit einer Vielzahl von Unbekannten, die uns endlich nur noch vor Rätsel stellt, unseren Scharfsinn überfordert und unsere diesbezüglichen Erkenntnisbemühungen erlahmen ließe, gäbe es da nicht einen kleinen Wegweiser im Gestrüpp, auf dem  $x^2$  („mal2, hoch wurzel2“) steht.

Das enigmatische „mal2 hoch wurzel2“ kann man ähnlich lesen wie das „in this style 10/6“ auf dem Zettel am Hutband des Mad Hatter im Dschungel von Alice's Wonderland (auf der Illustration von John Tenniel) was soviel bedeuten kann wie 10 shilling and sixpence, aber auch als Division geschrieben eine periodische Dezimalzahl ergibt und damit einen verschmitzten Hinweis auf Unendlichkeit. Das „mal2, hoch wurzel2“ ist ein vergleichbarer mathematischer Schabernack, der durch Verdoppelung (mal 2) und Irrationalität (wurzel2) im Exponenten auf doppelte Irrationalität aufmerksam macht, und da es auf einem Wegweiser steht, eine Richtung angibt, in der Lösungen des Rätsels möglicherweise zu finden sein könnten.

Wie nun wäre diese kühn und augenzwinkernd entworfene Allegorie aufzulösen, um dadurch Hinweise für das Verständnis des modernen Allegorismus zu erhalten?

Der moderne Allegorismus ist zunächst ein doppelter Allegorismus, also einer in dem auf der Seite des Gesagten eine nicht-konventionelle Größe und auf der Seite des Gemeinten eine vage Vermutung zu finden ist.

Ein rechter Winkel könnte beispielsweise auf Thales, Pythagoras, Euklid und/oder Pappos hinweisen, oder auf den Konstruktivismus, auf einen Baumeister, die cartesischen Koordinaten, auf das Objekt des ägyptischen Lots und Winkelmaßes, auf die Freimaurerei, auf die Geometrie, auf Ausrichtung und Richtigkeit, er könnte eine Anspielung auf das Bundesgesetzblatt I,Nr.62, § 5 (Ebener Winkel) vom 30.06.1970 sein, ein Verweis auf die zahlreichen DIN und ISO-Normen, die sich mit dem rechten Winkel beschäftigen, auf die 12 Knoten Seil- oder die 3-4-5-Methode, auf die Fläche und die Zweidimensionalität, auf die indische Sonnenuhr und den Kompass, auf das Werkzeug...etc.

Wenn im modernen Allegorismus die verwendete Verschlüsselung so viele Lesarten zulässt, dann muss der Kontext entweder sehr klein und speziell oder sehr groß und allgemein sein. Klein wäre er zB, wenn ein Winkel-Werkzeug zusammen mit einem Baumeister, Ingenieur oder Handwerker abgebildet wäre, sehr groß wäre er, wenn statt des Winkel-Werkzeugs viele rechtwinklige Darstellungen zu finden wäre, mit ein paar deutlichen Ausnahmen als Hintergrund eines Künstler-oder Intellektuellenportraits.

Sie ahnen worauf das hinaus will, die klassische Allegorie hat ihren erhellenden Aha-Charakter eingebüßt, ist in die Wählbarkeit und Unklarheit ausgewandert und verhält sich wie andere kulturelle Erscheinungen nach der Lockerung der Verbindlichkeiten von Konventionen. Die Entschlüsselungen und Übersetzungen von Allegorien können nicht mehr auf ein Repertoire von allseits bekannten Figuren; Geschehnissen, Zuständen und Zeichen zurückgreifen und diese beim Konstruieren voraussetzen. Sie werden im Reflex also subjektivistischer, unverbindlicher und dadurch rätselhafter. Wenn es zur Vokabel „uneigentlich“ eine Steigerungsform gäbe, wäre sie hier am Platze,

jedoch in zwei Richtungen sich aufspaltend. Diese zwei Richtungen heißen „weit und eng“. „allgemein und individuell“, „politisch und privatistisch“. Wenn auf beiden Seiten der Allegorie, auf der Seite des Gesagten und Dargestellten und auf jener des Gemeinten und Beabsichtigten allerdings ähnlich große Auswahl herrscht wie im Beispiel des rechten Winkel angedeutet, droht die Frage nach dem Wert einer Aussage ins Unerhebliche abzugleiten, denn Aussage, Ausdruck, Absicht und Kommunikation setzen immer einen Mindestbestand an Bekanntem voraus, um das weniger Bekannte zu vermitteln. Hier kommt das „hoch wurzel2“ aus dem Schabernack ins Spiel, die Irrationalität, welche die Allegorie der Willkür und dem Zufall ausliefert, was ihr bei aller Spitzfindigkeit, Gesuchtheit und Sophisterei aber nicht eigen ist. Die Allegorie spielt zwar mit dem Verstoß, verstößt aber selten gegen die verabredete Logik, sie ist vielmehr der Erklärung, bisweilen auch der Aufklärung verpflichtet, der Erweiterung eines Horizonts, der immer die Tendenz hat, eng zu werden. Der Doppelsinn der Worte, Bilder und Zeichen von dem sie lebt, ist von jeher dazu angetan, die Welt farbiger und größer zu machen und der Allegorismus zählt zu den raffiniertesten und hintersinnigsten Kommunikationsspielen, die durch gezielte Verblüffung, so manches, das man nicht unbedingt direkt sagen mag, dennoch zur Sprache bringen.

Der moderne Allegorismus, der nicht mehr davon ausgehen kann, verstanden zu werden, entwickelt sich zu einer Verdoppelung der Irrationalität, von der noch nicht gesagt werden kann, ob es sich mit ihr wie mit den Vorzeichen verhält, zweimal minus gibt plus, oder ob es eine Potenzierung in derselben Richtung zu Folge hat.

Um es zu formalisieren: Künstler A möchte in seinem Kunstwerk den Sachverhalt X formulieren, ausdrücken oder darstellen, verwendet die allegorische Methode und sagt statt X nun Y.

Der Rezipient B hört, sieht, liest also Y kennt aber den Zusammenhang : Y verweist zurück auf X nicht und behauptet daraufhin: A stelle unverständliches Y unkommentiert in den Raum. Der Versuch A zu fragen, ist fehlgeschlagen, weil A sich persönlich angegriffen fühlt und daher nicht mehr in der Lage ist, die vergleichsweise unpersönliche und sachliche Verbindung von X und Y mit B zu klären. Da die Unfähigkeiten nahezu gleich verteilt sind, kann diese formalisierte Szene als klassischer, kommunikativer Fehlschlag in der zeitgenössischen Kunst verstanden werden.

Alle damit zusammenhängenden Vorwürfe: zu subjektiv, nicht mehr kommunizierbar, zu indirekt, zu abgehoben, zu sehr um die Ecke gedacht... auf der einen Seite und zu ungebildet, nicht bereit eingefahrene Denkmuster zu verlassen, ignorant, unfähig sich auf Fremdes und Unbekanntes einzulassen... auf der anderen – sie alle verdanken sich der doppelten Allegorik, die keine gemeinsame kulturelle Basis mehr hat.

Was soll daraus werden - sind solche Fehlschläge reparabel - welche gedanklichen Strategien könnten helfen, die Allegorie entweder zu retten, oder sie mit neuem oder repariertem Schuhwerk erneut ins Rennen zu schicken ?

Eine Basis kann man nicht erneuern, und wenn sie schwindet, ist sie nicht zu retten. Wir sollten uns diesbezüglich von jeglichem denkmalschützerischen Restaurierungsgedanken freimachen und unbekümmert neue Allegorien einführen. Das geschieht bereits allenthalben, allerdings räumlich parzelliert und zeitlich nach Generationen aufgeteilt.

Die in der Sex&Drugs&Rock'n Roll-Generation ohne jedes Verständigungsproblem üblich gewordene Metaphorik und Allegorik bis hin zur Zeichen- und Gestensprache ist verblüffend, auch wenn sie vielleicht manchen von uns zu trivial, trashig und vulgär vorkommt und ihr der Bildungshintergrund zu fehlen scheint, der die alte Allegorik auszeichnete.

Die ComputerKids verständigen sich in einem anderen Idiom, das zwischen Jugend- Szenen-Mode- und Neusprech oszilliert, die Gangsta-Rapper-Hoodie- und Nerdisprache kennt Ausdrücke, die durchaus das Zeug haben, über den engen Kreis ihrer derzeitigen Benutzer hinaus, in die Schriftsprache aufgenommen zu werden. Die Dudenredaktion diskutiert dergleichen ständig.

Um die Allegorie-Reife zu erlangen, brauchen Begriffe und Wortkombinationen einen minimalen Verbreitungsgrad, eine geringe Bedeutungsschwankung in der Zeit und einen hohen und stabilen transdisziplinären und transmedialen Consens - und den kann man bekanntlich nicht verordnen oder erzwingen, der entwickelt sich, wie alles Kulturelle, oder vielleicht auch nicht.

Was die allegorischen Ausdrucksformen der kulturellen Erzeugnisse anbelangt, kann trotz aller Vermisstmeldungen und Mängelanzeigen, Entwarnung signalisiert werden, weil die Irrationalitäten, die einfachen, wie die doppelten und die zur Potenz erhobenen ausreichen, um die Gleichung mit vielen Unbekannten, zwar nicht zu lösen, sie aber wenigstens darzustellen.

Für den Allegorien-Konstrukteur heißt das, dass er unbekümmert fortfahren kann, neue Allegorien zu entwerfen und zu erproben, dass er dabei allerdings darauf achten sollte, hin und wieder Details einzubauen, bei denen er sicher sein kann, dass sie Konsens-fähig sind. Quasi als Appetizer für den Rezipienten, der ihn im anstrengenden Entschlüsselungsspiel bei Laune halten soll.

Für den Allegorien-Rezipienten heißt das, dass er sich zum Kommunikations-skeptiker entwickeln muss, der prinzipiell gelingende Kommunikation anzweifelt. Beide müssen davon ausgehen, dass es kein etabliertes Setting mehr gibt, das klare XY-Zuordnungen kennt und feste Übersetzungsregeln folgt. Beide müssen sich angewöhnen, in einem Zustand eines antizipierten, provisorischen und permanenten Kulturschocks zu leben, in dem man sich

einzig darauf verlassen kann, ohnehin überhaupt nichts zu verstehen. Wie aber bewegt man sich in einer derart babylonisch verwirrten Situation? man wird zunehmend vorsichtiger, zurückhaltender im Urteil, stellt sich aufs Raten ein, benutzt sehr viel häufiger den Konjunktiv der Unsicherheit, und entscheidet sich dazu, Unbekanntes als zunächst nur und einfach Fremdes zu respektieren und gelassen entgegen zu nehmen.

Die Erwartungen reduzieren sich auf ein Minimum, das zudem noch unbekannt und fremd ist, und das eigene Enträtseln der Gesamtsituation wird zur Hauptaufgabe. Wieso benutzt ausgerechnet er, oder sie in diesem Zusammenhang ausgerechnet dieses Y, um mir möglicherweise ein mir leider gänzlich verschlossenes X zu vermitteln... ist eine typische Äußerung beim Wahrnehmen einer doppelten Allegorie, deren Entschlüsselung keineswegs sicher ist. Gesagtes und Gemeintes müssen nämlich beide herausgefunden und dechiffriert werden, womit die Allegorie am Ende ist und nur noch durch die Situation überhaupt für existent gehalten werden kann. Die erwähnten Irrationalitäten aber, halten noch einen Zugang offen, der sich aber nur congenialer, detektivischer Arbeit zusammen mit einem Höchstmaß an Empathie erschließt. (vgl. Arno Schmidt)

Im gleichen Augenblick, in dem die klassische Allegorie verschwindet, das uneigentliche Sprechen vorübergehend durch plattes, direktes und eigentliches Sprechen ersetzt wird, verstrickt sich die Eigentlichkeit (mitsamt ihrem Jargon) in einer neuen Metaphorik und wird in summa zu einem modernen Allegorismus, mit neuen Spielregeln, anderen Absichten und veränderter Theorie.

Der moderne Allegorismus erklärt und erhellt sehr viel weniger als der klassische, er macht statt qualitativer Aussagen, existenzielle Aussagen, im Sinne von „es gibt“ und erweitert dadurch die Ontologien, statt am Repertoire möglicher Lesarten zu arbeiten. Er traut der reinen Parataxe, also dem unverbundenen Nebeneinander und Nacheinander einer Liste, oder einer schlichten Abbildung mehr zu, als es festgefügte Weltbilder früher taten. Da die Auswahl unter den Schlüsseln und Aufschließ-Methoden so sehr viel größer geworden ist, und nahezu bis zur Beliebigkeit reicht, wird im Modernen Allegorismus größerer Wert auf die Anordnung des Ensembles, das Arrangement der Beispiele und das Muster der möglichen Symbole, Metaphern und Einzel-Allegorien gelegt, als auf deren Tiefenverzweigung, wie etwa bei der rhizomatischen Betrachtung. Die Analyse geht also mehr in die Breite als in die Tiefe und zeigt deutliche Parallelen zur zeitgenössischen Letztbegründungsproblematik. (vgl. dazu: Rheinberger)

Personifizierungen, Metaphern, veranschaulichende Beispiele und Allusionen schöpfen immer weniger aus dem europäischen Bildungsfundus und beziehen sich zunehmend mehr auf durchschnittliche Alltagsverrichtungen, wobei allerdings der Glaube an Denkfiguren wie das „Kleinste gemeinschaftliche

Vielfache“ KGV oder an den „Größten gemeinsamen Nenner“ GGN , an Grundbedürfnisse und sonstige Invarianten ungebrochen ist.

Die Prinzipien der Allegorie als Instrument der Kommunikation bleiben erhalten, das „aliquid pro aliquo“ der Analogie wird weiter benutzt und das „Uneigentliche Sprechen“ in der Allegorie, wie es vom Euphemismus bis zur Allusion, von der Personifizierung bis zur Symbolisierung üblich war, wird uns wohl, wenn auch in veränderter Form, noch eine Weile erhalten bleiben.

... und was sagt Kaliban dazu, der versklavte und abgerichtete Wilde ?  
Nichts ! Er grummel irgendetwas schwer Verständliches und missmutig-gefährliches vor sich hin und fungiert unfreiwillig als Allegorie eines heraldischen Schildhalters.

Danke