

Wolf-Dietrich Löhr

Das Zaubertuch der Kunst

Schleier. Bild – Text – Ritual: Kolloquium der Universität Trier vom 29.11.–2.12.2001

Die unverhüllte Wahrheit ist, so wußte schon Martianus Capella, ein frierendes Geschöpf. Ihr also scheint mit dem Schleier in jedem Fall geholfen. Ob »das über das Dasein gebreite Netz der Kunst« (Nietzsche) – als Literatur, Mode, bildende Kunst – mit seiner Textur die Wahrheit verleugnet, aufdeckt oder gar erst durch ihre Verschleierung ansehnlich werden läßt, wurde auf einer Tagung der Universität Trier neu gefragt und fruchtbar diskutiert. Johannes Endres und Gerhard Wolf hatten dazu den Anstoß gegeben, Barbara Wittmann die Organisation mit übernommen und den – längst im Internet lesbaren und mit einer ausführlichen Bibliographie versehenen – Einleitungstext verfaßt, der den reellen und metaphorischen Bewegungen des Schleiers zwischen der Neigung zum Okkulten und der Suche nach dem Reiß aufmerksam nachspürt.

Reflexion

Zum Auftakt des Kolloquiums ließ Heide Nixdorff (Dortmund) den Schleier als »ideales Medium des Spiels mit der Grenze« in seiner textilen Realität auftreten, die vom diaphanen Flor zur festen (Lein-)Wand reicht. Sie verwies auf die vielschichtige, zwischen frommer Bedeckung, Auslöschen der Verführung und Bewahrung der Würde oszillierende Bedeutung der Verschleierung in der arabischen Welt und gelangte bis zu Beuys' Forderung nach einem hundertjährigen Innehalten der Mode, um endlich wissen zu können, warum man manchmal zur karierten Hose greift. Am Schluß gelang ihr der mutige Durchschuß, eine geforderte Rettung des Stoffes durch den in der Quantenphysik gezeigten Entzug der Materie zu untermauern. Denn wo Lokalität und Identität sich auflösen, ist der Weltstoff selbst nur ein schleierhafter Schein. Daher mag sich der Reißverschluß der karierten Hose auch vor »Schrödingers Katze« schließen und ihr erlauben, dahinter womöglich am Leben zu bleiben. Auch zur liturgischen Rolle von Schleier und Tuch war einiges von der Ethnologin und Kulturhistorikerin zu erfahren, vor allem vom komplizierten Enthüllungsritual der Tora im jüdischen Gottesdienst, das dem Text wie einer verkörperten göttlichen Weisheit, einer Braut des Beters gilt. Diese zeremonielle Funktionalisierung verfolgte Nike Bätzner (Berlin) im byzantinischen Gottesdienst weiter. Vor allem im sassanidischen Hofzeremoniell war die »Revelatio« von großer Bedeutung und wirkte sich durch die gegenseitige Beanspruchung von weltlicher und sakraler Repräsentation auf die Liturgie aus. Deutlich wurde, daß die Ubiquität von Stoffrequisiten verschiedenster Art in Ausstattungszyklen wie den Mosaiken im Chora-Kloster (Istanbul) nur verstehbar sind als Niederschlag und Übertrag des Ritus, den sie wie

ein Baldachin überwölbt. In den Darstellungen selbst aber fungiert der Vorhang zudem als Grenzphänomen zwischen Kunst- und Realraum, als formales Mittel, das den innerbildlichen Raum mißt, sequenziert und dadurch erfahrbar macht. Eine theologische Aufladung erfährt der Schleier als Darstellungsfläche durch die schon in babylonischer Zeit verbreitete Auffassung vom Kosmos als ›Gewebe‹ und Gott als dem Himmelsausbreiter. In der christlichen Vorstellung wird dieser Himmelschleier am Tage des jüngsten Gerichts eingerollt. Giotto's Fresken in der Arena-Kapelle in Padua zeigen, wie am Jüngsten Tag unter den Händen der Engel mit dem Himmelszelt auch die Malfolie abgenommen und eingefaltet wird. So kann die Malerei zugleich einen umfassenden weltlichen Darstellungsanspruch geltend machen und das Über- oder Nachzeitliche als ein dem Medium entzogenes gerade im Rückzug der Malfläche dennoch zur Anschauung bringen.

Es deutet sich hier, wenngleich in einem apokalyptischen Extremfall, eine Reflexion künstlerischer Medialität an, wie sie wenig später Petrarca für die Dichtung ausgebreitet hat. Gerade in der hermeneutischen Tradition des Mittelalters, auf der seine eigene Lektürepraxis aufliegt, gehört die Verschleierung als Verfahren der Allegorie (*integumentum, res clamidata*) zu den zentralen Metaphern. Petrarca aber lenkt, wie Patricia Oster-Stierle (Tübingen) nachwies, den Blick vom Verhüllten auf die Schönheit der Hülle selbst. Viele Passagen, vor allem aus dem anspruchsvollen Epos-Projekt der *Africa*, geben damit auch der Autorperson, ihrer Einbildungskraft und Kunstfertigkeit ein schärferes Profil. An der komplexen Figuration des Vergilfrontispizes, das Simone Martini um 1340 für Petrarca geschaffen hat, wurde deutlich, wie der Schleier, durch dessen Anheben Servius den Blick auf Vergil freigibt, zugleich als Bild und Metapher des poetischen Textes gelesen werden kann. In der malerischen Inszenierung des poetischen Aktes verkehrt sich für den Betrachter das Jenseits der Fiktion – das personifizierte Werk des Dichters – zum Diesseits, während der Autor hinter dem gelüfteten Schleier ins Jenseits rückt. Das Heben des zarten, durchscheinenden Schleiertuches wird hier zur Herausforderung an den Maler und zu einem eigenen Thema der Miniatur. Denn für Petrarca ist es das im ›Entdecken‹ verzögerte, prozessuale Finden der verschleierte Bedeutung, das dem Rezipienten als ästhetische Erregung den Akt der Lektüre »versüßt«. Es verging beinahe ein halbes Jahrtausend, bis »der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit«, von dem Goethes *Zueignung* gesprochen hatte, vom jungen Leopold Ranke aufgenommen wurde, um in solchem Netz eine sich neu formierende Geschichtswissenschaft einzufügen. Daniel Fulda (Köln) stellte Rankes Anspruch vor, auch die historischen Ereignisse zu einer narrativen Textur zu verknüpfen. Erst wenn die Oberfläche dieses Stoffes im Schreibverfahren eine bewußte Inszenierung erfährt, entfaltet die Geschichte ihre bestrickende Wirkung.

Den schönen Schleier des Simone Martini mit seinem feinen Gittermuster konnte Mary Pardo (Chapel Hill) direkt an die erst ein Jahrhundert später (1435) niedergelegte Malerei-Theorie Leon Battista Albertis anknüpfen. Denn um seiner Forderung nach dem Bild als einem durchsichtigen Fenster nachzukommen, muß in der Praxis ein durchlässiges Tuch aufgespannt werden. Es kann den getrüben und durch ein Gitternetz gerasterten Blick in Konturen festhalten, denen der Maler in einem zweiten Schritt ihre Farbe zurückgibt und damit den Schleier negiert, den er bemalt. Das Tuch ist hier, ähnlich wie die Quelle, in der Narziß sich spiegelt, Vermittler, Werkzeug und Bild zugleich.

Von der rhetorischen und mathematischen Kunsttheorie Albertis wendet sich Leonardo da Vinci zu einer Natur- und Wahrnehmungsphilosophie zu, deren Tragweite Frank Fehrenbach aus Florenz unter dem Schleier des *sfumato* sichtbar werden ließ. Bei seiner anatomischen und theoretischen Beschäftigung mit dem physiologischen Ablauf des Sehens stieß Leonardo auf Phänomene der Trübung, des Verschwimmens und der Nicht-Sichtbarkeit, die im kristallinen *rilievo* Albertis keine adäquate Darstellung finden können. Das *sfumato* zeigt sich vielmehr als der Normalzustand der optischen Perzeption, seine malerische Umsetzung konnte die »Utopie einer Balance zwischen konservativen und nivellierenden Kräften der Natur« herstellen. Leonardos Investigationen in die Sehkraft brechen mit der christlichen Augen-Allegorese, die den irdischen Blick durch den Dunst der Sünde getrübt sah. Den Zentralstrahl, dessen ungebrochenes Eindringen in den Flüssigkeitskörper des Auges Roger Bacon noch als Verweis auf die Göttlichkeit ansehen konnte, beginnt Leonardo als leitenden Grenzwert mehr und mehr in Frage zu Stellen. Nach 1500 bestimmt er die visuelle Wahrnehmung als ein »Gewebe« (*tessuto*) von Strahlen. Wie Lukrez die Abbilder der Gegenstände als eine Serie dünner Häutchen (*membranae*) dem Auge entgegneten sah, legt Leonardo die transparenten Lasuren der Gemälde als Membranen aufeinander, die sich so vom Bild wieder ablösen können. Die oszillierenden Grenzen der gemalten Gegenstände nehmen so den Wahrnehmungsvorgang als einen zeitlichen, dynamischen Akt in das Bild hinein.

Daß auch die Bedeutung der Bilder einer Dynamik unterworfen sein kann, sogar soll, führte Klaus Krüger (Greifswald) vor allem am Beispiel Andrea Mantegnas und Giovanni Bellinis vor. Im 16. Jahrhundert kommt der »cognizione« als selbstbewußte Wahrnehmung und Sinnstiftungskompetenz des Betrachters in nichttheoretischen Texten wie dem Tagebuch des Antonio de' Beatis ein wachsender Stellenwert zu. Dieses ästhetische Interesse spiegelt sich in einem Stil- und Kunst-Selbstbewußtsein der Künstler, das Giovanni Bellini erlaubt, von Isabella d'Este eine Angleichung des geforderten Themas an seinen Personalstil zu verlangen, um die Wirkung des Bildes zu optimieren. Die »Schönheit des Bedeutens geht über die Schönheit des Bedeuteten«, es ist, in Bellinis Worten der »bello significato«, der in den Vordergrund rückt. Auch die inhaltstunkle *Allegoria sacra* Bellinis könnte für Isabella entstanden sein, ihre »opake« Durchlässigkeit auf das Gemeinte könnte nicht nur als das genuin Artistische solcher Werke begriffen worden sein, sondern das Bild als »hermeneutische Allegorie« zum Bildschirm einer auch ästhetischen Meditation für den Betrachter machen.

Die Dynamik des bewegten Betrachters verfolgte Wolfram Pichler (Wien) und zeigte, daß sich in Jacopo Tintoretts Gemälde-Zyklus der Scuola di San Rocco ein »im Gehen inkarniertes Sehen« widerspiegelt. Das schwerfällige Beschreiten der majestätischen Treppe scheint hinter der Membran der Bilder transzendiert fortgeführt zu werden: In der *Auferstehung* und *Himmelfahrt* wird die sichtbare körperliche Last aufgehoben und als drastische Beweglichkeit freigesetzt. Im rhythmischen Milieu der Architektur verbindet die Stiege den oberen und unteren Saal als eine »stotternde Schwelle«, wie sie Tintoretto auch auf den Bildflächen selbst einsetzt, um den Ablauf der Narration durch Sequenzierung zur Zeitlichkeit zu dehnen. Unter einem aufgehobenen Vorhang fällt der Blick auf das Initiationsritual der *Beschneidung*, die Jacopos Spross Domenico ausführte. Pichler konnte glaubhaft machen,

daß hier die Übertragung der Malerei vom alten Vater auf den Sohn als legitimen Nachkommen quasi als Subtext unterlegt sei – ein anregender Gedanke, denn die Aufmerksamkeit richtet sich ja hier auf ein Körperteil, das der Italiener ohne Schwierigkeiten als »*pennello*« bezeichnet hätte und zudem ist es erst die Geste der Beschneidung des »Schreibrohrs«, die am Anfang einer Karriere den Personalstil hervortreten läßt.

Ulrike Müller Hofstede und Kristine Patz (Berlin) gelang es, wenn nicht den Schleier, so doch den Abbé-Mantel Winckelmanns zu lüften, worunter er »in völligem Nachtzeuge« einherging. Aus dem »pressenden, klemmenden« Mode-Kleid seiner Zeit blickt er auf die schöne Naturform des Körpers, die unter dem Gewand der alten Griechen ihre Freiheit behielt. Wie ein Schirm abstrahierte die nebelhafte Durchlässigkeit der leichten Stoffe die tierische Physis zu einem kommunikativen Zeichen. Die Gewandkaskaden der Barockkunst zeugten für Winckelman von der »Unfähigkeit, das Schöne zu bilden«, während das schwebende Tuch der Griechen den Körper in seiner bewegungsgebundenen Grazie wie ein Albertisches Velum zur Anschauung bringt.

Erkenntnis

Dem Schleiermotiv kann in mancherlei Hinsicht das Bild der Wolke zur Seite gestellt werden. Den Bibelexegeten war damit eine übergeordnete Metapher zur Hand, die den körperlosen, den Blicken verborgenen Gott des Alten Testaments mit der nur vorübergehenden, auf Transzendentales verweisenden Funktion der körperlichen Erscheinung Christi im Neuen Testament verband. Als »Wolkologe« zeigte Joseph Imorde (Münster), wie der Wolkenkörper Christi für die römischen Jesuiten des beginnenden 17. Jahrhunderts das blendende Licht seiner Göttlichkeit verschleiert (Cornelius a Lapide, Bellarmino): Ein apollonischer Christus ist als Quelle allen Lichts dem Menschen nur hinter dem Schleier dichter Bewölkung ertrag- und begreifbar. Folgerichtig inszeniert ein *Teatro sacro* des Jahres 1646 die Ausstellung des Leibes Christi als eine verhüllte Blendung. Auf dem von Silvestro Petrasanta ersonnenen, von Niccolò Menghini ausgeführten Bild des Durchzugs durch das Rote Meer (der auch auf die Reise der Patres durch das kriegstote Europa alludiert) erscheint die sakramentale Gestalt Christi als Führer der Menschen in der Wolkensäule: In der vollkommen abgedunkelten Kirche wird sie allein von über 4000 Kerzen erhellt. Die umstrittene Realpräsenz Gottes im eucharistischen Geheimnis ist so als ein Akt des göttlichen Gnadenlichts zum effektvollen *tableau* geworden. Der in der Wolke ange-deutete Erkenntnisentzug macht eine exegetische Investigation erst zur Aufgabe.

Auch für Jakob Böhme war zwar der Tempelvorhang mit dem »Schrack« der Hingabe Christi gerissen, aber die Naturschau bleibt als Vorgang der Dechiffrierung einer magischen Alchimie vorbehalten. Mit Bezug auf Paracelsus will Böhme, so führte Max Bergengruen (Basel) aus, die verdeckten Hinweise auf die Kräfte und Tugenden der Natur in der Bilderschrift der Signaturen nachlesen. Die Dunkelheit der Arcana fordert eine Augenschärfung; sie stachelt zur Erkenntnissuche an und schließt durch den Prozeß der Dekodierung Unwissende aus. In der Abfolge der Lektüreschichten wird sich diese Unwissenheit selbst reproduzieren und potenzieren, die Textur des Schleiers schließt sich mehr und mehr.

In der Figur der Isis-Diana fand die alchemistische Entschleierung der Natur ein emblematisches Bild; ihre Statue steht, wie Richard Hüttel (Trier) darlegte, im neu entstehenden Landschaftsgarten des 18. Jahrhundert als Merkzeichen einer Transzendierung der inszenierten Landschaft. 1781 war der Preußenkönig Friedrich Wilhelm II. den Rosenkreuzern beigetreten, die, wie die anderen Geheimbünde, dem Schleier in ihren Riten eine bedeutsame Rolle zudedacht hatten. Für die Gestaltung des Potsdamer Gartens war aber auch der Kontakt zum Hof des Leopold Friedrich Franz von Anhalt prägend. Dort hatte August Rode Apuleius' *Goldenen Esel* übersetzt, und viele Motive dieser Isis-Geschichte hatten im Park von Wörlitz ihre Spuren hinterlassen. Sie führen letztlich in das Untergeschoß des Wörlitzer Pantheons, wo sich als Fundament des Musenreigens darüber eine ägyptische Isis-Ur-mutter erhebt. Auch die verschleierte Frau im nahegelegenen Garten des Luisiums (1785), stellt nach Hüttel die Naturgöttin dar, wenn auch der Volksmund die Statue fromm als »Nonnendenkmal« kaschiert und damit vielleicht gerade eine intendierte Annäherung von Naturreligion und Christentum ausspricht.

Begehren

Hatte Alberti mit dem Narziss-Mythos einen Akt der Liebe an den Ursprung der Malerei gestellt, so findet in der *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) der Liebesakt seine Spiegelung und Erhebung im Akt der Naturerkenntnis. Als Höhepunkt der Handlung des Romans erhebt sich in der Traumlandschaft des Protagonisten der Venusbrunnen, worin ein mit den Worten HYMEN bestickter Vorhang die Gegenwart der göttlichen Mutter verbirgt. Obwohl dieser Stoff als »das Schönste, was die Natur je geschaffen hat« beschrieben wird, illustriert nur ein einfacher Grundriß die Szene und abstrahiert sie ebenso, wie der Text das Zerreißen des Hymens zur Naturerkenntnis sublimiert. Roswitha Stewering (Berlin) folgte dieser Spur bis zu Courbets pornographischem Sammlerbild mit dem Decknamen *L'origine du monde*, dessen Geheimnis einst ein Scheich hinter einem Vorhang entdecken konnte.

Das Oszillieren des Schleiers zwischen den Sprachen der Liebe und der Religion ist, wie Jeannette Kohl (Florenz) vorführte, in Verrocchios als *Dama del Mazzolino* bekannter Büste im gestuften Enthüllen des Dekolletés in Szene gesetzt. Die Hand der Dame öffnet den Stoff des Gewandes, jedoch ist das Enthüllte ein zweites Mal, wenn auch zarter, verdeckt und das unerfüllte Begehren des Betrachters so gesteigert und ewig in Schweben gehalten. Solche Geste muß vor dem Hintergrund der Liebeslyrik, etwa eines Lorenzo de' Medici, gelesen werden, wo die trennende Ferne zur Textur wird, auf der sich das sinnliche Verlangen erst abzeichnen kann. Gezeigt wurde aber vor allem, wie hier das mariologische Vokabular der entblößten Mutterbrust und des Blumenstraußes die Büste in besonderer Weise zum »Bildnis einer Angebeten« werden lassen. Aus dem problematischen Verhältnis von Devotion und sinnlicher Ansprache des religiösen Bildes wird hier eine Spannung gewonnen, die den »Schleier als Medium und Signet der Ambivalenz der Geliebten« effektiv ausspielt.

Marcel Duchamps *Großes Glas* (1923) weist der Geliebten und Braut ihren Platz im Reich der Schleier auf der oberen Bildhälfte zu. Darunter betreiben die Freier ihre Schokoladenmühle. Duchamp radikalisierte, wie Ralph Ubl (Berlin) dar-

legen konnte, was Picasso als Problem durchgespielt hatte: Die »schmutzige Textur«, die sich in der kubistischen Malerei aus Figur und Hintergrund verwob, wich der transparenten Scheibe des Bildträgers. Die, nach Duchamp, »entwürdigende« Aufgabe, einen Bildgrund malen zu müssen, entfiel, die Figur konnte auf den Glasschirm projiziert werden und in ihrer Isolierung geheimnislos zur Geltung kommen. Die Schleier dienen hier der Kommunikation. Ihr Gewebe füllt die »Luftdurchzugskolben«, durch die die Braut ihre Befehle an die Freier telegraphiert. Sie müssen nicht verstanden, sie müssen nur ausgeführt werden.

Schon Winckelmann hatte ja erahnt, daß der menschliche Körper nicht nackt, sondern unter abstrahierender Verhüllung seine größte Wirkung entfaltet, und damit auf ein bedeutendes Spannungsmittel der erotischen Fotografie vorausgedeutet. Burt Stern ließ im Juni 1962 Marilyn Monroe hinter einem zarten Schleier posieren, der ihren Körper im Entzug zum Fokus des Begehrens macht, während ihr freier Blick scharf den Betrachter als Bestimmung der Inszenierung trifft. Die Bilderserien wurden durch den baldigen Tod des Stars als »last sitting« berühmt. Als Marilyn viele dieser Fotos mit vehementen roten Strichen aus ihrem *image* verbannen wollte, verlieh sie ihnen nur größere Bedeutung und gestaltete zudem einen neuen Bildtypus. Matthias Christen (Zürich) verfolgte Sterns Umgang mit diesen durchkreuzten Kontaktbögen, von denen der Fotograf 1967 Rückvergrößerungen als *silk prints* ausführte. In einer steigenden Abstraktion legen sich farbige Schichten über den Körper und bilden die Konturen in Farbflächen um, ohne jedoch die Gestalt gänzlich zu verleugnen.

Für westliche Augen ist der verschleierte Blick der Frau zum politisierten Zeichen von Unterdrückung und Repression geworden; nach Jahren unter der Burqa schien jüngst erst in der Entschleierung der Frauen von Kabul die befreite afghanische Kultur ihr Profil zurückzugewinnen. Valeska von Rosen (Düsseldorf) führte mit den *Women of Allah* eine Serie jüngerer Fotoarrangements von Shirin Neshat vor, auf denen Frauen, meist die Künstlerin selbst, im Tschador gezeigt werden und dennoch mit gerichteten Augen den Betrachter anzusprechen scheinen. Die fehlende Narrativität der Fotoarrangements wird von den wie kalligraphische Schminke auf die Bilder aufgetragenen Texten nur scheinbar ausgeglichen: Dem Großteil der Betrachter bleiben sie unlesbar und legen sich wie ein neuer Schleier auf die Körper der Frauen. In Übersetzungen, wie sie die Ausstellungskataloge nun zugänglich machen, erweisen sich die schönen Zeichen als Gedichte zweier iranischer Schriftstellerinnen, die – ohne jede reflexive Brechung – zum einen die Situation der Frau im Islam, zum anderen aber den Zusammenhang von Gebet und Gewalt im Zuge der iranischen Revolution thematisieren. Wenn neben oder anstatt der Augen Maschinengewehrmündungen aus den Kopftüchern ragen entstehen agitatorische Bilder, denen jede reflexive Brechung fehlt. Biographische Deutungen müssen aber ins Leere laufen, denn Neshat ging schon vor der Einführung des Tschadors durch den Machtwechsel der 1970er Jahre nach Amerika und kam erst nach 1990 zu Besuchen in den Iran zurück. Sie stellt keineswegs ihre Realität dar, sondern produziert Schablonen einer Wirklichkeit (oder Vergangenheit), deren Wirkung in ihrer Möglichkeit liegt.

In den frühen Schriften Kants ist es das Schweigen, das als »Schleier der Anständigkeit« die Krankheiten des Kopfes verdeckt. Detlef Thiel (Wiesbaden) schlug in einer Nachlese einen weiten Bogen, von Kants Betrachtung der Wand als Bildschirm der Imagination bis zu Derrida, dem das Schweben des Schleiers als eigentliches Rätsel gilt, das nichts mehr verhüllt. Jacques Lacans Verwendung der Anekdote vom Schleier des Parrhasios (*Seminar XI*) widmete sich Nicola Suthor (Berlin) in einer neuen Übersetzung und eingehenden Deutung. Für Lacan ist das Betrachter-Bild-Verhältnis von einer Begehrensstruktur bestimmt: Die Vögel begehren Zeuxis' Bild der Trauben, weil ihnen hier ein Beutesignal gesetzt wird, der Vorhang des Parrhasios aber macht das begehrende Sehen selbst zum Bildinhalt. Lacan führt eine Unterscheidung von Auge und Blick durch, die sich von Merleau-Pontys Auffassung einer körperlichen Schau abhebt. Die Dinge selbst können den Betrachter angehen und ansehen (*regarder*), ihn selbst zum *tableau* werden lassen. Wie ein Schutzschild vor dem Blick der anderen muß das Bild als Schirm zwischen Auge und Gegenstand in Schwebe gehalten werden.

Eine Botho Strauß-Lektüre Uwe Steiners (Mannheim) konnte schließlich für das Sagenumweben der Welt als notwendige Aufgabe der Dichtung werben. In *Lorenz aus dem Land des Versehens* wirft der Protagonist als ein neuer Aktäon einen Blick auf eine aktualisierte Diana, welche im Sprachüberfluß duscht. Der Voyeur wird von seinen Worten zerrissen wie der Jäger von seinen Hunden. Denn dem post-euphorischen Paar erweist sich die Enthüllung, »als Ereignis immer schon vorbei«, als eine Illusion unter anderen, der Blicktäter verschleiert und erschießt sich. In der aktuellen Welt, wie sie Strauß beschreibt, ist der Schleier der Natur einem sozialen Netzwerk gewichen, das nur die Verstellung sprengen kann. Das Wissen aber, »daß nichts dahinter steckt« ist nicht lange zu ertragen, und Steiner machte darauf aufmerksam, wie ein kryptotheologischer, transzendentaler Aufwind im neueren Sprachgebrauch die flache Metapher des Internets zum Himmelsvelum bläht, wenn wir unsere Dateien »herunterladen« wie einen englischen Gruß. Vor dem nichts mehr verbergenden Schleier kann der Mythos als Rückkoppelung an ein ersehntes »Dahinter« aufsteigen und die Literatur als »fictura ficturans« neu zu sich finden, denn »Diesseitigkeit ist kein abendfüllendes Programm.«

Die Dehnbarkeit des Stoffes der Trierer Tagung – Schleier als Realie, Motiv, Symbol, Metapher, Allegorie, oder »Meta-Metapher« (Steiner) – ließ zwischen den neu geknüpften Fäden auch Raum für weitere Diskussionen durchscheinen: Ein fokussierter Blick auf die mittelalterliche Allegorese, die »equivocationes et multivocationes et integumenta« (Bernhard Silvestris) der Schriftdeutung, hätte noch Konturen klären können, auch trat die Funktionalisierung von Transparenz und Opazität bei der rituellen Verwendung von Vorhang, Tuch und Schleier, traten Bewegung, Spiel und Zauberei der Stoffe hinter das Metaphorische, das Meta-Poetische zurück. Insgesamt aber hat das Kolloquium die Spannung, die für die Wirkung des Schleiers zwischen plastischer Abzeichnung und optischer Transparenz so wesentlich ist, nachjustiert. Man wird es bald nachlesen wollen.