

Vorgänge zu einer Poiesis der Religionen

1. Versuch – Karlsruher Vortrag

von Hans-Peter Schmidt

1. Künstlerische Seinsart auch des archaischen Menschen

In der Kunstgeschichte stecken wir ebenso wie in der Literaturgeschichte in dem Dilemma, uns praktisch nur mit Werken zu beschäftigen und dementsprechend in einer interpretatorischen Grundhaltung zu verharren. Was für die Kunst der Neuzeit und die schriftlichen Literaturen durchaus zu funktionieren scheint, stößt jedoch im anthropologischen Bezug an seine Grenzen.

Die überlieferten Werke sind zweifellos höchst wertvolle Spuren und es geht keineswegs darum, diese zu ignorieren, aber es gilt auch, sich bewußt zu halten, wie all diese überlieferten Werke den Selektionsprozeß der Zeit durchlaufen haben und sich nur dank der Widerstandsfähigkeit ihres Trägermaterials sowie der Geneigtheit des Klimas haben durchsetzen können gegenüber dem Fragilen, Zarten, Momenthaften, Geistigen. Wenn es nun aber um die Erforschung der Bilder, des Bilddenkens, des Imaginären, Fiktionalen und Religiösen geht, so können wir uns nicht nur auf die Ruinen des Monumentalen, Widerständigen, Starken verlassen, sondern müssen Zugänge zum Spurlosen ausfindig machen. So aussichtslos dies Unternehmen auf den ersten Blick anmutet, ist es bei weitem nicht.

Gerade die neuzeitlichen Erfahrungen mit der Kunst und der Literatur können der Anthropologie hier zu wertvollen Anhaltspunkten verhelfen. Trotz aller heutigen Museen und Kunstmarktspekulationen haben wir spätestens von Beuys gelernt, daß die von der Kunstgeschichte fast immer überbewerte-

ten Werke bezogen auf den Lebensweg des Künstlers letztlich nur Durchgangsstationen und gewissermaßen Beiprodukte einer künstlerischen Seinsart sind. Daß diese Beiprodukte dank ihrer den Blick auf sich ziehenden Materialisierung und historischen Kontextualisierung entscheidende kollektive Bedeutung erlangen können, widerspricht dabei gerade nicht der Behauptung, daß die eigentliche Materialisierung eines Bildwerkes vor allem Durchgangspunkt eines umfassenderen Bildprozesses ist.

Wenn es sich im Hinblick auf eine anthropologische Bild- und Literaturforschung als nötig erweist, sich zunächst von der reinen Werkhermeneutik zu lösen, so verbirgt sich darin nun keineswegs die Absicht, sich genealogisch noch vor die Entstehung der ersten menschlichen Artefakte zurückzuhan- geln, sondern es geht vielmehr darum, die künstlerische Seinsart des Menschen, zu deren Charakter eben die Verbildlichung und Fiktionalisierung gehören, ins Zentrum der Untersuchung zu rücken. Ich würde folglich auch weniger für eine Studie des Ursprungs der Bilder, der Religionen und Fiktionen plädieren, als vielmehr für eine Untersuchung des Herkommens. Und das Herkommen beinhaltet eben nicht nur die Wegbeschreibung, sondern auch die Gangart.

Ebenso wie ich das literarische Denken weit vor der Entstehung der Schrift ansetzen würde, glaube ich auch die Kunst lange vor dem ersten fabrizierten Bild schon am Werke. Kunst entscheidet sich dabei freilich nicht an dem Bewußtsein, Kunst zu schaffen, sondern an der poetischen Grundverfassung des Menschen. Abgeleitet vom griechischen Poiesis besagt dies: Der Mensch ist von seinem Wesen her künstlerisch: kreativ schaffend, geistig abstrahierend, reflektierend, fiktional, bildlich, tuend.

Auch wenn ich mit dem Begriff der Kunst im allgemeinen etwas großzügiger umgehe, als es Hans Beltings Theorie des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst¹ angeraten sein läßt, so bin ich doch ganz seiner Meinung, nur würde ich, an seine Theorie anbindend, zudem auch vom künstlerischen Dasein vor dem Zeitalter der Kunst sprechen. Inwiefern sich das eine mit dem anderen ergänzen mag und in Verbindung bringen läßt, hoffe ich im Weiteren noch deutlich zu machen. Zuvor aber möchte ich einige Überlegungen über die menschliche Art in den archaischen Zeiten einstreuen:

Wo Gerhard Richter sagt: "Ich mißtraue nicht der Realität, von der ich ja so gut wie gar nichts weiß, sondern dem Bild von der Realität, das uns unsere Sinne vermitteln und das unvollkommen und beschränkt ist"², so möchte man fast verwundert fragen, weshalb der archaische Mensch soviel selbstsicherer gewesen sein soll, und all seine Bilder und Ansichten für unanzweifelbar richtig gehalten hat.

Man sollte sich davor hüten, die archaischen Menschen für allzu primitiv zu halten und vor allem davor, sie für so schrecklich ernst und glaubselig zu halten, nur weil uns ihre Kunst lediglich in Gräbern, Tempeln und Knochenbergen von Opferhöhen überliefert ist. Der archaische Mensch ließ sich kaum anders als der moderne Mensch mal von Lebensfreude hinreißen, mal von Sorgen niederdrücken, wenigstens in dieser Hinsicht haben der Weltgeist und die kulturelle Entwicklung keine wesentliche Änderung vollbringen können. Und so wie zur Sorge das abstrahierte, bildliche Zukunftsdenken gehört, so gehört zur Lebensfreude die Spielerischkeit und ästhetische Lust.

¹ Hans Belting *Bild-Anthropologie*, München 2001, S.189ff

² In Laudatio auf Gerhard Richter zur Verleihung der Ehrenbürgerwürde 16.4.2007

Sowohl das literarische Denken als auch die künstlerische Materialisierung der Anschauung in Bildern sind mit dem Spiel und der kreativen Lust am Spielen verbunden. So wie das Spiel in sich selbst das Ziel ist, auf dem Weg zu dem Ziel sich aber viel Anderes, Unerwartetes ereignet, so daß man glauben könnte, das Ziel sei nur die Täuschung am Horizont, um zu all den Abwegen und dem Unerwartbaren zu gelangen, so verhält es sich auch mit der Kunst. Archäologen, Religionswissenschaftler, ja sogar Kunstgeschichtler wollen glauben machen, daß die Kunst in archaischen Zeiten stets funktional war und kultische Zwecke zu erfüllen hatte, also noch nicht l'art pour l'art war. Als wäre die Sinnlosigkeit der Kunst erst eine Erfindung der Moderne! Die Gründe der Kunst sind eine Projektion des frühbürgerlichen Philosophen, der vergessen hat, daß das Leben ohne Grund nicht weniger lebenswert als das Leben mit Grund ist.

Kunst ist zudem immer auch eine Frage der Zeit, das heißt, Zeit zu haben für die Kunst. Und die Mußestunden besaß in der vorindustriellen Zeit ein jeder. Als die archaischen Menschen noch Jäger und Sammler waren, was machten sie, wenn sie nichts machten? Der Mensch leidet an zu langem Nichtstun und erfindet sich ein Tun, wenn es nichts zu tun gibt. Und sei es ein sinnloses Tun.

In der Grotte de Chauvet, vermutet man, hausten die Bären zum Winterschlaf. Durch die schlafenden Bären wurde die Höhle zu einer Art Vorratskammer. Ein erlegter Bär bedeutete zehn, zwanzig, dreißig Tage Nichtstun. Was blieb im Nichtstun zu tun?

Als es noch keinen Ackerbau gab, keine tägliche Arbeit des Voran, keine Häuser zu bauen und zu reparieren, keinen Hausstand zu perfektionieren, was fing der Mensch da mit seiner kreativen Energie an? Schließlich wird der Mensch nicht erst mit den sumerischen Bewässerungskanälen zum Homo

faber. Die Geschicklichkeit der Hände fordert Übung, das zur Infinitesimalrechnung befähigte Hirn braucht Stoff und Abwechslung.

Daß es zur Kunst die Muße braucht, bedeutet freilich weder, daß allein die Muße ausreichend wäre, noch daß man in Abwandlung von Brecht sagen könnte: „Erst kommt das Fressen und dann die Kunst“. Künstlerisch Sein ist Sein im Alltag. Das, was Werkzeugschleifen, Wasserholen, Enthäuten, Kochen, Zeltenähen, Beten, Jagen und Feuermachen ist, gehört zur künstlerischen und ästhetischer Erfahrung wie das Farbmischen zum Malen. Die Muße beschreibt Zwischenräume des Notwendigen, nicht aber, daß das Notwendige nicht Teil des Musischen und Inspirierenden sei. Der untätige Mensch kennt sowenig die Muse wie der ständig Tätige. Wenn ich sagte, daß die archaische Kunst nicht notwendigerweise immer funktional gewesen ist, so wollte ich damit nicht sagen, daß sie es nicht trotzdem mitunter gewesen sei. Archaische Kunst war nicht nur religiös, nicht nur funktional, nicht nur kultisch, nicht nur schamanistisch, nicht nur l'art pour l'art, nicht nur dekorativ, sondern mal dies, mal das und oft mehreres zugleich.

Hinter dem Begriff der Religion verbirgt sich ebenso wie hinter dem der Kunst ein neuzeitliches Konzept, das sich nicht so ohne weiteres auf die früheren Kulturen applizieren läßt und deren Verständnis zum Teil sogar fatal verdunkelt.

Religionen wurden nicht als ein Gesellschaftskonzept erfunden und statuiert, auch ging es nicht darum, eine immer gültige Antwort für alle Eventualitäten des Daseins zu entwickeln, sondern es spiegelt sich in ihnen vielmehr der fortwährende Versuch, dem gewohnten Ablauf des Lebens eine Stütze zu schaffen und das Sichtbare wie Handhabbare in ein bewahrendes Verhältnis zum Unsichtbaren und Unbeherrschbaren zu bringen. Anders als die Tempel- und Buchreligionen waren die archaischen Religionen keine abgeschlos-

senen Werke, denen sich die kollektivierte Individuen zu unterwerfen hatten, sondern waren dynamische, sich alltäglich bewähren müßende Auseinandersetzung zwischen der materiellen Lebenserfahrung und den darauf reflektierten Bildern des Unsichtbaren.

Religionen waren also sowohl Ausdruck des Triebes kollektiver Selbstbewahrung als auch Manifestation der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Welt, dem Selbst und der Gemeinschaft. Das, was wir in Bezug auf die archaischen Kulturen Religion nennen, war, so zumindest will es mir scheinen, der sich ständig erneuernde Ausdruck der künstlerischen Seinsart des Menschen. Religionen lassen sich in diesem Sinne als dynamische Kunstwerke betrachten, was nicht nur bedeutet, daß es die Religionen als Gegenstand der Kunst- wie Literaturwissenschaft zu entdecken gilt, sondern auch, daß die Anthropologie nicht ohne künstlerische Methoden dem Gegenstand ihrer Forschung gerecht werden kann.

2. Imaginäres, Fiktionales und poetisches Denken – eine Begriffsbestimmung

Ich komme nun zu dem Versuch, das prozeßhafte Zusammenspiel von Imaginärem, Fiktionalen und poetischem Denken etwas genauer zu fassen, um darauf aufbauend die künstlerischen Vorgänge bei der Schaffung von Welt- und Selbstbildern in Blick zu nehmen. Zur Verbildlichung der Begriffe greife ich auf das wunderbar einprägsame Szenenbild von Hans Blumenbergs Steppenmetapher¹ zurück:

Als der Mensch noch in den Wäldern hauste, war die Gefahr nie weiter als 30 Sekunden entfernt, doch dafür quälten ihn auch keine Sorgen vor all je-

¹ Hans Blumenberg *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/M. 1979 S.11ff

nem, das jenseits eben dieser 30 Sekunden lauern mochte. Als der Mensch die Wälder verließ und hinaus in die Steppe trat, waren die imminnten Gefahren erst einmal ausgestanden, doch ging in der Weite der Steppe auch jedes Versteck verloren. Kein Geräusch nirgends, der Horizont flimmert, der Himmel scheint unergründlich. Noch sitzt die Angst der Wälder im Nacken, doch nichts passiert, zunächst einmal nichts.

Der in die Steppe hinausgetretene Mensch beginnt den Horizont nach der heraufziehenden Gefahr abzusuchen und nächtelang das himmlische Sternmuster nach ersten Anzeichen des Kommenden zu befragen. Nicht mehr das Ohr, die Nase, die Faust, die schnellen Beine, sondern das Auge wird zu seinem wichtigsten Instrument. Doch die Bilder, die das Auge in der Ferne wahrzunehmen vermag, verschmelzen mit den Bildern, die erst mit geschlossenen Augen immer deutlicher werden. Der Mensch beginnt zu sehen, was noch nicht ist. Und zugleich sucht er erste Erklärungen dafür, wie das, was schon ist, aus dem, was verborgen war, gekommen ist. Während der Waldmensch situationsrelativ agierte, verhält sich der Steppenmensch zukunftsrelativ und zweckprojektiv.

Der Begriff des Imaginären soll für all das stehen, was hinter dem Horizont, in der Konturlosigkeit der Steppe und in den Tiefen der nächtlichen Dunkelheit als diffuse Vorahnung, unnennbare Angst, trügerische Geborgenheit und konturloses Unbehagen lauert. Und das Fiktionale soll all das bezeichnen, was dieses diffuse Imaginäre zu zusammenhängenden Bildern konkretisiert, was eine von der Vorstellung handhabbare Ordnung dahinein webt, was das Unnennbare benennt und in einer erzählbaren, abbildbaren Logik zusammenfügt. Das poetische Denken aber sei der Begriff für die hervorbringende, schöpferische Kraft, die das Fiktionale immer neu mit der Wirklichkeit verwebt und damit immer neue Werke der Vorstellungskraft zur Verwirklichung bringt. Das poetische Denken macht das Fiktionale materialisier- und

kommunizierbar, sei es als fabriziertes Bild oder in Sprache, sei als religiöse Idee oder kultischer Vorgang, sei es als dienliches Werkzeug oder als agronomische Prozedur.

Das Imaginäre ist nicht bildhaft und kann nicht mimetisiert werden, es ist wie eine verschwommene, vage Impression oder wie ein Traum, an dessen Bilder man sich nicht mehr erinnert, dessen Präsenz man aber doch geradezu bildhaft spürt. Das Fiktionale ist die bereits bewußtwerdende kompositorische Verknüpfung von Bildern zu Bildkomplexen und zu Handlungen. Es findet eine Kontextualisierung und Sinnstrukturierung des diffusen Imaginären statt, wodurch es sich konkretisiert. Das poetische Denken bewirkt eine sich an der Wirklichkeit reibende Medialisierung und Veräußerlichung des Fiktionalen.

Das Imaginäre, das Fiktionale und das poetische Denken sind meiner Ansicht nach charakteristisch für die Seinsart eines jeden Menschen. In dem einen sind sie etwas stärker, in dem anderen etwas schwächer ausgeprägt, in dem einen etwas aktiver, in dem anderen etwas passiver.

Mehr als der Instinkt, die eigene Beute mit seinem Nächsten zu teilen, um auch bei der Beute des Nachbarn mit zur Mahlzeit gerufen zu werden, bilden das Fiktionale und das poetische Denken das essentielle Bündnis zwischen Mensch und Mensch, durch das die Entstehung des kollektiven Imaginären und damit zusammenhängend der sozialen Gemeinschaften überhaupt erst möglich wurde.

Im Gegensatz zum gewöhnlichen Vorurteil, daß der Wirklichkeitsbezug des Fiktionalen und Imaginären höchstens ästhetischer Art sei, sorgt – so wir der Anschaulichkeit halber bei der Steppenmetapher bleiben – das Zusammenspiel von Fiktionalem und Imaginärem für die Entwicklung von Strategien

der Wirklichkeitsbewältigung und Selbstbehauptung, wodurch das zunächst noch Unbeherrschbare beherrschbar wird oder es sich wenigstens dagegen wappnen läßt. Die Wahrheit bzw. der Wille zu Wahrheit blieb dabei stets lebensnotwendiger Maßstab des Fiktionalen. Durch die Nähe zum Terroir – d.h. durch direkte Naturerfahrung – wird in der Steppe das Fiktionale beständig relativiert und angepaßt

Daß der Gang aus dem Wald in die Steppe vor allem eine Übertragung des philosophischen Wunsches ist, einfach mal vom Schreibtisch aufzustehen und in die Welt hinauszugehen, verringert nicht im Mindesten den herrlichen Stolz der Metapher: Nämlich daß der Mensch freiwillig, aus Neugier und aus Hoffnung, hinausgegangen ist, und nicht etwa, wie die Philosophie auch so gern behauptet: Hineingeworfen wurde.

Der Eindruck der Geworfenheit drängt sich erst später durch das metaphysische Gefühl der Verlorenheit und Verlassenheit angesichts des Unheimlichen der Leere auf. Diesem Gefühl der Verlorenheit steht allerdings auch in der Steppe das nicht weniger metaphysische Gefühl der Geborgenheit gegenüber. Denn das Ungeheuerliche läßt sich genauso auch als das mütterlich Erhabene auffassen. Und daß man trotz allem fast immer einen rettenden Ausweg findet, verweist nur allzu deutlich darauf, daß nicht alles nur Gefahr und Feind sein kann. Dieses Gefühl der Geborgenheit generiert wiederum das Gefühl der Dankbarkeit, die nun ihrerseits nach einem Objekt der Dankbarkeit, also einem Gott bzw. Göttern verlangt.

In der ständigen Spannung zum Gefühl der Geworfenheit wird in der existentiellen Situation der Steppe das Gefühl der Geborgenheit zum Anlaß von Göttlichkeitskonstruktionen, die Gott und Mensch in erste zweckrationale Verhältnisse bringen.

Neben der Geworfenheit und der Geborgenheit stehen allerdings als drittes religiös bedeutsames Element der Steppenerfahrung die Sorge und die Verantwortung sowohl für sich als auch für die anderen. Während die Sorge angesichts des Unheimlichen der Leere auf die Bewahrung der Lebensvoraussetzungen zielt, verweist das Verantwortungsgefühl, wie Ernst Tugendhat¹ überzeugend zeigte, auf einen transzendenten Bezugspunkt. Schließlich schwebt in der Verantwortung ja stets die Frage mit, vor wem oder was das Gefühl der Verantwortung sich verantworten will.

Ohne den emotionalen Ansporn des religiös-poietischen Komplexes hier weiter vertiefen zu können, sei nur noch angemerkt, daß sich das Verantwortungsgefühl im metaphysischen Kontext der Geborgen- und Geworfenheit als ein weiterer religiös entscheidender fiktionaler Antrieb sowohl zu den Göttern als auch letztlich zum Gesetz deuten läßt.

Der Gang in die Steppe, die Wüste, das Gebirge oder aufs Meer hinaus steht nicht erst seit dem Auszug Israels aus Ägypten oder dem Gang Jesu in die Wüste, sondern in jeder Kultur und zum Teil auch heute noch für den Versuch der Rückbesinnung, der Selbstfindung, der Reinigung und des Neubeginns. Alle Sicherheiten der Gewohnheiten, Gesetze, Ordnungen gehen verloren. Dank der Widerspiegelung des Unsichtbaren glaubt der Mensch in der Leere wieder auf sich selbst und seine vermeintliche Wesenheit zu stoßen.

Als der Mensch in die Steppe hinaustrat, das heißt in die Not und in den Raum hineintrat, da setzte nicht nur die Auseinandersetzung mit dem Unsichtbaren hinter den Horizonten ein, sondern zugleich auch der Blick für sich selbst: das Autoporträt und die Objektivierung des Selbstes. Die scheinbare Leere des Raumes machte das Selbst zu dem Etwas, das der lauernden

¹ Ernst Tugendhat *Anthropologie statt Metaphysik*, München 2007, S.191ff

Gefahr ausgesetzt ist und das die Gefahr erst als solche erkennt, weil es sie auf sich als ein objektiviertes Etwas zu beziehen vermag.

Der Mensch wird sich zum Zentrum. Aus der Unendlichkeit der Himmel und Horizonte bezieht er alles auf sich.

Mit dem Schritt in die Steppe, tritt der Mensch gewissermaßen in ein Bild, ein endlich leeres Bild, in das er nun selber malen und sich selber eintragen kann. Indem der Mensch seine Umwelt und sich selbst objektiviert, macht er sie zugleich zu einem Bildwerk, zu seinem Werk und macht sie, seine Umwelt, zum Träger seines Fiktionalen und poetischen Experimentierens.

In der Steppe lauert der Tod nicht mehr hinter dem nächsten Baum, sondern im Kopf, in der Vorstellung, in der Zukunft. Doch ebenso wie der Tod als Gewißheit in der Zukunft liegt, geht auch das Denken eben über diese imaginäre Grenze hinweg. So wie der Mensch sich den Tod vorstellt, ebenso geht seine Vorstellung auch über den Tod hinweg immer weiter in die Zukunft. Mit der Ausdehnung des Raumes ins Jenseits der Horizonte dehnt sich auch die Zeit ins Jenseits des Todes hinaus. Das zeitliche Ende wird für die Vorstellung so wenig einleuchtend wie das räumliche Ende. So wie hinter dem Horizont das Unsichtbare haust, so haust es also auch in der jenseitigen Zeit. Auch der Tod ist Teil des Unsichtbaren, doch geht ihm eine Erinnerungsspur voraus, die die Jetztzeit durchzieht und die ausbleichende Vergangenheit an die blinde Zukunft bindet. Die Gegenwart des Toten ist kurz nach dessen Ableben so bildlich intensiv, wie er es lebend vielleicht nie war. Das Bild des Verstorbenen scheint in diesem Moment, als wäre es greifbar, scheint, wie ein Objekt. Und so ruft das Erinnerungsbild quasi als Rebell gegen das Ver-

schwinden zu seiner bildlichen Materialisierung und vergrößert damit die Ungeheuerlichkeit des Unsichtbaren nur um so mehr.

In der Steppe kommt es also nicht nur zu einer neuen Erfahrung von räumlicher Anwesenheit und Abwesenheit, sondern auch zu einer neuen Erfahrung von zeitlicher Präsenz und Absenz. In dieser Spannung zwischen Anwesendem und Abwesendem kommt es zum Präsenzdruck des je räumlich wie zeitlich Abwesenden, das wiederum den Drang zur Fiktionalisierung und Verbildlichung eben des Abwesenden erzeugt.

Der Horizont, die Himmel, das Unterirdische, die Zukunft und die Vergangenheit sind jeweils Rahmen kontingenter Ereignisse, die nur dem Fiktionalen offen stehen, auch wenn sie freilich stets ihr rückversicherndes Maß an der Wirklichkeit nehmen. Die Dimensionen der Steppe sind räumlich horizontal und vertikal sowie zeitlich in die Zukunft und in die Vergangenheit gerichtet. Es sind die Dimensionen des Unsichtbaren und Unhabhaften. Die Bilder bedeuten hier ein Verhaltensmodus gegenüber dem Unsichtbaren und Abwesenden.

Auf das Unsichtbare und Unhabhafte kann jedoch nur insofern „produktiv“ reagiert werden, als es kommunizierbar wird, so daß sich gegenüber dem Unsichtbaren eine mit anderen gemeinsame Positionen beziehen läßt. Denn was im Gebrauch des Steppenmodells zu schnell in Vergessenheit gerät: Es steht nicht der Eremit dem eingebildeten Löwen gegenüber, sondern eine Gemeinschaft steht vor dem Zwang, sich über das Unsichtbare zu verständigen und gemeinsame Strategien zu entwickeln, die wiederum nie so statisch werden dürfen, daß sie sich nicht mehr an die je veränderten Bedingungen der Zeit anpassen lassen. Damit dies gelingt, müssen die Bilder und Fiktionen veräußerlicht werden, d.h. sie brauchen ein Medium. Dies Medium ist nun

allerdings nicht nur das Material, in dem Visuelles sich zeitlich fixieren läßt, sondern ebenso die Sprache, die Geste und die Aktion, in denen das Fiktionale kommunizierbar und das Bildliche evozierbar wird.

Über das, was man sieht, kann man sich durch Zeigen verständigen, aber über das, was nicht zu sehen ist, muß man entweder erzählen oder schauspielern oder eben Bilder machen, wobei meist alle drei Kommunikationsformen miteinander Verknüpfung fanden.

3. Kleine Reise des Bilderverbotes durch den Alten Orient

Um nun einige der bis hierhin vorgestellten Elemente zur Poiesis der Religionen in praktischer Anwendung zu zeigen, möchte ich noch eine kleine Geschichte über das Bilderverbot im Alten Orient anfügen, wobei ich zunächst den religiös so bedeutsamen Themenkomplex von Bildern und Drogen sowie die Bildlichkeit der unter halluzinogenen Drogen entstandenen Götterwelt in Betracht ziehen muß.

In fast sämtlichen sogenannten Naturreligionen kamen Substanzen zum Einsatz, die durch Veränderungen des zerebralen Stoffwechsels das visuelle System des Gehirns überaktivieren. Eine der bekanntesten Substanzen der Religionsgeschichte ist das vedische Soma, das aus dem Extrakt einer Bergpflanze oder eines Bergpilzes gewonnen und gemischt mit Mehl und Milch vergoren wurde. Die Priester tranken es bei ihren Opferzeremonien, bei denen es auch als höchste Opfergabe den Göttern dargebracht wurde, denn es galt in Übertragung seiner psychedelischen Wirkung als das Getränk der unsterblichen Götter.

Zum Hauptbestandteil der Opferzeremonien wurde das Soma allerdings weniger, weil man es tatsächlich für eine Götterspeise hielt, sondern weil unter

Einfluß dieser Droge eine Art halluzinogener Filme über die Götterwelt im Gehirn der Priester ablief.

Die Bilder des Götterkosmos fanden im Rausch statt, wurden aber allem Anschein nach nicht ekstatisch ausgetanzt, sondern geradezu meditativ gesungen, gedichtet. Die Götterbilder der RigVeda scheinen vor allem bewegte Bilder gewesen zu sein, die eben nicht in Gemälden oder Skulpturen dargestellt und objektiviert, sondern nur in Worten evoziert und erzählt werden konnten. Durch den halluzinogenen Blick in die himmlische Lebendigkeit der Götter, mußte ihnen jedes mimetische Bildnis als unzulässiger Stillstand der Zeit erscheinen. Denn Kennzeichen dieser halluzinogenen Bildserien ist nicht nur ihre Bildlichkeit, sondern eben die Handlung, der die fabrizierten, innegehaltenen Bilder nie gerecht werden könnten.

Weit davon entfernt, die halluzinogenen Serien als bloßen ästhetischen Schein des Hirns abzutun, waren die Priester vom Wirklichkeitsbezug dessen, was sie in Trance sahen, offensichtlich überzeugt. Die Träume ebenso wie die halluzinogenen Dramen öffneten den inneren Blick in das Unsichtbare der beseelten Welt. Halluzinationen und Träume bedeuteten, einen Blick hinter den Vorhang zu werfen, doch stand dort eben kein Museum, sondern es fand die Welt ebenso szenisch-dramatisch wie im Sichtbaren statt, war von der hiesigen Welt aber nicht getrennt, sondern deren untrennbarer Teil. Die Priester lugten im Rausch hinter das, was später der Schleier der Isis genannt wurde, doch fanden sie dort keine unbewegt bewegende Macht- und Entscheidungszentrale, sondern den unsichtbaren Teil des sichtbaren Handlungsverlaufs.

Auch wenn die Indus-Kultur, aus der nach aller Vermutung die Veden hervorgegangen sind, den archäologischen Funden entsprechend auf höchstem

technischen und ästhetischen Niveau stand (Tierfiguren als Kinderspielzeug und auf Stempeln, Terrakotta-Frauenfiguren, Kopfskulpturen), so fanden sich bisher kaum Götterfiguren oder großartige Grabbeigaben und selbst an den berühmten Felsen des Karakorum Highways keine heiligen Bilder. Die künstlerische Bildfertigung stand offensichtlich nicht in einem mimetischen Verhältnis zur Götterwelt.

Die szenischen Gotteserfahrungen ließen sich nicht skulptural, sondern wiederum nur szenisch d.h. durch Poesie, Denkbilder oder kultische Aufführungen darstellen. Dabei wurden die halluzinogenen Szenarien und Bildhandlungen immer neu zu Stoff und Material nüchterner, vernunftgelenkter Überlegungen, Ausdeutungen, Konstruktionen. Der Rausch fand - wie bei Nietzsches Dionysos und Apollon - in der rationalen Denkweise seine komplementäre Hälfte.

Auch wenn all den wenigen in Mohenjo-Daro entdeckten Figuren der Kopf abgeschlagen worden war, so findet sich in den Veden kein unmittelbares Verbot von Götterbildern. Ein solches Bilderverbot ist erst in der eng mit der vedischen Kultur verbundenen Awesta-Kultur Persiens und der abstrahierten Religionsphilosophie Zarathustras formuliert. Wobei nicht unerwähnt bleiben darf, daß das Soma, das im Altpersischen Haoma genannte wurde, aufgrund der Völkerwanderung aus dem ursprünglichen Stammesgebiet zwar in den Hymnen noch besungen wurde, als Substanz aber nicht mehr verfügbar war. Zwar gab es noch die Poesie der halluzinogenen Gotteserfahrungen, nicht aber mehr das direkte Erleben dieser psychedelischen Szenen, was offensichtlich den philosophischen Abstraktionsgrad der Religion Zarathustras beförderte.

Das Bilderverbot der persischen Kultur wurde erst im 4. Jahrhundert v.u.Z. unter Artaxerxes II aufgehoben. Bis dahin wurden in Persien zwar Königs-

bildnisse nach babylonischem Vorbild und auch die vielflügeligen Phantasiefiguren als Bilder geschaffen, doch niemand hätte es gewagt oder wäre auf die Idee gekommen, das Abbild von einem Gott anzubeten.

Vor der Abschaffung des Bilderverbotes gelang das persische Gesetz allerdings in die nach der babylonischen Gefangenschaft unter persischem Einfluß entstandene Genesis der Bibel, die sich entschieden gegen die absurde semitische Idolatrie wandte, die als eine Art Puppenspiel in den Tempeln zwischen Kanaan, Ninive und Babylon zelebriert wurde und wo die Götterskulpturen beköstigt und gewaschen, auf Reisen geschickt und zum Beischlaf mit Skulpturen von Göttinnen gelegt wurden.

Obwohl zwischen RigVeda, Awesta und Genesis keine berührbaren Bilder von Göttern fabriziert wurden, waren deren Religionen gleichwohl höchst bildhaft und auch götterbildhaft, doch widerstanden die Bilder durch ihre poetisch fiktionalen Verknüpfungen dem Verlangen nach Mimesis und Materialisierung.

Es mag gleichsam als Ironie der abendländischen Geschichte anmuten, daß ausgerechnet das so bedeutsame Bilderverbot der Bibel auf essentiell indoarischen Einfluß zurückgeht und in bewußter Absetzung von der Israel umgebenden semitischen Idolatrie entstanden ist.

Die biblische Religion allerdings blieb trotz des Bilderverbotes sehr deutlich der semitischen Bildmatrix verhaftet. Schließlich ist die geltende Imaginärmatrix einer Kultur nicht einfach durch ein Verbot auszulöschen, selbst wenn das Verbot strengstens durchgesetzt wird. Der biblische YHWH ist, auch wenn nicht im fabrizierten Bild repräsentierbar, von zutiefst bildlicher Statur, was sich nicht zuletzt in der Statik seiner Position sowie in seinem unveränderlichen Gesetz widerspiegelt, wohingegen in den szenischen Reli-

gionen indo-arischen Einflusses die Offenheit für die Wandlungen der Zeit bedeutend größer war.

In der literarisch-konzeptualen Verbildlichung des Gottes, dessen Abbildung verboten war, kam es zu einer rationalen Überfrachtung, die bemerkenswerterweise zu einer Zuspitzung des absurden Elements des Religiösen führte.

Doch was für unser Thema das vielleicht bemerkenswerteste ist: Daß durch das biblische Bilderverbot entstand in der semitischen Bilderkultur eine Hochkultur der literarischen Bildlichkeit, an der viele Jahrhunderte später sich die hohe Kunst der Malerei aufrichtete und die Kunst zu der Kunst machte, als die wir sie uneingeschränkt bewundern.