

III

Die Kehrseite

Gert Mattenklott

Venedig

Die Schönheit Venedigs ist vom steigenden Wasserspiegel, der sie zu bedrohen scheint – wie denn ein Spiegel die Schönheit? –, nahezu unabhängig. Gewiß, hypothetisch könnte der Augenblick eintreten, in dem sich die Wasserfläche über der Spitze des Turms von San Marco schließt wie einst über Veneta, aber das ist gänzlich unwahrscheinlich und für unsere Betrachtung nicht wichtig. Besser als alles Schöne, was man bis zum 16. Jahrhundert zu schaffen verstand, war Venedig von Anfang an, gewiß aber seit dieser, der Zeit seiner Hochblüte, gegen die Zerstörung aus einem Grunde gefeit, der nichts mit der Imprägnierung und Verankerung der Hunderttausende von Bäumen im vormaligen Mündungsgebiet namenlos gebliebener vorzeitlicher Flüsse zu tun hat, auf denen seine Fundamente lasten; nichts mit der Beschaffenheit der verbauten Steine und des Mörtels, mit dem sie vermauert sind, und schon gar nichts mit der Höhe und Stärke der Wellen, die das Wasser unablässig gegen seine Mauern schlägt. Venedig war und ist nämlich der Name für die erste Kopfgeburt des Schönen in dessen neuerer europäischer Geschichte.

Das soll nicht heißen, daß nicht auch zuvor schon Kunstwerke ihren Schöpfern durch den Kopf gegangen wären, bevor sie allen vor Augen standen. Umgekehrt. Die Stadt stand und steht allen vor Augen, aber ihren letzten Finish und damit auch ihre einzigartige Schönheit erhält sie in den Köpfen ihrer Besucher. Venedigs Schönheit ist ein Produkt der Einbildungskraft, keine Beschaffenheit seiner Monumente, Qualität seiner Kunstwerke, Auszeichnung seiner geographischen Lage, obschon in alledem notwendige Voraussetzungen dieser besonderen Schönheit liegen, aber eher im Sinne von Hinweisen.

Venedigs Grundornament, der Canale Grande, formt mit seinen zwei großen in Gegenrichtung proportional aneinandergesetzten Halbkreisen ein Fragezeichen. Es ist die Frage

nach der eigenen Schönheit, die diese Stadt seit ihrem Bestehen aufwirft, ohne sie selbst beantworten zu können. Ein unerlöster, durch sich selbst nicht erlösbarer Narziß, sieht sie mit ihren unzähligen Inseln wie mit ebenso vielen Augen in jeden Spiegel, den sie finden kann, und sieht sich, ohne es zu wissen.

Daß die Stadt selbst keine Antwort auf die Frage nach ihrer Schönheit geben kann, liegt daran, daß sie ein Ding ist und wie alle Dinge zu eitel, um die Frage nach der Schönheit anders zu stellen als nach der Qualität ihrer dinglichen Beschaffenheit. So fragt sie in ihrer verblendeten Ratlosigkeit immer nur dies: Bin ich schön, das heißt diese bestimmten Gebäude, Plätze, Wasserläufe, Kunstwerke und Menschen? Und immer antwortet darauf das Lichtbild dort unten im Wasser, der Bildreflex, der die Bestimmtheit dieser Paläste, die endlichen Maße der Plätze, die genauen Umrisse der Plastiken ins Unendliche, Unbestimmte und unscharf Verfließende auflöst. Keine Antwort in Wahrheit, sondern eine zweideutige Variante der Frage, die sich nun doppelt stellt: Soll das Maß und die Ordnung, die Proportion und die Kontur, das Plastische und Begrenzte schön sein oder aber das Flirrende und nicht zu Ortende, der Augenblick und das Unendliche, das Ungenaue und Überschwengliche? Sind die Gegenstände schön im mehrdimensionalen Raum der Stadt oder ist es ihre diffuse Projektion an einen räumlich unbestimmten Ort zu ungemessener Zeit? Das griechisch-römische Abendland oder der Orient? Weder noch – eine Antwort zu Lasten des Fragenden. Dafür ist ein Mißverständnis ausgeräumt. Es geht nicht um die Alternative von klassisch und asiatisch, geschlossen oder offen, Anciens oder Modernes, Apoll oder Dionysos, alltäglich oder festlich, sondern um nichts Geringeres als deren Vermeidung. *Weder – noch*, das schließt freilich (wie das sentimentale Getue) auch kontradiktorisch aus das »Sowohl-als-auch«, also den libertären Schlendrian des »Alles-zu-seiner-Zeit«. Vermeidungsregeln sind so streng wie positiv definierte Normen; hier gilt eine Askese, die sich vom Überschwang so wenig verführen läßt wie von der Ordnung: von der erhabenen Pracht von Byzanz so wenig wie vom sanften Gesetz des klassischen Siena.

Erstmals in der Geschichte der europäischen Kunst ist statt dessen das Schöne genau zwischen diesen Extremen angesiedelt worden, aber nicht als ein arithmetisches Mittel oder als ein Kompromiß, sondern außerhalb der Ordnung von Gegensätzen: jenseits. Dieses Jenseits aber ist der Ort des Betrachters. Nicht im Künstler, aber auch nicht im Werk gelangt das Schöne zu voller Präsenz, sondern in dem, der dies alles anschaut. Für ihn ist die Spannung zwischen den diametralen Ästhetiken eine Provokation, die er nicht durch Vermittlungsversuche überbrücken, die er allenfalls durch eigene Imagination umgehen kann. Venedig als ästhetisches Faszinosum ist nimmer durch die Addition seiner Gegensätze und mitnichten durch deren Versöhnung zu begreifen, sondern – wenn überhaupt – durch den Entwurf einer Stadt, in der der Gegensatz nicht zu synthetischen Bildern nötigt, sondern eine Imagination stimuliert, die den Widerspruch als eine Gunst, die Unverträglichkeit als einen Stachel nicht der Versöhnungsbereitschaft, sondern einer ebenso nüchternen und gelassenen Duldungsbereitschaft begreift und das Feld zwischen den sich Ausschießenden als Lebensraum.

Das Schöne ist von flüchtiger Gestalt. Aber nicht als ein Allerweltsvergängliches oder Hinfälliges entzieht es sich in dieser Stadt. (Im Gegenteil: Immer war es gerade diese Todesnähe, die dem Schönen seine Gnadenaura und Passionsweihe gab, und so verklärt auch hier der drohende Untergang Gebäude, Plätze und Bilder mit jenem Glanz, der sonst nur Einzigartiges umgibt.) In Wahrheit allerdings ist die Flüchtigkeit von Venedigs Schönheit ganz anderer Art. Es ist eine Flucht aus den Dingen. Das Auge wird durch sie verführt und genarrt. Die Dinge sind schön durch *Teilhabe* an einer ästhetischen Idee, die in ihnen nicht mehr erscheint, sondern auf die sie durch *Magie* verweisen. Wie arm ist diese Stadt an Merkzeichen, oder auch: wie verwirrend reich durch deren Wiederholung. Drei oder vier sind es, auf die alle Wegzeichen der Stadt verweisen, ausreichend für jede Tages- und Nachtzeit, davon zwei: die Eisenbahn- und Busstationen bloß praktisch-technischer Art und ohne ästhetische Bedeutung. So galt der Bahnhof zu seiner Bauzeit in den fünfziger Jahren als ein besonders gelungener Bau funktionaler Architektur – für den

Besucher tendiert er, vielleicht gerade als ein Ergebnis seiner Qualität, ästhetisch gegen Null, eine neutrale Passage in der Stadt. Überreich statt dessen ist die Menge der Kirchen und Scuolen, der Plätze, Inseln und Brücken, der bedeutenden Paläste; jedes ihrer Ensembles unter anderen Umständen ausreichend für den Kern einer ansehnlichen Residenzstadt, hier dagegen keine Merkmale, sondern Markierungen in seinem Verwirrspiel, in dem Ähnliches und Unähnliches, das Serielle und die Variante sich so genau die Waage halten, daß man keines von beiden für das Eigentliche ausgeben dürfte, ohne daß das Andere protestiert. Jede Funktion ist ein Thema, dessen Reprise in zahllosen Modifikationen den Inbegriff der Stadt erfüllt und zugleich die Orientierung in ihr vereitelt: Fundament und Brücke. Platz und Kirche. Fluß und zugeschütteter Kanal, aber in unregelmäßigen Vielecken segmentiert und mit jäh verlegten Wegen, als sei es darum gegangen, dem fliehenden Schönen den Weg zu verlegen durch eine blind endende Gasse, einen quer angelegten Wasserlauf, einen senkrechten Mauersturz. Es hat sich aber nirgendwo dingfest machen lassen, als einzelnes nicht, kaum im Plural. So steigen ihm Millionen von Touristen mit rastlos tappenden Schritten über Treppen und Brücken nach, ohne je sagen zu können, sie hätten es gefunden. In Fluchten verliert sich das Schöne, und wo es einmal sich aufrichten und für sich vertikal Bestand gewinnen will, wie im Campagnile von San Marco, da wird sich sein Bild nie mehr von jener katastrophalen Schwäche erholen, in der dieses Monument am 14. Juli 1902 in sich zusammensackte, eine Momentaufnahme gestrafter Hybris, nein, ästhetischer Häresie.

Wiederholung in Variationen heißt *ein* Prinzip von Venedigs exaltierter Schönheit. – Vielleicht könnte man daraus eine Ordnung gewinnen, mit der sich auskommen ließe, wenn im Innern nicht die Kräfte einer rätselhaften Verwirrung am Werk wären, die jede Orientierung hintertreiben würden. Die Funktionen gelten nur in den Namen der Gebäude und Orte, nicht für ihre gegenwärtige Bestimmung. Nie weiß man, was die Häuser wirklich bergen. In einem Renaissance-Palast, der (in Wahrheit?) eine Jugendstilreprise ist, werden Pfänder des Gerichtsvollziehers verkauft und Kommissionswaren plei-

tebedrohter Händler angeboten. Eine mittelalterliche Scuola beherbergt eine Turnhalle, in der ein Volleyballverein unter einer Kassettendecke der Renaissance trainiert. Eine Kirche im Jesuitenbarock dient als Magazin für eine Baufirma, und ob Vendramin der Name für den Palast eines venezianischen Nobili, die Sterbewohnung Richard Wagners oder für das Städtische Spielcasino ist, wenn nicht gar für einen halbleer stehenden Möbelspeicher, läßt sich nicht von außen erkennen, nicht einmal von innen zu jeder Tageszeit. Übrigens sind die verschiedenen Widmungen für die Brauchbarkeit dieser Gebäude, auf die seine Benutzer angewiesen sind, ganz unerheblich. Alles ist immer annähernd gleich gut benutzbar, und nichts geht im Ernst mehr verloren. *Umnutzung*, le dernier cri der ökologischen Architekturpolitik der achtziger Jahre, mit welcher Parole der romantisch-rührende Schein des Ruinösen abgestaubt wird, ist das alte Geheimnis von Venedigs Vitalität in seinem immerwährenden Untergang. Die Funktionen gleiten durch die Gebäude, ohne Anstoß an ihnen zu nehmen. Vielleicht muß hier einmal ein Fenster zugemauert, dort eine Wand durchbrochen oder eine Treppe eingesetzt werden, aber das sind Kleinigkeiten, prostitutive Gefälligkeiten für einen besonders anspruchsvollen Liebhaber. In der Hauptsache aber sind sich Form und Funktion wechselseitig gleichgültig, und es führt zu nichts, eines aus dem anderen erklären zu wollen. Aber der Besucher, der beim Umhergehen die Orientierung einbüßt, weil er nicht weiß, ob das Dach eines Tempels ein Warenlager, eine Kirche oder die Direktion einer Wasserbaufirma beschirmt, verliert ästhetisch gesehen den Verstand, denn wo alles gegen jedes austauschbar wird, ist der Sinn des Unterschieds, mit dem das Schöne sonst seine Differenzierungen vornimmt – eines hervorhebend, ein anderes im Plural nivellierend –, nicht mehr nachvollziehbar.

Das Schöne ist aus dem Singular entwichen, und es unterhält mit Funktionen höchstens noch Frühstücksbeziehungen, die – in historischer Perspektive – keine drei Nächte wahren. Es scheint durch den Plural zu flottieren, erstaunlich gleichförmig, wenn man nicht genau hinsieht. Für eine Stadt, die den Anspruch auf eine der Welt-Metropolen des Schönen erhebt, scheint Venedig arm an ästhetischen Erfindungen zu sein;

richtiger ist: Gewisse artistische Innovationen bestimmen die künstlerische Produktion über einen relativ kurzen Zeitraum (etwa zwei Jahrhunderte) hinweg in so starkem Maße, daß dieselbe Neuerung in zahllosen Kopien ausgemünzt erscheint – die »maurisch« geschnittene Fensteröffnung, die Verkehrung der konventionellen Reihenfolge von »schweren« und »leichten« Geschossen vom Boden aufwärts ins Gegenteil –, so daß der Eindruck sich dem Seriellen beziehungsweise einer ornamentalen Wirkung nähert; oder ist dieses Bedürfnis nach Wiederholung eine manirierte Geste? Venedig besticht nicht durch ästhetische Vielfalt, und doch ist es vom Schönen seit dem 16. Jahrhundert bis heute wie von einer Idée fixe beherrscht.

Das Schöne erscheint nicht im Singular, und es ist an keine Funktion gebunden, ja, wenn es überhaupt erscheint, dann in Bildern des Selbstzweifels. Ist der Besucher Venedigs nicht stärker noch bedrängt vom Verlangen dieser Stadt nach Schönheit, als berückt von deren Schein? – Die Visionen, in denen die Künstler Venedigs sich Bilder des Schönen dieser Stadt machen, verdoppeln und verdichten diesen Ausdruck: Bilder, die den Hunger nach Bildern zeigen. Deshalb enthalten sie zwar die Welt der Dinge in deutlichen Umrissen, aber seit Bellini und Veronese bis zu Tintoretto zunehmend in Räumen, die ohne Hierarchie und Zentrum bleiben, in Zeiten, die den fruchtbaren Augenblick gleich mehrfach stellen, aber ohne das innere Band einer Geschichte. Zerkleinerte Räume mit mehreren Ereignisknoten sind das Bild-Ergebnis und eine Unbedenklichkeit im Umgang mit Zeit-Momenten, die aller Sukzessionslogik spottet.

In der Scuola di S. Rocco befindet sich eine Darstellung des Bethlehemitischen Kindermords als eines von beliebigen Beispielen für die Zerlegung eines Raumes und die Diffusion der Zeit, dergestalt, daß die Bedeutung des Bildes sich aus der dargestellten Szene zu verflüchtigen droht. Tintoretto erzielt diese Wirkung, indem er die Mordhandlung dramaturgisch in mehrere Episoden aufsplittert, denen er jeweils eigene Schauplätze in einem tief gestaffelten Raum mit Balustrade zuweist. Den Einheitssinn der Handlung zu finden, ist dadurch bereits erschwert. Eine einzige dieser Szenen als Gemälde gegeben,



Abb. 1: Bethlehemitischer Kindermord.

und die Bedeutung wäre klar. Hier ist sie durch Multiplikation verundeutlicht. Gänzlich irritiert wird der Betrachter aber dadurch, daß dem Bild der Handlungen, Menschen und Gegenstände ein Lichtbild von Farben und Hell-Dunkel-Pointierungen überlagert ist, dessen Beleuchtungsregie es will, daß ein scheinwerferscharf begrenzter Strahl eben gerade die entblößten Brüste und Oberarme der Frauen und die Schenkel von Mördern erhellt; ein Lichtspiel, so indifferent gegen die schaurige Ikonologie der Szene, daß es geradesogut das leidenschaftlich bewegte Finale eines Bacchanals erfassen könnte, einen Frauenraub oder eine Überraschungssituation mit sexuellen Gewaltakten. So tritt die Bildbedeutung aus zwei Schichten zusammen, nein, sie löst sich auf in diese Schichten, die sich nicht harmonisieren lassen, denn das Farbenspiel in Rot, Goldbraun und den verschiedenen warmen Zwischentönen, in denen das angestahlte Fleisch aufleuchtet, verrät nicht nur nichts über die Handlung, es bleibt ihr gegenüber ausdrücklich gleichgültig. – Ein vergleichbares Beispiel ist die Ausschüttung des Manna von Tintoretto, die nebenan in der Basilica S. Gorgio Maggiore hängt: Gruppen



Abb. 2: Ausschüttung des Manna

von Suchenden in einer terrassenförmig angelegten weiten Landschaft; kaum daß man erraten kann, wonach sie sich bücken, und über die Szene verteilt wie Blumen, blaue und rote Flecken in asymmetrischer Anordnung in Nuancierungen des Farbtons; die Gewänder der Suchenden, eine Etüde auf das Licht in Blau, Rot und Weiß.

Es bleibt unentscheidbar, ob die Beleuchtung zur Interpretation der Szenen solcher Bilder dient oder umgekehrt die traditions gesättigten Gegenstände der Szene zur Darstellung des Lichts und der Farben. Gerade diese Ungewißheit ist der Ort, den die Deutung des Betrachters besetzen soll. Was ihn dorthin bannt, ist die Magie des Lichts, das den gegenständlichen Sinn der Handlung ungewiß und irrisierend erscheinen läßt. – Eine Variante dieser Wirkung zeigt Pordenones »San Martino e S. Cristoforo« in der Chiesa di S. Rocco. Angeregt durch die Riesenhaftigkeit des Christophorus hat Pordenone eine Szene konstruiert, in der der Heilige Martin ein Pferd reitet von den Dimensionen des Christophorus, der seinerseits von dem Jesuskind geritten wird. Die ausfahrende Bewegung, mit der der Hl. Martin die Arme führt, um den Mantel zu teilen, sind in der kraftvollen Geste verdoppelt, mit der Christophorus

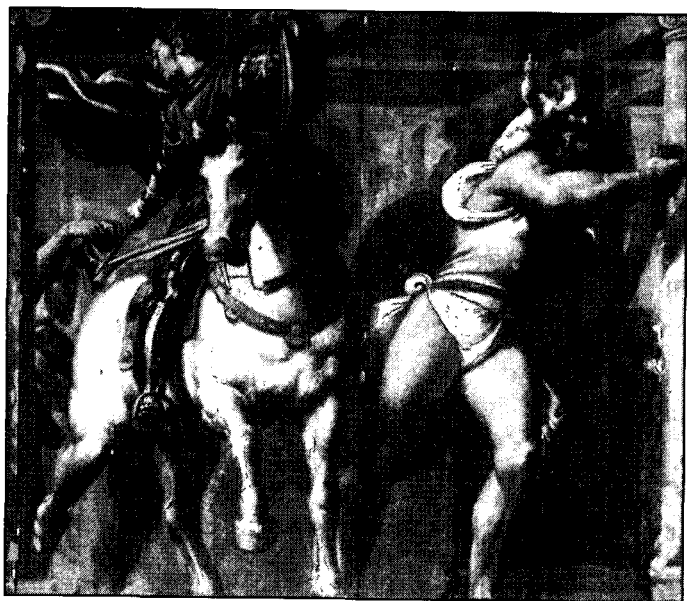


Abb. 3: St. Martin und St. Christophorus

mit einem Stützpfeiler durch den Fluß stakt. Die dramatische Analogie der Körpermassen und Gesten, der Farbkontrast der rot-schwarz-weißen Bekleidung und Rüstung, vor allem aber das so unterschiedlich von den Pferde- und Menschenleibern reflektierte Licht treten zu einer eigenen, im wesentlichen abstrakt bleibenden Bedeutungsschicht zusammen, von der die szenische zu unterscheiden ist, um so krasser, als zu der Konjunktion der beiden Reiter in der grotesken Kavalkade dieses Bildes keine noch so fromme Legende paßt. Die traditionelle Ikonologie des barmherzigen Martin und des Giganten, der dem göttlichen Menschensohn Hilfestellung gibt, wird umgewidmet zu den zwei ungleichen Reitern, deren phosphoreszierendes Leuchten und stürmisches Vorwärtsschreiten in einer Architektur, die eher an einen Innenraum als an Landschaft denken läßt, die Szene zusätzlich verrätselt.

Bilder, hungrig nach Bildern, sind die beschriebenen, weil die rätselhafte Zweischichtigkeit ihrer Anlage die Imagination

weiterer Bilder anregt und fordert, die die gegebenen ausdeuten. Ein gewisses labiles Verhältnis des Kolorits zu Gegenständen ist das Modell einer Form, die nach immer neuen Veranschaulichungen fragt als nach Bestätigungen ihrer latenten Schönheit. Weder imitatio von etwas noch freie Produktivität der Phantasie sind die Prinzipien dieser Ästhetik; statt dessen geht es darum, eine Konstellation zwischen Gegenstandswelt und freiem Lichtspiel zu erzeugen, die vom Betrachter weder mehr nach der Seite der Gegenstände und ihrer gediegenen Bedeutung noch nach der Seite der zufälligen Lichtreflexe hin aufgelöst werden kann.

Daß mit der Ablösung des Kolorits von den Gegenständen und mit seiner Verselbständigung auf dem höchsten technischen Niveau der venezianischen Malerei der Renaissance eine neue, ihrem Wesen nach archaische Kunstqualität entsteht, die gleichwohl auf die modern geschulte Wahrnehmung angewiesen bleibt, scheint übrigens bereits Hegel bemerkt zu haben. Anders als Schelling, der in seiner »Philosophie der Kunst« auch die höchste Vollendung der Farbgebung seinem Kunstideal dienstbar macht (»Das dritte Verhältnis [zwischen den Dingen und dem Licht] ist das der absoluten Indifferenzierung der Materie und des Lichts, wo aber deswegen in dem Stoff sich die höchste Schönheit entzündet, und das Unsterbliche sich ganz in das Sterbliche faßt«¹), beschreibt Hegel die höchste Steigerung des Kolorits als ein Auseinandertreten von Gegenständlichkeit und Beleuchtung, und Hegel ist es denn auch gewesen, der in diesem Zusammenhang zuerst von Magie gesprochen hat. Er erläutert diese »Magie in der Wirkung des Kolorits« in den »Vorlesungen zur Ästhetik« mit den folgenden Sätzen: »Diese Zauberei des Farbenscheins wird hauptsächlich da erst auftreten, wo die Substantialität und Geistigkeit der Gegenstände sich verflüchtigt hat und nun die Geistigkeit in die Auffassung und Behandlung der Färbung hereintritt. Im allgemeinen läßt sich sagen, daß die Magie darin besteht, alle Farben so zu behandeln, daß dadurch ein für sich objektloses Spiel des Scheines hervorkommt, das die äußerste vorschwebende Spitze des Kolorits bildet, ein Ineinander von Färbungen, ein Scheinen von Reflexen, die in andere Scheine scheinen und so fein, so flüchtig, so seelenhaft

werden, daß sie in den Bereich der Musik herüberzugehen anfangen. Nach seiten der Modellierung gehört die Meisterschaft des Helldunkels hierher, worin schon unter den Italienern Leonardo da Vinci und vor allem Correggio Meister waren.«²

Für einen weiter ausgeführten Versuch über die Schönheit Venedigs könnte es naheliegen, dem Zeugnis Tintoretts und der Interpretation der Zweischichtigkeit seiner Gemälde weitere aus der späteren Kunstgeschichte der Stadt folgen zu lassen; hier nicht. So überspringe ich einige Jahrhunderte, um ein letztes Argument für meine Gedanken über die Geburt des Schönen aus der Reflexion des Betrachters anzuführen: eine Episode. – Am letzten Karnevalstag mische ich mich am Nachmittag unter die anderen Masken auf dem Markusplatz. Die erwartungsvolle Spannung der letzten Tage ist zu dieser Zeit noch gestiegen. Aus allen Gassen strömen immer neue Vermummte und Maskierte in den prächtigsten Kostümen auf den Platz, dessen einfassende Gebäude so individualitätslos gehalten sind, daß sie das weite Rechteck des Platzes gleich einem ornamentierten Rahmen fassen, eine tabula rasa, die nach Bild oder Schrift verlangt und die jetzt von der bunten Menge eingenommen wird. Anders als in Rio, Köln oder Basel gibt es hier kein Ritual, keine Prozession, kein krönendes und abschließendes Spiel, sondern statt dessen dieses Ausfüllen des Platzrahmens durch Menschen, die sich selbst ausstellen. Als irgendwann ein Orchester auf dem Podium zu spielen beginnt, treten wir etwas unsicher von einem Bein auf das andere, um Tanzbewegungen anzudeuten, aber eigentlich nur zur Entlastung von dieser ungewohnten Situation von enthemmtem, darum aber noch lange nicht hemmungslosem Exhibitionismus. Im Laufe der nächsten Stunden, in denen sonst nichts geschieht als ein richtungsloses Hin- und Herwogen der Menschen, bilden sich dennoch immer wieder arhythmisch und unvorhersehbar knäuelähnliche Verdichtungen, ausgelöst durch eine ausgebreitete Pelerine oder eine entzündete Fackel, das Aufleuchten des Abendlichts in einem Paillettenüberwurf. Aber das ist nicht sicher. Es könnte nämlich auch sein, daß die Massierung schußbereiter Kameras von besonders leistungsstarkem Aussehen der Anlaß für das Entfalten der Pelerine und die Fackel und das Paillettenblitzen ist.

Dieser Karneval spiegelt sich nämlich hunderttausendfach in den Linsen der Apparate wie die Stadt in den Kanälen, und wie es sinnlos wäre, von Venedig *und* dem Wasser zu sprechen, so treten die Fotoapparate zu den Masken nicht dazu, sondern sie bilden die zweite Schicht, das Lichtbild über der Szene. Nur ideologiekritische Ahnungslosigkeit oder volkskundlicher Sentimentalismus wird das bedauern und sich bemühen, ein Bild wachzurufen, aus dem die Fotoapparate wie Verunreinigungen von Spontaneität getilgt wären. Ahnungslos, denn als Reflex der Fotolinse ist dieser Karneval überhaupt nur wiedergeboren. Überall in der Stadt gibt es nun das ganze Jahr über Karnevalsfotos, und der Tag ist ein Hochzeitstag der Stadt. Auf keinem dieser Fotos wird man einen Fotoapparat sehen. Eine naheliegende Diskretion, wie ja denn auch niemand erwartet, auf einem Baby-Foto eine Ablichtung der Geburts- oder Zeugungsorgane zu finden.

Bei den Masken auf dem Markus-Platz ist das natürliche Auge zurückgenommen hinter die Maske, durch deren Seh-schlitz es blickt; dafür ist das Kamera-Auge vor der Brust entblößt, als einziges nackt und spiegelblank in dieser Orgie, aus der jeder andere Impuls zugunsten dieses einen narzißtischen zurückzutreten scheint. Keine Entblößungen und verbotenen Küsse, keine gefüßelten Verabredungen und symbolisch gefingerten Kopulationen. Wenn schon Vermischungen, dann übersinnlich apparativ: in der black box des Fotografen, in der manches zusammenkommt. (Übrigens sind Venedigs gays bei dieser Gelegenheit eine Ausnahme, doch gehört das nicht hierher.) Die festliche Masse des Markus-Platzes teilt sich nun nicht etwa in Masken und Fotografen, sondern die Maskierten sind selbst (manchmal etwas schüchtern unter dem Kostüm versteckt) mit den Lichtbildapparaten ausgestattet, und immer wieder muß der eine oder andere aus dem Rahmen in die Etappe treten, wo ein zweiter dichter Kordon aus Fotoläden den Platz säumt, die bis spät in die Nacht die einzigen bleiben, die geöffnet haben. Fieberhaft werden hier die Regale mit den Filmvorräten geräumt, Entwicklungsarbeiten angenommen, Abzüge innerhalb weniger Stunden angefertigt. Die Stimmung ähnelt der in den Munitionsdepots deutscher Silvester-Ausstatter.

In brennender Begierde gesehen zu werden, sind die Masken gleich süchtig, selbst Bilder aufzunehmen. Aber diese Lüste sind an ihnen wie zwei Texte auf verschiedenen Seiten eines Blattes geschrieben, recto und verso, so daß es immer einen Dritten braucht, der sie liest. So ist das Verhältnis zwischen den beiden gespannt. In seinem Roman über die unsichtbaren Städte – »Le città invisibile«³ –, dessen Held Marco Polo ist, läßt Italo Calvino die Vision von solchen narzißtisch hoffnungslos ineinander vergafften Metropolen-Hälften aus den Reiseerinnerungen des großen Venezianers aufsteigen:

»Die Alten bauten Valdrada an die Ufer eines Sees, mit Häusern, ganz Veranda, eins über dem andern, und Hochstraßen, deren Balustraden auf das Wasser gehen. So sieht der Reisende, wenn er ankommt, zwei Städte: eine aufrechte über dem See und eine reflektierte umgekehrte. Kein Ding ist oder geschieht in dem einen Valdrada, das sich nicht im andern wiederholte, denn die Stadt wurde so angelegt, daß sich jeder ihrer Punkte in ihrem Spiegel reflektiert, und das Valdrada unten im Wasser birgt nicht nur alle Auskehlungen und Vorsprünge der Fassaden, die sich über dem See erheben, sondern auch das Zimmerinnere mit Decken und Fußböden, die Perspektive der Dielen, die Spiegel an den Schränken.

Die Einwohner von Valdrada wissen, daß alle ihre Handlungen die Handlung und ihr Spiegelbild zugleich sind, dem die besondere Würde der Bilder angehört, und dieses Bewußtsein verbietet ihnen, sich auch nur einen einzigen Augenblick dem Zufall oder dem Vergessen hinzugeben. Selbst wenn die Liebenden Haut an Haut ihren nackten Körpern eine Wendung geben, um einer vom andern mehr Lust zu erhalten, selbst wenn die Mörder ihr Messer in die schwarzen Halsvenen stoßen, und je mehr dickes Blut hervorquillt, die an den Sehnen vorbeirutschende Schneide nur um so tiefer hineinversenken, dann ist nicht so sehr ihr Vereinigen oder ihr Töten von Bedeutung, sondern das Vereinigen und das Töten ihrer klaren und kalten Ebenbilder in dem Spiegel.

Der Spiegel vermehrt einmal und negiert einmal die Bedeutung der Dinge. Nicht alles, was über dem Spiegel Bedeutung zu haben scheint, hat Bestand, wenn es gespiegelt ist. Die beiden Zwillingstädte sind sich nicht gleich, weil nichts von

dem, was in Valdrada ist oder geschieht, symmetrisch ist: Jedem Gesicht und jeder Geste antworten aus dem Spiegel ein Gesicht oder eine Geste, die Punkt für Punkt umgekehrt sind. Beide Valdradas leben das eine für das andere, sehen sich dauernd in die Augen, doch sie lieben sich nicht.«

Nie liegt der Genuß bei den Schönen wie auch nie bei den Geliebten.

Die Episode auf der Piazza di San Marco geht noch ein paar Sätze weiter: Im größten Trubel zupft mich jemand beharrlich am Arm, eine Zwergin, maskiert mit einem Schweinsrüssel, den sie mir in die Hüfte stößt: immer dringlicher und schließlich böse, ehe ich begreife, daß sie ein Foto von sich will aus meiner Sofortbildkamera. Ich mache es ihr. Schnell, fast achtlos tun wir es, und nach einem ausdruckslosen Blick – wir wissen beide zu gut, was wir sagen würden, wenn wir reden wollten, schiebt sie weiter: sucht sie sich den nächsten Fotografen, suche ich das nächste Objekt, suchen wir uns in den Nächsten.

»Na schön«, sage nicht ich, sagt mein Begleiter und schreibt es auf.

Anmerkungen

- 1 Schelling, Philosophie der Kunst (1859), Darmstadt 1966, S. 185.
- 2 G.W.F. Hegel, Ästhetik, 2 Bde., Weimar 1965, hrsg. v. F. Bassenge. Bd. 2., S. 214–223.
- 3 Italo Calvino, Die unsichtbaren Städte, München 1985, S. 62–63.

Hartmut Böhme
Die Ästhetik der Ruinen

1. Ruinen – Erinnerung – Schrift

Bei Heckscher findet sich der seltsame Satz Stendhals, daß das Kolosseum »heute, wo es in Trümmer fällt ... vielleicht schöner (ist), als in den Tagen seines höchsten Glanzes. Damals war es nur ein Theater ...«¹ Stendhal hat damit viel von der eigenartigen Ästhetik der Ruinen begriffen. Die Ruine ist Zeichen dessen, was sie einmal als intakter Bau war, doch wächst ihr im Verfall eine neue, seltsame Schönheit zu. Die Ruine zeigt eine prekäre Balance von erhaltener Form und Zerstörung, von Natur und Geschichte, Gewalt und Frieden, Erinnerung und Gegenwart, Trauer und Erlösungssehnsucht, wie sie von keinem intakten Bauwerk oder Kunstobjekt erreicht wird. Der »höchste Glanz« des Kolosseums: das war die Gegenwart von ästhetischer Monumentalität und Zweckrationalität in einem. Die Ruine dagegen ist immer das Nutzlose; die in sie eingenistete Zerstörung dementiert den ursprünglichen Zweck. Der Verfall erst öffnet den Raum des Schönen der Ruinen. Sie sind, kann man mit Schiller sagen, sentimentalische Objekte par excellence – Gegenstände nachträglicher Reflexion, Signifikanten einer Abwesenheit, eines Mangels an Idealität, sofern diese sich an der Ganzheit, Funktionstotalität und Intaktheit des Werks bemißt.

Von sich aus jedoch bedeuten Ruinen nichts. Sie mußten – vor etwa 700 Jahren – als solche erst entdeckt, ihr Begriff entwickelt, ihre Ästhetik codifiziert werden. Die katastrophale oder langsame, anthropogene oder natürliche De-Architekturierung, die dem ästhetischen Bewußtsein der Ruine vorausgeht, heißt vor allem, daß der funktionale oder repräsentative Sinn intakter Bauwerke aus diesen ausgezogen ist. Ruinen werden damit zu freien Schauplätzen neuer signifikatorischer Akte. Erst in Gesellschaften, in denen zerfallene Gebäude

in Differenz zu ihrem vormaligen Verwendungssinn semantisch neu besetzt werden, kann man von einer Ästhetik der Ruine sprechen. Das ist das ästhetische Grundmerkmal aller Ruinen, unabhängig von dem Ort, den sie in historischen Diskursen einnehmen. Als materialer Widerpart historisch gebrochener Reflexion verwandeln sich Trümmer in Bilderschrift, konstituieren sich allererst Ruinen. In Gesellschaften, in denen es an einem solchen Bewußtsein von Ruinen mangelt, gibt es keine Historie; es sind gewissermaßen »vorbewußte«, »geschichtslose« Gesellschaften. Die prekäre Balance der noch sichtbaren Formbestimmtheit und der noch nicht endgültigen Formaauflösung der Ruinen prädestiniert sie dazu, zur stummen Zeichensprache der Geschichte zu werden. Die Ästhetik der Ruine ist dabei eine besondere Weise der Erfahrbarkeit von Zeit: Der Blick, der ein Trümmerfeld zu einer Ruinenlandschaft synthetisiert, ist der festgehaltene Augenblick zwischen einer unvergangenen Vergangenheit und einer schon gegenwärtigen Zukunft. Die Ruine dimensioniert sich in allen drei Modi der Zeit, genauer: nicht die Ruine, sondern der reflexive Blick, in welchem sich die Ruine als ästhetischer Gegenstand bildet. Dieser Blick tendiert zur Schrift, zur Archivierung und Umschreibung der enigmatischen Bilderschrift der Ruinen ins Buch der Geschichte.

Der folgende Abriß einer Geschichte der Ruinen steht darum unter dem Aspekt des Zusammenhangs von Ruinen, Erinnerung und Schrift. Die Bilderschrift der Ruinen wurde, so scheint es, bis zur Romantik immer entziffert als enigmatische Zeichen eines Sinns, der in den Ruinen erscheint und diese zugleich überschreitet. Dieser Sinn ließ sich theologisch, machtheoretisch, geschichtsphilosophisch oder naturgeschichtlich rekonstruieren. Seit der Romantik zerfallen dagegen die Diskurse, die den Ruinen Sinn verliehen. Damit entsteht eine Tendenz zur Universalisierung des Ruinenemblems, das nichts mehr jenseits seiner selbst bedeutet. Die Unheimlichkeit eines rätselhaft anwesenden Sinns wechselt in die Unheimlichkeit von dessen Verschwinden. Nicht länger haben die Ruinen einen Ort im Diskurs, sondern sie werden zum Zeichen des Diskurses selbst: die Ruinierung bemächtigt sich der Schrift, welche gerade im Zeichen der ewigen Dauer dem

historischen Trümmerplatz abgewonnen war. Daraus entsteht, am Ende der Geschichte der Ruinen, die Frage, ob heute, im posthistoire, die Wahrheit der Ruinen sich in der Weise enthüllt, daß die Geschichte vom Impetus getrieben wurde, die Erde als Ruine herzustellen und ein universales Archiv der Erinnerung an diese Geschichte der Ruinierung einzurichten.

Es scheint, daß historische Spurenlese nicht nur an Ruinen sich entzündete, sondern über lange Jahrhunderte auch deren materialer Vergegenwärtigung bedurfte.² Wo keine Ruinen vor Augen stehen, wo Geschichte sich restlos in Natur aufgelöst hat, dort hat Erinnerung keinen Halt mehr oder muß vollständig in Schrift übergegangen sein – wie in dem berühmten Satz: »campus ubi Troia fuit«. Weil ihm lange keine emblematische Chiffre entsprach, nämlich am Ort Trojas nur noch Natur herrschte, erinnerte man sich an den Ruin dieser Stadt nur noch in der Schrift, dem homerischen Epos.

Untergang – Erinnerung – Archiv der Schrift: dieser Zusammenhang wird auf absurde Weise durch ein Projekt der bundesdeutschen Regierung bestätigt: Diese läßt wegen der möglichen Verwüstung Mitteleuropas in einem atombombensicheren Bergwerk bei Freiburg die repräsentativen Kulturerzeugnisse Deutschlands mikroverfilmt archivieren.³ Das zeigt ein sicheres Gespür dafür, daß Geschichte zu Ende ist, wenn sie ins Aggregat eines nur noch informationstechnologischen Kosmos' transformiert ist. So sehr dagegen die Ästhetik der Ruine seit je auf den Untergang und das Verschwinden bezogen ist, hält die prekäre Form/Materie-Balance der Ruine auf eigentümliche Weise die Zukunft offen. Solange Erinnerung noch der materialen Chiffrenschrift der Ruinen korrespondiert, befinden wir uns, wie die Ruine selbst, mitten in der Geschichte. Noch einmal zugespitzt: Der Augenblick, wo alles in Schrift überführt ist, ist systematisch auf den Augenblick bezogen, in dem alles Ruine ist. Es ist der Augenblick, in welchem die zwischen Ruine und Schrift dialektisch arbeitende Erinnerung stillgestellt ist, also der Augenblick des Todes. –

2. Roma fuit: Rom als Ausgang der Ruinenästhetik

Die Ruinen sprechen eine lautlos enigmatische Sprache, die – weil sie vom Untergang bedroht ist – einen neuen Diskurstyp hervorbringt, den man den renovativen oder archäologischen nennen kann. Seine Funktion besteht darin, den *liber ruinarum* vor dem spurlosen Verschwinden zu erretten und aus den verlöschenden Zeichen der Geschichte die Funken der ewigen Schrift zu schlagen. Darum unterhalten Ruinen, Erinnerung und Schrift von früh an innige Beziehungen. Vielleicht stand schon die »Beschreibung Griechenlands« (160–180 n. Chr.) des Pausanias, dessen Land einst Troja besiegte und nun selbst ruiniert ist, im Dienst der rettenden Verschriftlichung dessen, was an den Ruinen noch ablesbar war, aber schon unterzugehen drohte: das archaische Griechenland. Der Verlierer entdeckt, daß die Ewigkeitsgesten der Machtmetropolen von Fortuna unterlaufen werden: So gingen dahin Mykene, Theben, Athen. Die römischen Sieger hatten dagegen die Äternität Romas auf einer machtdiskursiven Genealogie begründet: der Wiedererweckung Trojas im römischen Imperium durch die kontinuiertsstiftende Tat des Äneas. Die Herrschaftsarchitektur Roms durchkreuzt das Wechselglück der Zeit und soll architektonisch die *pax romana* als ewige Ordnung der Welt verbürgen. Ruinen, so scheint es, eignen als Signaturen der Vergängnis den Besiegten und ihrem Bewußtsein, nicht aber der Macht, die der Zeit enthoben zu sein beansprucht. Die Geschichte der ruinenlosen *Roma aeterna* ist die Geschichte der Ruinierung der anderen – anderer Metropolen, anderer Völker. Erst nach dem Fall Roms 410 n. Chr. und vor allem dann im Mittelalter und der Renaissance während der Abtragung der antiken Bausubstanz kann Rom als Ruinenstadt *par excellence* zur emblematischen Idee europäischer Geschichte werden.

Im christlichen Horizont konnte sich eine Ästhetik der Ruine nicht bilden, solange wie bei Thomas von Aquin etwa die *integritas* als erstes Schönheitsmerkmal angesehen wurde. Und es konnte keine Elegie der römischen Trümmer geben, solange das antike Rom typologisch als Vorausdeutung des ewigen *orbis catholicus* gedeutet wurde.⁴ Als Sitz des Papstes

war Rom caput mundi. Sein Untergang konnte darum nicht einen historischen Einschnitt in der Genealogie der Macht, sondern nur das Ende der Welt⁵, den Umkehrpunkt zur Aufrichtung des himmlischen Jerusalem darstellen. Rom-Dichtung und an den Ruinen Roms orientiertes historiographisches Bewußtsein entstanden erst nach einer jahrhundertelangen Zerfledderung des Stadtleichnams, der als riesiger Steinbruch fungierte.⁶ Die elegische Nobilitierung der antiken Ruinen zum Emblem vergangener und neu zu repräsentierender Größe markiert den Beginn der Renaissance.

Vielleicht sollte man den eigentlichen Beginn der Ruinenästhetik ins Jahr 1337 legen. Es ist Petrarca, der wenig zuvor bei der Besteigung des Mont Ventoux den Archetyp des Landschaftsblicks entwickelt hat, der nun während seines römischen Aufenthalts ein Szenario entdeckt, das für Jahrhunderte gültig bleibt: Durch Ruinen streifend gelangt er, zur Erinnerung disponiert, auf einen erhöhten Ort, von dem aus die Ruinenlandschaft als Buch der Erinnerung und der Geschichte sich vor den Augen öffnet. Mit dem Freund vertieft sich Petrarca in ein Gespräch über die vergangenen Zeiten –, um dann, schreibend, dem Augenblick erinnernder Vergegenwärtigung angesichts des unaufhaltsamen Verfalls der Ruinen Dauer zu verleihen. Das rieselnde Murmeln der Ruinen wird in der Schrift zum Anspruch auf renovatio der großen Zeit in der Zukunft. – Die Ruinen – das Spazieren der Freunde – der Blick vom Hügel – das Gespräch – die Schrift: das sind fortan feste szenische Elemente im Theater der Erinnerung. An diesem Initialort werden die Ruinen zu ästhetischen Signifikanten: In ihrem Anblick bildet sich ein elegisches Bewußtsein davon, daß die regierende Idee der Architektur – die Souveränität der Macht, die Erhabenheit Gottes, die Unzerstörbarkeit des wunderbar beherrschten Steins – sich als endlich erwiesen hat. Das ist ein Wendepunkt im historischen Bewußtsein.

Der Untergang der Städte, vor allem Roms, hat sich nämlich nicht deswegen ins Bewußtsein der europäischen Gesellschaften geschrieben, weil die Architekturen als materiale Zeichenträger hinfällig wurden, sondern weil in ihrer Vergängnis der Ruin von Sinn und mit ihm die Diskontinuität von Ge-

schichte erfahren wurde. Eine solche Anomie erodiert den Bestand von sozialen und religiösen Sinnformationen. Deren Ruinierung wird im Laufe der Geschichte mit ungeheurem Deutungsanfang abgewehrt. Das christliche Deutungsmuster der Typologie etwa, wodurch der Untergang Babylons und Jerusalems, der Verfall des antiken und des christlichen Roms – wodurch also die Geschichte zum Durchgang des wahrhaft unzerstörbaren Signifikanten, des himmlischen Jerusalem erhoben wurde –, dieser theologische Kraftakt dokumentiert die ungeheure diskursive Energie der Rettung: Mit ihr sollte die Geschichte vor dem bewahrt werden, was in der Chiffrenschrift der Ruinen immer ablesbar schien, – das Wechselspiel der Fortuna, die Vanitas, der Totenschädel als Antlitz der Geschichte.

3. Varianten der Ruinenreflexion und Ruinenkunst

Von Petrarca ausgehend entstehen dagegen die säkularen Strategien: die Renaissance der Antike, die Kunst der Restauration, der Denkmalspflege. Mit ihnen beginnt die Ruinen-Dichtung (zuerst als Rom-Dichtung) und – mit dem 16. Jahrhundert – die Ruinenmalerei sowie die Tradition der künstlichen Ruinen (der frühesten 1530 im Park der Residenz von Pesaro bis zu den spätbarocken und romantisch aufgelösten Ruinen der Gartenarchitekten am Ende des 18. Jahrhunderts). Und es beginnt die Archäologie als Modell der rekonstruktiven Erinnerungsarbeit der Humanwissenschaften bis hin zur Psychoanalyse. Nicht ohne Grund läßt Freud den imaginären Bauplan Roms durch alle Zeiten der Ruinierung hindurch aufscheinen als das Modell-Imaginarium der Erinnerung. Die Ruinenstadt Roms ist für Freud ein anderer »Wunderblock« der Erinnerung.⁷

In der Renaissance wird das Ruinen-Rom zu einem ästhetischen Imaginarium, das von seiner realen Gestalt so unterschieden ist wie der sterbliche Körper des Königs von seiner ewigen Figur. ROMA ist nicht roma – das gilt bereits für die Idee der *translatio imperii*, worin Konstantinopel ebenso wie später das Paris Ludwig XIV. als Figurationen der Idee ROMS galten.⁸ Das Verlöschen der Signifikanten der Macht

im Prozeß der realen Ruinierung wird umgeschrieben in das Buch der Erinnerung und der politischen Erneuerung. Die gesamte Rom-Dichtung (auch die aus Frankreich, England und Deutschland) bleibt bis ins 19. Jahrhundert von dieser Differenz zwischen Realkörper der Stadt Rom und dem Idealkörper des ewigen und universellen ROM geprägt. Der ästhetische Schein der Ruine hat hier seinen genetischen Ort: Er verdankt sich der Überschreibung Roms in die Sphäre der Ewigkeit, der erinnernden und repräsentativen Schrift. Wie umgekehrt die durch die Schrift geschützten Ruinen zum materialen Requiem und Erinnerungsbuch verloschener Größe werden.

Die Ästhetik der Erhabenheit wird für die europäische Dichtung von den römischen Ruinen geprägt, nicht – wie später bei Kant – durch Naturerfahrung. Kunst erzeugt das Scheinen des Ewigen. Das erinnert an das Horazische Motiv, wonach Kunst dauerhaftere Monumente als Erz errichte. Dem Gesetz der Ruinierung durch Zeit widerstehen die Schrift und die Kunst. Das erklärt auch das seltsame Frontispiz auf einem der frühen Abbildungswerke über das antike Rom von Francois Perrier (1638)⁹: Der Gott Chronos, ein magerer, geflügelter Greis, gestützt auf eine Sense und zu Füßen die sich in den Schwanz beißende Schlange – so nagt er an dem Torso von Belvedere. Was die Zeit verschlingt, – das rettet die Kunst, rettet das Archiv der Geschichte. In Geoffrey Whitheys »Choice of Emblems« (1586) sieht man unter der inscriptio »Scripta manent« im Hintergrund zerfallende Ruinen, im Vordergrund Bücher.¹⁰ Ruinen als die Insignien des Gottes Chronos finden ihre Gegensignifikanten in der Schrift, im Buch der Geschichte, in der ars memoriae und der Kunst, die dem Verlöschen der Signifikanten das grandiose Archiv der Erinnerung, aus Stolz und Trauer geboren, entgegensetzen.

Die andere Form, Ruinen auf Zeitlosigkeit zu beziehen, ist die, welche zu bauen: Das beginnt keineswegs damit, daß künstliche Ruinen, wie sie uns aus den Gartenarchitekturen des 18. Jahrhunderts vertraut sind, ein dramaturgisches Requisit des locus melancholicus sind, der selbst wieder der vanitas-Tradition entstammt. Die Grotten, künstlichen Ruinen oder Ruinenmalereien, die im 16. und 17. Jahrhundert in den Fürstenpalast integriert oder im herrschaftlichen Garten aufge-

baut werden, sind Bestandteile nicht des Melancholie-, sondern des Machtdiskurses. Aufschlußreich ist dabei das Motiv der Gigantomachia, wie es sich beispielhaft im Palazzo del Te in Mantua findet. Der Zusammensturz der Architekturen, die die Giganten unter sich begraben, während oben die olympischen Götter ihre Herrschaft erfolgreich verteidigen, bebildert das Schicksal möglicher Aufrührer. Die Ruinen des Gigantenpalastes sind eine Apotheose der Macht des mantuanischen Gonzaga-Fürsten.¹¹ Die italienischen Herrschaftsvillen, sofern sie Ruinen integrieren, ebenso wie die deutschen Nachahmungen in fürstlichen Schloßanlagen sind also mitnichten ein memento mori oder der Ort melancholischer Selbstreflexion, sondern ein bewußtes, oft höchst illusionistisches Szenario einer Ruinierung, von der sich der Prachtbau des Souveräns siegreich abhebt: Die Ruinen pointieren den zeitlosen Herrschaftsanspruch des Souveräns.¹² Eben diese Bedeutung der Ruinen kann in der Folge auch umgekehrt werden: So funktioniert die Darstellung des Peterdoms als Ruine, wie sie zum Beispiel beim holländischen Protestanten und Romfahrer Marten van Heemskerck sich findet, als Kritik am Papsttum. So malt Hubert Robert die Grande Galerie du Louvre als Ruine. Für Diderot ist die kleine Hütte in einer Palastruine das Memento an die Tyrannen: *Sic transit gloria mundi*, in politische Kritik gewendet. Bei C.F. de Volney weckt am Vorabend der französischen Revolution der Blick auf die Ruinen der Herrschaftsarchitekturen von Palmyra die Hoffnung auf umwälzende gesellschaftliche Erneuerungen.¹³

Wie immer auch die Bedeutung der Ruine in der Geschichte changiert, sie bleibt ein Dementi des Scheins des Schönen. Sie mag Ausdruck der Macht oder des elegischen Erinnerns, der eschatologischen Wende oder der Vanitas sein: Sie mag erhaben oder wüst, erschreckend oder melancholisch sein, nie aber ist sie schön. Diese Verwesung und Zersetzung des Schönen und des Sinns, der in jenem sein scheinhaftes Wesen treibt, prädestiniert die Ruine für eine Ästhetik des Schocks.

4. Die Erde als Ruine

Die Überquerung der Alpen auf seiner Italienreise 1671 war für den aus dem Kreis der Cambridger Neoplatonisten stammenden Thomas Burnet ein ästhetischer und ideologischer Schock.¹⁴ Die Alpen erscheinen Burnet als riesige Trümmerlandschaft, die aufs radikalste die ästhetischen Normen der Schönheit wie Harmonie, Regelmäßigkeit, Symmetrie, Proportion, Einheitlichkeit der Gestalt herausforderte. In Italien dann sieht Burnet die antiken Trümmer, die er als Signen einer vergangenen Größe und Schönheit erkennt. Dieser Gedanke sowie die in der Naturforschung des 17. Jahrhunderts verbreitete Auffassung vom Alterungsprozeß der Erde führt Burnet dahin, 1691 eine »Theorie der Erde« vorzulegen, in welcher die zerschrundene, unregelmäßige, verbrauchte und wunde Erde insgesamt als Ruine entworfen wird. Die Erde als Ruine: Das heißt, so wie sie gegenwärtig ist, zeigt sie nicht mehr die Handschrift einer planenden, göttlichen Vernunft –; denn wie könnte ein freies Schöpfersubjekt derart gegen die Gesetze der Ästhetik verstoßen; wie könnte eine so ungeordnete, erschreckende, sinnverlassene Welt eine Schöpfung Gottes sein? Ist diese nicht gerade dadurch gekennzeichnet, daß schöne Gestalt und substantieller Sinn zusammenfallen? – Man ahnt, daß es solche Überlegungen sind, die in der Physikotheologie und Theodizee abgewehrt werden müssen: letztere sind die vielleicht letzten europäischen Anstrengungen, Sinnstruktur und Schönheit der Welt zusammenzudenken.

Burnet hilft sich aus seinem Ruinen-Schock konservativ, nämlich schöpfungstheologisch. Die gegenwärtige Erdruine ist die erhabene Erinnerungsschiffre an die ursprüngliche Kalligraphie Gottes, die durch die Sündhaftigkeit der Menschen verdorben wurde. Der ästhetische Schock in den bizarren Alpen ist Erinnerung an die Schuld, welche in der Ruinierung der Erde sich rächte. Die Ästhetik der Erhabenheit, an den wüsten Räumen der Erdruine entwickelt, ist die Gloriele göttlicher Macht und zugleich die Unterwerfung des Menschen unter einen kosmischen Schuldzusammenhang. Die Dechiffrierung der hieroglyphischen Ruinenstruktur der Erde rettet noch einmal, freilich auf Kosten des Menschen,

die Identität von Schönheit und Sinn als eine heilsgeschichtliche Figur.

Indessen, das Gebäude des Kosmos wackelt. Die Beobachtungen am Himmel, die zur kopernikanischen Wende führten, das Studium der Erde, das diese – teils durch natürliche Alterung, teils durch anthropogene Einflüsse – als Ruine erkennt, lösen in vielen Philosophen, Naturforschern und Literaten einen Schock aus, der bis zu Nietzsche reicht. Kosmos hieß: »geschmückte Ordnung«, also Schönheit als Wahrheit. Mag das unendliche All und die heimatliche Erde zwar einer mathematischen Ordnung korrespondieren, so brechen doch überall terrestrische und kosmische Katastrophen herein, die den Schein der sinnverbürgenden Schönheit des Universums erschüttern. Seither ist jeder Blick auf die Natur von zwei heimlichen Schrecken begleitet: Es könnte sein, daß die Erde und das Himmelsreich in Wahrheit Ruinen sind; und es könnte sein, daß der Mensch der Verursacher dieser Ruinierung ist. Seit dem 17. Jahrhundert geistert in der »Sprache der Natur« eine Unheimlichkeit, die mit der Universalisierung der Ruine zu einer Gestalt des Kosmos zusammenhängt. Die Ruine als mögliche Struktur der Welt bedeutet das Ende der engen Bindung von Signifikant und Signifikat, das Ende des Sinns und der Repräsentation.

Diderot – und es ist aufschlußreich, dies von einem Aufklärer zu hören – notiert anläßlich der Ruinenbilder Hubert Roberts: »Wir ahnen voraus die Verheerungen der Zeit und unsere Vorstellung verstreut auf der Erde die Gebäude, die wir selbst bewohnen . . . Die Ideen, die Ruinen in mir wecken, sind groß. Alles wird zunichte gemacht, alles verfällt, alles vergeht. Allein die Erde bleibt noch übrig. Allein die Zeit dauert an. Wie die Welt doch alt ist!«¹⁵ – In der Tat hat Diderot hier das Geheimnis der Ruinen der Neuzeit erkannt. In ihnen wohnt die Angst der Aufklärung. Mit ihren grandiosen Geschichtsentwürfen und neuen Wissensformen scheint das »Ende der Naturgeschichte« (Lepénies) gekommen. Kant hat solchem Bewußtsein in seiner Theorie des Erhabenen Ausdruck gegeben: Die Macht der Natur bricht sich am prinzipiell unangreifbaren Zentrum des Menschen, seiner Vernunft, dem zeitlosen Garanten der Autonomie. Erhaben ist nicht Natur,

sondern das ratiozentrierte Selbst des Menschen. Diderot ist ehrlicher, wenn er die Angst im Rücken der Aufklärung nicht verleugnet: daß alle Geschichte von Natur eingeholt wird. Ruinen als Memento der unüberbietbaren Macht der Natur verlieren jeden heilsgeschichtlichen Sinn und sind auch nicht länger wie in der Renaissance Insignien der Macht des Souveräns. Die Natur unter Ausschluß des Menschen ist – so Diderot – »nur noch eine traurige und stumme Szene. Das Weltall verstummt, Schweigen und Dunkelheit überwältigen es; alles verwandelt sich in eine ungeheure Einöde, in der sich Erscheinungen – unbeobachtete Erscheinungen – dunkel und dumpf abspielen.« Diderot denkt hier nicht Natur als das substantielle Andere der Geschichte, Natur wird bei Ausschluß des Menschen zum Bild der Entropie.

5. Die Moderne: Ruine und Allegorie

Was Burnet in seiner kosmologisch erweiterten Ruinentheorie und Diderot in seiner Vision entwerfen, ist während des gesamten 17. Jahrhunderts in der Emblemkunst, dem Trauerspiel, den Vanitas-Ruinen und der Melancholie präsent. Benjamin hat dem Rausch der barocken Allegorien eine Geschichtsphilosophie und ein poetisches Verfahren abgewonnen, die langfristig wirksamer waren als die Symbolkunst der Klassik und der Totalitätsimpetus der Systemphilosophien.¹⁶ Die Weltarchitektonik, das Haus Gottes oder des absoluten Geistes ist zur Ruine geworden. Die Heroen der Handlung, selbst in ihrem tragischen Untergang noch Repräsentanten substantiellen Sinns, sind bloße Legende. Die romantische Kunst, obwohl sie sujethaft die gotischen Ruinen wirkungspoesisch zur Erzeugung teils lustvoller Angst, teils nationalistischer Kontinuitätsstiftung einsetzt, ist nicht darum modern; sondern weil sie die Ruine aus ihrer Bindung ans Bildmotiv löst und in der Theorie des Fragments ins Innere des poetischen Verfahrens holt. Hier beginnt der Prozeß, durch welchen die Ruine nicht länger Chiffre eines Verfalls in selbst wieder totalisierenden Diskursen oder Kunstwerken ist, sondern die Struktur der Reflexion und der Kunst zu beherrschen beginnt. Die Erosion der Diskurse setzt ein, als ein Bewußt-

sein dafür sich anzudeuten beginnt, daß Ruinen nicht als Momente eines durch sie hindurch sich entwickelnden Sinnzusammenhangs einzugrenzen sind, sondern vielleicht das letzte Wort behalten. Die Moderne der Kunst setzt ein, als in die verlassenen Ruinen des Sinns der Wahn, die delirierende Erlösungssehnsucht und das Dämonische einziehen. Das ist nicht nur ein Symptom religiösen Sinnverlustes, sondern auch mißlungener Säkularisierung. Die gesellschaftlich produzierte »zweite Natur« (Lukács) ist eine der zunehmenden Rationalisierung aller Einzelmomente bei steigender Irrationalität des Ganzen. Dies ist der Grund dafür, daß Musil den »Mann ohne Eigenschaften« als Riesentorso, als Trümmerlandschaft verlassener Sinnarchitekturen und ästhetischer Totalitäten hinterläßt. Dem Kunstsubjekt gerinnt – so Lukács – die Gesellschaft zum »erstarrten . . . Sinnkomplex«, zur »Schädelstätte«.¹⁷ Darum gewinnen die Starre, die Ruine, die Fremdheit, die mortifizierte Dinge eine so überwältigende Macht über die Subjekte. Und umgekehrt leben sich die erzeugten Dinge mit einer Schnelligkeit ab, als ginge es darum, den Augenblick der Erzeugung mit dem des Verlöschtens zusammenfallen zu lassen. Jedes Ding ist immer schon Müll, jedes Haus Ruine, jede Industrieanlage ein Friedhof der Technik, jede Naturbeherrschung deren Zerstörung, jeder Sinnentwurf ein Trümmerplatz, jede Schönheit eine *facies hippocratica*, jede Produktion eine Destruktion; jeder Gedanke ein Bruchstück. Nur blitzhaft scheinen an den Dingen Bedeutungen auf und verlöschen, ohne sich erinnernd zu Erfahrungsspuren zusammenzuschließen. Dies rehabilitiert das alte poetologische Verfahren des Melancholikers, die Allegorie, die als Kunstform des Trümmerstücks ein zentrales Medium der Moderne wird. Folgerichtig ließe, wie Hannes Böhringer¹⁸ vermutet, die Entwicklung der Moderne ins Zentrum der Allegorie zurück: Die Ruine, die vielleicht das einzig verbliebene Emblem der *posthistoire* wäre. In ihr erscheint Geschichte in der erloschenen Gestalt der Entropie. Die Ruine im *posthistoire* emblematisiert ebensowenig die Wende der Geschichte durch die heilsgeschichtliche Kehre wie die »Latenz-Tendenz« zum Blochschen Gebäude eines Daseins ohne Entfremdung; sie ist die Ruine des »Projekts Moderne« und die Transformation der Geschichte in Naturgeschichte.

Die Modernität der Allegorie besteht gerade darin, daß sie den semiotischen Prozeß selbst zum Trümmerplatz veralten läßt. Das macht ihre vom Symbol unterschiedliche Zeitlichkeit aus. Das Symbol, das in seiner klassischen Gestalt als Epiphanie der ewigen Gegenwart der Wahrheit in den vergänglichen Dingen selbst zu verstehen ist, offenbart »das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung«¹⁹. Solchermaßen gegenwärtigem Scheinen des Sinns verweigert sich die allegorische Alteritas prinzipiell. Darum ist das Bruchstück, das Fragment, die Ruine ihr Material. Die allegorische Urlandschaft des Verfalls bebildert weniger das Naturfaktum »Tod«, als daß sie vielmehr in der Todesverfallenheit der Dinge den Verfall des semiotischen Prozesses selbst darstellt. Sinn bröckelt von Bildern und Wörtern ab wie die Form (der Geist) von den Ruinen und hinterläßt die Rätselspur der Vergängnis. Die Melancholie wird zum Siegel auf die unentzifferbare Chiffrenschrift der Natur und die Vergeblichkeit der semiotischen Anstrengung. Die Vereinnahmung des Daseins durch den allegorischen Zeichenprozeß stürzt die Kunst in eine schmerzliche Unendlichkeit. Die Transfiguration der Welt in eine Schrift, die nicht mehr in den Buchstaben des göttlichen Heilsplans geschrieben ist, erodiert das Semiotische selbst. In dem Maße, wie im Zeichenprozeß alles zu allem werden kann, ohne auf eine organisierende Sinnmitte bezogen werden zu können, nistet sich in das endlose Gewebe der Bedeutungen die Melancholie der Verstreuung, Unerlöstheit und Todessehnsucht ein. An der Form der Semiotisierung, der Allegorie, ist ablesbar, was in der posthistoire die »Welt« zu werden droht: nicht »Sprache der Natur«, nicht »Schrift Gottes«, nicht »Erinnerungsbuch großer Vergangenheit«, sondern Zeichen der Vergängnis, Ruine.

6. Posthistoire: Ohne Rettung?

Entspricht der Tendenz zur Universalisierung der Ruinen überhaupt etwas Triebhaftes, so wäre es – mit Freud – das »allgemeinste Streben alles Lebenden, zur Ruhe der anorganischen Welt zurückzukehren«²⁰. Die Ruinen wären der Ausdruck der ersehnten entropischen Ruhe. Der libidinöse Impe-

tus, der sich in den gewaltigen Architekturen der Geschichte objektiviert, ist dann eine Art Umwegproduktion von Ruinen, die das heimliche Ziel allen Bauwillens wären. Unversehrte Bauten als umgelenkter Todestrieb. So gleichen sich, nach Mumford²¹, die Physiognomien der Metropolen heute längst schon den Todesbauten der Pyramiden an. Die bewahrten Ruinen erscheinen so als Totenbuch, das die Wahrheit der Architekturen aufzeichnet. Die Vanitas-Ruinen des 17. Jahrhunderts, die Burnetsche Theorie der Erde als Ruine wären in dieser Perspektive als Vorlauf der posthistoire zu lesen. Freilich bedarf es dazu heute weder der Schrift noch der materiellen Chiffreschrift der künstlichen Ruinenarchitektur, um die Mortifikation als die verborgene Dynamik der Geschichte zu enthüllen; sie liegt am Tage. Wollte denn Geschichte nichts anderes sein als die Hinterlassung dauerhafter Erinnerungsspuren, aus denen die libidinösen Erregungen abgezogen sind? Die Ruinen waren immer ein solches Archiv der Erinnerung. Wenn Freud damit recht hat, daß Erinnerung und Bewußtsein nicht an demselben Ort des psychischen Apparats Platz finden können; wenn ferner er recht damit hat, daß »das Bewußtsein an Stelle der Erinnerungsspur«²² entstehe, dann wären die Ruinen in der Geschichte der obsessionellen Bewußtseinsemphase eine Art externalisierter Erinnerungsraum. Heute, am Ende der Bewußtseinsphilosophie, bedarf es der Inszenierung künstlicher Ruinen nicht mehr. Sie sind ubiquitär, und wir leben mitten unter ihnen. Unsere Ruinen sind nicht mehr Merkzeichen der Vergangenheit, sondern Signaturen der Gegenwart. Das Heile ist der kurzlebige Schein der Dinge, die wir produzieren. Nahezu unmittelbar geht alles Erzeugte in Ruinen über: Ließen wir Petrarca – anstatt der römischen Ruinen – die riesigen Arenen der »toten Technik«²³ überschauen, die unheimlich stillen Anlagen der Industrien und Apparaturen von gestern, die Flugzeugfriedhöfe, die leeren Raumfahrtbahnhöfe, die Industrieruinen und Schrottplätze, die Vermüllung aller Erzeugnisse, die Ruinierung der Natur, die riesigen Destruktionspotentiale des Militärs: würde dann der Blick des Poeten sich in die Perspektive der späten Freudschen Theorie wandeln? Ist die Kette der mortifizierten Dinge etwas anderes als das Szenario eines Wiederholungs-

zwanges, der selber keinen Sinn, sondern das Jenseits des Sinns wäre; der das Spiel der Produktionen wohl in Gang setzt, aber zugleich auch in »ruhende Besetzung«²⁴ überführt, in mortifizierte Erinnerung oder in die Erinnerung der Mortifikationen?

Das hieße, daß die ubiquitär gewordenen Ruinen das Verhältnis von Erinnerung und Bewußtsein umkehren: Wenn der Fluß der Produktionen sich nahezu unmittelbar in Ketten von stillgelegten Besetzungen, in Ruinen verwandelt, dann tritt die »Erinnerung an Stelle des Bewußtseins«. Inmitten der selbstgeschaffenen »Urlandschaft der Vergängnis« (Benjamin) wäre das Leben ein Atemholen des Todes, eine Verzögerung mit dem Ziel, die Erde als Ruine herzustellen und dabei gleichzeitig die Geschichte als ein umfassendes informationstechnologisches Archiv zu hinterlassen – für niemanden. Wäre nicht nur die deutsche Geschichte, sondern die Universalgeschichte im Freiburger Bergwerk gespeichert, gäbe es keinen Grund mehr, die Produktion der terrestrischen Ruine auch nur eine Sekunde zu verzögern. Hätten wir das vollkommene Archiv, bedürfte es keines Bewußtseins mehr, nicht mehr des libidinösen Spiels der Produktionen, der Verkörperungen und Entäußerungen. Dann schwiegen die Ruinen.

Es ist indessen noch undeutlich, ob nicht auch, wie so oft in der Geschichte der Ruinen, die solchermaßen »vollendete Negativität . . . zur Spiegelschrift ihres Gegenteils zusammenschießt«²⁵, ob nicht der melancholischen Versenkung in die Dinge der eschatologische Funke entspringt, ein Schein, ein Flug, ein Feuer – befreit von den Signifikanten des Sinns, welche die Diskurse der Ruine immer beschwerten.

Anmerkungen

- 1 W. S. Heckscher: Die Rom-Ruinen. Die geistigen Voraussetzungen ihrer Bewertung im Mittelalter und Renaissance. Würzburg 1936, S. 1.
Eine Theorie oder Geschichte der Ruinen gibt es bis heute nicht. Einführend ist zu lesen Georg Simmel: Die Ruine, in: ders.: Philosophische Kultur, Potsdam 1923, S. 135–143. Die gegenwärtig beste und materialreichste Arbeit ist die Dissertation von Reinhard Zimmermann: Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form. Phil. Diss. Marburg/Lahn 1984. –

- Bildbände zu Ruinen: *Paul Zucker*: Fascination of Decay. Ruins: Relict – Symbol – Ornament. Ridgewood/New Jersey 1968. – *Jeannot Simmen*: Ruinen-Faszination in der Graphik vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Dortmund 1980. – Ertragreich ist ferner *Günter Hartmann*: Die Ruine im Landschaftsgarten. Worms 1981. – *Robert Ginsberg*: The aesthetic of ruins, in: Bucknell Review 18, 1970, S. 89–102. – *Roland Mortier*: La poétique des ruines en France: Les origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo. Genève 1974. – *Hartmut Böhme*: Ruinen-Landschaften. Naturgeschichte und Ästhetik der Allegorie in den späten Filmen von Andrej Tarkowskij, in: Konkursbuch 14 (1985), S. 115–157.
- 2 So fürchtet schon der spätere Papst Pius II, Ennea Silvio Piccolomini, daß durch die drohende restlose Abtragung der römischen Ruinen der Erinnerung jede Spur (indicium) fehlen würde: »Immer ergötzt mich, o Rom, die Beschauung deiner Ruinen/Deine vergangene Pracht strahlt aus den Trümmern hervor./Doch dein Volk hier bricht von den alten Mauern den Marmor,/Brennt sich zu niedrigen Zwecken Kalk aus dem köstlichen Stein./Treibt es den Frevel so fort noch drei Jahrhunderte,/dann wohl bleibt vom Edelsten hier nimmer zurück eine Spur.« (Nach *F. Gregorovius*: Geschichte der Stadt Rom, 3 Bde., Darmstadt 1954, S. 265 (zuerst: 1856–1871).
 - 3 Zur Archivierung der Geschichte im Blick auf die Zeit nach einer Atomkatastrophe oder die Zukunft in 10 000 Jahren vgl. *Roland Posner*: Mitteilung an die ferne Zukunft. In: Zeitschrift für Semiotik Bd. 6, H. 3 (1984), S. 195–228, sowie: *Philipp Sonntag*: Künstlicher Mond am Himmel und Datenbank im Keller, in: ebda., S. 269/270.
 - 4 Zum folgenden vgl. das noch immer lehrreiche Buch von *Walter Rehm*: Europäische Rom-Dichtung, 2. Aufl. München 1960 (1. Aufl. 1939).
 - 5 Dieses drückt sich schon in dem Diktum des Beda Venerabilis (8. Jahrh.) aus: »Solange wie das Colosseum dauert, wird Rom dauern; wenn das Colosseum fällt, wird Rom fallen; wenn Rom fällt, wird die Welt fallen.« (Zit. nach *E. Rodocanachi*: Les monuments de Rome, Paris 1914, S. 164.)
 - 6 Vgl. dazu *Heckscher*, a.a.O. – *Arnold Esch*: Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Bruchstücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien, in: Archiv für Kulturgeschichte 51 (1969), S. 1–64.
 - 7 Zum »Wunderblock« als Allegorie der Erinnerung s. *Sigmund Freud*: Studienausgabe, hg. v. A. Mitscherlich, Frankfurt/M. 1975, Bd. III, S. 365 ff. – Zu den ineinander geblendeten Grundrissen Roms als Modell der Erinnerung s. ebd. Bd. IX, S. 201 ff. – Die Bedeutung der Rom- und Ruinenerfahrung bei Freud ist noch nicht hinlänglich erarbeitet. Am 7. 2. 1931 schreibt Freud an Stefan Zweig, daß er »eigentlich mehr Archäologie als Psychologie gelesen habe, daß ich bis zum Krieg einmal und nachher wenigstens einmal im Jahr für Tage oder Wochen in Rom sein mußte« (Unterstreichung: H.B.). Es ist anzunehmen, daß Ruinen für Freud eine höchst verwickelte Bedeutung haben, die mit seiner Biographie wie mit dem Konzept der Psychoanalyse zusammenhängen. Die Schlüsselstelle scheint in einem Brief zum 70. Geburtstag Romain Rollands zu liegen (ebd. Bd. IV, S. 286 ff.). Freud berichtet von einer Erinnerung aus dem Jahre 1904. Diesmal nicht nach Rom, sondern aufgrund diverser Umstände, fast zufällig –

außer der Ordnung –, nach Athen gefahren, befällt ihn auf der Akropolis das Gefühl: dies, »*was ich da sehe, ist nicht wirklich*« (ebd. S. 290; im Original gesperrt). Freud erklärt sein Entfremdungsgefühl damit, daß das Glück, die Akropolis zu sehen, unterlaufen wurde von einem »Schuldgefühl«, es »so weit« gebracht zu haben, daß er sie sieht. Wieso aber das? – Freud meint, auf der Akropolis zu stehen, sei unbewußt der Sieg über den Vater gewesen, der »so weit« es nie gebracht habe. Der Ruinenblick: das ist die empfundene eigene Größe, Triumph über die Vergangenheit. Im Fremdheitsgefühl ist dieser als Schuld empfundene Triumph eigener Macht abgewehrt. Im weiteren wird deutlich, daß jetzt hier zu stehen, die Einlösung eines uralten Traumes ist, nämlich der beengten väterlichen Welt zu entkommen – Freuds frühe Reisesehnsucht. Reisen zu können, ins Weite und Freie zu schweifen, der Geschichte zu entkommen, ihrem Verhängnis – das ist ein gegen den Vater gerichteter Akt, den Freud angesichts der Akropolis-Ruinen realisiert. Man kann sagen: die Akropolis erscheint ihm auch deswegen »unwirklich«, weil ihre Ruinen den Leichnam der besieigten Vaterautorität vor Augen bringen. Kaum zufällig erinnert sich Freud nun an den letzten maurischen König Boabdil von Grenada, der die Briefe mit der Nachricht vom Fall der Festung Alhambra ins Feuer wirft und die Boten tötet. Freud deutet dies als Verleugnung: der König will von der Ruinierung seiner Schlüsselfestung nichts wissen. Der Herrscher wie der Vater können die Ruinen nicht ertragen, weil sie die Ruinierung ihrer Macht darstellen. Den Feinden und Söhnen bedeutet indes der Anblick der Ruinen ein Glück, das mit Schuld (Mord, Krieg) bezahlt wird. Obwohl nun diese Erinnerung Freud immer wieder »heimgesucht« hat, kann er sie erst als alter Mann auflösen – nun, »seitdem ich selbst alt, der Nachsicht bedürftig geworden bin und nicht mehr reisen kann«. Sein damaliges Glück angesichts der Ruinen versteht Freud erst jetzt, weil er nun sich selbst als eine Ruine empfindet. Die Ruinen, die er damals glückserfüllt und schuldbeladen sah, enthielten also noch ein weiteres: das Bild der eigenen Zukunft. – Es wäre reizvoll, die komplexe psychische Besetzung des Freudschen Ruinenblicks weiterzuverfolgen und zu fragen, inwieweit eine solche Ruinenerfahrung in der Geschichte ihre Vorbereitung findet.

- 8 Zum folgenden s. *Reinhard Zimmermann*, a.a.O., S. 196 ff.
- 9 Vgl. *R. Zimmermann*, a.a.O.
- 10 *R. Zimmermann*, a.a.O., S. 142. – Heranzuziehen wäre auch die Allegorie der Historia, die, den Blick aufs Feld der Geschichte, diese ins liber historiae überträgt – das Gegenemblem zum Benjaminschen »Angelus Novus«, der vom Katastrophenwind übers Ruinenfeld der Geschichte getrieben wird, mit dem Rücken zur Zukunft.
- 11 Vgl. *R. Zimmermann*, a.a.O., S. 76 f. – *Frederick Hartt*: Gonzaga Symbols in the Palazzo del Te, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13, 1950, S. 151–188.
- 12 *Reinhard Beutmann/Michael Müller*: Die Villa als Herrschaftsarchitektur. Versuch einer Kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1981, S. 29 ff.
- 13 Zu Marten van Heemskerck s. *H. Egger/Chr. Hülsen*: Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck, 2 Bde., Berlin 1913–1916. – Zu

- Hubert Robert s. *Hubert Burda*: Die Ruinen in den Bildern Hubert Roberts. München 1967. – Zu Volney s. *Constantin Francois de Volney*: Die Ruinen oder Betrachtungen über die Revolution der Reiche (1791). Frankfurt/M. 1977.
- 14 *Thomas Burnet*: Theoria Sacra Tulluris, Heiliger Entwurff oder Biblische Betrachtung des Erdreichs/begreifende/Nebens dem Ursprung/die allgemeine Enderungen/welche unser Erd-Kreis einseits schon ausgestanden/und anderseits noch auszustehen hat. Hamburg 1693.
Vgl. dazu die sehr aufschlußreiche Interpretation von *R. Zimmermann*, a.a.O., S. 14–46. – Ferner: *Paolo Rossi*: Das Altern der Welt und die »Große Ruine« der Neuzeit. Vortragsmanuskript Venedig 1984. Weitere Nachweise zur Auffassung vom Altern der Welt im 16. und 17. Jahrhundert s. *Cl. J. Glacken*: Traces on the Rhodian Shore, Berkeley-Los Angeles – London 1976.
- 15 *Denis Diderot*: Ästhetische Schriften, hg. v. F. Bassenge, Bd. 2, Frankfurt/M. 1967, S. 150 und ders.: Philosophische Schriften, hg. v. Th. Lucke, Bd. 1, Frankfurt/M. 1967, S. 186.
- 16 *Walter Benjamin*: Der Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt/M. 1963.
- 17 *Georg Lukàcs*: Theorie des Romans, Neuwied/Berlin 1963, S. 62.
- 18 *Hannes Böhringer*: Die Ruine in der posthistoire, in: Merkur 36 (1982), H. 4, S. 367–375. Vgl. ferner: *Heinz Althöfer*: Fragment und Ruine, in: Kunstforum 15 (1977), S. 57–170. Zur Verwendung »gealterten Materials« in der Modernen Kunst vgl. *Arnold Gehlen*: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt/M. – Bonn 1960, S. 195 ff.
- 19 *W. Benjamin*, a.a.O., S. 182.
- 20 *S. Freud*, a.a.O., Bd. III, S. 270 (Das Ich und das Es).
- 21 *Lewis Mumford*: Mythos der Maschine. Kultur, Technik, Macht. Wien 1974.
- 22 *S. Freud*, a.a.O., Bd. III, S. 235 (Jenseits des Lustprinzips).
- 23 *Manfred Hamm/Rolf Steinberg*: Tote Technik. Ein Wegweiser zu den antiken Stätten von morgen. Berlin 1981. Vgl. dazu die Filmaufnahmen von Industrieruinen und Zivilisationsschrott in *Andrej Tarkowskij*: »Stalker« (167 min., 1981).
- 24 *S. Freud*, a.a.O., Bd. III, S. 240.
- 25 *Th. W. Adorno*: Minima moralia. Frankfurt/M. 1951, S. 334.

Marianne Schuller

Jenseits des schönen Scheins. Anmerkungen zur katastrophischen Schreibweise bei Walter Benjamin.

In geschichtlicher Streuung tauchen Literaturen auf, die nicht umstandslos in den Bestand literarischer Überlieferung aufgenommen werden können. Sofern »Tradition« sich konsolidiert unter den wohlvertrauten Machtinsignien von Erbe und Besitz, von akkumulierbarem Wissen an der Kette eines kontinuierlichen Fortschritts, stellen sie eine Abweichung dar, die zuweilen als Abfall und Auswurf stigmatisiert wird. Dann etwa, wenn literarische Praxis den codifizierten Königsweg des selbstherrlichen Wissens im Zeichen des Logos/Sinns/Subjekts auf geradezu »unmenschliche« Weise hintergeht, indem sie sich auf eine dem Subjekt unverfügbare, weil es miterzeugende Weise hin öffnet. Hin auf das sprechende textuelle Archiv des Unbewußten, hin auf Gedächtnisspuren, die, den Raum der Schrift bahnend, sich als Schriftreste niederschlagen. Das Vergessen dieses differentiellen Raumes ist der Intentio/Erkenntnis konstitutiv. Sie bildet und bewährt sich über eine Grenze, deren Übertretung eine Katastrophe für den geschlossenen Sinn- und Sperrbezirk des humanistischen Humanum, ob theologisch oder innerweltlich projiziert, bedeuten kann. In polemischer Verkehrung klassizistisch humaner Besitzstandswahrung vollzieht der »Empedokles« von Hölderlin in einer sich verausgabenden, das (S)Ich verausgabenden Schreibbewegung diese exilierende oder exzentrische Übertretung, die sich auf der Ebene der Ansprache wiederholt: »... was ihr geerbt, was ihr erworben,/Was euch der Väter Mund erzählt, gelehrt,/Gesetz und Brauch, der alten Götter Namen,/Vergeßt es kühn, und hebt, wie Neugeborne,/Die Augen auf zur göttlichen Natur,« (69/70).

In einer Bewegung spielt sich ein Doppeltes ab: Im paradoxalen »kühnen Vergessen« des väterlichen Logos als symbolisches Gesetz und Gesetz des Symbolischen taucht zugleich der »andere Schauplatz« auf, der konnotiert ist mit Natur/Müt-

terlichkeit/Weiblichkeit. Diese Doppelbewegung konvergiert mit dem »Tod der intentio«, die Walter Benjamin im allegorischen Verfahren – Allegorien sind immer Allegorien des Vergessens – am Werke sieht und die in (s)einem Prozeß des Lesens/Schreibens wirksam sind. Lesen/Schreiben sind nicht zu Hause in der Ordnung Bewußtsein/Erkenntnis. Diese untersteht der ausschließenden Aneignung und damit der Gewalt. »Erkenntnis ist ein Haben. Ihr Gegenstand selbst bestimmt sich dadurch, daß er im Bewußtsein – und sei es transzendental – innegehabt werden muß. Ihm bleibt Besitzcharakter.«

So gesehen gehen die Texte Benjamins immer in die Irre. Abwegig ist die Arbeit am barocken Trauerspiel des 17. Jahrhunderts, das verschüttet liegt unter der blendenden Selbstgewißheit des klassisch/klassizistischen Symbolismus. Auch Kafka wäre hier zu nennen oder das verlorene Objekt der Kindheit. Ebenso taucht das 19. Jahrhundert nicht primär in seinen großen Repräsentanten auf, sondern in den Spuren der Lyrik Baudelaires. Es taucht auf in jenen unnützen Figuren, die als Auswurf der funktionierenden Struktur von Produktion/Reproduktion gelten können und die zugleich eben diese Struktur verwerfen: der Lumpensammler, der impotente Künstler, die lesbische Frau. »Was für die anderen Abweichungen sind, das sind für mich die Daten, die meinen Kurs bestimmen. – Auf den Differentialen der Zeit, die für die anderen die »großen Linien« der Untersuchung stören, baue ich meine Rechnung auf.«

Aber keineswegs nur im Hinblick auf die Sujets und die in den Text eingeführten Gegenstände und Daten werden die »großen Linien« unterbrochen. Vielmehr vollzieht die Schreibweise selbst eine unterbrechende Bewegung, in der der Fluß der linearen Zeit und der fließenden Tinte stockt und in einer Rhythmik anderer Art auch einen anderen Zeit/Raum eröffnet. »Darstellung als Umweg«, so heißt es in der »Erkenntniskritischen Vorrede« zum Trauerspielbuch, »Verzicht auf den unabgesetzten Lauf der Intention ... indem sie den unterschiedlichen Sinnstufen bei der Betrachtung eines und desselben Gegenstandes folgt, empfängt sie den Antrieb ihres stets erneuerten Einsatzes ebenso wie die Rechtferti-

gung ihrer intermittierenden Rhythmik. . . . Diese Form eignet nicht einem Zusammenhang im Bewußtsein.« Die Darstellung ist konstellativ, sie folgt, wie die Vorrede zeigt, einer begrifflichen Umverteilung, die den unabgesetzten, linearen Lauf der Verstandeslogik unterbricht, indem sie eine Verräumlichung bewirkt. Sie hat ihre komplementäre Konstruktion oder Arche-Textur im Labyrinth, dem durch die Bahnung des ziellosen Gehens entstehenden Raum, der mit dem Schrift/Bild sich wiederholt. Und so wird die »Berliner Kindheit« mit einer Schreibszenen eröffnet, die nicht Spuren der Kindheit wiederholt, sondern den Text als Gedächtnistheater inszeniert: als aufschiebende, also räumlich-körperliche Wiederholung des sexuellen Wunsches, der den Text bewirkt, ohne ihn schreiben zu können: »Sich in einer Stadt nicht zurechtzufinden heißt nicht viel. In einer Stadt sich aber zu verirren, wie man in einem Walde sich verirrt, braucht Schulung. Diese Kunst habe ich spät erlernt; sie hat den Traum erfüllt, von dem die ersten Spuren Labyrinth auf den Löschblättern meiner Hefte waren. Nein, nicht die ersten, denn vor ihnen war das eine, welches sie überdauert hat. Der Weg in dieses Labyrinth, dem seine Ariadne nicht gefehlt hat, führte über die Bendlerbrücke. . . . Hier nämlich oder unweit muß ihr Lager jene Ariadne abgehalten haben, in deren Nähe ich zum ersten Male, und um es nie mehr zu vergessen, das begriff, was mir als Wort erst später zufiel: Liebe. Doch gleich an seiner Quelle taucht das »Fräulein« auf, das sich als kalter Schatten auf sie legte. Und so war dieser Park . . . auch sonst für mich mit Schwierigem, Undurchführbarem verstellt.« Und ist nicht Freud auch der Schreibszenen auf der Spur, wenn er sie als Spur einer anderen, verstellten Handlung entziffert? »Wenn das Schreiben, das darin besteht, aus einem Rohr Flüssigkeit auf ein Stück weißes Papier fließen zu lassen, die symbolische Bedeutung des Koitus angenommen hat, oder wenn das Gehen zum symbolischen Ersatz des Stampfens auf dem Leib der Mutter Erde geworden ist, dann wird beides, Schreiben und Gehen, unterlassen, weil es so ist, als ob man die verbotene sexuelle Handlung ausführen würde.«

Jedenfalls sind die fragmentarisierten Schriftreste der Schreibszenen als Gedächtnistheater immer doppelt gewebt

oder auch geteilt in einer Weise, die nicht als Repräsentationsverhältnis oder Ausdrucksverhältnis des Innern im Außen bestimmt werden kann. Die sozusagen »unbewußte« Kehrseite des Text-Gewebes hat eine andere, eine verworrene Ordnung, die an seiner Oberfläche zu verschwinden droht. Der schreibende Benjamin aber steht immer in der Versuchung, den Schein der Oberfläche, den schönen Schein, »in welchem Bedeutendes und Bedeutetes ineinanderfließen«, zugunsten einer tiefen Duplizität aufzubrechen. Wie in der Versuchung Sexualität und verbotene Wissensgier sich verschränken, so schließt die hoch erotische Miniatur, die dem Nähkasten der Mutter gewidmet ist, mit der Erinnerung an einen Vorgang, der auf die künftigen Texturen Benjamins selbst bezogen werden kann: »Eine Stunde verbrachten nun auch wir mit unseren Augen der Nadel folgend, von der trüg ein dicker, wollener Faden herunterhing. Denn ohne es zu sagen, hatte jedes sich seine Ausnähsachen vorgenommen – Pappteller, Tintenwischer, Futterale –, in die es nach der Zeichnung Blumen nähte. Und während das Papier mit leisem Knacken der Nadel ihre Bahn freimachte, gab ich hin und wieder der Versuchung nach, mich in das Netzwerk der Hinterseite zu vergaffen, das mit jedem Stich, mit dem ich vorn dem Ziele näherkam, verworrener wurde.«

Das Ziel, die (schablonierte) Oberfläche des Gewebes/Textes, seine Schauseite, ist Effekt einer anderen Ordnung, sozusagen eines »Unterbaus«, der undurchschaubar, der gerade nicht sichtbar ist. Damit aber wird auch das Ziel hinfällig. Ihm wird, schreibend, ein Schlag, ein katastrophischer »Sprung von innen« hinzugefügt. Denn der Text produziert sich über beide unterschiedene Ordnungen in einem: über die Lockung »aus der Tiefe des Urwalds« und über eine Bahnung, über ein »Vordringen mit der geschliffenen Axt der Vernunft«. Der Text, Niederschlag der stechenden, ritzenden, bahnenden skripturalen Arbeit, wird aus einer »tiefen Duplizität« hervorgegangen sein, die durch Serien in sich geteilter Begriffskonstellationen markiert werden kann: innen/außen, Körper/Sprache, Sehen/Nicht-Sehen zum Beispiel. Diese »tiefe Duplizität«, deren Anklang an Batailles nichtkomplementäres Begriffspaar »Homogenität/Heterogenität« zu hören ist, durchwirkt

die Schreibarbeit Benjamins. Insofern sie den schönen Schein als Zeichentotalität sprengt, dieses Mal der »Menschenähnlichkeit«, bringt sie sich als »katastrophische Schreibweise« hervor.

In der katastrophischen Unterbrechung ihrer selbst – Schock, Fragmentarisierung, Verräumlichung der linearen Zeit als Schrift/Bild, also als »dialektisches Bild« oder »Dialektik im Stillstand« – eröffnet die Schreibweise zugleich das Intervall zwischen (ihrem) »Ursprung« und (ihrem) »Ziel« und damit selbst einen geschichtlichen Raum. »Ursprung ist das Ziel« (Karl Kraus) so wie der Tod das Leben ist: als seine aufschiebende Wiederholung, die immer Alterität ist. Wie nämlich »Ursprung« einer berühmten Formulierung Benjamins zufolge das »dem Werden und Vergehen Entspringende«, also das Durchstreichen des Ursprungs als Abkömmling der Logik des Einen/der Repräsentation/der Abstammung meint, so ist darin auch keine rückwärtsgewandte Utopie oder irgendein mitgeschleppter Fortschrittsgedanke unterzubringen, auch nicht sogenannter marxistischer Prägung. Vielmehr wird in der katastrophischen Unterbrechung auch der eigenen Schreibweise, die das Ziel/Produkt/Ereignis/die Oberfläche an seinen Ursprung, an seine Generierung erinnert, eine geschichtliche Gedächtnisspur lesbar, die in den geschlossenen Einheiten/Sinneinheiten wirksam ist, aber auf wahrlich katastrophale Weise verschüttet liegt. Denn die gesellschaftlich verheerende »wirkliche« Katastrophe, die sich im Hitler-Faschismus auf die entsetzlichste Weise entladen hat, ist die Auslieferung ans Ziel, ans Produkt, an die homogene Struktur des Werks, an den, wenn man so sagen kann, schönen Schein der Totalität. Dem Begriff der Katastrophe eine irreduzible Ambivalenz einschreibend heißt es bei Benjamin: »Die Katastrophe ist, ›wenn alles so weiter geht‹.« Wenn sie nicht eintritt als Konstruktion eines destruktiven Eingriffs, der den Lauf der Dinge unterbricht, um wahrzunehmen, was an ihnen nicht sichtbar ist.

In dieser Schreibweise wird, keineswegs zufällig, auch das 19. Jahrhundert wahrgenommen. Denn diese katastrophisch intermittierende Schreibweise macht wahrnehmbar, woran sich die Augen, das primäre und strapazierteste Organ des

Menschen im 19. Jahrhundert, sonst nur ausstarren können. Mit der Entfaltung der Warengesellschaft nämlich wird das 19. Jahrhundert das Jahrhundert des Sehens, der Schaulust, die an der Schaustellung der Waren als reiner Oberfläche und scheinbar geschichtslosem Produkt sich immer wieder neu wiederholt. Wird Benjamin die Überanstrengung, den Schmerz des vom Sehen gesättigten Auges im leeren Blick bei Baudelaire wiederfinden, wird die sich an den Waren reproduzierende Schaulust auch zum Kollaps der »Aura« beitragen, so wird ihm gerade der Primat dieses Sehens als Funktion des Systems »Wahrnehmung-Bewußtsein« als Symptom einer Wahrnehmungskrise lesbar, die auch eine Darstellungskrise zur Folge hat. Der Wahrnehmungskrise war nämlich nicht nur Marx auf der Spur, wenn er, das System »Wahrnehmung-Bewußtsein« überschreitend, der Ware ihre »Urgeschichte« rück-erstattet, die in ihrer Sichtbarkeit verschwunden ist. Auf den ersten Blick, so Marx im »Kapital«, scheint die Ware ein »selbstverständliches, triviales Ding«. Ihre Analyse aber ergibt, »daß sie ein sehr vertracktes Ding ist, voll metaphysischer Spitzfindigkeiten und theologischer Mucken«. Für das bloße Auge ist die Vor- oder Urgeschichte der Ware tot, wie auch das Kapital als die Wiederkehr von »verstorbener Arbeit« beschrieben wird, die sich nur »vampirmäßig belebt durch Einsaugung lebendiger Arbeit und um so mehr lebt, je mehr sie davon einsaugt«.

Nicht nur Marx also ist der Krise der Wahrnehmung und damit der Krise des Systems Wahrnehmung-Bewußtsein auf der Spur, sondern ebenso wird sie zum Ausgangspunkt einer »unzeitgemäß-modernen« Literatur, wie sie etwa die Texte E. T. A. Hoffmanns darstellen. Bildet Hoffmann, ebenso wie Marx, einen wichtigen Gesprächspartner für die Arbeit am »Passagenwerk«, so entfaltet sich beispielsweise das »Phantasiestück Prinzessin Brambilla« als die Folge eines »Augen-übels«, das die Dinge nicht als Verdoppelung des gleichen erscheinen läßt, sondern sie in einer Verschiebung oder Verkehrung wahrnimmt. »Es muß sich etwas in meinem Augenspiegel verrückt haben«, so sagt der an »chronischer Spaltsucht« (Baudelaire) leidende Held, »denn ich sehe leider meistens alles verkehrt und so kommt es, daß mir die ernsthaft-

testen Dinge oft ganz ungemein spaßhaft, und umgekehrt die spaßhaftesten Dinge oft ganz ungemein ernsthaft vorkommen.« Das »Augenübel« aber ist vielleicht so übel nicht, denn es sieht mehr, indem es den Bruch zwischen Sehen/Nicht-sehen, also eine Differenz wahrnimmt, der sich die Schreibarbeit Hoffmanns verschreibt.

Und schließlich hat Freud, der doch nichts sein wollte als ein Beobachter, auch den Primat des Sehens als Funktion des Systems Wahrnehmung-Bewußtsein erschüttert, selbst wenn er es, wie vielleicht oft, gar nicht »wußte«. Im Zusammenhang einer Relektüre der Schrift über das »Unheimliche« – und haftet nicht auch den Waren als sinnlich-übersinnlichen Phantasmagorien etwas Unheimliches an? – jedenfalls hat Samuel Weber darauf hingewiesen, daß die Kastrationsangst nicht so sehr aus der Wahrnehmung jenes legendären Mangels als vielmehr daher rühre, daß dem Sehen selbst etwas mangle. In Ergänzung von Freuds Hoffmann-Lektüre heißt es »(Die Kastration) erschüttert vor allem das Primat dessen, was Freud das System Wahrnehmung – Bewußtsein nennt, das unsere Erfahrung des Alltags ebenso bestimmt wie das Denken der westlichen Metaphysik. Denn das, was das Kind entdeckt, ist weder nichts, noch ist es etwas, im Sinne dessen, was das Kind zu sehen wünscht und erwartet: Es ist im Gegenteil eine Art negativer Wahrnehmung, deren Objekt oder Referent letzten Endes eine Differenz ist...«

Das Sehen als Funktion des Systems Wahrnehmung-Bewußtsein tendiert zur Neuauflage des gleichen, zur Spaltung als Verdoppelung, zur Doppelgängerei. In diesen Zusammenhang, der im 19. Jahrhundert eine Hochkonjunktur erlebt, schlägt Benjamins Schreibweise Breschen, durch die sich die an der Logik des gleichen und der gewaltsamen Identität verstorbenen Felder auftun: Gedächtnis etwa, Urgeschichte, das Imaginäre, das Weibliche. Der seelenlos abgründige Bruch, der die phantasmagorischen Sinneinheiten in einem bloß skandierenden Intervall zerniert, vollzieht sich in einer entstellenden Wiederholung, die sich etwa als Allegorie oder als schockartige Fragmentarisierung niederschlägt. Über den Abgrund der Spaltung bringen sich die Texte als unauflösbare Doppeltheit hervor, die auch die Signifikatswirkung immer

neu verschiebt. Verschränkung etwa von Bild und Begriff in der Weise, daß das Eine das Andere verletzt und in seiner Selbstherrlichkeit entstellt. Minitatur etwa und philosophische Rede, das Eine das Andere und damit jeweils sich selbst durchquerend. Rausch und »Axt der Vernunft«, das Eine ist das, was dem anderen mangelt. Fortlaufender Text und zerstückelter Textkörper. Beides Unterschiedene in Einem und damit das Eine unterscheidend. Diese »tiefe Duplizität«, die einen katastrophischen Eingriff in die Logik des Einen, der Totalität/der Abstammung des Werks nicht so sehr bedeutet als bewirkt, läßt die Texte Benjamins an den Wunderblock erinnern, sofern dieser als eine von Hand betriebene Apparatur verstanden wird.

Lesbar aber wird die katastrophische Schreibweise vor allem in Benjamins größter Arbeit, dem »Passagenwerk«. Stellen die ersten Bücher, zumal die »Bohème«, noch einen geschlossenen, eher flächigen Zusammenhang dar, so wird dieser im Fortgang des Textes verändert: Der Fortschritt des Textes vollzieht sich, indem der fassadenartige Zusammenhang zerfällt. »Zentralpark« und die »Thesen zur Geschichte« sind eine Ansammlung oder Konfiguration von Fragmenten. Versetzt bereits die scharf geschnittene Segmentierung der sich gewöhnlich in einem Redefluß ergießenden Geschichtsphilosophie dieser einen entscheidenden Schlag, so ist das »Passagenwerk«, wenn auch aus noch ganz anderen Gründen, vor allem als ein riesiges Konvolut von Fragmenten überliefert. Müßte, die Paradoxie des Katastrophischen wieder aufnehmend, die Konstruktion dieses Zerfalls im einzelnen untersucht werden, so läßt sich doch immerhin sagen: die Fragmentarisierung konstituiert eine Verräumlichung, in der sich die kontinuierliche Linearität des Textes wie der Geschichte als Fortschrittsgeschichte bricht. Die katastrophische Unterbrechung erstellt einen Raum, in dem etwas sichtbar wird, was vor dem in die Zukunft blickenden sehenden Auge des Bewußtseins immer verstorben und begraben liegt. Es sind namenlose Trümmer, Abfall, der Abfall des Fortschritts; es sind die fragmentarisierten Schriftreste, die Benjamin aufzeichnet. Sehen/Nichtsehen. »Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aus-

sieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, *ist* dieser Sturm.«

Der Engel sieht, was wir nicht sehen, weil unser Blick von der Kette der Ereignisse verstellt ist. Aber sein Blick hat ihm die Stimme verschlagen. Er ist stumm und muß weiter. Benjamin sieht das Bild des Engels. Er sieht es in dem Maße, in dem er sieht, was im Sinne der Repräsentation nicht zu sehen ist. Er sieht gewissermaßen den Blick des Engels, den er wiederholt und verschiebend entäußert: als Text. Die Fragmente, ein Trümmerhaufen, eine einzige Katastrophe. Und auch nicht: Denn als Totgeburten von der Kette der Ereignisse und der Sichtbarkeit des Fortschritts erzeugt, ist deren katastrophische Unterbrechung zugleich eine Wendung, die diesem Typ des Fortschritts den Wind aus den Flügeln nimmt.

Wolfgang Kaempfer
Die künstliche Erinnerung oder
Die Sensation des Schönen

Ein Phänomen ist zu behandeln, über das es nur indirekte Auskünfte gibt: die »Sensation des Schönen« als eine künstliche Erinnerung an einen unvordenklichen Zustand. Indirekte Auskünfte geben auch die Künste. Sie lassen das Schöne lediglich erscheinen. Übers Formprinzip, welches dies Erscheinen sichert, haben sie es zugleich domestiziert, und aus dem einstmals »wildes Tier« eine Art Haustier gemacht. Der Untersuchungsgang ist in drei Schritte zerlegt. Der erste Schritt führt in die »sensationelle« Welt des Werbe- und Warenschönen, der zweite sucht die Sensation als solche zu begreifen – dabei wird sich die Spekulation nicht ganz vermeiden lassen –; und der dritte Schritt führt wieder zurück zu einer anderen defizienten Form der »Sensation des Schönen«. Mit ihm werfe ich einen kurzen Blick auf die Perversion des sogenannten Masochismus, ausgehend von dem Erzähler und Romancier Leopold von Sacher-Masoch.

Des Morgens auf die Straße tretend, finde ich mich überraschend vor einem gigantischen Prospekt der Wüste. In der Bildmitte schwebt, wie es der klassische Kanon verlangt, das Objekt der Andacht, das, weil es eine weitere Szene eröffnet, durchsichtig zu sein scheint. Es stellt ein Fernsehgerät der Firma Grundig dar. Der linke Vordergrund wird von ein paar antiken Säulenstümpfen eingenommen, und in der rechten Bildhälfte hat sich ein Auto – es ist längst ein Wrack – schräg in den Wüstensand gebohrt. Die orangegelben Sandhügel schwingen sich gelassen in die Ferne, über der ein leerer blauer Himmel brennt.

Allein die Firma Grundig scheint überlebt zu haben. Aber wie lange, so fragt sich der Betrachter, wird *Grundig* überleben – in der Wüste? Der virtuelle Konsument, ich also, steht wie vor einem zweiten Bildschirm (der aus Papier ist), aber

zugleich wird er hineingesogen von der ersten in die zweite oder dritte Szene. Angeregt, nicht ohne Lustgewinn, wechselt er die Perspektiven und erwägt die Deutung, die ihm *prima vista* nicht, *seconda vista* doch beabsichtigt zu sein scheint: Grundig hat es um des artistischen Effektes willen gewagt, sich in den Gang von Zeiten einzuschalten, die die Firma selbst begraben werden. Auch Grundig wird nicht überleben. Zwar wird sein Umsatz noch einige Zeit wachsen, aber zugleich wächst die Wüste, in der sein Ende schon präsent ist.

Erlösung *von* der Werbung *durch* die Werbung? Eröffnung von metaphysischen Prospekten hinter den materiellen und profanen? Was meldet das Sensorium? Aber unser Schritt auf der Straße ist zu rasch. Zwar läßt sich auf den ersten Blick durchschauen, daß da Erlösung vom grauen Alltag durch einen sekundenraschen Ausflug an die Grenzen von Zeit und Raum visiert ist, aber wie gesagt: Es ist zu spät. Das Bild haftet. Auch könnte Grundig wenigstens so recht haben wie Nietzsche: Die Wüste wächst in der Tat.

Und während mir nun zwei überlange Beine entgegenschreiten, die in knapp sitzende Jeans gespannt sind – der grob gerippte Stoff ist bis zur kleinsten Falte nachgebildet –, fliegt mir der Slogan durch den Sinn: In ihrer zweiten Haut durch die Wüste. Denn im Gegensatz zur ersten ist diese zweite Haut – die Jeans-Haut – robust und proletarisch. Im Gegensatz zur ersten fängt sie den Blick so ab, daß er nicht eindringen kann, und das bedeutet: sie ist Fetisch. Sie ist sogar einer der Fetische des Alltags selbst, der, die Figur vorausgesetzt, sich unisexuell verklären und alle Unterschiede auslöschen kann, auch den zwischen Klassen oder den zwischen Arbeits- und Freizeit.

Ein zweiter Kalauer bedrängt mich: Wüstenwärts in die Oase. Denn auch diese Oase gibt es »wirklich«. Eine bezaubernde Luftaufnahme schwebt mir vor. Diesmal hätte ich die Störung fast übersehen. Gleich hinter dem oberen Oasenrand schwebt auf welligem Wüstensand unauffällig ein Schatten in Form eines schlanken Geschosses. Die Maschine, die uns ins Jenseits der Zivilisation, ins Herz der Wüste, fliegen könnte, ist zum Hades-Schatten dematerialisiert und kommt selber aus dem Jenseits. Nichtsdestoweniger ist sie unvergleichlich mächtiger als das Herz, an dem sie vorbeischießt. Es liegt in

ihrer Macht zu töten. Paradox erkennen wir das gerade an ihrer geisterhaften Immaterialität.

Drei Beispiele aus der Kunst der Werbung. Aber bekanntlich ist die Kunst der Werbung nicht beschränkt auf die – *Kunst der Werbung*. Auch das alte Kunstwerk warb und suchte zu verführen. Kunst ist, was sie macht: Effekt. Schon ihre kirchlichen oder fürstlichen Auftraggeber haben sie mehr oder minder unmittelbar als »Werbemittel« eingesetzt. Es ist gerade der *Auftrag*, der die alte mit der Werbekunst verbindet.

Umgekehrt dürfte die Kunst auch dort noch, wo der Werbeeffekt ins Zentrum rückt, Qualitäten weiterschleppen, die zur alten Kunst gehören. Es ist zum Beispiel unbestreitbar, daß sie in hohem Maß das Selbstverständnis der Gesellschaft kanalisiert. Gerade die Kundenwerbung kann an dem Kriterium Kants, ohne Begriff allgemein zu gefallen, nicht vorbei.¹ Sie bestimmt den zumeist verbreiteten »Geschmack« ebenso wie dieser wiederum die Kundenwerbung. Auch sind die Merkmale, die für die Urteile gelten, meist ähnlich eingeschliffen wie einmal der Kanon des vorbürgerlichen Kunstwerks. Das Gesetz der Innovation gilt für das Werbeschöne sehr viel weniger als für das Kunstschöne. »Musterhaft« wie einst, müht sich Werbung mit Erfolg um den »Goldenen Durchschnitt«. Sie muß die Referenz, über die sie Bedeutung gewinnt, nicht wie das Kunstwerk zurückbinden an ein Formkonstrukt, das jene transparent zu machen bestimmt ist. Der Schleier der auratischen Verklärung des Realen, die dieses als versöhntes in die Ferne, in die Utopie verwies, ist weggerissen worden, und das Reale rückt – im Akt der Selbstverklärung – in den Vordergrund und in die Nähe. Mittels dokumentierender Techniken sucht Werbung es direkt und schamlos einzufangen. Insbesondere das Werbefoto hält, was allgemein gefällt, konsequent im Spiegel des Besonderen fest. Die Kontingenz, konstitutiv auch für das Kunstwerk, ist nicht mehr aufgehobenes, sondern aufgelöstes Moment und wird – paradox – *kategorisch*. Es ist sie, es ist das Leben, die über den Kunst-Effekt hinaus verführen. Übers Realisat des Dokuments, der Fotografie, wird die alte Phantasie konkret, daß das bloß Mögliche – der Schein – realisierbar sei.

Hatte das tradierte Kunstwerk bloß versprechen können, was es nicht halten konnte – die leibhaftige Begegnung und Berührung –, so kann das Werbekunstwerk in einem Atemzug versprechen und das Versprechen halten. Umgekehrt behalten die Realisate, die Waren, wenn sie in die Hände der Käufer gelangt sind, etwas von der Aura der Selbstverklärung des Realen, so als vermöchten sie sich nicht völlig zu verwirklichen. An den meisten Industrie-Erzeugnissen haftet etwas Irreales, Traumhaftes, Phantastisches. Ihre sinnlich-ästhetische Erscheinung droht sich zu verselbständigen und das geliebte Objekt in ein geliebtes Subjekt zu verwandeln. Es geht insofern ähnlich zu wie im Märchen. Ist das Auto erst verwandelt in ein *Wesen*, in einen Jaguar zum Beispiel, so können seine »Liebesblicke« auch erwidert werden. Dazu taugen natürlich in erster Linie die machinalen Waren, die Viertel-, Halb- und Ganzautomaten, schließlich die Computer aller Rassen und Generationen, sie alle herausstaffiert wie Bräute, sie alle sinnlich-imaginär und zugleich »Gebrauchswert«, metaphysisch und bloß physisch, transzendent und zugleich immanent, schön und zugleich »sensationell«.

Die »erscheinende Materie«, nach Schelling lediglich »als Form, als relative Differenz« wiederum »dasselbe mit dem, wovon sie das Symbol ist« – mit dem »Unendlichen« nämlich² –, scheint mit dem Werbe- und dem Warenschönen in eine Sphäre zu entrücken, in der Versöhnung überflüssig wird, weil alles Erscheinende sich unmittelbar ins Schöne, dieses sich in die Realisate auflöst. Die Versöhnung ist insofern in den Realisaten selbst. Sie ist immer schon geschehen und braucht bloß noch nachgeholt zu werden – im Kaufakt nämlich. Nicht mehr Bühne, Leinwand oder Bildschirm sind der Schauplatz, sondern der Schauplatz und -akt ist jene multimediale *Schau*, in der sich alle Differenzen zwischen Spiel und Ernst, Szene und Parterre, Festtag und Alltag, Simulacrum und Realität neutralisieren können. Nicht nur ist alles Reale Simulacrum, sondern auch jedes Simulacrum wirklich.

Das Schöne beweispflichtig zu machen, indem sie die Kamera zum Zeugen aufruft, blieb der alten Kunst versagt. Noch wo sie dem fotografischen Effekt sich näherte, blieb offensichtlich, daß sie ihn simulieren mußte. Zwar ist auch das

einzelne Automobil noch »Exemplar« in einer »Gattung«, aber es ist zugleich eins am bestimmten Ort und zur bestimmten Zeit. Jedes reale oder fotografierte Auto »gibt es«. Was an ihm *schön* sein mag, läßt dem Prinzip nach stets sich »realisieren«. Ja, die Serienmäßigkeit der Herstellung erlaubt es sogar, die Kontingenz selbst noch zu unterlaufen, das heißt das Einmalige, Besondere, die unwiederholbare »Aura« des Erlebnisses, wie sie sich insbesondere im Kaufakt einstellen mag, beliebig oft zu wiederholen.

Richard Sennett hat die »neue säkulare Ordnung« seit Beginn des Industriekapitalismus dafür namhaft gemacht, daß »physische Objekte psychologische Dimensionen«³ annehmen und wohl auch – wie ich hinzufügen möchte – psychische Sensationen die Objektform annehmen können. »Wenn die Anschauungen vom Immanenzprinzip beherrscht sind«, schreibt er, »brechen die Unterscheidungen zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem, zwischen Innen und Außen, zwischen Subjekt und Objekt zusammen.«⁴ – Die Kommunikation ist um die Distanz und um die Differenz gebracht, und so verläuft sie im wesentlichen prä-beziehungsweise postverbal, das heißt sie läuft über Signale. Es sind dieselben, die so öffentlich wie unmittelbar, so aufdringlich wie permanent ins Auge oder Ohr der Individuen dringen und deren natürliche Sprache unterlaufen. Gleichwohl geben die Menschen auf sie Antwort. Sie senden ihrerseits Signale. Sie stehen der Bildwelt Modell. Aber auch dieser Rückkopplungsmechanismus entgeht ihnen: Sie können ihn im besten Falle *denken*.

»Die reale Semiurgie des Urbanismus«, schreibt Simon Wehrle, »... entzieht sich ... jeder Interpretation«, weil Deutung sich in der Oszillation zwischen Zeichenklassen und Grammatik schon vor den Subjekten vollzieht; das Leben der Zeichen samt Interpretation und Referenzierung ist schon lange vollzogen, bevor es ein Auge berührt hat. Bevor der Fahrer sein Ziel erreicht, hat der Wagen immer schon gesendet, Aussagen mitgebildet und -getragen, sich mit anderen Wagen, Gebäuden und Menschen verkettet, künstliche Botschaften zum Leben erweckt und Sinn transplantiert, im Meer der Konstellationen eine Kielspur hinterlassen, die hinter ihm von

anderen Spuren, Winken und Verweisen überlagert worden ist.«⁵ Was Wehrle den »archaischen Karneval der Buchstäblichkeit in den Masken der Produkte«⁶ nennt, ist das tägliche diffuse Gasmisch aus ästhetischen und realen Sensationen, aus Zeichen, die die Undurchdringlichkeit von Objekten, und Objekten, die die Transparenz von Zeichen angenommen haben. Das laufende Band der Impressionen beim Autofahren oder Geschäftsgang ist wesentlich Schrift, aber der sie liest, ist gleichwohl kein Ich, sondern Aufnahmegerät und Reaktor. Was er erfährt, ist lediglich ein graues Flimmern zwischen Artefakt und Fakt, Stimulation und Übersättigung, für die die »Sprache« stets zu spät kommt.

Dennoch läßt sich die Stelle bestimmen, durch welche dieser unbestimmte und unbestimmbare flux passiert. Diese Stelle ist der Kaufakt. Mit ihm hält das Individuum den Atem an. Der Kreislauf, an den es übers Geld angeschlossen ist, führt über Vor-beziehungsweise Hinterwelten, die nur scheinbar anonym sind. Im Geld verbirgt sich der Abgrund der Geschichte. Es ist die Zahl, die ihn verschweigt. Im Geld ist sedimentiert, was einmal – und was immer wieder – »ursprüngliche Akkumulation« gewesen ist: Aneignung als Raub. Es ist die harte Währung, mit der das Leben in den Tod gerettet wurde, es ist die Währung des Lebens als getötetes. Der Akt des Zahlens ist daher zumeist von einem trüben Gefühlsgemisch begleitet: Erleichterung, Schmerz, Ekel und Angst. Man wird etwas los, aber etwas, das auch belastete wie eine Schuld. Niemand kann für den Tod, der im Geld sedimentiert ist, jeder spricht sich daher frei. Allein das Gefühlsgemisch, das durch den Raster der Wahrnehmung rinnt, signalisiert, was mit ihm vergessen werden sollte.

Der Kaufakt ist der unheimlichste der Akte, denn er simuliert den Liebesakt. »Das Schöne« ist plötzlich zu haben, und zwar leicht. Wie der Liebesakt ist er jedesmal ein »Höhepunkt«, der mit dem »Besitz« schon überschritten wird. Der Käufer ahnt nicht, daß er nur empfangen kann, was er gespendet hat: ein totes Ding. Denn die Ware ist mit dem Geld stets kurzgeschlossen: Sie soll sich ja in dieses verwandeln. Übrig bleibt nur der Kaufakt selbst, will sagen: der Augenblick des Tauschs. »Das Schöne« läßt nur einen Augenblick sich

»haben«, es stirbt schon in der Hand des »Besitzers«. Deswegen muß er den Kaufakt zwanghaft wiederholen. Deswegen müssen alle Waren – wenigstens dem Prinzip nach – *neu* sein. Als die leibhaftige Unschuld gieren sie danach, daß sie ihnen jemand nimmt. Aber einmal verloren, ist sie für immer verloren. Das schlägt sogar im Preis sich nieder. Der Preis des Neuwagens, der den Verkaufssalon verlassen hat, sinkt augenblicklich um einen beträchtlichen Prozentsatz.

Im Märchen von der »Messingstadt« aus »Tausendundeiner Nacht« hat solcher Schein sich endgültig gelöst von seinem Fundament, vom aufgehäuften Reichtum einer Stadt, die, nur noch auf ihn selber starrend, den Augenblick versäumte, ihn wieder der Zirkulationssphäre zuzuführen und sich mit den notwendigsten Lebensmitteln zu versorgen. Buchstäblich hat die tote Arbeit die lebendigen Bewohner unter sich begraben. Niemand ist mehr am Leben, sondern lebendig ist allein, was zugleich den Tod bringt: der geisterhafte Schein des Schönen. Nacheinander klettern zwölf Kundschafter auf die Mauer, erblicken die geisterhaften Jungfrauen, stürzen sich ihnen in die Arme und damit in den Tod. Der dumpfe Gongschlag des *memento mori*, das ja zugleich die bedrohte Erzählerin beängstigt, durchschwingt die ganze Erzählung und materialisiert sich schließlich in einer Art Alarmanlage, die mögliche Einbrecher ins Garn der Schönheit locken soll. Was einmal ein Plan gewesen sein mag, hat sich verselbständigt und schützt niemanden mehr. *Das Schöne* läßt sich nicht betrügen, sondern trügerisch ist nur – seine Veranstaltung. Einmal veranstaltet, setzt es sich noch durch gegen die Veranstaltung selbst.

Denn was allein so schimmern und verführen kann wie das Schöne, das ist der Abglanz des schönen toten Reichtums selbst. Es ist das, was von ihm bleibt, wenn er verschwunden ist: seine Schönheit. Ihn *sehen können* ist gleich einem *Sterbenkönnen* und umgekehrt. Erst in der Erlösung von ihm zeigt sich, was er ist. Er ist »schön« nur als Bild, das selbst sich nicht besitzen läßt, und er trifft sich darin mit dem Gesang, mit dem die Vorwelt Abschied nahm, mit dem Gesang der Sirenen. An das Ohr sich wendend, an das »ältere«, an das »archaische« Organ – *Erschütterung* wird buchstäblich –, erinnert dieser Gesang im wörtlichen und übertragenen Sinn an den Sing-

sang, mit dem die Mutter den noch sprachlosen Säugling in den Schlaf wiegt. Er signalisiert Heimkehr in dem ambivalenten Sinn, den Bachofen ihm gegeben hat. Er nimmt jene »Umwege zum Tode« zurück, die Freud evoziert, wenn er den Todestrieb bespricht, oder Blumenberg, wenn er Freuds Resultate der »Arbeit am Mythos« den »Totalmythos« nennt.⁷

Daran läßt sich ermessen, was es bedeutet, wenn uns in der Kafkaschen Version erzählt wird, schrecklicher noch als der *Gesang* sei das *Schweigen* der Sirenen. Denn so wie der Gesang auf den anfänglichen Singsang, so spielt das Schweigen auf den anfänglichen Schrecken an, der das Kind erfaßt, wenn die Mutter auf seine Rufe – schweigt. Georges Devereux hat in diesem Schweigen die Wurzel aller Anrufungen und Fragen wiedererkannt, die wir an das Numinose richten, an das steinerne Schweigen der Natur – von den alten magischen bis zu den modernen wissenschaftlichen Praktiken.⁸

Aber noch an ihrer Negation läßt sich erkennen, was die Sensation des Schönen gewesen wäre oder wäre: jäh, folgenlos, tödlich. Sie ist Erscheinen und Verschwinden – oder mit Goethe gesprochen, der ein Meister dieses »Effektes« war –, »Willkommen und Abschied« in einem. Ganz wie im massenhaft reproduzierten Simulacrum des modernen Fan beim Kauf, in den Spielbars, am Steuer oder vor dem Bildschirm schließt er die Wunde, die im Verlaufe der Kulturation und Zivilisation gerissen wurde, und Subjekt und Objekt, Impuls und Wahrnehmung, Autonomie und Heteronomie können zusammenfallen. Im Ernstfall heilt sie die Wunde, indem sie sie aufreißt; im Falle der Simulation hinterläßt sie die fahle Unbestimmtheit, die den actus an die Onanie zediert hat, so daß sie ihn beliebig wiederholen kann.

Schön ist allein, worüber es kein Hinaus gibt. Das Schöne signiert den Umschlag in sein eigenes Vergehen und es ist insofern Zeichen der Vergänglichkeit. Es zeigt sich in der Zeit, im Partikularen, in der Kontingenz als diese selber und es zerstört sie damit. Der Tod ist ihm nicht inhärent, sondern er liegt nur auf der Linie seiner Logik. Das Unwahrscheinliche, exzentrischster Faktor in den Wahrscheinlichkeitskalkülen, läßt in diesen selber sich nicht dulden, nicht ertragen. Es hebt ihre Gesetze auf, ohne ein anderes Gesetz zu nennen. Das Schöne

ist weder »heilig« noch das (Hegelsche) »Schimmern« der Idee in den Farben der Sinne. Kraft seiner Kontingenz, seiner »Realität« setzt es alle Bestimmungen außer Kurs. In seinem Licht verstehen wir plötzlich, warum es sie »eigentlich nicht gibt«.

Ist nun aber die feine Grenze überhaupt noch auszumachen, an der Erfahrung umschlägt ins Ende aller Erfahrung – in die Sensation des Schönen –, wenn sie in dem Schwerefeld verlaufen soll, das die zeitgenössische Erfahrung umschreibt? Muß sie in den Partikelstürmen nicht verschwinden, die das Individuum ununterbrochen – und wohl auch ununterbrechbar – treffen und betreffen, so daß es sich stets zugleich vor und hinter ihr befinden könnte?

Die »Idee des Schönen«, sagt Hegel, »hat ihre Wirklichkeit in der konkreten Einzelheit«⁹. Die Erfahrung des Besonderen, des Jetzt und Hier, des Einmaligen, Unwiederbringlichen, die von einer Sensation untrennbar ist, die in den unumkehrbaren Lauf der *Zeit* fällt, hat kaum zufällig schon früh zu jenem theoretischen »Momentanismus« geführt, der die *Sensation* von der *Idee* des Kunst- und Naturschönen abzuheben trachtete. Ausdrücklich thematisch wird dieser Versuch bekanntlich in der Auslegung, die Horkheimer und Adorno der Begegnung des Odysseus mit den Sirenen geben.¹⁰ Aber es fällt auf, daß die Sensation, als sie theoriefähig zu werden begann – sie ist es bis heute noch nicht so, daß von einer »Theorie« überhaupt gesprochen werden könnte –, sogleich an den *Augenblick* gebunden wurde. Sie hat – und das ist offensichtlich schon »modern« – von vornherein die Struktur des »Blitzes« und ist, als sie auftaucht, schon in Gefahr, das Verschwindende zu sein, als das wir sie heute formulieren müssen.

In der Definition von Kant kommt solcher »Momentanismus« allerdings nicht der Sensation des *Schönen*, sondern der des *Erhabenen* zu. In dieser Differenzierung folgt er Edmund Burke. Er schreibt: »Das Gemüt fühlt sich in der Vorstellung des Erhabenen in der Natur *bewegt*: da es in dem ästhetischen Urteil über das Schöne derselben in *ruhiger* Kontemplation ist. Diese Bewegung (vornehmlich in ihrem Anfang) kann mit einer Erschütterung verglichen werden, d. i. mit einem schnell wechselnden Abstoßen und Anziehen eben desselben Ob-

jekts. Das Überschwengliche für die Einbildungskraft (bis zu welchem sie in der Auffassung der Anschauung getrieben wird) ist gleichsam ein Abgrund, worin sie sich selbst zu verlieren fürchtet; aber doch auch für die Idee der Vernunft vom Übersinnlichen nicht überschwenglich, sondern gesetzmäßig, eine solche Bestrebung der Einbildungskraft hervorzubringen: mithin in eben dem Maße wiederum anziehend, als es für die bloße Sinnlichkeit abstoßend war.«¹¹

Bekanntlich machte Schelling durch diese allzu penible Rechnung einen Strich. Zwar ist der Triumph der Vernunft über eine Einbildungskraft, die sich nicht zu fassen weiß, bei ihm (mit Schiller) ins Moralische gewendet, aber: »Das Erhabene in seiner Absolutheit begreift das Schöne, wie das Schöne in seiner Absolutheit das Erhabene begreift.«¹² Drehpunkt ist das Absolute, das wie ein Telos funktioniert. Natur gelangt je an ihr Ziel. Was Kant die »Zusammenfassung der Vielheit in die Einheit« nannte, des »Sukzessiv-aufgefaßten in *einen* Augenblick . . . , der die Zeitbedingung im Progressus der Einbildungskraft wieder aufhebt«¹³, geschieht je mit dem *einen* Blick, den die Kundschafter von der Stadtmauer der Messingstadt herab auf jene »furchtbare Schönheit«¹⁴ werfen, die kein »Über« hinter dem »Hinaus« mehr gestattet. Das Über-sie-hinaus ist schon der Todessturz.

In seiner Nacherzählung des antiken Mythos läßt Cesare Pavese den Endymion nach dessen Begegnung mit der Göttin Artemis bekennen: » . . . und ich begriff, daß ich nie mehr leben würde unter den Menschen. Ich war keiner der Ihrigen mehr. Ich wartete auf die Nacht.«¹⁵ Pavese ist es zugleich gelungen, die mythische mit einer Affektlage zu verbinden, die spezifisch modern ist. Er balanciert auf einer Grenze, hinter der beginnt, was sich wiederum ins Konzept »industriekapitalistischer« Psychologie einschreiben ließe. Die finale Obsession durchs Schöne beginnt gleichsam zu schielen und zweierlei zu visieren – und damit wohl auch schon zu »programmieren«: Die Lust und den Schmerz, die Liebe und den Tod. Kein wahrhaft Liebender denkt an seinen Tod. Auch für die Liebe gilt, daß der Tod nur auf der Linie ihrer Logik liegt. Die Doppel-Lust, die Todeslust verrät, daß der Betroffene vom Objekt seiner Leidenschaft sich heimlich abzukoppeln im Begriff steht.

Pavese erzählt: »Fast zögernd berührte sie mich, und ein Lächeln kam ihr, ein unglaubliches, tödliches Lächeln. Ich war im Begriff, ihr vor die Füße zu fallen – ich dachte all ihre Namen – doch sie hielt mich zurück, wie man ein Kind zurückhält, mit der Hand unter dem Kinn. Ich bin groß und kräftig, du siehst mich, sie war stolz und hatte nur jene Augen – ein mageres wildes Mädchen – ich aber war wie ein Kind. Du mußt nie erwachen, sagte sie. Mußt dich nicht bewegen. Ich werde dich wieder besuchen. Und fort ging sie über die Lichtung...«¹⁶

Endymion, als ihm Artemis begegnet, weiß »um das vergossene Blut, das zerfetzte Fleisch, die gefräßige Erde, die Einsamkeit«¹⁷. »Als die Helligkeit kam«, erzählt er, »sah ich von hoch auf die Ebene hinab, auf diese Straße, wo wir einhergehn, Fremdling, und ich begriff, daß ich nie mehr leben würde unter den Menschen. Ich war keiner der Ihrigen mehr. Ich wartete auf die Nacht.«¹⁸

Die Zeichen lassen sich schwerlich mißdeuten. Daß Artemis Endymion, als er ihr vor die Füße fallen will, zurückhält, »wie man ein Kind zurückhält«, läßt zweifeln an ihren göttlichen und wirft ein Licht auf ihre mütterlichen Qualitäten. »Rauh und mütterlich« ist ihre Stimme, und doch ist sie zugleich ein mageres Mädchen im kurzen Gewand.

Offensichtlich birgt das Kostüm der Göttin die tabuisierte Doppelgestalt von Mutter und Schwester. Der Schrecken, der »immer zwischen uns blieb«, läßt als der ödipale sich erkennen und bezeugt, daß Artemis zugleich die Patriarchenwelt vertritt. Ihre Unwiderstehlichkeit hält ihrer Unzugänglichkeit die Waage, und solchem doppelt quälenden Affekt bleibt einzig noch, den Tod zu wünschen – und ihn nicht bloß »in Kauf nehmen«.

»Was ist es also, das du von ihr verlangt hast?« fragt Endymions Begleiter, und die Antwort ist: »... diesmal als Blut vor sie hingegossen, Fleisch in der Schnauze ihres Hundes zu sein.«¹⁹

Als wäre die Sensation, welche die Begegnung mit der Schönheit auslöst, nur noch um diesen Preis zu haben, wünscht Endymion gleich einem Urteil zu *vollstrecken*, was im Mythos von der Göttin – übrigens nicht über Endymion – ver-

hängt ist. Es ist diese Wendung, die Paveses Text mit einer Affektlage verbindet, wie sie erstmals in den Romanen und Erzählungen von Leopold von Sacher-Masoch manifest geworden ist.

Gleichsam entdeckt der Betroffene das Sensationelle an der Sensation, und das Interesse, die Aufmerksamkeit verschieben sich auf dieses. Auch das ist ein Signum der Moderne. Das Einmalige, das Unwiederbringliche, die keine Voraussagbarkeit gestatten, die von einem *Schicksal* nicht zu trennen sind, werden eingebracht in ein Erfahrungsfeld, das ihre Reproduzierbarkeit garantiert. Die einzelne Erfahrung löst sich vom einmaligen Objekt und diffundiert zur Erfahrungspartikel, die beliebig abgerufen werden kann, die geeignete Versuchsanordnung vorausgesetzt. Was einmal »Ereignis« war, wird Spiel der Wiederholung eines »Liebestods«, der sich in der Quallust endlos dehnen kann.

Sacher-Masochs so häufig wiederholte Bitte an seine Geliebten, doch endlich »Ernst zu machen« und ihn der Folter »im Ernst« – und nicht bloß im Spiel – zu unterziehen, visiert die Erfahrung der Endlust, die Erfahrung des »Schönen«, als deren Parodie, die sich »im Ernst« das Spiel vorstellen muß. Ursprünglich eine explosive Mischung aus Liebeslust und Todesfurcht, hat die Phantasie es umgekehrt zu der nicht minder explosiven Mischung aus Liebesfurcht und Todeslust.

Nach Gilles Deleuze beruht die masochistische Dependenz auf der Hoffnung, die eigene Maskulinität im Bündnis mit der Mutter lustvoll zu vernichten. Sie erlaubt den uralten Tabubruch – den gegenüber Jokaste – unter der Bedingung der simulierten Kastration. Die List ist, diese im schmerzvollen Liebesakt, in der Folter durch die Geliebte, an die Libido zu binden, so daß Liebeslust und Todesfurcht – beziehungsweise deren Verkehrung – zusammenfallen können. Eros und Thanatos gehen eine Ehe ein, der kein ödipaler Verfolger mehr gewachsen ist.²⁰

Aber unverkennbar ist auch, daß Sacher-Masoch die Passion an einen bestimmten Schönheitstyp bindet. Noch ist sie nicht völlig »losgemacht«, disponibel und konvertibel. Er nannte diesen Schönheitstypus »atavistisch«. »Ich sah in der Sinnlichkeit etwas Heiliges«, so erzählt er, »ja das einzig Hei-

lige, in dem Weibe und seiner Schönheit etwas Göttliches, indem die wichtigste Aufgabe: die Fortpflanzung der Gattung vor allem ihr Beruf ist; ich sah im Weibe die Personifikation der Natur, die *Isis*, und in dem Manne ihren Priester, ihren Sklaven und sah sie ihm gegenüber grausam wie die Natur, welche, was ihr gedient hat, von sich stößt, sobald sie seiner nicht mehr bedarf, während ihm noch ihre Mißhandlungen, ja der Tod durch sie zur wollüstigen Seligkeit werden.«²¹

Für Leopold v. Sacher-Masoch steht *Natur* ebenso im Mittelpunkt wie für den Marquis de Sade. Aber ganz im Gegensatz zu Sade liebte er das Passagere, Kontingente, Flüchtige und Unzuverlässige an ihr – und suchte es in jenen Artefakt zu übersetzen, mit dem das »Erlebnis« die disponible Dingform annehmen konnte. Die Ewigkeit der Festungsmauern, hinter denen der Marquis seine Opfer einzuschließen liebte für eine lüstern quälende »Elite«, blieb ihm fremd.

Freud hat, als er den Todestrieb entdeckte, in der Energie, die dem sogenannten Masochismus zufließt, die Triebkräfte wiedererkannt, die mit dem Todestrieb gegeben sind. Damit war der Masochismus aus der naheliegenden Verknüpfung mit einer anderen Perversion gelöst: mit dem Sadismus, mit dem er in Wahrheit nichts gemein hat. – In Anschluß an Freud hat Deleuze den halluzinatorischen Anteil betont, der in den masochistischen Phantasien wirksam ist, und darauf aufmerksam gemacht, daß sie mit den kalten Kalkülen des Systemdenkens unvereinbar sind, die wir vom Marquis de Sade kennen.²²

Der Ritter Leopold, ein vielgelesener – und vielfach auch trivialer – Autor seiner Zeit, war Libertin wie Sade, aber zugleich war er ein entschiedener Gegner jeder angemaaßten Herrschaft und Moral. Die Sensation des Schönen über eine Grenze getrieben zu haben, hinter der sie zur wesentlich objektunabhängigen, narzißtischen und beliebig reproduzierbaren Perversion wird, kann als der Tribut für eine Leidenschaft betrachtet werden, die sich nicht aufzugeben willens ist und die daher die Paßform annimmt, in die die Umstände sie zwingen. Implizite bleibt stets in ihr enthalten, was sie einmal gewesen ist: Die Sensation der Grenzüberschreitung von der Lust in den Schmerz, vom Unwiederbringlichen der Schön-

heit in den Tod. Im Begriff der »Transgression« hat Georges Bataille das sehr viel später zu theoretisieren gesucht.²³

Jean-François Lyotard konnte kürzlich an einer Analyse des Erhabenen demonstrieren, was es bedeuten würde, wenn sich der Augenblick der Kontingenz, der Augenblick der »Überschreitung«, der von den discours stets übersprungen worden ist, so vergegenwärtigen ließe wie heute die industriellen Sensationen. Womöglich würde er jene »Erschütterung« auslösen, an der sich scheiden müßte, was industriesoziologisch »Innovation« und was psychologisch »Ereignis« genannt werden müßte.²⁴ Womöglich wäre jedes solche Innehalten schon eines, welches das Schöne, das »Erhabene« gewahrt, und deren Sensationen wären nichts als das plötzliche und schreckhafte Erwachen des Bewußtseins zu einer Welt, die es vielleicht noch gar nicht entdeckt hat.

Die Entdeckung des Schönen hat sich geschichtlich wohl nur deshalb im Schatten des Todes abgespielt, weil keine Hoffnung war, es in einen Kontext einzubringen, der die Kontinuität – »Unsterblichkeit« – projizierte. Das Schöne provoziert den Tod vielleicht nur deshalb, weil es mit der Kontinuität – dem fundamentalen Projekt der Kulturen – unverträglich ist. Insofern wäre der »bestimmte Augenblick« des Schönen oder Erhabenen Gefäß zugleich des gewissesten Lebens und des »sicheren Todes«. Er nähme zurück, was beide trennt, er wäre die leibgewordene Gestalt des Naturprozesses selbst.

Anmerkungen

- 1 Immanuel Kant: »Das Schöne ist das, was ohne Begriffe, als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird« (Werkausgabe, Frankfurt 1977, »Kritik der Urteilskraft«, X/124).
- 2 F.W.J. Schelling: »Philosophie der Kunst«, Darmstadt 1980 (1859), S. 125.
- 3 Richard Sennett: »Die Gesellschaft auf dem Wege zur Intimität«. In: Neue Rundschau, Frankfurt, 94.Jg., 1983, H 3, S. 27 f.
- 4 Ders., a.a.O., S. 28.
- 5 Simon Wehrle: »In der Lichtgeschwindigkeit des Verkehrs stehen die Stadtbewohner in unverknüpfbarer Buchstäblichkeit«. In: Tumult, Ztschr. f. Verkehrswissenschaft, Berlin, Nr. 3 (1982), S. 108.
- 6 Ders., a.a.O., S. 106.
- 7 Hans Blumenberg: »Arbeit am Mythos«, Frankfurt 1982, insbes. S. 104–108.

- 8 Georges Devereux: »Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften«. Anthropologie – hrg. von Wolf Lepenies und Henning Ritter, Frankfurt, Berlin, Wien 1976, S. 55 ff.
- 9 G.W.F. Hegel: Werke in zwanzig Bänden, Bd. 13, Vorlesungen über die Ästhetik, Frankfurt 1970, S. 191 f.
- 10 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: »Dialektik der Aufklärung«, Frankfurt 1969. 1970. S. 40 f. und S. 66 f.
- 11 Kant, a.a.O., S. 181 f.
- 12 Schelling, a.a.O., S. 112.
- 13 Kant, a.a.O., S. 182.
- 14 Schelling, a.a.O., S. 112.
- 15 Cesare Pavese: »Gespräche mit Leuko«, Hamburg 1958, S. 74 f.
- 16 Ders., ebd.
- 17 Ders., ebd.
- 18 Ders., ebd.
- 19 Ders., a.a.O., S. 76.
- 20 Gilles Deleuze: »Présentation de Sacher-Masoch«, Ed. du Minuit 1967, so insbes. S. 122 ff.
- 21 Leopold v. Sacher-Masoch: »Venus im Pelz«, Frankfurt 1968. 1980, S. 45 f.
- 22 Gilles Deleuze, a.a.O., S. 127.
- 23 Georges Bataille: »L'histoire de l'érotisme«, Œuvres complets, Ed. Gallimard 1976. S. u. a. VIII, S. 108 ff.
- 24 Jean-François Lyotard: »Das Erhabene und die Avantgarde«. In: Merkur, Stuttgart, 38. Jg., H. 2, März 1984.

Horst Albert Glaser

Heimat als Fremde

Wenn heute wieder von Heimat gesprochen wird, so muß gefragt werden, wohin die Reise gehen soll. Stärker als je zuvor scheint der Ort von Nebel umhüllt zu sein, den man Heimat nennen könnte. Gewiß ist vielen, die von Heimat sprechen oder plaudern, daß sie nicht dort zu finden ist, wo von ihr gesprochen wird. Irgendwo, aber nicht hier soll sie sein. Denn hier, wo man ist, will man weg, da es ungemütlich ist. Doch wohin soll sich der Heimatsucher wenden? Welchen Himmelsstrich (sakral gesprochen) meint Heimat, welche Fahrtrichtung muß man (profan gesprochen) einschlagen, um an den Ort zu gelangen, wo man sich geborgen fühlen kann? Gewiß ist einzig, daß man nicht in eine Großstadt fahren würde, wenn man auf der Landkarte oder einem Fahrplan nach einem Ort namens Heimat sucht. Eher treten da die mittleren und kleinen Städte ins Blickfeld: Fachwerk, mittelalterliche Brunnen, holzgetäfelte Weinstuben – vielleicht muß man hier suchen. Doch letztlich wird man sich, um alle Umwege zu vermeiden, für eine Reise aufs Land entscheiden. Das Dorf im Alpental oder der Gutshof, umgeben von Getreidefeldern, bilden die Endstation jeder Reise, die bislang unternommen wurde, um in die Heimat zu kommen. Fährt man freilich hin, dürfte die Enttäuschung unausbleiblich sein. Die Großstadt, die der stadtmüde Bürger verlassen will, weil er sich zurück in die Heimat sehnt, wird ihm dort wieder entgentreten. Wie und warum, das soll bald gesagt werden.

Grimms Wörterbuch zufolge ist Heimat das »Land oder auch nur der Landstrich, in dem man geboren ist oder bleibenden Aufenthalt hat«. Des näheren ist es sogar der »Geburtsort oder ständige Wohnort«. Für Bayern wird noch eine Sonderbedeutung notiert; dort kann Heimat auch das »elterliche Haus oder Besitztum« heißen. Das Wörterbuch zitiert Gedichtzeilen von Schiller, Voss, Uhland und Heine, um die genannten

Bedeutungen des Wortes Heimat zu belegen. Aus Schillers »Tell« stehen da die Verse:

*»leider ist die Heimat
zur Fremde dir geworden.«*

Diese nostalgischen Verse lassen ahnen, daß der »Landstrich, in dem man geboren ist«, auf keiner Karte mehr zu finden ist. Der Name mag noch existieren, doch die Wirklichkeit, die er bedeutete, ist verlorengegangen.

*»Mir aber ist
Die Heimat längst verloren.«*

So heißt es in einem Heine-Gedicht, das von den Grimms gleichfalls hergesetzt wird. Die Heimat, die hier berufen wird, könnte man nicht finden, auch wenn man, jahrelang, die deutschen Lande kreuz und quer durchreiste. Sie liegt nicht im Hier und Jetzt, sondern im Damals. Die Erinnerung muß Reisen in die Vergangenheit unternehmen, um zu finden, was einmal war. Solche Suche nach einer vergangenen Heimat hat die Literatur des 19. Jahrhunderts immer wieder beschrieben. Bei Stifter, Gotthelf, Storm oder Fontane. »Gestörte Idyllen«, wie Tismar sie genannt hat, evozieren ihre Gedichte und Romane doch eine Art Gegenwelt zur Welt der Gegenwart. Sie schildern »das Bild des ländlichen Lebens als einer heilen, von der weltanschaulichen und sozialen Zerrissenheit der Zeit noch nicht berührten Welt«¹. Gegenwelten aber, so lautet eine bekannte These, werden entworfen, um ein aliud zu haben, das all das gewährt, was gegenwärtig entbehrt wird: Nähe, Vertrautheit, Geborgenheit, Stille – und wie die Reihe dieser Begriffe fortzusetzen ist. Die Heimat, die all das enthalten und gewähren soll, ist ein Nirgendwo, das der Begriff der Utopie bezeichnet. Sie ist nicht hier, sondern dort, sie ist nicht jetzt, sondern war damals, oder eine nicht zu übersehende Variante, Heimat ist noch gar nicht gewesen, sondern muß erst hergestellt werden, wenn sie, für den Christen, nicht gar erst im Himmel zu finden ist. Das Grimmsche Wörterbuch zitiert hierzu einige Verse von Hölty:

*»Wann, Friedensbote, der du das Paradies
Dem müden Erdenpilger entschließeſt, Tod,
Wann führſt du mich mit deinem goldnen
Stabe gen Himmel, zu meiner Heimath?«*

Rekurriert man auf Schillers Unterscheidung von naiver und sentimentalischer Dichtung, dann gehört die Dichtung der Heimat zur sentimentalischen Gattung. Insofern Heimat nicht in der Wirklichkeit gefunden werden kann, wie diese zufällig beschaffen ist, muß sie dort gesucht oder geschaffen werden, wo Wirklichkeit und Wahrheit übereinstimmen. Sie ist ein Ideal, das mit »gemeiner Wirklichkeit« nichts zu schaffen hat.

Neuere, anthropologisch orientierte Literaturtheorie definiert Heimat als Satisfaktionsraum, in dem Menschen Befriedigung ihrer primären und sekundären Bedürfnisse erfahren können. Bausinger zufolge entwickelt sich der Heimatbegriff im 19. Jahrhundert in Reaktion auf Prozesse der Verstädterung und Industrialisierung.² Heimat gilt als »heile Welt«, an die man denkt, von der man träumt oder die man dichtet, weil man in der eigenen Lebenswelt nur noch unvollkommene oder gar keine Satisfaktion mehr erfährt. Greverus versäumt nicht, darauf hinzuweisen, daß der Heimatbegriff mit Aggressionen besetzt sei, die eigentlich seinem Gehalt an »Frieden« widersprächen. Erläutert wird das durch den Hinweis auf die Schutzfunktion des Heimatbegriffs. Die Heimat soll nämlich gegen die unheile Welt draußen oder hier verteidigt werden.

»Heimat hat sich zu einem ethischen Symbol entwickelt mit dem Charakter einer ausgesprochenen Alternativattrappe, bei der Heimat immer das ›Weiß‹ (Richtig, gut) – Kennzeichen trägt, in welchen Antagonismus sie auch immer gesetzt wird: Heimat – Fremde, Dorf – Stadt, Vaterland – Feindland, verwurzelter Bauer – entwurzelter Städter, Heimatkunst – Dekadenzkunst, Natur – Technik, Tradition – Bindungslosigkeit, Stätte der Gottesbegegnung – Gottlosigkeit. Heimat wird damit zum Aggressionssymbol gegen neue (fremde) Verhaltensmuster – getragen von jeweils sich bedroht fühlenden Gruppen.«³

So konträr aber Heimatbilder zur Situation des Hier und Jetzt stehen, so deutlich sind sie dieser Situation auch verhaftet. Dem Ideal ist einbeschrieben, was es nicht ist und wovon

es sich abwendet. Noch an der trivialsten Heimatschnulze, wie sie Heino singen mag, will Berghahn feststellen, daß ihre Illusionen »mit tausend Ketten in jedem Detail an die Misere des Alltags gebunden« sind. Hinter jeder Verheißung stecke eine heimliche Sorge.⁴

Wird von der neueren anthropologischen Forschung Heimat als jener Raum definiert, der Identifikation, Sicherheit und Aktivität ermöglicht, dann ist die Geschichte literarischer Heimaten eine lange. Man könnte sie beginnen lassen mit den Idyllen des 18. Jahrhunderts. Die Idylle ist jener Raum, aus dem alles Widrige und Fremde entfernt ist und der infolgedessen nur arbeitslose, aber heitere Bewohner kennt. Freilich läßt sich schon an den Idyllen Geßners ablesen, wie unwirklich dergleichen Situationen sind. Sie entsprechen dem klassischen Locus amoenus, den bereits die römische Bukolik ausgestaltet hat. Indem von der Idylle alle Notdurft und alle Arbeit ausgeblendet wird, ist sie das Paradies der Müßiggänger. Schlegel hat seiner »Idylle über den Müßiggang«, die er in die »Lucinde« eingeschaltet hat, bereits eine polemische Wendung gegen die Wirklichkeit gegeben. Dort, in der von Arbeit und Reproduktion der Arbeitskraft beherrschten Wirklichkeit regiere Prometheus:

»Er war an einer langen Kette gefesselt, und arbeitete mit der größten Hast und Anstrengung; auch standen einige ungeheure Gesellen daneben, die ihn unaufhörlich antrieben und geißelten.«⁵ Diesem finsternen und traurigen Halbgott der Arbeit stellt Schlegel einen anderen gegenüber: Herkules. Er ist der Held des Müßiggangs, der allerdings auch arbeiten konnte, indem er »funfzig Mädchen in einer Nacht für das Heil der Menschheit« beschäftigte.

»Das Ziel seiner Laufbahn war doch immer ein edler Müßiggang, und darum ist er auch in den Olymp gekommen. Nicht so dieser Prometheus, der Erfinder der Erziehung und Aufklärung. Von ihm habt ihr es, daß ihr nie ruhig sein könnt, und euch immer so treibt; daher kommt es, daß ihr, wenn ihr sonst gar nichts zu tun habt, auf eine alberne Weise sogar nach Charakter streben müßt, oder euch einer den andern beobachten und ergründen wollt. Ein solches Beginnen ist niederträchtig. Prometheus aber, weil er die Menschen zur Arbeit verführt hat, so muß er nun auch arbeiten, er mag wollen oder nicht.«⁶

Der Idylle des 18. Jahrhunderts und den Märchen der Romantiker sind phantastische Unwirklichkeit als Mittel ihrer Gestaltung eigen. Konkreter will die Idylle im 19. Jahrhundert werden. In der Biedermeierdichtung oder dem »poetischen Realismus« wird die ländliche Sphäre genauer erzählt. Der lückenlose Zusammenhang der alltäglichen Dinge, den Stifter in seinen Dorfgeschichten herstellt, suggeriert die Vollständigkeit seiner heilen Welt. Gotthelf, der Schweizer Pfarrer, und Stifter, der österreichische Schulinspektor, sie haben in einer heroischen Anstrengung versucht, Heimat literarisch zu gestalten. Ihre Darstellung wollte sich von »gemeiner Wirklichkeit« so weit entfernt halten wie von romantischer Phantasterei. Dennoch oder gerade aus diesem Grunde klingen Stifters Dichtungen der heilen Welt dissonant. Die Satisfaktion, die sie ihren Bewohnern gibt, ist eine mühselig errungene oder traurig verkürzte. Bei Raabe ist Heimat gar das Philisterrium, in dem Identität kaum sich herstellen läßt und Schutz nur möglicherweise gegeben ist. Um die Jahrhundertwende sinken die Darstellungen von Heimat ab ins Triviale. Die Heimatkunsbewegung betreibt Verklärung des bäuerlichen und dörflichen Lebens, das als das Positive der Dekadenz der Stadtkultur entgegengesetzt wird. Sie entwickelt sich mit einiger Folgerichtigkeit weiter zum Blut-und-Boden-Mystizismus, der vom Nationalsozialismus zur herrschenden Kunstdoktrin ernannt wurde. Von diesem Schicksal hat sich die Heimatliteratur bis heute nicht recht erholt, und alle Versuche, Heimat literarisch zu gestalten, stehen unter dem ausgesprochenen Vorwurf, daß sie restaurativ oder gar irrational seien. Denn einer, der an seiner Heimat haftet, dort lebt oder Heimweh nach ihr hat, gilt aufgeklärtem Denken leicht als ein Tier, das sein Territorium nicht verlassen kann. Der aufgeklärte Mensch, so heißt es bei marxistisch orientierten Heimatforschern, habe die menschliche Gesellschaft als seine Heimat zu nehmen. Gefalle es ihm in deren sozialen und staatlichen Formen nicht, so müßten diese eben in humane transformiert werden. Wahre Heimat steht diesem Denken erst am Ende einer historischen Entwicklung, die auf die Revolution schwerlich verzichten kann. Doch der gesamtgesellschaftliche Heimatbegriff ist ein anderer als der territoriale, der an

bestimmte Orte und Räume gebunden ist, in denen sich individuelles Leben entfaltet. Die Gesellschaft oder die Nation zur Heimat zu erklären, meint nichts anderes, als den Individuen anonyme Organisationsformen überzustülpen, ohne zu fragen, ob in diesen individuelle Identität erfahren werden kann oder individuelle Aktionsräume sich realisieren lassen. Die Heimat des Dorfs oder des Landstrichs hat über solche Identifikationsmöglichkeiten verfügt und gewiß auch – im Rahmen traditioneller Sitte – Sicherheit gewährleistet. Im 18. und wohl noch im 19. Jahrhundert ist das Territorium individuell erfahrbar und gestaltungsfähig gewesen. Im 20. Jahrhundert greift die Stadt und der gesamtgesellschaftliche Zusammenhang so tief ins Land ein, daß hiervon auch Empfindungen und Vorstellungen von Heimat tangiert werden.

Somit sieht Heimat in der avancierten Literatur heute anders aus als in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Stifters Beschreibung der seligen Fichtau, wie sie in der »Narrenburg« steht, ist unwiederbringlich verlorengegangen.

»Als die Trauung vorüber war und alle Wagen wieder zurückkehrten, zeigte sich ein Bild, das fast rührend erschien. Auf der Gasse der grünen Fichtau, wo hundert Wagen Platz gehabt hätten, standen nun hundert Tische. Der neue Graf hatte keine große Familie, und keine hohen Verbindungen. Seine Gäste waren daher alle Fichtauer. Sie waren seine Untertanen, also seine Verwandten. Dieselben Holzschläger, mit denen er sich sonst an Samstag-Abenden unterredet hatte, dieselben Jäger, die gerne eingesprochen, und alle Andern saßen herum und tranken heute den besten Wein aus Erasmus Keller, und den noch bessern aus den Fässern des uralten Ruprecht. Daneben saß der verständige heitere Schlag des Gebirgsbauern, und Heinrich mit Anna mitten unter ihnen. Den Ehrenplatz nahm Erasmus ein, und neben ihm Annas und Heinrichs Mutter; man sah seinen Stuhl aber häufig leer; denn nach alter Gewohnheit ging er unter den Gästen herum, als müßte er sie auch heute bedienen, und fragte und redete, und ordnete an. Sein großer Hund folgte ihm hierbei, und manchmal legte er sein Haupt vertraulich auf Heinrichs Knie, und schaute mit dummen Augen zu seiner Herrin, Anna, hinauf. Neben den Brautleuten saßen Robert und Thrine und Heinrichs Schwester. Der Boten-Simon konnte nicht da sein, weil es sein Amt nicht zuließ, aber geladen war er, und er erhielt als Entschädigung einen Zinsnachlaß seines Grund-

stückes in Asang. Aber der Wirt Gregor war da, und sein Sohn und sein Hund durften heute die Herde noch lang vor Sonnenuntergang nach Hause geleiten, damit sie den Abend mit genießen könnten. Alle Nachbarsleute des Erasmus saßen zunächst an ihm, und jeder Wanderer, der des Weges kam, war freundlich geladen. An den Grenzen der Gesellschaft, und hie und da selbst zwischen den Tischen balgte sich die Knabenschaft der Fichtau, und hinter dem Garten gegen die Grahnns zu krachten schon die Vorübungsschüsse zu dem großen Scheibenschießen, das auf morgen und die folgenden Tage angeordnet war. – Und so entstand vor der grünen Fichtau ein Gebirgsfest, dessen man denken wird, so lange ein Berg steht.»⁷

Betrachtete man allein die Schilderung dieses dörflichen Festes und sähe ab von der dunklen Folie einer verworrenen Familiengeschichte, auf der das Fest aufleuchtet, wäre Stifters Erzählung leicht als eine verblasene Idylle abzutun. Vergleicht man freilich mit diesem Stück Prosa aus der Mitte des 19. Jahrhunderts ein anderes Stück Prosa, das in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geschrieben wurde, so erhellt dies schlaglichtartig den Abgrund, der Heimatdichtung heute von Heimatdichtung damals trennt. In Joseph Zoderers »Die Wälsche« (1982) ist das Gasthaus, das in der älteren Literatur Ort der Nähe und des Festes war, zu einem ganz anderen Ort geworden. Fremd stehen sich die Besucher gegenüber, als ob das Dorfgasthaus die Bahnhofsgaststätte der nächsten Großstadt wäre. In der Fremdheit, mit der sich die Besucher anglotzen, steigt – folgerecht – auch der Sartresche Ekel hoch:

»Immer auswärts hatte sie an jedem Samstagabend und an jedem Sonntag Raufereien zuschauen müssen, die meistens wie abgesprochen abliefen: einem alten Knecht an der Schank wurde von hinten der Jackensaum heruntergerissen, und schon hatte der arme Hund, der sich von seinem Bier weg- und umdrehte und wer und was fragte, eine Faust im Gesicht. Und wenn ihr einer von auswärts schön tat, auf einem Feuerwehrfest oder einem Musikball in der Umgebung, immer hatte sie zuschauen müssen und sie hatte zugeschaut, wenn sie einander die besoffenen Gesichter einschlugen (...). Die dröhnende Blechmusik, und schweißnaß die Wangen, die sich an sie preßten, der Fuselgeruch, und immer diese Schnapsaugen, schleimig überzogene Glaskugeln. Manchmal hatte sie ihre Wange an ein Schweißgesicht gedrückt und durch den Stoff ihres Rockes das drängende Gewicht der

Finger gespürt. Aber es gab keinen einzigen Satz, an den sie sich erinnern konnte, Gelalle ja, und Genuschel, vor allem dieses lallende Genuschel bei all dem breitbeinigen Hin- und Hergeschubse.«⁸

Nähe und Vertrautheit, die der Heimat nachgesagt werden, lassen bei Zoderer keineswegs Identifikation oder gar das Gefühl der Sicherheit zu. Im Gegenteil: Auf allzu große Nähe reagiert der Beobachter mit Übelkeit. Zoderers Heldin, die nach Jahren wieder ihr Heimatdorf besucht, um ihren dort gebliebenen Vater zu beerdigen, hat den bösen Blick. Es ist der Blick des städtischen Intellektuellen, dem die Heimat fremd geworden ist. Zurückgekehrt in sie, findet er sie nicht mehr vor. Diesen bösen Blick, der eigentlich der Blick des Melancholikers ist, vor dem alles Ganze in seine Teile zerfällt, diesen Blick gibt es schon lange in der deutschen Literatur. Gerhart Hauptmann hat mit ihm schon um die Jahrhundertwende die schlesische Heimat beobachtet. Wie auf dem Röntgensschirm Knochen und Eingeweide erscheinen, wo doch ein ganzer Mensch dahintersteht, so diagnostiziert Hauptmann in seiner Heimat – man denke an die frühen naturalistischen Dramen wie »Vor Sonnenaufgang« – eine verkommene Bauernpopulation. Gezeichnet ist sie von Alkoholismus, von Geschlechtskrankheiten und von den Debilitäten des Inzests.

Eine besondere Art von Heimatliteratur hat sich in den sechziger Jahren herausgebildet. Es ist die Heimatliteratur der Heimatvertriebenen, wie sie genannt werden. »So zärtlich war Suleiken« – dieser Titel, den Siegfried Lenz über seine Erinnerungen an die masurische Heimat gesetzt hat, ist durchaus nostalgisch getönt. Er meint eine Heimat, die verlorengegangen ist und nicht wiederkehren wird. Hieraus erklären sich die fabelhaften Züge der kleinen Erzählungen. Weniger idyllisch sind die Romane von Horst Bienek und Günter Grass konzipiert. Es werden Bilder von Städten und Geschichten von Familien entworfen oder berichtet, denen zugleich ihr Untergang und ihre Auflösung einbeschrieben sind. So jedenfalls in den Danziger Romanen von Grass und der Gleiwitzer Tetralogie von Bienek.

Von Mecklenburg erzählt Uwe Johnson in seinen »Mutmaßungen über Jakob«. Es ist das Mecklenburg der »Zone« während der Jahre 1945 bis 1956. Auch diese dürfte unter-

dessen eine vergangene Welt geworden sein. Heimat wird von diesen Autoren – darauf hat Elisabeth Roth hingewiesen – nicht im Sinne von Heimattümelei beschrieben. Auch werden politische Rechte auf Heimat nicht geltend gemacht.⁹ Wie Heimat hier nur als eine der Erinnerung, der kein Ort mehr entspricht, von den Autoren beschrieben wird, mag ein Satz aus Lenzens »Heimatmuseum« illustrieren: *»Wir werden nicht mehr erwartet dort in Lucknow; die anderen, die uns hätten erwarten können – es gibt sie nicht mehr. Kein Laut, der dich erinnert, kein Gesicht, das aufglänzt bei deinem Anblick, keine Hand, die unent-rinnbare Beziehungen erneuert, weil die andern fort sind, verschollen und versunken, darum wird es den Augenblick nicht mehr geben, auf den du hoffst.«*¹⁰

Diese nostalgische Form von Heimatliteratur der sogenannten ersten Nachkriegsgeneration in der westdeutschen Literatur muß man abtrennen von den Werken der zweiten Generation. Sie ist nicht mit einer entfernten oder verlorenen Heimat beschäftigt, sondern mit einer gegenwärtigen, die jederzeit zu besichtigen ist. Was man plötzlich wiederfindet, sind Heimatschilderungen im Stil der Naturalisten, betrachtet man die Produktion der achtziger Jahre. Die Feindseligkeit, mit der die Autoren den Ort ihrer Herkunft betrachten, ist verblüffend. Es erscheinen Orte, auf die leicht das Wort des polnischen Aphoristikers Lecs zutreffen mag: *»Sesam, öffne dich, laß mich hinaus!«* Was sich eigentlich abspielt in der neueren Heimatliteratur, ist der ödipale Aufstand gegen die Welt der Väter. Ihre Autoren sind meist Oberdeutsche, häufig Österreicher und Schweizer. Was sie beschreiben, sind Bauern-KZs. So hat es Sibylle Cramer in der letzten Nummer des »Literaturmagazins« genannt, das der neuen Heimatliteratur gewidmet ist. Es ist Anti-Heimatliteratur eher denn eine der Heimat. Das Dorf, der Stall, der Acker: Sie werden nicht länger als Orte gesehen, die – fern der Stadt – besondere Identifikations- und Schutzmöglichkeiten bereithielten. Von eigener Aktivität ist ganz zu schweigen. Es geht im Stall nicht besser zu als in der Fabrik. Hier wie dort stehen die Menschen am Fließband. Einmal transportiert es Mist, ein andermal Autos.

Beat Sterchi hat durch Montagetechnik versucht, dörfliche Szenerie mit Stadtgeschehen zu vermischen. Was im keines-

wegs abschreckend geschilderten Dorf geschieht, hat seine Fortsetzung in der Stadt, oder andersherum gesprochen – was im Stall geschieht, bereitet auf den Schlachthof vor. Der Roman »Blösch«, der einer Elitekuh desselben Namens gilt, zeigt, wie es dem Skelett dieser Kuh ergeht, die vorher in ländlicher Szenerie gehätschelt wurde.

»Krummen setzte an. – Jetzt, du Sauhund! schrie er und zog dem Blösch-Kadaver einen meisterhaften Hieb aufs Kreuzbein, aber spalten tat sich nichts. Kein Knacken, nichts. Er schlug wieder und wieder zu, hob das Eisen immer wütender über den feuerroten Kopf, schrie und ächzte und stampfte und fluchte: Wie von Glas spritzten alle seine Schläge ab. Als hätte es sich schon vor dem Tod versteinert, widerstand Blöschs Kreuzbein Krummens Kraft. Krummen schlug noch immer zu, doch diese Wirbelsäule war unteilbar.

Immer weniger sicher landeten seine Schläge auf den gläsernen Knochen. Buri wandte sich ab, kopfschüttelnd. Huber und Hofer verzogen verlegen die Schultern und schalteten die Enthäutungsgeräte wieder an.

– Jetzt, beim Donner! Das ist doch nicht zu glauben, sagte der Überländer, und noch einmal verdrehte Vorarbeiter Krummen die Augen, reckte das Spalteisen hoch hinter seinen Kopf und ließ es mit letzter Anstrengung neben dem Kreuzbein niederkrachen: Der rechte Beckenknochen barst, zersplitterte. Das Beil landete im warmen, zuckenden Fleisch. Der Überländer fuhr zusammen, als hätte der Schlag ihm gegolten. Hüglis Gesicht verzerrte sich. Krummen durchhackte das Lendenfleisch. Die Wirbel zersplitterten. Das rechte Nierstück zermalmend hackte er weiter neben der Wirbelsäule durch den Kuhrücken hinunter, durchhackte die Reifen der Rücken, zerhackte am Nacken Seitenflügel der breiten Halswirbel und dunkelrotes, dampfendes Fleisch zu einem häßlichen Mus, hieb blind auf den letzten Wirbel, auf den federnden Atlas ein, bis die beiden Kuhseiten der Blöschkarkasse, mehr zerfleischt als gespalten, von sich ließen und das Eisen in Krummens Händen, mit ungehemmten Schwung ein Loch in den Granitboden grub.«¹¹

Hinter den Darstellungen von Anti-Heimat stehen offenkundig Einsichten, die allem Rousseauismus abhold sind. Die Idee einer guten Natur, die erst durch Zivilisation schlecht gemacht worden ist, wird allenfalls noch von der neuen Landbewegung der Grünen geglaubt; den Autoren der avancierten

literarischen Produktion ist sie Hekuba. Die Natur – so Thomas Bernhards unermüdlich repetiertes Credo – ist krank und schlecht wie der Mensch. Im Landleben seien Idiotie und Verbrechen so gut zu Hause wie in der Stadt. Seien die Menschen grausam, tückisch oder verblödet, so sei es die Natur, die in ihnen so handle. Alles gerinnt ihm zu einem ewig sich fortzeugenden Naturzustand, der die Menschen heiße, sich selbst oder die anderen umzubringen.

Selbstmord und Homosexualität sind denn auch die Themen Josef Winklers, des zweifellos bedeutendsten poetischen Talents, dem man in der jüngsten Landliteratur begegnet. Geschult an Bloy und Genet, verarbeitet Winkler Dorfelend und Dorfgrausamkeit zu mystischen Visionen. Nicht zu Anklage und Verurteilung führt die Erinnerung an die Kindheit auf dem Dorfe, sondern zu mystischer Identifikation mit den Opfern sowohl wie mit ihren Peinigern. Die christologischen Züge dieser ekstatischen Prosa aus Kärnten sind überraschend. Hier bahnt sich offenkundig ein neuer, kirchenferner Katholizismus an. Auf ihren (ungenannten) Ahnherren Léon Bloy sei nur hingewiesen. Sozialkritik an dörflichen Eigentums- und Ausbeutungsverhältnissen, wie sie Franz Innerhofer¹² übt, ist von Winkler vertilgt und einem zweiten *renouveau catholique* einverleibt worden. Es gibt keinen sozialpolitischen Manichäismus mehr von Dorftyrannen und Leib-eigenen, sondern Winklers Ich-Erzähler ist in allen, ist Teil von allen und lebt alle nach. Die mystische Imitatio ist allerdings gegeben als Phantasie aus der elektrischen Schreibmaschine, über der der Schriftsteller wie ein Gekreuzigter hängt:

»Im Laufe der Jahre sammelten sich die ungewöhnlichen Todesfälle dieses Dorfes: wie ein Schopf zusammengebündelter Roggenähren liegen sie vor mir. Ich fasse alle an, und meine Hände zucken von der Tastatur meiner elektrischen Schreibmaschine manchmal zurück, manchmal kleben sie fest. Mit den Buchstaben auf meinen Fingerspitzen schlafe ich ein, Sätze wecken mich auf und treiben mich zu den Toten und Lebendigen dieses Dorfes. Ich kann mich nicht töten, denn ich trage die Toten dieses Dorfes seit Generationen in mir herum. Ich muß am Leben bleiben, denn in mir verkörpert sich nicht nur meine eigene Kindheit, sondern das Dorf. Blicke ich auf meinen Brustkorb,

so sehe ich rechts ein milchtragendes Kind meine Rippen entlanggehen, ist es die linke Seite, so hängt dieses Kind mit einem Kalbstrick an einer Rippe wie am Querbalken des Heustadls.«

Gesprochen wird im »Ackermann aus Kärnten«, so heißt dieses denkwürdige Buch von Josef Winkler, von einem Doppelselbstmord zweier Freunde, die als Kinder sich an einem Kälberstrick im Heustadl erhängten. Dieser Doppelselbstmord, an dem der Ich-Erzähler sich hätte beteiligen wollen, soll erfahrbar und verständlich gemacht werden. Der Ich-Erzähler will ihn nacherleben, um die Scham vergessen zu können, daß er aus dem Dorf lebend herauskam, um Telephonist an der Hochschule für Bildungswissenschaften in Klagenfurt zu werden. Zu diesem Zweck versucht Winkler, die Geschichte seines Dorfes an der Drau zu schreiben. Da es eine Leidensgeschichte ist, die im Leiden alle Bewohner vereinigt, gibt er dem Dorf die topographische Form eines Kreuzes:

»Die geographische Anatomie unseres Dorfes läßt sich mit einem Kruzifix vergleichen. Von der Dorfstraße, zu deren linker und rechter Hand Häuser stehen, strecken sich im oberen Teil zwei Arme, auf die die Bauernhäuser wie die Knorpel eines Rosenkreuzes aufgefädelt sind. Ganz links, auf der angepflockten Hand stockt das Blut des ersten Hauses. Das Zimmer der verstorbenen Mutter ist rot austapeziert. Am letzten Haus des rechten Armes steht ein roter Kalbstrick für den Nagel, der die rechte Hand des Kruzifix hochhält. Den Kopf dieses Kruzifix bilden Pfarrhof und Heustadl, in dem sich die beiden siebzehnjährigen Lehrlinge umbrachten. Zu Füßen dieses Dorfkruzifix stehen Friedhof und Kirche. In der Mitte, wo sich senkrechter und lotrechter (!) Balken treffen, ist das Herz des Kruzifix, der Knotenpunkt meines Romans, mein elterliches Bauernhaus. Das Herz pocht und stößt Fieber von sich. Die kranken Herzschräge aus meinem väterlichen Mutterhaus fließen in die Adern aller anderen Häuser und stellen den Kontakt mit dem Tod her.«¹³

Erwähnt worden ist, daß dieser religiösen Ethnopoese (Winkler hat sein Buch Hubert Fichte gewidmet) eine andere sozialkritische Landliteratur gegenübersteht. Sie beschreibt Bauern-KZs und weiß Schuldige zu benennen. Die Schuldigen sind – wie kann es anders sein – die Vaterfiguren der Erzähler. Hinter der Sozialkritik taucht unvermutet die ödipale Attacke auf. Das Schreckensgemälde einer bäuerlichen

Haustyrannie gibt Marcel Konrad in »Stoppelfelder«. Opfer des ewig betrunkenen oder prügelnden Vaters ist der heranwachsende Sohn. In dessen Augen, die die Augen des Ich-Erzählers sind, deformiert der Vater zum Monster einer ländlichen Freak-Show.

»Wie ich hörte, war der Vater heute dermaßen aufgebracht, daß unter seinen Händen nichts bestehen konnte. Das Linnen zog ich bis unter die Nase und harrete in Todesangst der kommenden Donner. Das Gefluche und die tobenden Schritte erfüllten das ganze Haus. Zitterte ich oder bebte das Haus? Es wird wohl beides gewesen sein, denn weder das Haus noch ich konnten auch nur mit einiger Gewißheit sagen, ob uns das neue Morgenlicht wiedersehen würde. Und dann krachte das »Her mit dem Schwein!« durch die Nacht, im Flur das »Ich werd's ihm zeigen!« auf der Treppe ... Ich hastete aus meinem Bett, preßte mich schluchzend an die Wand, hoffte, in einem Wurmloch mich verkriechen zu können. (...) Dann flog die Tür auf, krachte aufstöhnend gegen die Wand, und der Lichtschein einer Laterne versuchte sich in das Dunkel meines Zimmers zu mischen. In diesem Lichtschein und gleichsam im Türrahmen aber stand ein schnaufender Berg, heftig flog sein Atem, und er grollte schrecklich. Und er polterte in mein Zimmer, schmetterte die Laterne mit einem Knall auf den Tisch, so daß sie unheilverkündend flackerte und das Petroleum in ihrem Bauch gurgelnd von Wand zu Wand planschte. Mit dem Vater war auch der fliegende Gestank von Schnaps, vermischt mit Schweiß und Schiß, in mein Zimmer geflossen. Dann stieß er böse Flüche aus, »Schwein, hab' ich dich!«, und »Dich mach ich kaputt!«, streckte die Hände nach mir aus und wollte kräftig zugreifen.«¹⁴

Den Familienwüterich ereilt das verdiente Schicksal: Er wird von der Mutter zusammen mit dem Onkel erschlagen und in der Jauchegrube versenkt. Von dort taucht er erst am Schluß des Romans wieder auf, als Resultat polizeilicher Recherchen:

»Die drei Stangen waren in den Saft getaucht, das ergab fast einen Kreis, und in diesem Kreis erschien langsam eine Kugel, ebenso braun wie die Soße ... Fäden schlampten an der Kugel, waren das Würmer? Die Kugel stieg, das machten die Stangenmänner, und an die Kugel angeschlossen erschien ein weiteres Stück, ein Sack, verbunden, daran ... daran ... das waren Arme und ... und ..., das war ein Kopf, das war ein Mensch, das war der ... Von den drei Stangen ge-

tragen, schwamm der Körper nun obenauf, er schwamm auf dem Bauch, aber auch am Rücken, obwohl braun verfärbt und dick aufgedunsen, glaubte ich den Vater zu erkennen . . . Wie sie ihn niedergelegt hatten, da war der Mund aufgeklappt und brauner Saft quoll hervor, zwei, drei Stöße.»¹⁵

Das Handlungsgerüst dieser Erstveröffentlichung könnte sich John Knittel ausgedacht haben, sicherlich nicht seine poetische Verarbeitung, die zweifellos Knittels Fähigkeit übersteigt. Der Erschlagung des Patriarchen und Haustyrannen, zu der sich der Rest der Familie vereinigt, hatte Knittel in den dreißiger Jahren mit »Via Mala« (1934) ein blutrünstiges Denkmal im Geiste des Schicksalsdramas gesetzt. Den finsternen Teil seines Romans hatte er indessen mit einem helleren verbunden: Die unschuldige Tochter durfte dem Familienmassaker entkommen und in der Stadt einen jungen Adligen heiraten. In Konrads Roman avanciert der gleichfalls unschuldige Sohn statt dessen zum Sittlichkeitsverbrecher, der in einer Gefängniszelle die Hinrichtung erwartet. Der Roman seiner Kindheit wird in dieser Zelle erinnert und ist durchsetzt mit Phantasien und Träumen, die von Erinnerungsbruchstücken begleitet durch den Kopf des Todeskandidaten ziehen.

Jede Differenz, die zwischen Heimat und Fremde, zwischen Stadt und Land gesehen werden könnte, streicht Thomas Bernhard aus. Elend ist das Leben der Menschen hier wie dort, und allemal läuft's auf Vernichtung oder Selbstvernichtung hinaus. Auf dem Dorf werden die Menschen durch die Lebensverhältnisse nicht weniger ruiniert, als durch ihre Kopf- und Körperkrankheiten. Ja, es ist eigentlich nicht zwischen diesen und jenen zu unterscheiden. Die Lebensverhältnisse sind unerträglich, weil die Menschen ihre Manien und ihre Gemeinheiten nicht kontrollieren können. Von den »entsetzlichen« Kindheitserfahrungen können sich die Menschen auch nicht lösen, da sie die Heimat verlassen. Die Erinnerung an die Heimat wandert wie eine Kopfkrankheit mit ihnen fort. Der wahnsinnige Fürst von Hochgobernitz, dessen Monolog zwei Dritteile des Romans »Verstörung« ausmacht, bringt es gegen Ende auf folgende Formel:

»Hochgobernitz ist der Beweis dafür, daß ein Gebäude Menschen vernichten kann, die diesem Gebäude völlig ausgeliefert sind. Es

nützt aber auch nichts, wenn man das Gebäude, das einen vernichten wird, verläßt, aus Hochgobernitz hinausgeht zum Beispiel, es umschließt einen, wohin man geht, geht man nach London, nach Paris, es erdrückt einen. Das weite Wegreisen hat keinen Sinn. Selbst in New York habe ich immer mehr das Gefühl gehabt, mich erdrückt Hochgobernitz, nicht New York.»¹⁶

Zynisch gesprochen, wäre mit Bernhard Heimat als jener Ort zu bestimmen, der Identität und Aktion insofern garantiert, als jeder im Selbstmord an seinen Ursprung zurückkehren kann. Überhaupt ist von Mord und Selbstmord überraschend viel zu lesen – in der alten sowohl wie in der neuen Heimatliteratur. Selbst Gerhard Roth, der einen positiven Landroman schreiben wollte, beginnt mit Mord- oder Selbstmord-Plänen. Was wirklich in den Personen vorgeht, wird allerdings ausgespart. Nach viel weinerlicher Innerlichkeit, mit der die jüngste Literatur renommert hat, kehrt Roth zu einem neuen Objektivismus der Gegenstände und Vorgänge zurück. Wie Stifter – in der »Mappe meines Urgroßvaters« – einen verwirrten jungen Doktor in der ruhigen Anschauung der Natur und alltäglicher Vorgänge zur Ruhe kommen und seine Selbstmord-Pläne aufgeben läßt, so scheint dies auch Roth mit seinem Dr. Ascher vorzuhaben. In der Stadt gescheitert und wegen ärztlicher Kunstfehler gerichtlich verurteilt, zieht er aufs Land hinaus und gewinnt dort, im ruhigen Umgang mit den Menschen und in dem Eingehen auf die Natur, eine neue Sicherheit. Er entdeckt einen Sinn darin, zu leben wie die hilflosen und fatalistisch eingestellten Landbewohner, und ihnen in dieser Hilflosigkeit beizustehen. Das wird von Roth unpathetisch vorgetragen wie auch verständlich gemacht. Vielleicht kann man sagen, daß hier sich ein neuer Realismus in Sachen Heimatliteratur ankündigt, der von der rührenden Idylle wie der schaurigen Anti-Idylle gleich weit – wie beide von der Wirklichkeit – entfernt ist. »Der Stille Ozean«, so der Titel des kleinen Romans vom gescheiterten und wiederauferstandenen Dr. Ascher, meint die Tiefe der Natur, die unter der Oberfläche der Landschaft verborgen liegt und die sich denen offenbart, wenn auch nicht in Worten beschreibbar, die sich dazu entschließen, ihr demütig das Leben zu widmen. Ein anderer Arzt, der hier lange Landarzt

war, weiß vom submarinen Leben in der Landschaft zu berichten:

»Die Einsamkeit ist groß geblieben. Stundenlang sitzen sie beim Anbauen und Mähen allein in den Traktoren, füttern das Vieh, ernten. Gehen sie nicht in ein Gasthaus, so sind sie bei Einbruch der Dunkelheit abgeschnitten wie auf Schiffen. Da wird die Einsamkeit noch größer. Es gibt viele Trinker, und beides zusammen macht den Hauptanteil der Selbstmorde aus. Sie brauchen aber nicht zu glauben, daß die Menschen nicht gerne hier sind. Auch brauchen Sie nicht zu glauben, daß sie nicht wissen, wie es um sie steht. Trotzdem wollen sie nicht weg. Sie können nicht das Überschaubare verlassen und in der Anonymität leben. Auch wenn sie sich oft über den anderen lustig machen, so werden sie doch überall erkannt und ohne Mißtrauen behandelt. Kommen Sie während dem Essen oder Jausen vorbei, ist selbstverständlich ein Platz für Sie frei. Sie können jedes Haus betreten, man tritt auch frei bei Ihnen ein. Es gibt keine Glocke, die Türen sind bei Tag offen. Feste werden gemeinsam gefeiert, daraus beziehen sie in der Erinnerung wieder eine Zeitlang ihre Unterhaltung. Das Wesentliche ist, daß sie einander kennen: aus der Schule, von der Feuerwehr, dem Kameradschaftsbund, der Jagd, von Hochzeiten und Umzügen, Zeltfesten und kirchlichen Veranstaltungen. Einige betätigen sich auch politisch, aber eigentlich nur wenige. Sie mißtrauen Politikern, oft nennen sie sie Gauner.«¹⁷

Anmerkungen

- 1 Wegener, Michael: Die Heimat und die Dichtkunst. Zum Heimatroman. In: Trivallliteratur. Aufsätze. Hrsg. v. G. Schmidt-Henkel u. a., Berlin 1964, S. 53 f.
- 2 Bausinger, Hermann: Volkskultur in der technischen Welt. Stuttgart 1961.
- 3 Greverus, Ina-Maria: Der territoriale Mensch. Ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen. Frankfurt/Main 1972, S. 50.
- 4 Berghahn, Wilfried: In der Fremde. In: Trivallliteratur. Aufsätze, Berlin 1964, S. 258 f.
- 5 Schlegel, Friedrich: Lucinde. Krit. Ausgabe, hrsg. v. E. Behler u. a., 1. Abt., Bd. 5, München 1962, S. 28.
- 6 Ebd., S. 29.
- 7 Stifter, Adalbert: Die Narrenburg. In: Studien, hrsg. v. H. Stefl, Augsburg 1955, S. 412 f.
- 8 Zoderer, Joseph: Die Wälsche, München 1982, S. 43 f.

- 9 Roth, Elisabeth: Heimat. Aussagen in deutscher Gegenwartsdichtung. In: Archiv für Geschichte von Oberfranken 62, 1982, S. 155–173.
- 10 Lenz, Siegfried: Heimatmuseum. Hamburg 1978, S. 649.
- 11 Sterchi, Beat: Blösch. Zürich 1983, S. 207 f.
- 12 Innerhofer, Franz: Schöne Tage. 1977.
- 13 Winkler, Josef: Der Ackermann aus Kärnten. Frankfurt/Main 1980, S. 23 f. und S. 10.
- 14 Konrad, Marcel: Stoppelfelder. Zürich 1983, S. 201 f.
- 15 Ebd., S. 456 f.
- 16 Bernhard, Thomas: Verstörung. Frankfurt/Main 1967, S. 220.
- 17 Roth, Gerhard: Der Stille Ozean. Frankfurt/Main 1980, S. 176.

Nicolaus Sombart

Die »schöne Frau«

Ein Beitrag zur Sexualpsychologie
der Erkenntnis

Vorbemerkung

An den Anfang dieser Ausführungen möchte ich die Behauptung stellen, die gleichzeitig meine Hauptthese sein soll: Die »schöne Frau« existiert nicht. Sie ist ein Produkt der männlichen Phantasie.

Es geht im folgenden um die Repräsentation des Weiblichen in der Perzeption und den Köpfen *der Männer*. Mein Thema ist die Frage: Was sieht der Mann, wenn er eine Frau sieht? Ich will eine Spektralanalyse dieses männlichen Blickes versuchen.

Zwei Einschränkungen oder Vorbehalte von vornherein:

1. Ich spreche als Mann und versuche zu erklären (mir zu erklären), was in Männern vorgeht, dabei ganz subjektiv aus der eigenen Erfahrung schöpfend. Doch handelt es sich hier um ein reines Männerthema. Die »schöne Frau« ist für Frauen, unter Frauen, kein Problem. Es ist eine männliche Obsession, meine ich, die nicht auf der Erkenntnis dessen, was die Frau ist oder die Frauen sind, beruht, sondern auf ihrer Verkennung. Dabei kann die Metapher der schönen Frau paradigmatisch für männliche Erkenntnis stehen.

2. Ich spreche als Exponent des europäischen Kulturkreises, so wie er – was seine Moral und Ästhetik betrifft – seit der Renaissance Gestalt gewonnen hat. Antike und orientalische Mythologien haben in ihm Aufnahme gefunden, gehören zu seinem Inventar, aber davon, wie es in anderen Kulturen wirklich gewesen ist, wissen wir nichts. Vor allem ist alles, was die Geschlechterverhältnisse betrifft, um die es uns hier gehen muß, immer nur Vermutung, Spekulation, Phantasma. Genau genommen spreche ich als Angehöriger der patriarchalischen bürgerlichen Kultur, die im späten 19. Jahrhundert ihren

Höhepunkt gehabt hat und deren Ende wir jetzt erleben. Man spricht heute viel von Postmoderne und »post histoire«. Wenn es sich dabei um mehr als eine intellektuelle Mode handeln soll, um einen echten Paradigmenwechsel also, müßte sich das an unserem Thema erweisen. Ich will am Schluß etwas darüber sagen, zunächst aber feststellen, daß die »schöne Frau« eine Erfindung der okzidentalischen Hochkultur ist, ein »Kunstprodukt«, dessen Existenz an einen ganz bestimmten sozialen Kontext gebunden ist. Ich schließe die Möglichkeit nicht aus, daß sie bereits ins Museum gehört – und zwar ins Völkerkundemuseum.

Ich werde meinen Gedankengang anhand einer Abfolge von Bildern entwickeln, die ich zu einer »Beweiskette« rationalisiere. In einer ikonographischen Sequenz, in einem Nacheinander also, werde ich die verschiedenen Momente eines Prozesses zu zeigen versuchen, der nie so abläuft, sondern in all seinen Phasen immer gleichzeitig ist – eine Erlebniseinheit als solche der metapsychischen, metaphysischen Erfahrung, die wir nicht anders fassen können als in der Abstraktion eines theoretischen Konstrukts.

Ich demontiere so das Bild der »schönen Frau«, von dem ich zeigen will, daß es ein Vexierbild ist, eine Anamorphose. Das, was man da auf den ersten Blick sieht, ist gewissermaßen nur eine optische Täuschung, ein »trompe l'œil«. Es kommt darauf an, das zu sehen und zu zeigen, was das Bild verbirgt, was es »abdeckt«, was in dem Bild verborgen, aufgehoben ist.

Meine Demonstration folgt der klassischen Grundfigur menschlicher Erkenntnis, dem der Entbergung des Verborgenen, das sich als so etwas wie die Rückgängigmachung eines anderen Vorgangs legitimiert, der ihm vorausgegangen ist, dem der Verhüllung. »Enthüllung« ist möglich und nötig, weil es primär diese Verhüllung gibt: die Verhüllung des »Eigentlichen«, des »Seins«, der »Wahrheit« – die par définition verborgen sind. Man kann sie sich nur durch mühsame, langwierige, hermeneutische Operationen erschließen. Warum eigentlich? Warum liegt die Wahrheit nicht auf der Hand? Auch wir sind der »Wahrheit« auf der Spur, ohne so anspruchsvoll zu sein, unser Unternehmen als ein philosophisches qualifizieren zu wollen. Meine Belege stammen aus den ver-

schiedensten Bereichen der Forschung: der Ethnologie, der Psychotherapie, der Sexualpathologie, der Literatur- und Kunstgeschichte. Dabei privilegiere ich freilich die Kunstgeschichte (der Neuzeit), weil mir die »Kunst« der privilegierte Komplize jener Mystifikation zu sein scheint, die ich hier demystifizieren will. Ich gehe so weit zu vermuten, daß darin ihre eigentliche »raison d'être«, ihre soziale Funktion lag, zumindest bis zur Entstehung der Photographie. Darüber an anderer Stelle vielleicht noch einige Worte.

Das verschleierte Bild von Sais

Trotzdem lassen Sie mich an den Anfang ein Gedicht stellen. Es handelt sich um ein philosophisches, erkenntnistheoretisches Gedicht: »Das verschleierte Bild von Sais« von Friedrich von Schiller. Es thematisiert einen Mythos der Antike und muß gelesen werden als eine erkenntnistheoretische Parabel und hat als solche bis heute von ihrer Gültigkeit nichts verloren. Leider habe ich kein Bild gefunden, das die beschriebene Szene illustriert, die ich zum Ausgangspunkt aller weiteren Überlegungen machen möchte. Knapp resümiert, ist dies der Inhalt:

Einen Jüngling treibt seine »Forschbegierde« (!) in das Allerheiligste des Tempels, in dem eine verschleierte Göttin steht. Wer sie entschleiert, der »sieht« die Wahrheit. Aber der Witz ist der, daß niemand diesen Schleier lüften darf. Der Jüngling tut es trotz des Verbots. Die Folgen sind desaströs.

»Besinnungslos und bleich,
so fanden ihn am andern Tag die Priester...
Was er allda gesehen und erfahren,
hat seine Zunge nie bekannt. Auf ewig
war seines Lebens Heiterkeit dahin,
ihn riß ein tiefer Gram zum frühen Grabe.«

Was lehrt uns diese traurige Geschichte?

1. Die »Wahrheit«, das Wissen darüber, was eigentlich ist, ist verhüllt, geheim, esoterisch und wird streng gehütet.

2. Der Zugang zu ihr, ihre »Enthüllung«, ist verboten, nur Eingeweihten erlaubt, die aber über das, was sie »gesehen« haben, zu schweigen verpflichtet sind.

3. Das Geheimnis der Wahrheit ist also nicht nur das, was man nicht sehen darf, sondern worüber man nicht sprechen darf (oder kann?).

4. Die »Enthüllung«, die das Verborgene dem Blick preisgibt, ist im höchsten Grade gefährlich. Wer sich unbefugt dazu erdreistet, riskiert sein Leben. Er wird mit Wahnsinn geschlagen – oder er erblindet. Das ist schon merkwürdig.

Die Parabel enthält aber noch ein anderes wesentliches Moment: der »Wahrheit«-Suchende ist ein Mann. Die »Wahrheit« wird repräsentiert durch eine Göttin – eine Frau –, nicht umgekehrt. Wir können daraus schließen: Das Geheimnis der Wahrheit ist das Geheimnis der Frau.

Aus den Umkreisen der griechischen Mythologie ist uns nun ein bedeutsamer Vorfall überliefert, der die große Gefährlichkeit, die mit dem Anblick der »verborgenen Wahrheit« verbunden ist, aufs drastischste demonstriert. Sie erinnern sich alle: Der Jüngling Teiresias sieht (absichtslos übrigens) die Göttin Athene unverhüllt im Bade und wird von ihr für diese Indiskretion aufs grausamste bestraft. Er wird mit Blindheit geschlagen – und obendrein in ein Weib verwandelt, das heißt: seiner Männlichkeit beraubt.¹

Was »sah« Teiresias? Das ist die Frage. Teiresias sah die Göttin nackt. Sah er die nackte Wahrheit? Warum erblindet man, wenn man die »Wahrheit« sieht? Hat man darüber schon einmal nachgedacht? Die nackte Wahrheit hat offenbar etwas zu tun mit der Nacktheit der Frau. Oder genauer vielleicht: mit der Wahrheit dieser Nacktheit. Aber warum wird er bestraft? Was wird bestraft? Die männliche »Forschbegierde«. Der männliche Blick, in dem ein männliches Begehren sein Ziel sucht.

Sagen wir es gleich unverblümt: Das Ziel der »Forschbegierde« ist ein sexuelles. Das erkenntnisleitende Interesse ist determiniert durch die Absicht einer sexuellen Wunscherfüllung. Das Erkenntnisobjekt ist das Objekt eines sexuellen Begehrens.

Das Geheimnis der Wahrheit, die verhüllt ist und die in der Enthüllung als die nackte Wahrheit in der Nacktheit des Weibes aufleuchtet, ist das Geheimnis der dem Manne schwer zugänglichen, manche sagen: auf ewig unzugänglichen, »Se-

xualität des Weibes« (»Ewig unverständlich und geheimnisvoll, fremdartig und darum feindselig«, S. Freud dixit).

Das sind die erkenntnistheoretischen Voraussetzungen, unter denen wir uns, mit allem Risiko, das offenbar damit verbunden ist, unserem Thema, der »schönen Frau«, nähern müssen.

Die »schöne Frau« ist in jenem Verhüllungs- und Enthüllungsspiel, das für die Möglichkeiten und Grenzen menschlicher Erkenntnis überhaupt – wie wir gesehen haben – von paradigmatischer Bedeutung ist, nur ein ekstatischer Moment.

»Der Begriff des ›Schönen‹ wurzelt auf dem Boden der Sexualerregung und meint ursprünglich das sexuell Reizende (die ›Reize‹)«, hat Freud festgestellt. Und wir können dem nicht widersprechen.

Das gilt dann aber auch für das »Wahre«, das in dem »Schönen« sich verhüllend/enthüllend er»scheint« – dessen das »Schöne« ein Widerschein ist.

Die bekleidete und die nackte Maja

Die »schöne Frau« ist eine *nackte Frau*. Als solche ist sie – seit der Renaissance – ein zentrales Thema der Kunst.

Wenn von ihrer Schönheit die Rede ist, so ist die Schönheit ihrer Nacktheit gemeint. Diese aber ist alles andere als selbstverständlich oder natürlich. In unserem Kulturkreis ist die Frau normalerweise bekleidet. Die angekleidete Frau aber verhüllt mit ihrer Kleidung dem männlichen Blick und Zugriff das Wesentliche: ihre Geschlechtlichkeit.

Aber mit nicht nachlassender Hartnäckigkeit versucht der männliche Blick durch diese Verkleidung hindurchzusehen. Er will den Schleier fortreißen, der diese Wahrheit verhüllt. Der Künstler, der einen weiblichen Akt malt, kommt ihm darin *scheinbar* entgegen: Er malt die Nacktheit als »Schönheit«. Aber zeigt er ihm damit die »Wahrheit«, die er sehen will?

Für die Erfüllung des Enthüllungswunsches hält die Kunstgeschichte ein berühmtes Beispiel bereit: die beiden Bilder der Herzogin von Alba von Goya: Die *angezogene* und die *ausgezogene* Maja auf dem Diwan.

Das zweite Bild zeigt dem Blick, was ihm das erste verspricht.

Die *nackte* Maja reiht sich ein in eine endlose Folge auf ihrem Lager ausgestreckter nackter Frauen, von Giorgione über Tizian und Veronese bis zu Ingres und Manet. Nichts ist langweiliger als das Defilee dieser nackten Damen, die uns die Kunsthistoriker nicht müde werden, in immer neuen Monographien und Bildbänden vor Augen zu führen. Sie werden uns präsentiert als ästhetisches Sujet, als »Augenweide«. Allein die weibliche Nacktheit (die Nacktheit des Weibes) ist kein ästhetisches Problem.

Nur scheinbar zeigt das klassische »Aktbild« dem Blick, was er zu sehen begehrt! Tatsächlich weist es ihn zurück. Die gemalte Nacktheit ist gewissermaßen nur ein letzter Schleier, der das verhüllt, was *nicht* gezeigt (und gesehen) werden soll und darf. Der männliche Blick ist durch den Anblick von Nacktheit gebannt. Wie, zeigt uns das Bild der »*Venus mit dem Orgelspieler*«, auf dem der Orgelspieler das Orgelspielen vergisst (so ist es gemeint) und nur noch auf das nackte Weib starrt (das den Kopf diskret abwendet). Er kann gar nicht genug sehen. Aber was er sieht, genügt ihm nicht.

Der Mann ist erregt, gereizt – aber enttäuscht. Er will mehr sehen.



»Venus mit dem Orgelspieler«

Alle Männer wissen – so wie der kleine Orgelspieler –, in welche Richtung die Exploration des Geheimnisses gehen muß, um ihren Wissensdrang zu befriedigen. In ihren Augen ist die »schöne Frau«, die ihnen gezeigt wird, nichts weiter als eine Aposiopese: »Eine beziehungsvolle Verschweigung«.

Um weiter zu gehen, muß die Grenze der *Kunst* überschritten werden.

Was da passiert, hat *Martin Schwarz* zum Gegenstand demystifikatorischer Parodien klassischer Kunstwerke gemacht. Er zeigt uns nämlich, was der begehrlliche männliche Blick zu sehen bekommen hätte, wenn der Künstler das Tabu nicht respektiert hätte.

Hier sehen wir noch einmal das Bild der nackten Maja von Goya.



Bekleidete Maja



Entkleidete Maja



Kissenbild von Martin Schwarz

Hier sehen wir die Version der Maja von Martin Schwarz. Und was sehen wir? Die nackte Dame ist verschwunden, es bleibt nur das leere Sofa. Was hat das zu bedeuten?

Bazon Brock interpretiert das Verschwinden so: Die Nackte ist aufgestanden und hat sich in die Arme des Betrachters geworfen. Sie hat den begehrenden Blick verstanden und ist ihm gefolgt. Ein Fall von unmittelbarer Wunscherfüllung. Der Geschlechtsakt folgt der Enthüllung, das Sexualziel ist erreicht. Der Schritt vom ästhetischen zum sexuellen Objekt wäre vollzogen, die »Forschbegierde« erfüllt, deren Ziel das »Erkennen« – im biblischen Sinne – der weiblichen Geschlechtlichkeit ist.

So einfach ist die Sache, wie wir schon ahnen, leider nicht. Ich fürchte, die Interpretation von Bazon Brock ist falsch. Sie liefert das Szenario der *Wunschvorstellung* von der Erfüllung eines Wunsches. Diese aber hat gerade *nicht* stattgefunden. Ich schlage darum eine andere Interpretation vor, die mir realistischer erscheint. Der männliche Blick, der »mehr« gesehen hat, als ihm der Anblick der entkleideten Maja bot (der also das gesehen hat, was ihre pikturale Nacktheit als letzter Schleier verhüllt), ist auf der Stelle erblindet. Das leere Sofa setzt die Natur dieser Erblindung in Szene, denn sie ist nicht total, sondern erzeugt einen blinden Fleck – allerdings an der entscheidenden Stelle. Es ist die »Skotomisation« einer bestimmten Wahrnehmung, die psychisch nicht ertragen wird. Auf ihr beruht das »Nicht-sehen-Können« der letzten Phase des Enthüllungsprozesses. Jenes »Den-Anblick-der-Wahrheit-nicht-ertragen-Können«. Die psychoanalytische Lehre spricht von »Verleugnung«.

Was aber hat der männliche Betrachter (wenn auch nur für den Bruchteil einer Sekunde) effektiv gesehen? Genau das natürlich, jenes »Mehr«, das er in seinem dunklen Drange sehen wollte, das, was Teiresias unglücklicherweise gesehen hat, bevor er erblindete.

Die Geste der Baubo

Was Teiresias *sah*, zeigt uns Martin Schwarz in einer anderen Sequenz, für die er das Ingres'sche Porträt der *Prinzessin von Broglie* gewählt hat, das im Frick Museum in New York hängt. Das Porträt einer vornehmen jungen Dame. Der Blick des Betrachters ist notgedrungenenerweise auf das gerichtet, was sich ihm in Augenhöhe präsentiert: den Rock! Und die junge Dame, die etwas spöttisch auf ihn herunterschaut, scheint zu sagen: »Na, guck' du mal!« Jede Darstellung einer bekleideten Frau – zumal wenn sie jung ist – suggeriert nun mal die Entkleidung.

Aber sieh an, die junge Dame kommt diesem Wunsch entgegen: Sie hebt den Rock. (»Kein Sterblicher zieht diesen Schleier, bis ich selbst ihn hebe.«) Diese exhibitionistische Geste hat eine lange Geschichte. Es ist die *Geste der Baubo*, die ihren Rock hebt, um Demeter ihr Geschlecht zu zeigen. Das ist die »Revelation« – zu deutsch »Offenbarung« (die Offenlegung des »Baren«), was hier nicht nur das SCHÖNE Nackte ist, sondern auch das verborgene, VERBOTENE Wahre.



Ingres



M. Schwarz

Der Betrachter sieht also auf diesem zweiten Bild von Martin Schwarz das, was Goya auf seinem zweiten Bild von der Maja *nicht* zeigt und was auf dem Maja-Bild von Schwarz »skotomisiert« wird, was der Betrachter also, in der Freudschen Terminologie, »verleugnet«.

Wenn wir auch nicht auf der Stelle erblinden, so haben wir doch den Reflex, den Blick abzuwenden, nicht wahr, oder zumindest doch empört auszurufen: »Unerhört! Das hat ja mit Kunst nichts mehr zu tun. Das ist Pornographie!« Genau so ist es. Aber was ist damit gesagt?

Die Darstellung dessen, was jenseits der Tabugrenze liegt, finden wir nicht mehr in kunstgeschichtlichen Monographien, sondern in den Illustrationen der sogenannten Sitten- und Kulturgeschichten, deren »raison d'être«, möchte ich jetzt einmal behaupten, weitgehend darin lag, einem bürgerlichen Publikum das zu zeigen, was ihm die Kunst vorenthielt.

Mir ist nur ein Bild der großen Kunst bekannt, in dem das Geheimnis unverhüllt, um nicht zu sagen, unverblümt, ledig-



»Quell des Lebens«

lich durch einen euphemistischen Titel abgedeckt, gezeigt wird. Courbets »Quell des Lebens«. Es ist verschollen. Wir werden sehen, daß er es auch hätte überschreiben können: »Pforte des Todes und der Hölle«.

Im übrigen gefiel sich der Volksgeschmack darin, für die Erfüllung seiner Triebbedürfnisse auch die gewünschten visuellen Unterlagen zu produzieren. Pornographie oder Ethnologie, wir haben die Wahl.

Um zu wissen, worum es geht, greifen wir am besten auf solche drastischeren Repräsentationen des Tabuisierten zurück. Ich wähle eine Graphik von *Rowlandson*, eines Satirikers, der sich die Aufdeckung des Sexuellen hinter dem Maskenspiel der gesellschaftlichen Konventionen zum Thema gemacht hatte. Das Bild hier ist eine bewußte Tabudurchbrechung. Es ist gesellschafts- und kulturkritisch. Es enthüllt und denunziert, aber nicht etwa das Weib in seiner Geschlechtlichkeit, sondern den begehrenden Blick der Männer, indem es das zeigt, was diese sehen wollen.

Der zentrale Ort

Das Bild von *Rowlandson* ist für unsere Überlegungen deswegen so aufschlußreich, weil es nicht nur – einerseits – den letzten Schleier lüftet, das »Geheimnis« offenbar macht, sondern weil es uns andererseits die soziale Situation zeigt, in der dieser Enthüllungsakt sich vollzieht: die Runde der männlichen Beschauer (zu der natürlich auch die Beschauer des Bildes gehören).

Das Weib erscheint als der Fokus einer kollektiven männlichen Begierde. Es steht im Zentrum der begehrliehen Blicke aller Männer. Aber im Zentrum des Zentrums steht ihr Sex, ihr *Geschlechtsteil*.

Wir vollziehen den Schritt von der Kunstbetrachtung zur Soziologie; denn *dies* ist der zentrale Ort, um den jede Gesellschaft ihre spezifische Ordnung, ihr System von moralischen und sexuellen Normen und Verboten strukturiert, um ihn organisiert sich das Spiel von Verhüllung und Enthüllung, die Vorstellung von Sein und Schein, ihr Begriff von Wahrheit und Lüge.



Rowlandson

Von diesem Ort her (UND KEINEM ANDEREN) ist die Totalität der individuellen und kollektiven Verhaltensnormen, der Interaktionsstrukturen determiniert, von denen die Geschlechterbeziehungen, die Geschlechterrollen, nur ein schmales Segment sind. Ein anderes ist das der Bedingungen der Möglichkeit von Erkenntnis. Alle Erkenntnissuche – möchte ich behaupten – ist, wie uns die Parabel des verschleierte[n] Bildes von Sais so schön zeigt, strukturiert wie das männliche Begehren: den Blick starr auf den zentralen Ort gerichtet. (Alle *männliche* »Forschbegierde«. ... es wäre interessant zu erfahren, wie es sich mit der *weiblichen* verhält!)

An diesem zentralen Ort, an dem also die »Wahrheit« angesiedelt ist, ist der Gegenstand unseres Themas angesiedelt: die »schöne Frau«.

Betrachten wir jetzt das berühmte Bild von Jean-Léon Gérôme: »Phryne vor den Richtern«, das das, was ich meine, in paradigmatischer Weise zur Darstellung bringt.

Wir können hier getrost seinen anekdotischen Inhalt ignorieren. Worauf wir unsere Aufmerksamkeit richten müssen, ist wieder – wie auf dem Bild von Rowlandson – die Runde der begehrl[ic]h blickenden Männer, in deren Mitte sich ein Enthüllungsakt vollzieht.



»Phryne vor den Richtern«

Ich hoffe, Sie folgen mir, wenn ich die Feststellung wage, daß die innere Spannung des Bildes nicht in dem liegt, was der Künstler uns zeigt, sondern in dem, was er *nicht zeigt*. Die Männerrunde (zu der auch die den Kreis schließenden Betrachter des Bildes gehören) würde nicht so fasziniert auf den nackten Leib starren, wenn sie nicht »mehr« sehen wollte.

Die »schöne Frau« ist auf diesem Bild der »stand-in« für etwas anderes, eben genau für jenes geheimnisvolle »Mehr« an Wahrheit, das der Mann sehen will, von dem wir aber schon wissen, daß sein Blick es nicht ertragen kann.

Mit anderen Worten: Was wir da sehen, ist eine Phantasmagorie. Es ist nicht das Abbild einer materiellen Realität, sondern die Repräsentation einer psychischen Realität. Es ist das Produkt einer kollektiven Phantasiearbeit, eine Halluzination, eine »Projektion«, die anstelle der nackten Wahrheit den schönen Schein setzt, *der die Wahrheit verschleiert*.

Es wäre interessant zu wissen, wie Martin Schwarz dieses Bild weiterinterpretieren würde. Ich sehe zwei Möglichkeiten: Entweder wäre die Stelle, auf der Phryne steht, leer, oder es hockte dort, in geiler Stellung, das Weib von Rowlandson.

Ich möchte aufmerksam machen auf die kleine Statuette der Athene, die im Zentrum des Bildes steht, und der Vermu-

tung Ausdruck geben, daß der Künstler uns hier einen Wink gibt, daß er mit seinem Bild eine Antwort auf die Frage geben wollte, was Teiresias sah. Athene ist nicht nur verhüllt, sondern verpanzert – was wir hier nicht weiter zu interpretieren brauchen. Wer alles sehen würde, wie Teiresias die ganze Wahrheit, müßte wie er erblinden. Dieses Schicksal will er uns ersparen. Er erinnert mit der kleinen Statue an das Tabu, das er uns einlädt, so zu respektieren wie er.

Was sich in dieser Männerrunde abspielt, wenn sie sich *nicht* an den Kanon der Kunst hält, zeigt uns ein anderes Bild. Die Graphik von Otto Greiner, 1896, aus dem Max Klinger gewidmeten Zyklus »Das Weib«. (Es ist fünfzig Jahre älter.)



»Versteigerung der Muse«

Da erscheint das »obskure Objekt der Begierde« in seiner ganzen Obszönität, nicht nur als Hure und Hexe, sondern gleich als Teufelsbraut, als Teufelsspuk. Die »Schönheit« ist des Satans! Das ist die Kehrseite derselben Phantasiearbeit, die das Bild der »schönen Frau« produziert. Gleichzeitig ist auch die Männerrunde aus ihrer voyeuristischen Gelassenheit herausgetreten und in stürmischen Aufruhr geraten. Das der prekären Situation inhärente Gefahrenmoment ist deutlich geworden. Hier geht es jetzt echt »ums Ganze«.

Der Reduktionsprozeß

Sie haben verstanden: Was der begehrlische Blick des Mannes sehen will, sind die Genitalien der Frau. *Nichts anderes*. Auf dem Wege dahin ist die integrale Nacktheit nur eine Etappe, die »Schönheit« nur ein letzter Schleier. Bevor wir in unserer Analyse weitergehen, müssen wir – für einen Augenblick – bei dem verweilen, was ich das reduktionistische Moment der Enthüllung des Geheimnisses (und damit der Wahrheitssuche) nennen möchte.

Schon auf dem Bild von Gérôme finden wir einen Hinweis darauf, in welche Richtung der Reduktionsprozeß läuft. In dem Moment, in dem Phryne die Hüllen dramatisch vom Leib gerissen werden (um schließlich nicht mehr sehen zu lassen als das, was der männliche Blick gerade noch ertragen kann), verbirgt diese in typischer Geste ihr Gesicht hinter ihrem Arm. Das ist ihr »response« auf die Eindeutigkeit der männlichen Blickrichtung. Sie hält nicht etwa die Hände vor ihre Scham: *Sie verhüllt ihr Antlitz*.

Wir sehen hier etwas, was ikonographisch tausendfach zu belegen wäre: *Als Gegenstand des Begehrens verliert die »schöne Frau« ihr Gesicht und ihren Kopf* (auch Tizians Venus wendet sich ab). Sie ist antlitzlos. Nur noch »plastische« Leiblichkeit – Fleisch (»chair«).

Ihr Gesicht interessiert nicht mehr, weil es erkenntnistheoretisch irrelevant wird. In den Blickpunkt tritt jetzt ein zweites, »wahres« Gesicht, das Urgesicht.

Ich zitiere Arthur Koestler: »Er dehnte sich im Bett und sprach halb zu ihr, halb zur Zimmerdecke. ›Weißt du eigent-

lich, welch ein Schock es einem versetzt, die Frau, die man liebt, zum ersten Mal nackt zu sehen? Plötzlich sitzt das vertraute Gesicht auf einem Körper, der ein fremder ist, dem man nicht vorgestellt wurde, und in dieser neuen Nacktheit schaut sogar das liebgewordene Gesicht ganz anders aus, und erstaunlich verändert blickt es dich an. Du dachtest vielleicht, du kennst mich. *Das ist die Wahrheit, du Narr.* Aber das aller-
verwirrendste ist, daß der nackte Körper so schrecklich unpersönlich ist. Wenn man von ihm träumte, umgab man ihn immer mit irgendeinem intimen Mysterium, und auf einmal



Magritte

entdeckt man, daß er nur eine atmende Statue ist. Und dann starrt einen plötzlich dieses zweite Urgesicht mit unbestimmtem, losgelöstem Blick an, mit den Brustwarzen als Augen. Das erste Mal ist es direkt unheimlich, aber nach und nach befreundet man sich mit ihm.«²

Kannte Koestler das berühmte Bild von René Magritte, das merkwürdigerweise den Titel hat: »*Le Viol*«? (Es steht zu vermuten, in dem zitierten Buch läßt er eine Frau sagen: »Ihr und euer lächerlicher Dschungelakt! Schweiß, Keuchen und feindliches Eindringen! Genau genommen ist der Akt ja doch nur Vergewaltigung bei gegenseitigem Einverständnis.«)

Der Reduktionsprozeß, der hier als Vergewaltigungsritual hingestellt wird, hält aber bei dem »zweiten Gesicht« nicht an, er geht weiter, ist noch viel radikaler und macht erst halt bei dem *Mund* dieses Gesichts (mit seiner frechen Zunge): der sorgfältig herauspräparierten, anatomisch-plastischen Vulva.

Es charakterisiert die Situation der letzten Enthüllung, daß uns die Sprache zur Beschreibung des Wesentlichen den Dienst versagt. Wir sind zurückgeworfen auf die Chiffren des Mythos (oder den Argot des Volkes). Halten wir uns an die Mythologie.

Damit kommen wir zurück zu der *Baubo*.

Faszinosum und Tremendum

Was zeigt die Baubo? In einer kleinen Notiz, »Mythologische Parallele zu einer plastischen Zwangsvorstellung«, evoziert Freud die mythische Baubo und ihre Darstellungen: »Sie zeigen einen Frauenleib ohne Kopf und Brust, auf dessen Bauch ein Gesicht gebildet ist: der aufgehobene Rock umrahmt dieses Gesicht wie eine Haarkrone.«

Was die Baubo zeigt, ist nicht »schön«. Von »Schönheit« kann jetzt überhaupt nicht mehr die Rede sein. Es ist auch nicht häßlich. Ästhetische Kategorien sind hier nicht mehr am Platze. Es ist sinneverwirrend. Wir haben den Punkt erreicht, an dem wir erkennen können, daß es offensichtlich einen Gegensatz von Geschlechtlichkeit und Schönheit, von Sexualität und Ästhetik gibt. Nicht deswegen allerdings, weil »die Genitalien selbst ... die Entwicklung der menschlichen Kör-

performen zur Schönheit nicht mitgemacht haben« und »tierisch geblieben« sind, wie Freud meint.

In der bewußten Legende zeigt sich Baubo, um Demeter zum Lachen zu bringen und sie in ihrem weiblichen Selbstbewußtsein zu stärken. Das ist eine Angelegenheit unter Frauen (von der ich im übrigen mehr wissen möchte). Für uns Männer ist ein anderer Befund wichtig: Der Mann wird durch diesen Anblick



Abbildung der Baubo

aufs höchste erschreckt. Er empfindet Angst, ihn packt das Grauen. (Die Frauen lachen sich darüber kaputt.)

Wie ist das möglich, wo wir doch zu wissen meinen, daß er andererseits unwiderstehlich von diesem magischen »Schenkeleck« (Däubler) angezogen wird?

Ja, er wird angezogen, aber er wird *auch* abgestoßen! Das Anziehende ist zugleich das Abstoßende.

Daß er angezogen wird, scheint uns selbstverständlich. Das ist das Ziel seines Begehrens! Hier sollen seine sexuellen Wünsche ihre Erfüllung finden. Dies ist der Magnet, der nicht nur seinen Blick, sondern die Ströme seiner Libido, die diesen Blick tragen, auf sich zieht. Das Objekt einer so intensiven Zuwendung *muß* im höchsten Maße *lustbesetzt* sein.

Merkwürdigerweise ist nun das genaue Gegenteil der Fall. Der Anblick der weiblichen Geschlechtsorgane ruft die heftigsten Unlustgefühle hervor! Wenn er fasziniert, so erschreckt er auch. Der Ort lustvoller Insinuation wird perzipiert als blutige Wunde, als gähnende Öffnung, als eekliges Loch, als verschlingender Schlund. Die höchste Glücksverheißung wird aufgehoben durch schreckliche Unheilsdrohungen. Er will es »sehen« – aber er kann den Anblick nicht ertragen. Er kann das nicht sehen, was er wirklich sehen möchte. Da liegt das Paradoxon des männlichen Begehrens und der Unzuträglichkeit der »Wahrheit«.

In der Ambivalenz der Assoziationen und Repräsentationen, die der Gedanke daran, mehr noch als der Blick darauf, im Kopfe des Mannes auslöst, zeigt sich die ganze Wucht dieser zwiespältigen, widerspruchsvollen Wirkung.

In ihrer Stärke wird diese Wirkung von der Wahrnehmung keines anderen Kultur- und Naturphänomens übertroffen. Auch metaphysische Erfahrungen und religiöse Erlebnisse können immer nur in bewußtem oder unbewußtem Bezug darauf, in Analogie dazu, auf ihren Intensitätsgrad geprüft werden. Wir können in dieser Ambivalenz den eigentlichen Ursprung der metaästhetischen Kategorien des *Tremendum* und des *Faszinosum* sehen. Sie bezeichnen die stärkste mögliche Wirkung einer Wahrnehmung auf den psychischen Apparat, eine Wirkung, die auf der Gleichzeitigkeit größter polarer Gegensätzlichkeit beruht.

Im semantischen Feld der symbolischen Konnotationen stehen auf der positiven Seite die Sinnbilder des Lebens – Fruchtbarkeit, Wiedererneuerung, Zeugung und Geburt –, auf der negativen die des Todes – Vernichtung, Schmerz, Grab, Verwesung.

Der zentrale Ort – als »der urbildlich gefaßte Mutterschoß – gilt als der ewige Ort so der Entzündung als der Löschung des Lebens« (Ludwig Klages). »Der Quell des Lebens« ist gleichzeitig die Pforte der Unterwelt, des Hades, der Hölle.

Es gibt keinen anderen Körperteil, der so stark emotional besetzt ist (und von dem zu sprechen es gleichermaßen schwerfällt). Kein Kopf – mit seinen Augen –, keine Schulter, kein Rücken, kein Schenkel, kein Bauch – mit seinem Nabel – hat einen ähnlichen Effekt, ist derart mit kosmischem, metaphysischem Sinngehalt beladen. Auch nicht das männliche Organ, von dem so viel Aufhebens gemacht wird und für das eher, als Penis oder Phallus, die Kategorien des *Lächerlichen* und des *Erhabenen* zutreffen (ein möglicher Ansatzpunkt vielleicht für eine Differenzierung des männlichen und des weiblichen Prinzips). Und wenn wir von Ambivalenz sprechen, von Faszination und der darin wirksamen Vorlust einerseits und der Unlust im Angesicht der Bedrohung andererseits, dem Grauen, dem *Tremendum*, so müssen wir sofort hinzufügen, daß der Pol des Schreckerregenden dominiert.

Auf der Ebene der Repräsentationen überwiegen die des Bedrohlichen, Gefährlichen bei weitem. Man muß da den Befunden der Ethnologie und der Sexualpsychologie glauben.

Die Kiwi-Papuas auf Neuguinea, um nur ein Beispiel heranzuziehen, sehen in den »weiblichen Geschlechtsteilen die Quelle aller Hexerei«. Sie sind »so gefährlich wie ein offenes Grab«. Für die Maori auf Neuseeland ist die Vagina das »Haus des Todes«.

Marie-Louise Janssen-Jurreit, die meint, daß »die gedankliche Einheit Geburt/Tod, wie sie die Vulva suggeriert, ... der Hintergrund für den größten Teil der zum Mythos geronnenen Ängste vor der Frau« ist, spricht kurzerhand von einer »vaginalen Todesdrohung«.

Wie ein Echo dazu klingt der Vers des südamerikanischen Dichters César Vallejo: »La tumba es todavia un sexo de mujer que atrae el hombre!«

Die Einmütigkeit dieses Eingeständnisses durch alle Zeiten und Kulturen ist überwältigend. Der »zentrale Ort« ist angstbesetzt. Man könnte glauben, er sei die Matrize aller Ängste.

Jenseits des ästhetischen Kanons der Kunst erscheint das, was die Baubo zeigt, immer als die Darstellung von etwas archaisch Monströsem, dem der männliche Blick nicht standhält.

Das »sexuell Reizende« ist nicht nur das Unästhetische, sondern das urtümlich Abstoßende.

In seiner mythischen Dimension erscheint das »zweite Gesicht« als Fratze. Phänomenologisch und ikonographisch wird es zur Metapher des Entsetzens, Schreckens.

Der männliche Blick ist konfrontiert mit der Grimasse der furchterregenden, blutrünstigen Urmutter Gorgo. Und der ganze Horror des weiblichen Genitals glotzt ihm lähmend entgegen im Schlangenhaupt der Medusa. Sie ist bis heute das Symbol des Grauens schlechthin.

»An dem ist nichts, was veraltet wäre, was nicht unter uns weiterlebte«, heißt es schon bei Freud.

Kastrationsangst

Wir müssen jetzt einen Schritt weitergehen. Wir müssen von der Mythologie und der Ethnologie zur Sexualpsychologie vorstoßen.

Den Horror vor der »Muschi« – denn darum geht es ja – hat Freud auf den Begriff gebracht. Er hat erklärt, um welche »Angst« es sich da handelt, um welchen »Schreck«. Das ist eine große Entdeckung. Er hat seine *Trouvaille* zu einer Theorie der weiblichen Sexualität ausgebaut, die begründet, warum die Frau als Objekt der sexuellen Wunscherfüllung des Mannes eigentlich nicht in Frage kommt, »unannehmbar« ist in dem Sinne, in dem man sagt, daß ein Hengst eine Stute nicht annimmt.

Die Vulva signalisiert dem Manne nicht nur eine Gefahr, sie *ist* auch eine Gefahr. Sie ist die Gefahr, die das Tabu, das darauf gelegt ist, anzeigt, und in ihrer Größe seiner Strenge proportional. Welche Gefahr? Die Gefahr für den Mann mit dem Attribut seiner Männlichkeit, diese selbst zu verlieren.

Die Vulva ist in den Augen des Mannes die Kastrationswunde und die Kastrationsdrohung.

Wir kennen die Geschichte, die Freud erzählt: Der kleine Junge sieht zum ersten Mal bewußt das Geschlechtsorgan seiner Mutter (oder seiner Schwester) und steht perplex vor der Tatsache der Abwesenheit des Penis. Da, wo dieser sein müßte, ist nichts. Er bildet sofort eine »Theorie«, um sich das Unakzeptierbare zu erklären – das ist der Anfang aller männlichen Theoriebildung (und Wissenschaft). »Nein, das kann nicht wahr sein!« Der Penis fehlt, weil er abgeschnitten wurde! Das blüht dir, wenn du das väterliche Verbot überschreitest und dem Inzestwunsch der Vereinigung mit der Mutter weiter nachstrebst. Der Mann muß seinen eigenen Penisbesitz schützen. Die weibliche Anatomie, mit ihrem »Mangel«, diese klaffende Wunde, bleibt ihm »ewig unverständlich und geheimnisvoll, fremdartig und darum feindselig«. Wesen mit einer solchen Beschaffenheit sind nicht geheuer. Wenn sie nicht kastriert sind, sind sie sicher das Instrument der Kastration. Wer sich da hineinwagt, kommt darin um. Wer weiß, was in dem schleimigen, blutigen Loch

drinsteckt – am Ende hat es Zähne und beißt dir den Schwanz ab.

Eine seltsame Verkehrung vollzieht sich nämlich: Die Kastrationswunde wird zum Kastrationsinstrument. Die Vagina ist eine Falle, darauf angelegt, den Mann seines Penis zu berauben, ihn zu entmannen. Das läuft über die Vorstellung des in der Vagina versteckten Penis der Mutter (die eben doch einen hat!). Die »Vulva dentata« ist nicht meine Erfindung – sie gehört zum Grundbestand der ethnologisch belegbaren Männerphantasmen.

Dazu gehören auch die Schlangen der Gorgo und des Medusenhauptes, die ebenfalls Repräsentationen des fehlenden weiblichen Penis sind, Kastrationsbeschwörung und -drohung zugleich. »So schrecklich sie an sich wirken, dienen sie doch eigentlich der Milderung des Grauens, denn sie ersetzen den Penis, dessen Fehlen die Ursache des Grauens ist«, sagt Freud und fügt hinzu: »Eine technische Regel: Vervielfältigung der Penisymbole bedeutet Kastration, ist hier bestätigt.«

Die Schlangen sind Projektionen des fehlenden Penis und decken die Kastrationswunde ab. Sie eignen sich dazu durch ihre dem männlichen Organ ähnliche Gestalt. Ein schönes Beispiel für die optische Substitution ist das Stucksche Bild von der Sünde. Ähnliches gilt für den Schlangenunterleib aller gefährlichen Nixen und Seeungeheuer. Sie gehören zur Ikonographie unserer Kulturgeschichte.

Wie die Phantasien der Männer da laufen, können wir noch an einer surrealistischen Fotomontage von Neymann ablesen. »Der Kastrationsschreck beim Anblick des weiblichen Genitals bleibt wahrscheinlich keinem männlichen Wesen erspart«, lautet das Verdikt von Freud, und wir kennen die Folgen.

Immer wieder wird der Blick des Mannes – und sei es nur in seinen Phantasien – an die Stelle des unerhörten, unglaublichen »Mangels« zurückgeführt, um das Unglaubliche zu verifizieren, zu negieren, zu kapieren und zu transformieren. Rund um die Welt wird es ihn treiben, um der Sache auf den Grund zu kommen – und noch in die letzte Peepshow.

Wir sagten: Alles Wissen-Wollen ist strukturiert durch die Fixierung der männlichen »Forschbegierde« auf den »zentralen Ort« als den präsumtiven Sitz der »Wahrheit«.

Jetzt erfahren wir, daß dieser Erkenntnisdrang nicht einfach durch den (verständlichen) Wunsch erklärt werden kann, dorthin zu gelangen, wo die Verheißung höchsten Lustgewinns winkt, sondern auch determiniert wird durch eine Art von Falsifikationszwang: Der Blick will sehen, was da nun wirklich Sache ist, obwohl – oder vielmehr weil – ihn die Primärerfahrung zu Tode erschreckt und verwirrt, »um den Verstand gebracht hat«.

Leider ist dieser (zweite) Blick durch Obsessionen getrübt. Der Grund für die Schwierigkeiten, zur Erkenntnis der Wahrheit vorzudringen, liegt nicht im »factum brutum« (der Tatsache, daß das weibliche Geschlechtsorgan so beschaffen ist, wie es beschaffen ist), sondern darin, daß es besetzt ist mit den Phantasmen der Kastrationsangst und perzipiert wird als Sitz einer tödlichen Gefahr (Bedrohung).

Das macht den Anblick der »Wahrheit« unerträglich. (Der Philosoph der zynischen Vernunft extrapoliert und erklärt: »das Sein ist unerträglich«. Wir wissen jetzt, was wir davon zu halten haben.)

Nein, die Chance einer echten Wahrnehmung geht verloren in dem »double-bind« zweier konträrer Attitüden: einer libidinösen Zuwendung und einem neurotischen Verleugnungszwang. Deswegen liegt die »Wahrheit« nicht auf der Hand, sondern wird mystifiziert als das geheimnisvolle Rätsel, das hinter tausend Schleiern verborgen bleibt (und bleiben muß). Auf diesen Schleier ist das Bild der »schönen Frau« projiziert.

Strategien der Abwehr

Vor dem Hintergrund einer »prinzipiellen Scheu vor dem Weiblichen« – sagen wir getrost: einer unüberwindlichen Misogynie – untersucht Freud nun die Strategien des Mannes, mit diesem Schrecken doch fertig zu werden. Er kommt, wir sagten es, zu dem Ergebnis, daß die heterosexuelle Befriedigung des Sexualtriebs im Grunde an der Unannehmbarkeit der Frau als Sexualobjekt scheitern muß. Das sexuelle Verhältnis des Mannes zur Frau ist auf irreparable Weise gestört.

Der Abgrund, der die beiden Geschlechter trennt, kann (eigentlich) nur überwunden werden durch komplizierte Kon-

strunkte, auf Schleich- und Umwegen, durch Perversität. Immer läuft es darauf hinaus, daß die Frau in ihrer Weiblichkeit nicht akzeptiert werden kann. Die Gefahr, die sie darstellt, kann nur um den Preis ihrer Verleugnung gebannt werden.

Freud konzentriert sich auf zwei der verbreitetsten Spielarten männlichen Abwehrverhaltens: die Homosexualität und den Fetischismus.

In dem einen Fall (Homosexualität) entzieht sich der Mann dem risikvollen Kontakt mit dem Abscheulichen, Abstoßenden, Gefährlichen. Die Penisträger bleiben unter sich und suchen die Befriedigung ihrer sexuellen Wünsche bei Partnern, die so gebaut sind wie sie.

Im anderen Fall (Fetischismus) überwinden die Männer ihre Abscheu durch eine List, indem sie das, was sie stört, durch eine ingenüöse Fiktion überspielen. Sie ersetzen das, was da fehlt, durch eine Substitution, den Fetisch. (Der Fetisch, der der phantasmatische Phallus [der Mutter] ist.)

Für den Fetischisten hat die Frau im Psychischen dennoch einen Penis, aber dieser Penis ist nicht mehr dasselbe, was er früher war. Etwas anderes ist an seine Stelle getreten, ist sozusagen zu seinem »Ersatz« ernannt worden und ist nun der Erbe des Interesses, das sich dem früheren zugewendet hatte.

Als »Stigma indelebile« der stattgehabten Verdrängung bleibt – wie Freud unterstreicht – die Entfremdung gegen das wirklich weibliche Genitale erhalten, die man bei keinem Fetischisten vermißt.

Halten wir fest: Der Fetisch steht für etwas anderes, das geaugnet werden muß, er steht als »Teil für ein Ganzes«, das als Ganzes nicht akzeptiert und perzipiert werden kann, die weibliche Geschlechtlichkeit.

Mit Hilfe dieses Teilstücks, das ihr wesensfremd ist, richtet der Fetischist die Frau zum annehmbaren Sexualpartner her. Eine ingenüöse Mise en scène, um die Wahrheit zu leugnen und gleichzeitig in ihren Besitz zu gelangen.

Die »Schöpfung eines Fetisch«, verbunden mit der »Entfremdung gegen das wirkliche, weibliche Genitale«, ist – dies meine Hypothese – genau das Muster, nach dem die »übergroße Mehrzahl« aller Männer ihr Urtrauma überwindet und ihr Sexualverhalten organisiert – jene Mehrzahl, von der

Freud mit Erstaunen feststellt, daß sie nicht zu Fetischisten oder Homosexuellen werden, ohne sich selbst und uns allerdings erklären zu wollen, warum.

Vielleicht sind unsere Überlegungen dazu angetan, diese Lücke im Verständnis des sogenannten »normalen männlichen« Sexualverhaltens zu schließen, auf die Gefahr hin, eine andere Form der Perversion aufzudecken, die nur darum nicht als solche gilt, weil sie zum offiziellen Kanon unserer Kultur gehört (majoritär ist).

Diese These würde lauten: Die »übergroße Mehrzahl der Männer« überwindet das Urtrauma gar nicht. Alle Männer schaffen sich einen »Ersatz«, der den Abscheu vor dem weiblichen Genitale neutralisiert, die Vulva abdeckt mit dem phantasmatischen Bild von etwas anderem.

Der »Fetisch« – mit dessen Hilfe die Frau als »Sexualobjekt« annehmbar wird – ist der Phantasmus der »schönen Frau«. Zwischen den begehrenden Blick des Mannes und das authentische Objekt seines Begehrens, das weibliche Genitale, schiebt er diese phantasmatische Projektion.

Es ist das ungefährliche Weib, das nun nicht mehr das Objekt eines sexuellen Begehrens, sondern das Idol eines ästhetischen Kults wird. Sie erhält den Glauben an den Phallus der Mutter um den Preis dessen, was das Weib zum Weibe macht, seiner spezifischen Sexualorgane.

Die Konstruktion: Fetisch »Schöne Frau«

Jeder Körperteil der Frau, so lehrt uns die Sexualpathologie, kann zum Fetisch werden und als solcher »schön« sein. *Nur einer nicht.*

Der große Fetisch »schöne Frau« setzt sich aus den Teilfetischen zusammen, ist eine Synthese aller weiblichen Körperteile – mit Ausnahme des einen.

Über die Konstruktion dieses Fetischs (seine Schöpfung) gibt uns die kunstgeschichtliche Überlieferung eine erhellende Auskunft. Der griechische Bildhauer . . ., gefragt, nach welchem Vorbild er seine wunderschönen Frauengestalten schaffe, sagte, daß man, um die Statue der ideal-schönen Frau zu schaffen, die einzelnen Teile ihres Körpers von da nehmen

müßte, wo man sie fände, die schöne Hand der einen, den schönen Fuß der anderen, die Schulter, das Bein und so weiter.

Wenn man genau hinschaut, so folgt die optische Selektion – die Selektion der optischen Kompositionselemente der Teilstücke, die zu dem Gesamtbild zusammengesetzt werden – einem ganz bestimmten Gefälle.

In jedem Detail schon wird die »natürliche Weiblichkeit« negiert und zugunsten eines anderen Gestaltmodells verändert. Dem fabulierenden Blick des Mannes erscheint die Frau als Spiegelbild (und Fetisch) der Selbstliebe, entfremdet zu einer »Reihe von Phallusprojektionen« (aber gerade dadurch wird sie ihm vertraut) – Projektionen, die progressiv von einem Detail der Frau zu ihrem Gesamtbild gehen, derart, daß der Finger, der Arm, das Bein der Frau das Geschlecht des Mannes werden.

In der Gesamtkomposition kommt eine phallusähnliche Gestalt zustande. In dem Fetisch »schöne Frau« verwirklicht sich offenkundig ein in seiner Essenz männliches Schönheitsideal. Denn wie ist denn das Weib dem anthropologisch-medizinischen Befund nach beschaffen? Kurzbeinig, großbusig, breithüftig (»gebärfreudiges Becken«) mit schmalen, fallenden Schultern, rundlich, mit vorgeschobenem Bauch und eingedrücktem Kreuz.

Und wie ist die »schöne Frau« beschaffen? Langbeinig, schmalhüftig, kleinbusig, breitschultrig, gertenschlank. Man hat einen Namen dafür gefunden: das »Fetisch-Girl«. Ein geschlechtsloses Mannequin, aber ein eindeutiges Phallussymbol, nicht die phallische Frau, sondern die Frau zum Phallus stilisiert, ein Phantasma. Mit einem Wort: Die Projektion der narzißtischen, homosexuellen Objektwünsche des Mannes.

Wie sehr das »Fetisch-Girl« auch heute noch seine Funktion erfüllt, den männlichen Blick vor dem Anblick des Schrecklichen zu bewahren, die große Vulva, die Vagina dentata abzudecken, kann man täglich auf Plakaten der Film- und Vergnügungsindustrie sehen, die die Wände unserer Städte bedecken.

Wo vollzieht sich die Konstruktion des Fetischs »schöne Frau«? Im Laboratorium der Tagträume »der Pubertät« – die immer Masturbationsträume sind.

Dieser Transformationsprozeß ist ein subtiler psychischer Vorgang, der sich vollzieht »unter der Herrschaft der unbewußten Denkgesetze – der Primärvorgänge«, genauso wie Freud die Konstruktion des Fetischs im Fetischisten beschreibt. Er ist natürlich nicht die private Leistung des einzelnen Individuums, sondern wird ihm kulturell vermittelt.

Die »schöne Frau« ist ein Kulturprodukt, ein Produkt unserer Kultur – als solche zweifellos eine Sublimationsleistung. Sie ist nicht nur künstlich, sondern ein Kunstprodukt. Die nackte »schöne Frau« gehört zu dem Formenangebot, das die Kunst der masturbatorischen Phantasie als »Vorlage« bereitstellt. Aber das ist nur eine negative Bestimmung. Positiv spiegelt es den männlichen Wunsch der Verwandlung der Frau in ein annehmbares Sexualobjekt. Das, was die Frau annehmbar macht, ist ihre Desexualisierung in der Ästhetisierung. In ihrer ganzen aseptischen, asexuellen Unweiblichkeit tritt uns die »schöne Frau« in ihrer reinen Ausformung als das phallische »Fetisch-Girl« seit der Renaissance entgegen, schaumgeboren, den Fuß triumphierend auf jener Muschel/Muschi, die das Symbol dessen ist, was zu negieren ihre Funktion ist.

Die »schöne Frau«, als soziale Konvention, als ästhetisches Klischee, als Angebot einer phantasmatischen, partiellen Befriedigung der Sexualwünsche, als Ersatzobjekt, als Substitut, als kulturelle Form der Verdrängung, als Leugnung der materiellen Realität, als Inszenierung einer psychischen Realität markiert die Grenze, bis zu der die Verschiebung des gesellschaftlichen Tabus geht. Das »Phantasiebild« respektiert das Tabu. Es deckt das ab, was nicht gesehen werden darf und soll. Es weist den Blick zurück, wie ein Spiegel. Es konstituiert sich auf diese Weise jener parasexuelle Erlebnishorizont, der angstfrei betrachtet und gefahrenlos libidinös besetzt werden kann.

Das ästhetische Desiderat ist ein subtiler Modus der Verleugnung – Symptom eines phobischen Verhaltens. Wo das Schöne anfängt, hört das Geschlechtliche auf. »Schönheit« ist eine Sache der Männer unter sich (jener Männerrunde, die wir zu Anfang kennengelernt haben). Sie ist eine kollektive Konvention des Männerbundes, in der die homosexuelle Disposition der Männer – aller Männer – zum Zuge kommt.

(Wie andere Kulturen das Problem der männlichen Angst lösen – es ist vielleicht gut daran zu erinnern –, zeigt die auch heute noch im arabischen Raum weit verbreitete Praxis der Exzision: Die Verstümmelung ist hier keine psychische, sondern eine physische. Die Vulva wird nicht abgedeckt – skotomisiert – verleugnet – durch den Fetisch »schöne Frau« überblendet, sondern zugenäht.)

Wenn Freud sagt, daß der »Fetisch« es dem Fetischisten erspart, zum Homosexuellen zu werden, so gilt für den Fetisch »schöne Frau«, daß er die Strategie ist, mit der die Majorität der nicht zu Homosexuellen gewordenen Männer ihre homosexuelle Neigung befriedigen.

Die sogenannten heterosexuellen Männer sind in ihrem Sexualverhalten so etwas wie »homosexuelle Fetischisten«. Sie wissen es nur nicht. (Aber die Frauen wissen es.) Deswegen sträuben sie sich so sehr dagegen, um ihrer »Schönheit« willen begehrt zu werden, und empfinden ihre Ästhetisierung als Entfremdung. Es ist falsch, wenn sie meinen, sie würden dadurch zum Sexualobjekt degradiert. Richtig ist, daß ihre weibliche Geschlechtlichkeit geleugnet wird und nicht sie, sondern der »Fetisch« das Objekt des männlichen Begehrens ist. Die Kränkung liegt, im Gegenteil, in ihrer Desexualisierung.

Der Komplize dieser Mystifikation, sagten wir, ist die Kunst. Im Medium der Kunst – die sich in den Dienst der Phantasien der Männer gestellt hat –, und nur dort hat jene »Entwicklung der menschlichen Körperformen zur Schönheit« stattgefunden, von der uns Freud spricht und die die Genitalien selbst nicht mitgemacht haben. Er meint natürlich die weiblichen Genitalien.

Nun ist es aber doch unzweifelhaft so, daß auch Frauen selbst sich zu Komplizen der ästhetischen Wunschvorstellungen des Mannes gemacht haben, wie sie auch ihnen durch die Kunst (und heute die Fotografie) vermittelt werden.

Die List der Natur will es, daß sich in ihrem unerschöpflichen Reservoir von Variationsmöglichkeiten immer wieder auch weibliche Kreaturen finden, die dieser Phantasmagorie physisch-somatisch entsprechen. Ihnen paßt der hingeworfene Schuh, und sie schlüpfen hinein. Sie sind in ihrer mate-

riellen Realität kongruent mit der psychischen Realität des Fetischs.

Aber das sind immer Ausnahmen. Die, die nicht zu den raren Exemplaren gehören, die, weil sie nun einmal so gebaut sind, in die Konturen des Projektionsbildes der »schönen Frau« passen, wenn sie in das Blickfeld des Mannes treten wollen, an die Schwelle der Grenze, an der sie als »intermediäres Sexualziel des Schauens« annehmbar und also wahrnehmbar werden, müssen ihre Anpassung durch schwere Opfer erkaufen, die oft einer Verstümmelung gleichkommen.

Denken wir an die Schwester von Aschenbrödel, die sich den Zeh abschneidet, damit ihr Fuß in den gläsernen Pantoffel paßt. Denken wir an die pathetische Geschichte der kleinen Seejungfrau von Andersen, die ihre Zunge hergeben muß, um statt ihres Fischleibes (!) schöne lange Beine zu haben. In den männlichen Repräsentationen ist genau das die Metamorphose einer Frau in sein ideales Sexualobjekt – einen Knaben.

Die androgyne Utopie

In ihrer Zuspitzung führt eine derartige Behauptung offensichtlich an die Grenze, bis hin zu der die Freudsche Fetisch-Theorie strapaziert werden kann. Wir müssen über sie hinausgehen, einen Schritt ins Unbekannte wagen.

Psychoanalytisch verstanden, bedeutet die Aktualität des Fetischs für Künstler und Beschauer gleichermaßen ein Bewußtwerden der nicht-genitalen, polymorphen Sexualität in der Abwehr des genitalen Primats, wobei nicht übersehen werden soll, daß in der Bewertung des rein psychologischen Gehalts die Forscher nicht übereinstimmen, ob der Fetisch von »ausgesprochen weiblicher und phallischer« Bedeutung ist (Boss) oder »sein Normalvorbild« im »Penis des Mannes« beziehungsweise dem »kleinen Penis des Weibes«, der Klitoris, zu sehen sei (Freud), oder ob er nicht vielmehr als »hermaphroditisches Symbol« aufgefaßt werden dürfe (Gebaattel).

Damit wäre das entscheidende Stichwort gefallen. Die »schöne Frau« ist nicht ein Knabe, sondern ein Androgyn, ist nicht nur Abwehr des Weibes und narzißtische Spiegelung des Mannes, sondern eine mimetische Anverwandlung der Frau.

Sie bringt nicht nur die homosexuelle Komponente des Mannes ins Spiel, sondern mobilisiert eine männliche Komponente in der Frau. Ihre »Wahrheit« liegt in der potentiellen Bisexualität beider.

Indem sie auf die fundamentale Bisexualität des Menschen als Geschlechterwesen verweist und sie in der Gestalt des Androgyns an den Tag bringt, ist die Fetisch-Bildung »schöne Frau« etwas anderes als nur ein Kompromiß, ein Ersatz, eine psychische Prothese, das Partiale, das für das Ganze steht, das es verleugnet – sie ist vielmehr das emblematische Bild dieses Ganzen und spiegelt die Sehnsucht danach, die in jedem Menschen, ob Mann oder Frau, angelegt ist.

»Der Hermaphrodit ist die Arbeit der Menschheit«, verkündeten die Romantiker. »In dem Ideale der Menschheit, wenn es dargestellt je existieren sollte, müßte aus Individuen Männlichkeit und Weiblichkeit zusammenfließen.« (Görres) Die »schöne Frau« ist auch eine Utopie.

Teiresias wurde nicht nur mit Blindheit geschlagen, sondern auch in eine Frau verwandelt. Dieser Aspekt des Mythologems wird bei dem Rätsel darüber, was Teiresias »sah«, immer vernachlässigt. Er ist aber der wesentliche. Der männliche Blick, wenn er die Nacktheit des weiblichen Körpers sieht, sieht nicht die ganze Wahrheit, sondern nur eine partielle Wahrheit.

Den Zugang zur ganzen »Wahrheit« findet der Mann nur von der Basis eines unbegrifflichen Körperbewußtseins aus, in dem seine Bisexualität voll zur Geltung kommt und in dem er den anderen Körper, die andere Sexualität, empathisch erfahren kann.

Dazu gehört die »Simulierung des Vaginalen«, die in der Nachahmung des weiblichen Geschlechts durch den begehrenden Mann ihre mimetische Pointe hat und gleichwertig an die Seite der narzißtischen Phallusprojektionen tritt.

Das Bild der Hermaphroditen ist der männliche und weibliche Narzißmus zusammengenommen, einerseits den Unterschied im Geschlechtlichen bewahrend, andererseits im einzigen gleichen Akt der Selbstliebe ihn auflösend.

Dergestalt ist der Hermaphroditismus die Quintessenz der Mimesis des Begehrens zwischen Mann und Frau und als Prin-



Abbildung von Hans Bellmer

zip der vollkommenen Umkehrbarkeit ihres Selbst das Programm einer möglichen »vollkommenen« Liebe, das heißt der Überwindung des Schreckens des Mannes vor der Frau (und der Frau vor dem Manne), die Konstitution des anderen als »annehmbares« Sexualobjekt.

»Das Männliche und das Weibliche sind vertauschbare Bilder geworden. Das eine wie das andere zielen zu ihrem Amalgam hin, dem Hermaphroditen.« (Bellmer) In ihm ist die Selbstliebe des Männlichen im Weiblichen wie des Weiblichen im Männlichen im doppeldeutigen dialektischen Sinne des Wortes aufgehoben. Beide Teile sind in der Liebe zu sich selber zugleich das Selbst des anderen. Die Selbstliebe des Männlichen und des Weiblichen sind ein und dasselbe Bild.

Zum Abschluß nun das berühmte Bild von Max Klinger: »Das Urteil des Paris«. Was sehen wir? Wir sehen in der Mitte, als die zentrale Figur, die »schöne Frau«. Ihre männlichen Züge sind unverkennbar. Der Kopf, das Gesicht, sind die eines Jünglings, was durch die kurzen Haare noch unterstrichen wird. Besonders im Kontrast zu den beiden anderen Frauenfiguren. Der Körper ist athletisch, muskulös, der eines Sportlers. Ihre Haltung ist doppeldeutig: Sie bietet sich dar, als öffne sie mit beiden Händen den ihre Nacktheit verhüllenden



Schleier, aber im Gegensatz zu den beiden anderen Frauenfiguren hat sie keinen Schleier, es liegt auch keiner am Boden. Sie bietet sich dar in ihrer Nacktheit, die selber der Schleier ist. Paris schaut starr auf diesen Leib, ist aber gelassen, weil er das Schreckliche nicht sieht.

Die schöne Frau bietet sich aber nicht nur dar, sie wehrt auch etwas ab. Mit ihren weit geöffneten Armen stellt sie sich wie eine Barriere vor den anderen Teil der Terrasse, auf dem die verhüllten und darum noch gefährlichen Frauen stehen. Was sie aber wirklich abwehrt, wird erst deutlich, wenn man den rechten Seitenflügel des Bildes näher betrachtet. Was sehen wir da? Auf einem merkwürdigen Fischleib, einem schlangenartigen Seeungeheuer: das Medusenhaupt! Die mythologische Geschichte des Medusenhauptes hat mit der vom Urteil des Paris, soviel ich weiß, überhaupt nichts zu tun. Wie kommt das Medusenhaupt auf die Terrasse? Es ist der genialen Intuition des Künstlers entsprungen, der in seinem Bild die grandiose Metapher des männlichen Blicks auf das Weibliche geschaffen hat. Die »schöne Frau« in ihrer Nacktheit als das intermediäre Wunschziel des männlichen Begehrens, als optische Phantasmagorie, ist zwischen ihn und sein Grauen vor der Gorgo getreten.

Die »schöne Frau« in ihrer strahlenden Nacktheit mediatisiert die Angst des Mannes vor dem Weiblichen, indem sie sei-

nen homosexuellen Wünschen in Gestalt eines seiner Weiblichkeit entkleideten Sexualobjekts entgegentritt. Was sagt sie?

Sieh mich an!

Du brauchst dich nicht zu fürchten.

Vergiß deine Ängste.

Ich schütze dich.

Ich bin nicht kastriert.

Du bist nicht kastriert.

Ich habe keine Vagina, die dich verschlingt
und dir den Tod bringt.

Ich halte keinen Phallus versteckt.

Ich bin der Phallus.

Ich bin das Symbol deiner Potenz.

Deiner Macht und Herrlichkeit.

Du kannst mit mir spielen.

Spiel mit mir.

Meine Muschi sei dein schönstes Spielzeug.

Die »Venus« des Botticelli steht auf der Muschel (Muschi), dem Symbol des weiblichen Geschlechtsorgans in jungfräulicher Asexualität.

Auch die »Venus« auf dem Bild von Klinger steht auf dem unter dem Bild angebrachten Bas-Relief, dem Haupt der Eris. Eris, die Göttin des Schrecklichen, des heftigen Streits, von unersättlicher Blutgier (sie hat den goldenen Apfel geworfen, den Paris jetzt der »Schönsten« geben soll); man kennt die Folgen.

Schauen wir uns dieses Bild der Eris etwas an, so erkennen wir die Umrisse der Gorgo, der Baubo. Die beiden Arme sind Schlangen. Sie sind aber auch – in der sie verlängernden Draperie wird es deutlich – der hochgestülpte Rock.

Die »schöne Frau« als Fetisch des Phallus, als phallischer Fetisch erhebt sich auf der Basis der Negation des Weibes in seiner authentischen Geschlechtlichkeit (so wie die Männer sie erfahren), aber auch als Verheißung der androgynen Utopie.

Anmerkungen

- 1 Das verschleierte Bild von Sais stand im Tempel der Göttin Neith, die in der ägyptischen Mythologie der Athene der Griechen entspricht. Die Strukturgleichheit der beiden Episoden ist evident.
- 2 A. Koestler: Ein Mann sprang in die Tiefe, 1945.
- 3 S. Freud: Über die allgemeine Erniedrigung des Liebeslebens, 1912.

Michael Wetzel

»Le No^m/_n de Mignon«. Der schöne Schein der Kindsbräute

»La vraie jeunesse, celle de la puberté virginale, celle où le corps, plein de sève toute neuve, se rassemble dans la svelte fierté et semble à la fois craindre et appeler l'amour, le moment-là ne dure guère que quelques mois.« Auguste Rodin

1. »Ecce deus fortior me«: Prägungen

Am 1. Mai 1274 wohnt der kurz vor Vollendung seines neunten Lebensjahres stehende Dante da Alighiero di Bellicione d'Alighiero den privaten Frühlingsfestlichkeiten einer befreundeten Florentiner Familie bei. Ebenfalls zugegen ist die knapp neunjährige Tochter der Familie Folco Portinari, genannt *Beatrice*, die »Beglückende«. Für den zukünftigen Dichter sollte sich die Begegnung mit dem jungen Mädchen als das entscheidende Ereignis seines Lebens erweisen, das er später auf die seither sprichwörtliche Formel brachte: »*Incipit vita nova*«. In seinem Erinnerungsbuch »*La vita nuova*« beschreibt er das einschneidende Erlebnis wie folgt:

»Schon zum neunten Mal war seit meiner Geburt der Himmel des Lichts beinahe zu demselben Punkte wiedergekehrt, und zwar in seinem eigenen Kreislauf, als mir zum erstenmal die verklarte Herrin meines Geistes erschien, die von vielen, die nicht wußten, wie sie sie nennen sollten, *Beatrice* genannt wurde. Sie war damals schon so lange in diesem Leben gewesen, daß während ihrer Zeit der Sternenhimmel sich um den zwölften Teil eines Grades gen Osten bewegt hatte, so daß sie ungefähr im Beginn ihres neunten Lebensjahres mir erschien und ich sie ungefähr zu Ende meines neunten Jahres sah. Sie erschien mir, in ein Gewand von der edelsten Farbe gekleidet, blutrot, bescheiden und ehrbar, gegürtet und geschmückt nach der Weise, die ihrem allerjugendlichsten Alter geziemte. In diesem Augenblick, das kann ich wahrhaftig sagen, begann der Geist des Lebens, der in der geheimsten Kammer des Her-

zens wohnt, so heftig zu zittern, daß er mir in den leisesten Pulsen furchtbar erschein; und zitternd sagte er die folgenden Worte: *Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi.*«¹

Einem psychologischen Verständnis gibt sich die Signatur dieser Situation unschwer zu erkennen: das Herzflimmern, die Überaffektion der unterschiedlichsten Reizzentren des Körpers, die Intensität der Farbwahrnehmung: all das deutet auf eine Krise hin, die es erlaubt, das genannte Datum mit einiger Gewißheit als Beginn der Pubertät beim jungen Dante zu bestimmen. Der Schleier der Unschuld, der das Kind vor der Welt schützt und es zugleich in sie hineinwickelt, zerreißt jäh und läßt eine Weite und Tiefe des Blicks aufklaffen, vor deren verlockender und doch erschreckender Fremde die Seele des noch frisch Begehrenden zurückschaudert.

Daran ist nichts Außergewöhnliches. Selbst die extreme Abhängigkeit, in die sich der Jüngling so plötzlich vom Objekt seines Begehrens versetzt sieht, überschreitet keineswegs das Normalmaß der – mit Freud gesprochen – »Liebesüberschätzung«. Wenngleich beachtlich früh, so ist es dennoch nur natürlich, daß im Umgang mit dem gleichaltrigen anderen Geschlecht aus der Erkenntnis eben dieser »differentia specifica« der Funke Amors herausschlägt. Außergewöhnlich an der Liebespassion Dantes ist vielmehr der im nachhinein sich erst geltend machende Zug der – wiederum mit Freud formuliert – »Fixierung«. Er verweist auf das als Übergangsstadium wohl vertraute Mysterium der »ersten Liebe«, verleiht diesem aber eine von der historischen Realität der Liebesszene abgelöste Insistenz, die bedingt, daß in der prägenden Kraft des einen Bildes des neunjährigen Mädchens alles Vorher und Nachher libidinöser Entwicklung verdichtet beziehungsweise aufgehoben wird.

In der Urszene jenes florentinischen »Frühlingserwachens« schreibt sich die Liebesordnung im Zeichen der neunjährigen Beatrice ein:

»Von da an, sage ich, beherrschte die Liebe meine Seele, die ihr so rasch angetraut war, und sie begann eine solche Sicherheit und solche Herrschaft über mich zu gewinnen, durch die Kraft, welche meine Phantasie ihr gab, daß ich vollkommen nach ihrem Gefallen zu tun genötigt ward.«²

Der Name der Patriziertochter aus dem dreizehnten Jahrhundert wird solchermassen zur *Legende*, das heisst zum Regulativ einer libidinösen Semantik, in der jener Eigenname »Beatrice« die abstrakte Funktion eines Signifikanten übernimmt, das heisst in der das Begehren sich als »Begehren der neunjährigen Mädchen« (durchaus im subjektiven und objektiven Sinne) gedeutet findet.

Damit ist jedoch noch keine realgeschichtliche oder psychologische Aussage über den Gegenstand gemacht. Wie überhaupt bei Urszenen, so konstituiert sich auch hier die Bedeutung erst in der nachträglichen Dialektik von Erinnern und Wiederholen, lässt sich von einer *Fixierung* der Imago erst im Zusammenhang der nachträglichen *Entwicklung* sprechen, die aus der Vielheit der aufgenommenen Bilder das eine herausnimmt und mit der narrativen beziehungsweise emblematischen Potenz einer »legenda aurea« versieht. Dante selbst nennt das subjektive Vermögen, das diese Selektion und Fixierung leistet: die *Phantasie*! Durch sie wird eine *imaginäre Konfiguration* aufgerichtet, deren visuell-optische »Logik des Sinns«³ den symbolischen Kriterien des Wahren und des Guten enträt. Die »*scienza nuova e gay*«, die im Namen der Beatrice entsteht, gehorcht nur dem einen Gesetz des Schönen, auch wenn die Zungen nicht verstummen, die es umgekehrt der »perversen« Symbolizität des Falschen und Bösen überführen wollen.

Dem Munde pubertärer Musen lernen die Jünger des Orpheus also die Namen des Schönen wieder nachzubuchstabieren, die ihnen über dem Dilemma von Wissen und Glauben ganz ausgegangen sind. Historisch ist damit ein irreversibler, ganz im Zeichen von Modernität stehender Einschnitt in der Geschichte der Ästhetik gesetzt. Zwar fehlt die kindliche Unschuld nicht im Arsenal antiker Geschmacksurteile und bevölkert die Mythologie eine ganze Schar von mädchenhaften Frauenbildern⁴; die beiden Hauptmerkmale des Fehlens einer eigenständigen Bedeutungsgröße von »Kindheit« sowie – was gerade die jungen Mädchen anbelangt – der realen sexuellen »Freigabe« von Kindern (selbst noch in der christlichen Ehekanonik) schließen eine poetologische Signifikanz des Topos der »*Kindsbraut*« vor dem 13. Jahrhundert aus.⁵ Seine Heraufkunft ist an die Entdeckung der Kindheit als ein genuin

neuzeitliches Phänomen gebunden, das heißt an die Motivik einer Epoche, die sich von vornherein selbst im Zeichen von Verjüngungs- und Wiedergeburtspantasien versteht. So entdeckt auch die »moderne Ästhetik« in der aufblühenden Mädchenknospe ihr Emblem: *Beatrice* führt den Reigen der Schönheitsallegorien an, um die Magie ihres Namens ziemlich genau ein halbes Jahrtausend später an *Mignon* und ihre romantischen Gespielinnen abzutreten, deren Regnum dann mit dem Erscheinen der sozusagen »postmodernen Peepshow-Nymphe« *Lolita* und ihren Schwestern vom »Bahnhof Zoo« verblaßt.

In Dantes »poerotologischer *Urszene*« verdichtet sich im doppelten Sinne der Einschnitt neuzeitlicher Dichtungsästhetik: Die Aspekte der Jungmädchenschönheit vereinigen sich zur Konstellation derjenigen Imago, die Dichter fortan sprechen läßt. Das imaginäre Antlitz der kindlichen Braut löst sich ab und wird – wie ein »paranoisches Gesicht« im Sinne Dalis auch als »Schaltplan« des künftigen (auch als Petrarkismus bekannten) Dichtungsprogrammes lesbar⁶ – vielheitlich und -deutig. So kehrt es nur 53 Jahre später, und zwar am Karfreitag⁷ des Jahres 1327, wieder, um diesmal dem gleichfalls aus Florenz stammenden Francesco Petrarca in Gestalt der zwölfjährigen *Laura* zu begegnen. Sie ist sozusagen die Doppelgängerin von *Beatrice*, mit der sie alle Merkmale teilt: den erotischen Zauber des noch nicht reifen Mädchens, den unendlichen Reiz des Unerreichbaren, die Unvergänglichkeit und Unerschöpflichkeit des einen prägenden Eindrucks von Schönheit. Die Altersgrenzen, die die besondere ästhetische Aura erzeugen, sind dabei keiner biogenetischen Zufälligkeit überlassen. Die Neunjährigkeit der *Beatrice*, deren wurzelhafte Dreieinigkeits⁸ sich in der Zwölfjährigkeit der *Laura* zur Quadratur verhält, wird von Dante etwa durch akribische Berechnungen aus der ptolomäischen Astrologie hergeleitet, in der der neunte Himmel, auch Kristallhimmel genannt, den Kreis der *Vollendung* als Rückkehr in sich des »primum mobile« beschließt.

Die Kindsbraut ist also mit anderen Worten schon *in sich vollendet*, das heißt ihr Reiz verdankt sich keiner zukünftigen Reife, keiner Antizipation. Die Phase der Kindheit ist been-

det, abgeschlossen, ohne daß sich eine neue Entwicklung als Mangel eingeschrieben hat. Im »Zwischenstadium« eines zugleich »nicht mehr« und »noch nicht« wird die vergehende Zeit zu einem in sich erfüllten Immanenzraum, beherrscht von dämonischen Wesen. Nabokov spricht in seinem Schlüsselroman dieser poetischen Gattung auch von einer »Insel«, deren Grenzen er auf die Altersstufen neun und vierzehn festlegt:

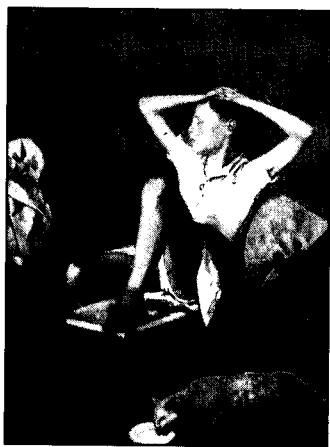
»Zwischen den Altersgrenzen von neun und vierzehn gibt es Mädchen, die gewissen behexten, zwei- oder vielmal älteren Wanderern ihre wahre Natur enthüllen; sie ist nicht menschlich, sondern nymphisch (das heißt dämonisch); und ich schlage vor, diese auserlesenen Geschöpfe als »Nymphchen« zu bezeichnen. Man wird bemerken, daß ich Zeitbegriffen Ortsbegriffe unterlege. Ich möchte nämlich, daß der Leser »neun« und »vierzehn« als Grenzen . . . einer verzauberten Insel versteht, auf der diese meine Nymphchen ihr Wesen treiben, umgeben von einem weiten dunstigen Meer.«⁹

Ihre Schönheit verdankt sich also keinem *Sein*, das allem Wechsel der Erscheinungen zugrunde liegt, das heißt keiner Substanz- oder Wesenhaftigkeit, sondern einem *Schein*. Sie sind, mit anderen Worten, vollendet in ihrer Phänomen-, ja *Phantomhaftigkeit*, als reine Konfigurationen des *Übergangs*, halt- und bezugslos in ihrem Werden und zeitlos in ihrem Vergehen. Die Zeit steht still in diesem Scheinhaften, dessen Aura ganz dem *Bildhaften* angehört.

Von Anfang an hat von daher der dichterische Gesang auf die Kindsbraut zu bildnerischer Darstellung angeregt und ist umgekehrt die poetologische Einbildungskraft von Bildern erregt worden, von »tableaux vivants« oder »morts« – eine Unterscheidung, die mit der für das Motiv revolutionären Entwicklung der Fotografie übrigens ins Wanken gerät. Sarah Kofman sieht anläßlich der Mädchenbilder von Balthus in der Adoleszenten geradezu »das Analogon und Emblem par excellence der Zweideutigkeit der Malerei«, die sich ihr als Reflexionsmedium jener Aporie des »Übergangs« erweist.¹⁰ Im Bild wird die unmerkliche, unanschauliche Grenze zwischen den Lebensaltern beziehungsweise Lebensepochen zum *Ereignis*, das heißt nicht zum Vorkommnis, das etwas Verborgenes in den Vordergrund stellt. Eher paßt hier die Kategorie des



»Nackte Ruhende« (1973–77)



»Träumende Therese« (1938)

Ursprungs, für die Benjamin einmal das Bild eines Strudels prägte, der im Strom des Werdens steht und das Material der Entstehung und Entfaltung in sich »verschlingt«¹¹.

Dieses Bild des Strudels als Sinnbild zugleich eines Verschlingens, das dennoch produktiv ein Werden freisetzt, macht noch einmal den dämonischen Charakter der imaginären Ereignishaftigkeit deutlich, die dem schönen Schein der Kindsbräute eigen ist. Sie sind im besten Sinne des Wortes »un-heimlich«: Ihre Faszination ist alles andere als die einer heimatlichen, heimeligen, heimlich-vertrauten Lebensfülle. Vielmehr sind sie Abkömmlinge des anderen Reiches, des *Todes*, dem sie in ihrer bildhaften Stillstellung von Zeit in ihrer ganzen Jugend anheimfallen. Als Negation von Reife und Fruchtbarkeit sind sie – um mit einer anderen Bildlichkeit zu reden – eher »weiße Bräute«, die im Leben zeit- aber auch begriffslos, das heißt als Nicht-zu-Begreifendes, Nicht-zu-Besitzendes vergehen. Als ästhetische Phänomene zählen sie mit zu den Einsätzen im Kampf zwischen der Kunst und der physisch-moralischen Welt. Ja, dem Tod kommt eine solche entscheidende Bedeutung für die Konstitution des »Topos« zu, daß durch ihn sogar nachträglich das Mädchentum restituierbar wird, wie es Rilke am »Gestorbensein« der Eurydike besingt:

»Sie war in einem neuen Mädchentum und unberührbar; ihr Geschlecht war zu wie eine junge Blume gegen Abend, ...«¹²

Engel, die sie in diesem weltentrückten Sinne sind, und – wie Dante von seiner Beatrice sagt – »keines sterblichen Menschen Töchter«, verflüchtigen sich die Kindsbräute in ihrer von der familialen Ordnung der Kindheit losgelassenen und von der sexuellen Ordnung der Adoleszenz noch nicht ergriffenen Bodenlosigkeit zum träumerischen Flügelschlag der Phantasie. Deren Totemtier aber ist der *Schmetterling*, der – nicht erst seit Nabokovs »leptomologischer« Analogiebildung – wiederum auf die Kindsbraut zurückverweist: die *Nymphe*, das heißt den nicht zur Metamorphose gelangten Zustand der Insektenlarve. Nymphen (und »Nymphchen« erst recht) stellen den Zustand der Verpuppung auf Dauer und sind als *Puppen* (lateinisch: *puellae*, die sich in den *pupillae* widerspiegeln) mithin im Kleinen schon alles, das heißt das radikal andere aller Teleologie und deshalb:

»Monsterkinder einer stehengebliebenen Zeit, vielschichtig, aber ohne Evolution.«¹³

Im Register des Realen liest sich diese Monströsität einer anamorphotischen Transfiguration ungleich nüchterner: nämlich als medizinisch diagnostizierbare Morbidität! *Schwind*- und *Magersucht* lauten die beiden Pathologien, durch die das Unheimliche der Imago heim ins Reich körperlicher Kausalität geholt werden soll. Die entsprechende literaturwissenschaftliche Formel lautet seit dem 19. Jahrhundert »*femme fragile*«¹⁴ und versucht, sich dem Phänomen über die »chronique scandaleuse« einer Männerphantasie oder dem »noli me tangere« der »amour-passion« anzunähern.¹⁵

Aber auch die Psychologie beziehungsweise die Psychoanalyse tut sich schwer mit diesem Skandalon einer ganz und gar sterilen Liebesunordnung. Immerhin verweigert sich die Kindsbraut gerade dem psychogenetischen Kernkomplex des *Ödipus*, mit dem das neugeborene Begehren in die Fesseln des familialen Inszenierungsrahmens geschmiedet wird. Natürlich müsse es die Mutter sein, die sich hinter der Deckfigur der Tochter erhebe,¹⁶ und natürlich sei es nur der Kastrationskom-

plex, der durch »das Kleine« kompensiert werde!¹⁷ Was dabei aber geflissentlich übersehen wird, ist die wenig »bestimmte« Negation mädchenhafter Schönheit, die sich weniger am Gegenbild des reifen weiblichen Körpers abarbeitet, als vielmehr den Übergang von der kindlichen Indifferenz zur geschlechtlichen Determination, also die Einschreibung *sexueller Differenz* in Frage stellt. Die deutsche Sprache trägt dem im sächlichen Artikel für Mädchen Rechnung, und es ist dieses *Neutrum*, das die Kindsbraut zur ungeschützten Projektionsfläche für die unterschiedlichsten Geschlechtszuweisungen beziehungsweise -identitäten werden läßt. Eingedenk dieser Schwierigkeit darf nicht vergessen werden, daß die Deskription einer anderen Liebesordnung hier nicht geleistet werden kann beziehungsweise immer nur im oben genannten Sinne als Ver- und Entstellung des Phänomens ausfällt. Außerdem muß zwischen dem Subjekt und dem Objekt der Nymphomanie unterschieden werden. Der Diskurs über die Schönheit der Kindsbraut wird immer vom Ort des Symbolischen aus geführt, an dem sich die »Anbeter« befinden und von dem sie sich befreien wollen. Über die schweigende imaginäre Kindsbraut selbst läßt sich positiv immer nur sagen, was sie *nicht* ist. Für die »legenda nymphomania« gilt so das gleiche wie überhaupt für den von Schérer/Hocquenghem namhaft gemachten »*Kindheitsroman*«, daß ihre Motive – analog den Traumtexten, ja dem Imaginären überhaupt – nie in einer originären oder authentischen Version, sondern immer nur in der nachträglichen, heterogenen Sprache – Freud spricht von einer sekundären Rationalisierung – vorliegen:

»Man darf nicht vom Kind, vom leeren Platz, den es einnimmt, ausgehen, sondern von dem strukturierten Netz, das dessen Platz erstarren läßt ... Die Motive des Kindheitsromans sind dem pädagogischen Spiegelgefecht vorgelagert, das behauptet, sie dem Kind nutzbar zu machen, den Übergang vom Kindheits- zum Familienroman, von der Liebe zu Schwester, Bruder, Bedienten, Tieren und so weiter zum Inzest mit der Mutter, von der Horizontalität zur Hierarchie der Erinnerung zu bewerkstelligen.«¹⁸

Von daher ist es auch äußerst problematisch, für die Inkonsistenz und Heteronomie der nymphomanen Erotik einfach

die naheliegende Kategorie eines *polymorph-perversen* Begehrens einzusetzen. Was in der Imago der Kindsbraut »aufblitzt« und »stillgestellt« wird, ist der in seiner Geschwindigkeit beziehungsweise Winzigkeit gar nicht feststellbare oder wahrnehmbare Augenblick des Umschlags von der polymorphen zur genitalen Organisation. Für die verschwindend kleine Zeiteinheit, in der sich die Bilder verschieben, auf- oder übereinanderschieben – das Kind, das Mädchen, die Frau etc. –, öffnet sich gleichsam zwischen den beiden Masken oder Szenen ein Spalt, der ein zweites, ein anderes Antlitz dahinter sichtbar werden läßt, ein vergessenes, verlorenes, aber nie geschautes, nur verschwommenes Bild eines geschlechtsindifferenten, androgynen oder transsexuellen Wesens.

Diese minimale »Offenbarung« des frei flottierenden Wunsches versucht die Imago festzuhalten, bevor sich hier wieder das Signifikantenprimat einschreibt und die Öffnung vernäht. Der »aufgenommene« Eindruck soll »entwickelt«, soll – ebenfalls im durchaus fototechnischen Sinne – »diaphan« gemacht werden. Nabokov beschreibt die Technik auch als eine solche, »bei der man mit geschlossenen Augen auf der dunklen Innenseite der Lider blitzschnell das objektive, ganz und gar optische Ebenbild eines geliebten Gesichts heraufbeschwört, eine kleine Geistererscheinung in natürlichen Farben«¹⁹.

Das Ergebnis läßt Nabokov dann zumindest von »zwei anderen Geschlechtern« sprechen, wobei er nicht von ungefähr an den Mythos von der doppelten Erschaffung der Frau anschließt. Die Kindsbräute sind keine Deszendenten des Geschlechtes der *Eva*, ihre Vorfahrin ist *Lilith*, die nicht aus dem Manne erschaffen wurde. Dementsprechend sind die Kindsbräute auch vaterlose und väterliche Familien- und Heiratsordnungen – wie paradigmatisch etwa *Jeanne d'Arc* und *Julia* – konterkarierende Wesen. Aber auch Mütter sind ihnen, die niemals solche werden, fremd. Sie sind nicht nur das Andere des anderen Geschlechts, sondern überhaupt das Andere allen Geschlechts. Ihre *Elternlosigkeit* ist nur ein anderer Ausdruck ihrer *Unmenschlichkeit*!

Was sie grundsätzlich von Vertretern des menschlichen Geschlechts trennt, ist dieses Fehlen einer *Seele*. So stellen sie in ihrer Monströsität gerade keinen »Ernstfall der Humanität«

(H. Mayer) dar, sondern erinnern eher an eine Vorgeschichte des humanen Bedeutens. Diesen Reflex eines vor- oder außermenschlichen »Naturhaften« hat die Dichtung denn auch versucht in einem anderen Paradigma einzufangen, das die Kindsbraut – in Fortsetzung der »unheimlichen« Parade von Dämonen, Engeln, Schmetterlingen, Puppen, schwind- und magersüchtigen Moribunden – als *Elementargeist*²⁰ tituiert. Das Element der Wahl ist – wie in der mythologischen Konnotation von Nymphe schon anklingt – das Wasser, in dem alle feste Ordnung zerfließt und dessen Oberfläche alles verdoppelt und zugleich bricht. Auch in diesem Sektor der Imago fehlt es nicht an einem gattungsspezifischen Eigennamen, der sich dem Gedächtnis einprägt: Es ist *Melusine*, deren Name zugleich in der Verlockung (Lusignan) seiner Melodie (Melos) mit dem Jahre 967 ein französisches Adelsgeschlecht begründete. Aber auch unter der etwas modifizierten Benennung *Undine* kennt man diese kleinen Meerjungfrauen oder Nixen, die gleichermaßen an Brunnen, Seen, Flüssen oder Stränden derer warten, die sie erschauen, um vom wildesten Verlangen ergriffen zu werden, sie zu beseelen. Aus ihren Augen blickt den Dichter Natur an, jedenfalls etwas, was jenseits dessen ist, was der Mensch in ihr liest.

In der betörenden und doch grausam teilnahmslosen Fremdheit, der träumerisch sanften und doch verderbenden Wildheit, der Ambiguität von Anziehung und Abschreckung – wie in der unheimlichen Korrespondenz von Lächeln und Todeslandschaft auf dem Bildnis der Gioconda des Leonardo da Vinci – ist das *Naturschöne* der Nymphen sui generis des Schrecklichen Anfang. Sein ästhetisches Prinzip ist die »Katastrophe«, die »Umkehrung« oder »Wende«: An der Schnittstelle der Epochen bricht etwas *auf* (die Knospe), *ein* (die Leidenschaft) und *ab* (das Streben)!

Und so endet auch jede Liebe zur mädchenhaften Schönheit in der Katastrophe – nicht als einem unvorgesehenen Bruch, sondern als dem immanenten, konstitutiven Inszenierungsprinzip. Auf die Anrufung des Namens von *Mignon* tönt es zurück: *Non!* Im Namen der »Rose« *Lolita* schlummert immer auch der »Wurm« *Nonita*²¹!

2. »Never more«: Einschreibungen

»Kunst ist Kindheit, nämlich Kunst heißt, nicht wissen, daß die Welt schon da ist, und eine machen. Nicht zerstören, was man vorfindet, sondern einfach nichts Fertiges finden. Lauter Möglichkeiten. Lauter Wünsche. Und plötzlich Erfüllung sein, Sommer sein, Sonne haben. Ohne daß man darüber spricht, unwillkürlich. Niemals vollenden. Niemals den siebenten Tag haben. Niemals sehen, daß alles gut ist. Unzufriedenheit ist Jugend.« R. M. Rilke

Am 7. Juni 1777 schreibt der Göttinger Professor für Experimentalphysik Georg Christoph Lichtenberg an Luise Dieterich:

»Hochzuehrende Jungfer Gevatterin,

Tausend Dank für die Rute, das böse Katzen-Mädchen führt sich so auf, daß man fast glauben sollte, sie wäre ein Menschen-Mädchen. Alle Leute klagen über sie. – Ich habe rechtes Hauskreuz, zumal des Nachmittags. Des Morgens lachen wir übereinander und schäkern und des Nachmittags kratzen und zanken wir. Wir leben recht wie Eheleute.«²²

Bei dem Katzen-Mädchen, von dem hier die Rede ist, handelt es sich um die elfjährige *Maria Dorothea Stechardin*, die Lichtenberg im Frühjahr desselben Jahres als Blumenmädchen aufgefallen war. An einen Freund schreibt er später darüber:

»Sie bot mir einen Strauß an, den ich kaufte. Ich hatte drei Engländer bei mir, die bei mir aßen und wohnten. ›God almighty‹, sagte der eine, ›what a handsome girl this is‹. Ich hatte das ebenfalls bemerkt, und da ich wußte, was für ein Sodom unser Nest ist, so dachte ich ernstlich, dieses vortreffliche Geschöpf von einem solchen Handel abzuziehen. Ich sprach sie endlich allein, und bat sie, mich in meinem Haus zu besuchen; sie ginge keinem Burschen auf die Stube, sagte sie. Wie sie aber hörte, daß ich ein Professor wäre, kam sie an einem Nachmittag mit ihrer Mutter zu mir. Mit einem Wort, sie gab den Blumenhandel auf und war den ganzen Tag bei mir.«²³

Man weiß nicht recht, in welchem Sinne man hier die professorale Verachtung des »sodomitischen Handels« lesen soll;²⁴ fest steht auf jeden Fall, daß Lichtenberg fortan seinem

»Engel« mit Seele *und* Leib verfallen war! Ihre nur kurzzeitige Abwesenheit empfindet er, »als hätte ich meine *Augen* und all meine *Sinne* weggeschickt«²⁵, wobei diese Augenmetaphorik hier nicht nur der bereits genannten anagrammatischen Kette von Pupille und Puppe folgt, sondern für Lichtenberg noch durchaus buchstäbliche Qualität bewahrt. »Die Augen eines Frauenzimmers« sind für ihn »ein so wesentliches Stück«, daß – wie er in den Sudelbüchern gesteht –, »wenn ich nur ein bloßer Kopf wäre, die Mädchen meinetwegen nichts als Augen sein könnten«.²⁶

Die Augen der Mädchen, beziehungsweise die Mädchen *als* Augen – die sich bisweilen auch an ganz anderer Stelle öffnen können²⁷ – genügen ihm nicht einfach nur im Sinne einer »Augenweide«: Die Organe des Sehens – und des »Erkennens«! – sind die entscheidende Projektionsfläche für das neue, mit dem »poerotologischen« zusammen sich einschreibende *pädagogische* Begehren, die Kindsbräute schreiben zu machen oder – im Sinne des von Kittler analysierten Umbruchs in der Semioteknik des 18. Jahrhunderts gesprochen²⁸ – zu »*alphabetisieren*«. Kaum daß er sie an sich gezogen hat, ist Lichtenberg schon erzieherisch in diesem Sinne um seinen »Engel« bemüht und lehrt sie schreiben, daß sie ihm die Verzeichnisse der Instrumentarien zu seinen Experimentierapparaten mit ungelenker Kinderhand führt. Doch das Glück ist nur von kurzer Dauer, die ersten Experimente zum Zwecke der Entwicklung des modernen Sekretärinnentypus scheitern noch, und kurz bevor die zarte Knospe droht, in dem Zustand der Blüte aufzugehen – also mit 16 Jahren –, stirbt sie – man muß sagen, beinahe pünktlich –, um ihren Professor im Zustand nymphomaner Melancholie zurückzulassen.

Mit diesem Schicksal steht Lichtenberg nicht allein in seiner Zeit. Das 17./18. Jahrhundert entdeckt das junge Mädchen als reales erotisches *Objekt*, das heißt nimmt es aus seinem bloßen »Sujet«-Status heraus und macht es an einer körperlichen Entsprechung fest. Das »Nymphchen« soll nicht mehr nur Traum der Dichter bleiben, sondern um die Dimension des *Lebens* erweitert werden: aus einem ästhetischen Phänomen ein wirkliches werden, sublimen Schönheit in sinnlicher sich erfüllen und Phantasie in Praxis umschlagen.

Diese Transformation ist grundsätzlich nicht mehr von poetischem Interesse geleitet, sondern von einem pädagogischen. Es sind Erziehungsprogramme, die jetzt daran arbeiten, Imaginäres und Reales in ein Verhältnis zu setzen. Kulturhistorisch ist es zunächst ein typisch englisches Phänomen, für das die Liebesaffäre Swifts zu dem achtjährigen »*child-wife*« *Stella* sinnbildlich stehen kann. Aber auch aus dem französischen Kulturraum weiß man etwa durch Molière um die Programme einer »*éducation amoureuse*«. Auf deutschem Boden nimmt die Geschichte eine signifikante romantische Wende, die aber keineswegs über den realen und vor allem den pädagogischen Aspekt hinwegtäuschen darf. So sind die Tagebuchaufzeichnungen des Novalis über seine zwölfjährige Braut *Sophie* von Kühn nie ganz frei von einer gewissen psychologischen »Neugier«, und E.T.A. Hoffmann ist sich bei aller Begeisterung für seine Musikschülerin *Julia* Mark stets seiner »Lehrer«-Funktion bewußt.

Entscheidend ist aber, daß dieses zwischen »Dichtung« und »Wahrheit« geschlagene Band immer nur in der Weise des Scheiterns, des »*Zerreißen*« thematisch wird, und der über das Leben triumphierende Tod ist nur die erhabene Deckfigur dieses Scheiterns des pädagogischen Projekts. Das gilt bis weit ins 19. Jahrhundert hinein, über Poes tragische Ehe mit seiner dreizehnjährigen Cousine *Virginia* oder Verlaines »Flucht« in die Homosexualität, bis hin zu den »*femmes fragiles*« bei Fontane. Der Akt der Einschreibung des Wissens selbst ist es, was das Ziel, die Imago zum Leben zu erwecken, durchstreicht. Die zugrunde liegende teleologische Intention ist der In-sich-Erfülltheit der Kindsbrautimago gerade zuwider, und so ist es nur recht, daß das Opfer der immer um eine archetypische »*Schreibstunde*« zentrierten Sozialisierung dem Toten der Buchstaben anheimfällt. Beseelen wird so zur Mortifikation, in der das Licht der Aura des Bildes in der Reproduzierbarkeit der Schrift verblaßt.

Es gibt eine Figur in diesem Reigen, die alle diese Momente auf einzigartige Weise verdichtet und im Klang ihres Namens noch einmal als Alchymie poerotologischer Schönheit beschwört: *Mignon*! Eingeführt als »*Rätsel*«²⁹ – was ihre Herkunft, ihre Geschlechtsidentität, ihr Alter, selbst ihren Namen

anbelangt –, repräsentiert dieses – im doppelten Sinne – »wunderbare Kind« (S. 104) paradigmatisch das Ideal kindsbräutlicher Schönheit. Friedrich Schlegel spricht in seiner Rezension des »Wilhelm Meister« auch vom »heiligen Kind« der *Naturpoesie*³⁰ und weist damit auf ihren transhumanen Stellenwert hin. Ihre Lieder: »Nur wer die Sehnsucht kennt« (S. 258), »Heiß mich schweigen« (S. 383) und »So laß mich scheinen« (S. 553), bringen in den drei Momenten des *Sehnens*, des *Schweigens* und des *Scheins* die Verweigerung gegen jede Form der Benennung und Mitteilung zum Ausdruck, die – anders als das Prinzip der ästhetischen Urteilskraft – an das Prinzip der Identität gebunden ist. Ihr »nymphomanes« Begehren offenbart desgleichen eine ubiquitäre Liebesunordnung: Bereits ihre im nachhinein aufgeklärte inzestuöse Abstammung durchkreuzt die Konfigurationen der bürgerlichen Familie, und auf Versuche einer Festschreibung ihrer Weiblichkeit antwortet sie beharrlich: »Ich bin ein Knabe: ich will kein Mädchen sein!« (S. 222) »Verkehrt« ist schon ihr Name, der bewußt die weibliche Endung unterschlägt. Und die mit Hilfe dieser Vertauschung erreichte Indifferenz macht sich erst recht dort geltend, wo direkt Geschlechtlichkeit ins Spiel kommt. Die Umarmung, die Mignon mit Wilhelm vollziehen möchte, steht für sie unter keinem genitalen Primat. Auch wenn es bei Goethe anspielungsreich heißt: »Die lang und streng verschlossene *Knospe* war *reif*« (S. 154), so innerviert sich ihr Begehren doch als gesamtkörperliche Verzückung³¹. Und die Küsse, die sie dem Geliebten zugedacht hat, verwandeln sich unter der Hand in Bisse (S. 351).

Nicht unbedeutend ist in diesem Zusammenhang der *Schleier*, der, als Attribut der enigmatischen Geistererscheinung in der Hamletaufführung eingeführt, als Mignons Emblem angesehen werden kann. Ihr Dasein steht im Zeichen des Schleiers, und auch ihre Offenbarung geschieht nur durch ihn hindurch – sei es nun akustisch der des Schweigens oder optisch der des Scheins. Es ist mit anderen Worten das Prinzip des *Hymens*, was in diesem Zeichen seine Herrschaft errichtet, unter deren Einfluß die geheime Methexis von Innen und Außen, von Dies- und Jenseits, von Vorher und Nachher etc. statthat.³² Sie hat – auf sozusagen osmotische

Weise – am Schleier, am trennenden Häutchen, dem Hymen selbst den Schauplatz ihres Ereignisses: Das Hymen verschließt, verbietet und verhüllt, eröffnet zugleich aber, läßt ahnen! Das darin wurzelnde Problem der Intangibilität beziehungsweise Infrangibilität ist das kardinale Problem der Kindsbraut: Da, wo der pädagogische Zugriff erfolgt und das Wissen der schirmenden Folie einschreiben will, zerreißt das Hymen und läßt den Traum buchstäblich »platzen«.

Hinter dem Schleier des Hymens wahrt Mignon ihre Naturhaftigkeit, die nicht nur das andere der Gesellschaft ist, sondern auch eine Unbändigkeit hat, die Schiller, im Gegensatz zu Schlegel, als »die abstoßende Fremdartigkeit dieser Natur«³³ moniert. Zwischen dieser *Abstoßung* und der *Anziehung* gibt es keine Entscheidung. Zu Mignons familiärer und geschlechtlicher Diffusion gehört auch die manichäische, »Naturdämon und Engel zugleich«³⁴ zu sein. Überhaupt ist ihr, dem Glied der »springenden und tanzenden Gesellschaft« (S. 97), nichts fremder als die trennende Linie der Dezision. Auf dieser bewegt sich aber gerade der pädagogische Impetus der Nymphomanen des Jahrhunderts, und auch Wilhelm gehört zu denen, die ihre kleinen Mädchen im Koordinatensystem der Schrift bannen wollen – mit dem gleichen Erfolg:

»Sie war unermüdet, und faßte gut; aber die Buchstaben blieben ungleich und die Linien krumm. Auch hier schien ihr Körper dem Geist zu widersprechen.« (S. 144)

Diese *krumme Linie*, an der sich die Einschreibung der Sozialverhältnisse bricht und die unter anderem Hölderlin und Schlegel später zur »exzentrischen« oder »transzendenten« Linie der Poesie verklären sollten, wird für Mignon zur »deadline« letztlich in dem Augenblick, wo eine Frau das Erziehungsgeschäft in die Hand nimmt. Spätestens hier wird Ausbildung zum Ausschluß: Mignon, die für sich geltend macht, sie sei »gebildet genug . . . , um zu lieben und zu trauern« (S. 525), bekommt einen Mangel eingeschrieben, der Wissen heißt, und der sie aus dem in sich geschlossenen, bewußtlos äquilibristischen Insichruhen reißt, das sie bei ihrem faszinierenden Tanz immer »so scharf und so sicher zwischen die Eier« treten ließ (S. 123). Sie verliert – auf eine Weise, wie sie Kleist später am Faszinosum des Marionettentheaters demon-

strieren sollte – ihren inneren »*focus imaginarius*« an einen »*ordre symbolique*«, in dem Glück an die konstitutionelle Lücke geschmiedet ist.³⁵

Andererseits ist es nackte *Angst*, die Wilhelm vor der einmal mänadenhaft genannten *Plötzlichkeit* und *Unwillkürlichkeit*, dieser nahezu kosmisch katastrophischen Eruptivität des sonst so träumerisch stillen Wesens zurückschrecken läßt. Er, der sinnbildlich auf Entwicklung bedachte, ist – wie Novalis ganz richtig kritisierte³⁶ – mehr auf eine *Ökonomie* der Lebensführung verpflichtet. Er möchte als *Symbol* festhalten, was in seinem schönen Schein höchstens zur *Allegorie* dient, anders gesprochen zu einer *Synekdoche des Verlangens*. So stirbt denn, wie die Romantiker erkannten, in Mignon recht eigentlich die Poesie und mit ihr – in effigie – jenes »andere Begehren« der rückhaltlos verausgabenden Leidenschaft, die »amour-passion«! Mignon ist wie alle Kindsbräute *Partisan der Liebesleidenschaft*, das heißt von einer gegen alle planende und akkumulierende Strategie immunen Unberechenbarkeit, die nur das Wagnis des alles verdichtenden Augenblicks, die Intensität des einen Aspekts kennt. Die Vermittlungsleistung des Symbols, das Besonderes und Allgemeines in ein Verhältnis setzt und Schein als Erscheinung von etwas ausweist, das selbst nicht wieder Schein ist, dieses *Setzen* von etwas »Thetischem« über das bloße Schweben des »Äs-Thetischen« hinaus, dieser mithin reale Zug ist ihr fremd. Die intensive Totalität des Besonderen in der Allegorie konterkariert jedes Setzen vielmehr in der impliziten Verkehrung zum Aufheben: In ihr sind, mit Schlegel zu sprechen, »*Selbstschöpfung* und *Selbstvernichtung*«³⁷ eins!

Insofern ist der Tod Mignons durch eine implizite Konsequenz gekennzeichnet. Er inszeniert die dem kindsbräutlichen Genießen immanente Durchstreichung der Konjugal- und Prokreationsordnung. Goethe schreibt gleichsam die »Kritik der reinen Vernunft« der Nymphomanie, indem er das Scheitern des pädagogischen Projekts einer symbolischen Immatrikulation der Kindsbräute ins Register des Realen als schlichte »*Subreption*«, als Erschleichung der Realität eines Imaginären entlarvt. Die Moral lautet dann, daß so engelhaften Wesen »ebensowenig wie dem Naturdämonischen in der

Menschenwelt eine Stätte bereitet«³⁸ ist. Damit ist Goethe aber, aller Evidenz seiner Einsicht in den Status des Imaginären zum Trotz, einer Beschäftigung mit dem Gewaltmoment der Einschreibungstechniken gerade enthoben. Unter dem resignativen bis pejorativen Titel »*Unerfüllbarkeit*« bricht sich das Prärogativ der ausschließlichen Perspektive des Symbolischen Bahn, für die ein anderes Genießen als das im Zeichen des Mangels nicht existiert. In dieser Hinsicht ist selbst noch die moribunde Hinfälligkeit, die ganze Todesverfallenheit der Kindsbraut eine nachträgliche »Übercodierung« des Entzugs. In dem Maße, wie sich die Imago den Signifikanten von Schicksal und Charakter verweigert, wächst auch das Bedürfnis nach *Resymbolisierung*. Für das Andere wird darin das Konto der »Ausnahme« beziehungsweise »Abweichung« vom System eröffnet, auf dem dann die Effekte der Kontinuität und Verweisung wieder verbucht werden können. Einzelnes, Partikulares, das in sich erfüllt »scheint«, wird hier in einem »Werden-zu-sich« wieder relativiert, dessen Vollendung nur einer Transzendenz, einem »Jenseits des Lustprinzips« vorbehalten bleibt.

Dieser ganze abstrakte Prozeß erfüllt sich aufs lebendigste in Mignons Schicksal. Was gleichsam ihr Abschiedslied ist, »*So laß mich scheinen, bis ich werde*«, artikuliert noch einmal die Differenz des setzungslosen Scheins. Am »weißen Kleid«, der »reinen Hülle«, geht alle Intention des Bedeutens, Vorstellens oder Vergegenwärtigens zugrunde und in die Indifferenz zurück, die »nicht nach Mann und Weib« fragt und »auf ewig wieder jung« macht (vgl. S. 554). Aller Insistenz des Wunsches, nicht zu werden – das heißt zu scheinen, um nicht zu werden, mit anderen Worten, um den Moment der Reife *unendlich aufzuschieben* –, mithin dieses tiefsten Begehrens unerachtet, wird Mignon von der prägenden Kraft des Signifikanten eingeholt, der auch aus ihr ein »*Sujet*« zu machen versteht, das heißt dasjenige, was ein Signifikant für einen anderen repräsentiert.³⁹ Der andere Signifikant ist in diesem Falle nicht das Begehren Wilhelms, sondern das pädagogische Begehren seiner zukünftigen Braut Natalie, die unter der tätigen Mithilfe eines alles auf ein klinisches »Maß und Ziel« (S. 563) zurückführenden Arztes Mignon »im langen weißen

Frauengewande« (S. 564) erscheinen läßt und damit mortifiziert. Im Reich des Symbolischen gibt es nur die Entscheidung zwischen Mimesis oder Opfer. Für Mignon bleibt so nur der letzte Weg offen: als »Nymphe«, das heißt als nicht ausgeschlüpfter Schmetterling, aufgespießt im Naturalienkabinett des »Saals der Erinnerung«, hinter Glas in der Schatzkammer der ersparten Wünsche, die Sigmund Freud rund 100 Jahre später als das sogenannte *Unbewußte* wiederentdecken sollte.

So wird die Schönheit des Scheins *museal* mumifiziert! Als Totes erfährt die Imago ihre residuale Symbolisierung und die Kindsbraut ihre Apotheose. In Abwandlung eines anderen Minderheitendiktums läßt sich auch die Wahrheit, die Goethe der nymphomanen Dichtung seiner Zeit ins Gedächtnis schreibt, auf die Formulierung bringen: »Nur eine tote Kindsbraut ist eine gute Kindsbraut!«

Das Beispiel Mignons zeigt dabei noch deutlich eine weitere Nuancierung dieser Resymbolisierung, die sich als eine gleichzeitige *Genitalisierung* entpuppt. Bezeichnenderweise geschieht aber auch die Einschreibung von Geschlechtlichkeit nicht diesseits der sexuellen Differenz: Mignon, die gleichsam vom konjugalen Dreisatz »Mein Freund! mein Geliebter! mein Gatte!« (S. 583) gefällt wird, figuriert im Augenblick ihrer Apotheose als das Symbol des die geschlechtliche Differenz markierenden Signifikanten. In ihrem »geflügelten« Engelskleid gleicht sie, wie Kittler in einer Studie deutlich gezeigt hat, jenen antiken Ithyphalloi⁴⁰. Die fetischistische Präsenz des verborgenen Gliedes läßt das symbolische Verhältnis zugleich mit einer Evidenz auf, an der sich ein alter Mythos geschlechtlicher Indifferenz bestärkt: In Mignon als der »weißen Braut« (S. 564) kehrt die Imago des *mütterlichen Phallus* wieder, sie fährt als das der Frau Fehlende gen Himmel und überdeterminiert damit um ein weiteres Mal den Namen derjenigen, die sie sterben hieß: *Natalie*, die als realer und symbolischer Gegenpart Mignons die Menschwerdung wie das Selbstopfer des Göttlichen vereinigt. Zum Schluß wird Mignon also in einer doppelten Verkehrung von Aktivität und Passivität die Identifikation mit dem Aggressor zugemutet: Entweiht und vernichtet durch die spitzen Einstiche des Schreibgriffels wird sie die Schutzgöttin des Archivs der

Schrift und das Sinnbild der buchstäblichen Erektion des Wissens!

Was Mignon hier widerfährt, hat Goethe obsessiv am Schicksal der *Ottile* in den »Wahlverwandtschaften« wiederholt. Auch diese ist anfänglich ganz im Außen einer Jungmädchenwelt belassen, um im nymphomanen Begehren Eduards dem wildesten Interesse an Verschriftung zu erliegen. Anders als Mignon schlägt aber Ottile den Weg der Assimilation ein, über den sie ihre metasexuelle Indifferenz zu retten sucht. Doch auch ihre Leidenschaft entgeht in dem Maße, wie sie die eine Lösung, nämlich Schwangerschaft, verschmäht, nicht der Mumifizierung in der Gruft des Buchstäblichen. Noch als Lebende aber wird sie zur Rachegöttin des toten und tötenden Buchstaben und läßt, auf jener dramatischen Bootsfahrt über den stürmischen See, um des von ihr in der einen Hand gehaltenen *Buches* willen mit der anderen die *Frucht* der prokreativen Verbindung von Eduard und Charlotte fahren. Ihr nachfolgendes anorektisches Verstummen ist demnach kein Zugeständnis von Schuld, sondern nur die Fortsetzung der Literalisierung mit anderen Mitteln, und der konsequente Suizid drückt keine Autoaggression aus, sondern die Genese eines Archivs.

Gleichwohl liest sich die dämonisch-defätistische Grundstimmung der »Wahlverwandtschaften« wie eine unheimliche Wiederkehr der verdrängten Elementarmacht Mignons. Das im »Wilhelm Meister« aufgerichtete Vertrauen ins Symbolische scheint gebrochen, die geheime Magie des Außersymbolischen, Naturalen, Elementaren zumindest gefürchtet –, wie wenn Edgar Allen Poes schwarzer Rabe sich in den Saal der Erinnerung verirrt und auf Mignons Schneewittchensarg niedergelassen hätte, um sein apokalyptisches: »*Never more!*« zu krächzen.

Vielleicht war es aber auch Goethes persönliche Erfahrung mit einer realen Mutation der Mignon-Imago, die für den verspäteten *Reflex der symbolischen Gewalt in der umgekehrten Form der Rache* verantwortlich zeichnet. Jedenfalls sollte die stürmische Verehrerin *Bettine* von Brentano sich inmitten ihrer phantasmatischen Identifikation mit der Mignon-Gestalt zu den Worten versteigen:

»Das, was ich schützend decken sollte, das werde ich verraten; da, wo ich duldend mich unterwerfen sollte, da werde ich mich rächen; und da, wo mir unbefangene kindliche Weisheit einen Wink gibt, da werde ich Trotz bieten und es besser wissen wollen.«⁴¹

Mit diesen erylennien- beziehungsweise mänadenhaften Revenants erzeugt die symbolische Ordnung ihre eigene Paranoia: werden »Mädchenheimlichkeiten« zu »Mädchenunheimlichkeiten«! In dem Maße, wie sie den Schleier der Unschuld zerreißt und das Geheimnis der Nymphen buchstabiert, generiert sie Gespenster⁴², erzeugt sie Racheengel und beschwört sie katastrophische Untergänge. Über das Reich von *Annabell Lee*, »nicht weit von hie«⁴³, in dem Goethes *Melusine* und Fouqués *Undine* ebenso zu Haus sind wie Andersons *kleine Meerjungfrau*, ist damit herzlich wenig ausgesagt. Ihm bleibt nur die Zwischenwelt des *Märchens*, die ständig davon bedroht ist, von ihren Extremen, der Lüge eines kitschhaften Klischees oder dem Ernst der pädagogischen Machtverhältnisse, überlagert zu werden. Dieses Schicksal gilt vor allem für die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Entweder wird das Rätsel, wie in Storms »*Psyche*«-Mythos⁴⁴, in eine inkonsistente Happy-End-Operette verkehrt oder die Rache, wie in Wedekinds Vision einer Mädchen-Zuchtanstalt⁴⁵, durch strikte Normierungs-Praktiken gebannt. Beidemale wird weiterhin eine Versöhnung von Traum und Leben erpret: Das eine Mal durch eine Lebenslüge, die aus der Kindsbraut eine Ehefrau macht, das andere Mal durch reine Gewalt, die eine quasi-industrielle Fabrikation von verfügbaren Nymphen sicherstellen soll. Die Dauer des Traums wird um den Preis des Verrats an dem Stoff erkaufte, aus dem er ist. Konserviert wird Industrieware, der die Zartheit und Zerbrechlichkeit gerade abgeht, die für den schönen Schein der Kindsbraut konstitutiv ist, das heißt das, was ein surrealistischer Traum später artikulieren sollte:

»Tatsächlich waren gewisse Dinge ihres Bereiches seit je begehrt. Mochten sie oft gebrechlich sein wie die schwarzen Ostereier, die mit Tauben und zuckrigem rosa Gekringel verlockend aber sonst zum Glück ohne Vorteil waren. Sie waren hohl. Ihr Anreiz bekannte sich von vornherein zur Enttäu-

schung; er begnügt sich mit sich selbst und kam damit in den verdächtigen Geruch des eigentlich Nutzlosen.«⁴⁶

3. »Droit de regards«: Aufnahmen

»Es ist ein Mädchen! – Wo sind ihre Augen? – Es ist ein Mädchen! – Wo sind ihre Brüste? – Es ist ein Mädchen! – Was sagt sie? – Es ist ein Mädchen! – Womit spielt sie? – Es ist ein Mädchen – es ist mein Wunsch.« Paul Eluard

Gegen Ende 1924 vertraut Robert Musil seinem Tagebuch folgende Eintragung an:

»Elektrische: Kleines Mädchen, vielleicht 12 Jahre alt, ... Wie sie eintritt, sich setzt, dem Schaffner nachlässig das Geld reicht, ist sie ganz Dame, aber ohne jede Affektation. Sie ist wunderschön ... Die Züge ihres Gesichts sind ihren Jahren voraus, und doch ist es nicht das Gesicht einer zwergkleinen Frau, sondern das eines Kindes. Man kann sich leidenschaftlich in ein solches Mädchen verlieben, toll vom ersten Augenblick an – Komponenten des Sexus, die keine Befriedigung gefunden haben ... in einem Zurückweichen vor der Ordnung.«⁴⁷

Das Erlebnis erfährt im »Mann ohne Eigenschaften« seine Wiederkehr und gipfelt in der Schlußformulierung:

»Man kann sich leidenschaftlich in eine solche Erscheinung verlieben, tödlich, und eigentlich ohne Begehren.«⁴⁸

Man begegnet hier dem bei Goethe sich ereignenden Umbruch des Mignon-Bildes vom Symbolischen zum Dämonischen wieder, sieht sich aber unmittelbar mit einer weiteren Vertiefung des Inversionsgestus konfrontiert, die jetzt nicht das Begehrte, sondern den Begehrenden als Begehrenden zum Tode verdammt. Die gegen das Opfer gerichtete Gewalt kehrt sich so gegen den »Ursprung«: Die Kindsbraut ist zum gefährlichen Objekt geworden!

Figuren wie Wedekinds *Lulu* künden nicht zuletzt vom endgültigen Scheitern der Inbesitznahme des Imaginären und vom Schicksal der unverdrossenen Konquistadoren, die an der Verwechslung von Wunsch und Wirklichkeit zugrunde gehen. Schönheit wird so ein weiteres Mal des Schrecklichen

Anfang und zur Maske des Todes. In einer 15 Jahre späteren Tagebuchnotiz versucht Musil, dieser Verkehrtheit auf die Spur zu kommen und an Goethes »Kritik der reinen Vernunft der Nymphomanie« konsequent weiterzuschreiben:

»Das Mädchen zwischen 11 und 15 Jahren hat schöne Beine. Sie sind lang, können laufen und haben noch nicht die spätere Gedrungenheit . . . Das Haar hat den Glanz der Jugend . . . Die Augen sind träumerisch und feurig, das heißt sie haben noch den Idealismus der Jugend, dessen Leere nicht in Erscheinung tritt . . . Diese Kinder sind also wirklich liebenswert, u. daß sie Gefühle erregen, ist nicht im mindesten verkehrt. Die Perversität tritt erst hinzu, wenn ein Mensch diesen Formtraum realiter mißbrauchen möchte. Dann muß er von dem kindlichen Geist, von der kindlichen Unschuld absehen, auch von dem Fehlen der sexuellen Erwiderung, und es ist so, wie wenn er sich eine Puppe ins Bett legen möchte oder wie sich ein brünstiger Frosch an ein Stück Holz klammert.«⁴⁹

Reflektiert diese Aussage Musils zum einen das, was man die *Wahrheit der Mignon* nennen könnte, das heißt ihre Formhaftigkeit, ihren rein medialen Charakter, der sie zwischen die Gegensätze Leere und Erfüllung stellt, so macht sie zum andern auch deutlich, daß der reale Anspruch – sei er nun sexuell oder pädagogisch motiviert – das junge Mädchen nicht nur zerstört, sondern von vornherein als solches erkennt. Er gilt etwas anderem, einer antizipierten Reife, einer unterstellten Affinität etc., und *sieht*, wie Musil präzise formuliert, vom Kindlichen gerade *ab*.

Von dieser *Einsicht* in die Heterogenität, die traumhafte *Entrücktheit* des Wunschbildes ist die nymphomane Adoration seit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts dann bleibend erfüllt. Das, was sich schreibt, was sich nicht buchstabieren läßt, wird in seinen von Dante begründeten Status einer *poetischen Imago* wieder eingesetzt: Nur als *ästhetisches Phänomen* teilt sich der Wunsch mit, ohne zum Unheimlichen seiner Wiederkehr zu werden. Die Schönheit des Scheins, die auf der metastabilen Bildhaftigkeit des Sujets beruht, wird in ihrer steril fragilen Konstellation für das Bild des Dichters selbst bestimmend, der jetzt die Mädchen darum bittet, scheinen zu dürfen, bis er werde:

»Mädchen, Dichter sind, die von euch lernen,
 das zu sagen, was ihr einsam seid;
 und sie lernen leben an euch Fernen,
 wie die Abende an großen Sternen
 sich gewöhnen an die Ewigkeit.
 Keine darf sich je dem Dichter schenken,
 wenn sein Auge auch um Frauen bat;
 denn er kann euch nur als Mädchen denken:
 das Gefühl in euren Handgelenken
 würde brechen von Brokat.«⁵⁰

In dieser Form des Mädchen-Werdens schafft sich die Verlockung des realen Mißbrauchs ihr eigenes Antidot. Rainer Maria Rilke steht darin stellvertretend für eine ganze Generation namentlich von »Jugendstil«-Dichtern. Für sie gilt nur noch ein Recht dem besungenen Gegenstand gegenüber, das diaphan Unkörperliche des *Blicks*⁵¹!

Denn daß die Kindsbräute Wesen einer ganz und gar *optischen Welt* sind, daß man sie nicht berühren kann, ohne das ganze Bild zu zerstören, das war es vor allem, was die schriftbesessenen Pädagogen des 18. Jahrhunderts verkannten. An die Stelle des Blicks setzten sie, wie Lichtenberg, das reale Organ Auge, um daran ihr Begehren zu einer körperlichen Ausdrücklichkeit, zu einem körperlichen Verfügungsrecht zu verhalten.⁵² Mit dem *Jugendstil* kommt die Unantastbarkeit des optisch Imaginären wieder zum Tragen, wenngleich für einige Nymphomane die sexuelle Abstinenzregel sogleich – wie für Peter Altenberg – zur voyeuristischen Universalformel wird, derzufolge »der ›Coitus‹ ein atavistischer, historischer, gänzlich unzugänglicher, roher, seelenloser und schwächlicher Vorgang ist, der der zarten und vor allem ewig warten könnenden Frauenseele unmöglich endgültige Seeligkeit bereiten könne«⁵³.

Doch es war ein anderer, mediengeschichtlicher Einschnitt, der endgültig ab Mitte des 19. Jahrhunderts den »Coitus« als das unangemessenste Mittel nymphomanen Genießens erweisen sollte: nämlich die *Fotografie*! Die blasse Formel, daß die Kindsbräute nicht aus dem Stoff dieser Welt gemacht seien, wird erst fotografisch einlösbar. Das – mit Lyotard ge-

sprochen – »*Immateriale*« der Imago findet sich fortan in jedem Fotolabor. In dem Maße, wie hier der Schein technisch reproduzierbar wird, bestätigt sich die Eigenständigkeit des Imaginären gegenüber Trug und Wirklichkeit. Die Fotografie ist das Medium, in dem die Mädchenaura ihr Dasein hat und in dem der schöne Schein eine neue Intimität jenseits der körperlichen herstellt, so wie sie Peter Altenberg, der passionierte Sammler von »Kleinmädchenaktphotographien«⁵⁴, dann auch in einer Anekdote zu würdigen weiß:

»Er liebte sie irrsinnig und vergeblich. Man liebt immer nur irrsinnig, wenn es vergeblich ist! Dann wurde sie sehr, sehr krank. Da sagte sie zu ihm: ›Ich habe Mitleid mit Ihnen. Ich will mich vor Ihnen noch nackter zeigen als nackt!‹ Und sie entrollte ein großes Blatt Papier, auf dem ihr Röntgenbild photographiert war. ›Oh, dieses grazile Knochengerüstchen!‹ sagte er entzückt ...«⁵⁵

Entscheidend ist, daß sich dieses »nackter als nackt«-Zeigen nur bei gleichzeitiger Wahrung der Distanz vollzieht, daß nicht die Hülle vor einem authentischen Letztgrund weggezogen wird, sondern sich die Optik des Blicks zu der des FotoAuges verschiebt. Von ihm wird das subtile Körperdiagramm so aufgenommen, wie Bellmers Puppenmechanik das »virtuelle Bild« der Mädchen »zwischen neun und dreizehn Jahren« heraufbeschwört.⁵⁶ Die Imago der Kindsbraut erweist sich so nicht als Repräsentation irgendeines Stadiums weiblicher Adoleszenz, sondern als die neue Dimension eines »radioaktiven« Körpers. Die Nymphen sind *Foto-Genien*, Engel aus Licht und Schatten, deren Wirklichkeit *durch* die Apparate und *in* den Apparaten erzeugt wird. Die Mädchen sind »Medien« im doppelten Sinne, das heißt Energiezentren eines spiritistischen Rappports oder eines technischen Dispositivs, wobei der Mensch beidemal mit einem neuen, anderen Wahrnehmungsraum konfrontiert wird: dem Licht- oder Strahlenraum.

Ein neuer Name steht am Anfang dieser fotogenen Medienwelt und damit zugleich nominell für die dritte Epoche der Kindsbraut. Es ist *Alice*, die als erste das »wonderland« der medientechnischen Phantasie betritt. Mit ihr bricht auch die vertikale Onto-Theologie der Nymphen zusammen, die zwi-

schen dem Diesseits des Anspruchs und dem Jenseits seiner Erfüllung unterschied. Die Transzendenz der Mignon, die nur im Ausschluß, in der Mortifizierung und Archivierung ertragbar war, erscheint nun in der Immanenz des Lebenszusammenhanges eingeschlossen. Sie hat ihren Ort, ganz konkret gesprochen, in der »*camera obscura*«, die Lewis Carroll mit passionierter Ingeniösität zu handhaben wußte. Der diskrete Charme seiner Mädchenporträts, dem in unseren Tagen ein Hamilton mit zweifelhaftem exhibitionistischen Erfolg nachzueifern sucht, stellt nackter als nackt dar, ohne einen Schleier zu lüften. Anders als Goethes »Saal der Erinnerung« stellt die Fotografie nicht die zerstörte Hülle aus, sondern läßt in ihrem Scheinen die Integrität unverletzt, das Häutchen ungeritzt:

»Das Museum des Päderasters ist weder imaginär noch bizarr, und ihre Sammlung besteht nicht aus Erinnerungsphotographien, sondern aus erstarrten Versteinerungen, wie die empfindsamen (Photo-) Platten von Lewis Carroll. Der Päderaster zieht das Nebeneinandersetzen gegenwärtiger Körper der eintönigen, immergleichen Aufeinanderfolge vor ... Kinderstatuen, die nicht größer werden, höchstens und nur durch den Effekt photographischer Vergrößerung. ... *Die Photographien konstituieren ein konstantes Netz der Verführung.*«⁵⁷

In dieser »*network*« der Verführung kommt technisch auf den Punkt, was schon immer die Faszination des schönen Scheins der Kindsbräute ausgemacht hat. Genaugenommen hat schon Dante seine Beatrice – *avant la lettre* – durch eine Linse gesehen und Goethe seine Mignon mit einem Foto-Auge gestreichelt. Mit »Alice-Photo-wonderland« kommt nur der Schein medientechnisch zu seinem Recht, das er gegen das Buchstäbliche geltend macht: das »*Droit de regards*«⁵⁸ ist das Recht des Imaginären gegen das Vorrecht des Diskursiven, das kein Bild erträgt, ohne es zu beschriften oder zumindest zu bereden. Das Recht des Blicks, der An- und Einsicht erteilt sich nach anderen Gesichtspunkten als denen einer symbolischen Ordnung! So sind die Gesetze, die im »wonderland« regieren, optisch-visueller Natur. Ein halbes Jahrhundert nach Carroll nannte man sie auch »*surreal*«, um ihren Bruch mit einem logisch geordneten Wirklichkeitserleben zum Ausdruck zu bringen. Die »zölibatären Bräute« eines

Duchamps und die »sichtbaren Frauen« eines Dali wiederholen die Reisen der Alice, nur daß sie jetzt den weiteren Schritt der medientechnischen Entwicklung vollziehen, der die Fotografie um die Dimension der *Kinematographie* bereichert. In ihr eröffnet sich gewissermaßen eine Form der Narrativität des Bildes, die jedoch keinesfalls mit einer Mimesis realer Lebensprozesse verwechselt werden darf. Schnitt und Montage gehorchen ebenfalls jenem »Recht auf Einsicht«, das nunmehr aber einer neuen Dynamik entspricht: die Puppe läuft!

Verändert werden auch die Schauplätze: Alice ist nicht mehr nur »hinter den Spiegeln«, sondern vor allem »in den Städten«. Sie heißt jetzt auch *Zazie* und ist Elementargeist des Bewegungsmoments, für das die *Metro* sinnbildlich ist.⁵⁹ Beherrscht etwa Mignons Tanz noch einen fest umrissenen Raum, so tendiert die Bewegung jetzt mehr zur Exzentrizität einer Fluchtlinie. Das Paradigma heißt dann, wie in Nabokovs *Lolita*, *Reise!* Nicht nur durchheilen die motorisierten Nymphen mit rasender Geschwindigkeit die Kontinente, sondern auch die Verzückung der Nymphomanen wird immer mehr zum »trip«, dessen noch vorfilmische Form der »comic strip« ist.⁶⁰

So ist auch die gleich mehrfache Verfilmung von Nabokovs Roman in diesem selbst schon angelegt. Die Schreibweise hat sich weitgehend der Ikonographie eines Regiebuches angepaßt. Das Erzählen montiert Einstellungen, Aufnahmen; die Visionen schildern das, was sich sehen läßt und bisweilen der Beschreibung spottet. Die Liebesgeschichte zwischen Humbert Humbert und *Lolita* beginnt damit, daß sich die Imago vor dem Kamera-Auge konstituiert, und endet mit einem »Show-down«, das die gewohnten Sequenzen des Wildwestfilms surrealistisch verrückt. Und auf dem Höhepunkt der tragischen Kollision mit dem Realitätsprinzip heißt es dann treffend von einem Tennisspiel über die »Aura ihrer Spielsicherheit«:

»Der Gedanke, daß ich all ihre Schläge, all ihren Zauber auf Zelluloidstreifen hätte festhalten können, macht mich so trostlos, als sei ich beraubt worden. Sie wären so viel mehr gewesen als die Momentaufnahmen, die ich verbrannte.«⁶¹

Und die kinematographische Montagetechnik macht auch den sogenannten Schlüsselroman erst möglich. Die einzelnen

»Aufnahmen« der Geschichte der Kindsbraut werden überblendet, und es entsteht das Bild der Lolita als ein *Phantom-bild*. In der Terminologie der »Kritik der reinen Vernunft« gesprochen ist es kein Bild, sondern ein *Schema*, das heißt das formale Abstraktum einer Mannigfaltigkeit von Bildern und zugleich das Verfahren, der Imagination diese Bilder zu verschaffen.⁶² Oder – mit den Worten der Nymphomanen in Arno Schmidts letztem Roman »Julia oder die Gemälde« gesprochen: Die photo-kinematographische Kindsbrautimago ist »*transzendental mädchenhaft*«:

»Ein kaum zwölfjähriges Mädchen reizt jeden Mann mehr als hundert reife Dirnen . . . und das ist SIE auch! –: apartblaßgoldne Haare, aus denen das feinste Öhrchen der Welt hervorsah, (wie der Rand eines Rosenblattes, starre Anmut!) Mehr liebliche Fakten: der lange Mund spröd ungeschnörkelt; ein paar schmale braune Augen starren gleichgültig herüber; der niegekoste Hals kam süß & lang aus dem hellblauen (viereckigen) Ausschnittchen, transcendental mädchenhaft. . . .: das zarteste Vorblütefeuer!: im schmalen Gesichtchen (von unbegreiflich perlen artigen glänzendem Teint) der rassigste Backfischmund. Das schöne schmale Knie, der lange nervöse Fuß; ach, und die feinsten mageren Schultern: *eine kleine Göttin!*«⁶³

Und nicht von ungefähr folgt dieser Allusion der Worte Dantes (»*ecce deus fortior me*«) sogleich eine Erinnerung an die Magie der Fotografie:

»Ich habe nie geglaubt, daß unsere Abbilder, insonderheit unsere Fotos . . . etwas Totes sind. Oft habe ich mich gewundert, daß solch ein fotografiierter Mensch sich aus seiner Zweidimensionalisiertheit nicht löste, um den HerzensMonolog des Augenblicks zu sprechen, den der verewigen mußte.« (ebd.)

Der Film erlöst die hinter Glas gebannten Kindsbräute aus der Zweidimensionalität von Stummheit und Versprechen, um sie in der unendlichen Fülle der Bilder all die Herzensmonologe sprechen zu lassen, die der Wunsch erträumt. In linguistischer Analogie gesprochen erfährt darin der Name der Mignon ein unerhörtes »travelling«. Und dies gilt um so mehr für die gerade erst beginnende neue Epoche der *Videotechnik*, die noch subtilere Genüsse in sich birgt. Durch die hier vollzogene Aufhebung der Irreversibilität des filmischen Ablaufes

steigert sich die Stillstellung des Augenblicks zwischen Kindheit und Reife für die Glasfaser-Nymphen-Generation des Silicon-Valley⁶⁴ zu einer unendlichen wiederholbaren Intensität. Und die Kraft der Neonlichter macht den schönen Schein der Kindsbraut so unsterblich, daß die in ihrem »echo courts«⁶⁵ wie Mignon »ewig wieder jung« scheinende Nymphe ungebrochen und jedes Mal zurückhaucht:

»you make me feel like a virgin
touched for the very first time!«

Anmerkungen

- 1 Dante: *La vita nuova*, Darmstadt 1958, S. 4 f.
- 2 Ebd.
- 3 G. Deleuze hat unter diesem Titel alle Merkmale dieser imaginären Semantik, und zwar am Beispiel des Werkes von Lewis Carroll, entwickelt (vgl.: *Logique du sens*, Paris 1969).
- 4 Zu denken wäre hier etwa an Artemis »Partheneia«, an Athene, Psyche, Daphne, besonders aber an den Kore-Mythos. Vgl. hierzu: K. Kerényi/C. G. Jung: *Das göttliche Mädchen*.
- 5 Vgl. hierzu: Ph. Ariès: *Geschichte der Kindheit*, München 1976, u.: R. Schärer/G. Hocquenghem: *Co-ire, Kindheitsmythen*, München 1977, sowie, was die besondere Rolle der Knabenliebe in der Antike anbelangt, die sich gewissermaßen affin zur späteren Kindsbrautliebe verhält: M. Foucault: *Histoire de la sexualité – Le souci de soi*, Paris 1984, S. 219 ff.
- 6 Wie wenig das als Metapher zu verstehen ist, macht u. a. T. Pynchon in seinem Roman: *Die Versteigerung von No. 49* (Hamburg 1973) deutlich, wo die Mikro- und Makrostruktur von Schaltplänen in Radios und Stadtplänen visuell ineinander übergeht (vgl. S. 19 f.).
- 7 Die Datierung ist nicht unbedeutend, legt sie doch die Vermutung nahe, daß die Kindsbraut in ihrer anfänglichen Geschichte im Spätmittelalter gleichsam auf dem Wege der Geschlechtsinversion ikonographisch das Erbe der Christusfigur antritt.
- 8 Vgl. Dante, a.a.O., S. 44 f.: »So ward dieses Weib von der Zahl Neun begleitet, auf daß verstanden werde, daß sie eine Neun, das heißt ein Wunder war, dessen Wurzel lediglich die wundertätige Dreieinigkeit sein kann.«
- 9 V. Nabokov: *Lolita*, Hamburg 1964, S. 17.
- 10 S. Kofman: *Melancholie der Kunst*, Wien 1986, S. 94.
- 11 Vgl. W. Benjamin: *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, GS Bd. I/1, Frankfurt/M. 1974.
- 12 R. M. Rilke: *Neue Gedichte, Sämtliche Werke*, Frankfurt/M. 1975, S. 544. Bei Rilke findet sich auch in extenso die Metaphorik von der »weißen Braut« in Verbindung mit Mädchenhaftigkeit (vgl.: *Die weiße Fürstin*, Sämtl. Werke, Bd. 1, oder: *Weiβes Glück*, Sämtl. Werke, Bd. 7, S. 60 ff.).

- 13 Schérer/Hocquenghem: Co-ire, a.a.O., S. 78.
- 14 Vgl. A. Thomalla: Die »femme fragile«. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende, Düsseldorf 1972.
- 15 Den letzteren Weg beschreiten in bezug auf Nabokov etwa die Kritiken von L. Trilling (Der letzte große Liebende) und D. Rougemont (Tristans neue Gestalt), beide in: Marginalien zu Nabokovs Lolita, Hamburg 1959.
- 16 So etwa die wiederholten psychoanalytischen Interpretationsansätze, die Nabokovs Lolita eine versteckte Ödipalität unterstellen, was Nabokov in seinem Vorwort und durch den ganzen Text hindurch vorgehend schon mit Hohn bedeckt. Vgl. auch den von Nabokovs Sohn referierten Versuch des Literaturwissenschaftlers Field, den Namen Lolita als Anagramm des Kosenamens von Nabokovs Mutter zu dechiffrieren. (Nachwort zu: V. Nabokov, L'Enchanteur, Paris 1976, S. 113 f.) Eine sympathische Form der Refamiliarisierung der Kindsbraut selbst ist, wenn Marilyn Monroe als »Lolita« singt: »My heart belongs to Daddy!«.
- 17 Vgl. etwa: O. Fenichel: Die symbolische Gleichung: Mädchen = Phallus, in: Aufsätze Bd. II, Ffm./Berlin 1985.
- 18 Schérer/Hocquenghem: Co-ire, a.a.O., S. 52.
- 19 Nabokov: Lolita, a.a.O., S. 12.
- 20 Zu denken ist an die spätmittelalterliche alchymistische Tradition etwa bei Paracelsus, die – um hier einem Mißverständnis vorzubeugen – bei ihrem animistischen Naturverständnis nicht vom antik-christlichen Seelenbegriff ausging.
- 21 Vgl. U. Eco: Nonita, ein Text, der 1959 erschien (wiederabgedruckt in französischer Übersetzung in: Magazine littéraire, No. 233, Vladimir Nabokov, Paris 1986) und der – festgemacht am Wortspiel Lolita + Nonna = Großmutter – die gleiche nymphomane Besessenheit in bezug auf alte Frauen entfaltet.
- 22 G. C. Lichtenberg: Brief vom 7. 6. 1777 an L. Dieterich.
- 23 Lichtenberg: Brief.
- 24 Vgl. Lichtenberg: Sudelbücher G 55, Sämtliche Werke, S. 144: »Es gibt eine gewisse Jungfernschaft der Seele bei den Mädchen, und eine moralische Entjungferung; diese findet bei vielen schon sehr frühzeitig statt.«
- 25 Lichtenberg: Briefe. (Hervorhebung von M.W.)
- 26 Lichtenberg: Sudelbücher G 16, a.a.O., S. 136.
- 27 Vgl. etwa: G. Bataille: Die Geschichte des Auges, in: Das obszöne Werk, Reinbek 1977. Ein in diesem Sinne verstandenes »Augenaufschlagen« wird bereits in dem E. T. A. Hoffmann zugeschriebenen erotischen Roman: Schwester Monika, mit dem Auffliegen eines Schmetterlings verglichen.
- 28 Vgl. F. A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800–1900, München 1985.
- 29 J. W. Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre, München 1977, S. 104. Die Zitate aus dem Wilhelm Meister werden fortan im Text mit Seitenangabe ausgewiesen.
- 30 Vgl. F. Schlegels Rezension: Über Goethes Meister, in: Schriften zur Literatur, München 1972, S. 278.
- 31 Zur Affinität mit dem hysterischen Anfall vgl. auch: M. Wetzel: Die Hysterisierung der Körper in der Romantik, in: M. Reuter (ed.): Geschichte und Psyche, Berlin 1989.

- 32 Zur Logik des Hymens vgl.: J. Derrida: *La double séance*. In: *La Dissémination*, Paris 1972, wo die Struktur des mallarméschen Konzepts ausgiebig entfaltet wird.
- 33 Vgl. Schiller an Goethe am 2. Juli 1796.
- 34 Vgl. M. L. Kaschnitz: *Zwischen immer und nie. Gestalten und Themen der Dichtung*, Frankfurt/M. 1980, S. 90; über die Dämonie des Kindes auch: *Tage, Tage, Jahre. Aufzeichnungen*, Frankfurt/M. 1968, S. 86 ff., wo Kaschnitz eine Anekdote erzählt, die Adornos Begegnung mit einem rabiatischen Kind schildert.
- 35 Vgl. J. Hörisch: *Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe*, Frankfurt/M. 1983, S. 23 ff.
- 36 Vgl. Novalis: *Fragmente, Schriften III*, Stuttgart 1968, S. 646.
- 37 Vgl. Schlegel: *Kritische Fragmente*, a.a.O., S. 9/11. Zur Diskussion des Gegensatzes von Symbolik und Allegorik vgl. auch: Benjamin, a.a.O.
- 38 Kaschnitz: *Zwischen immer und nie*, a.a.O., S. 93.
- 39 Vgl. die von J. Lacan gegebene Definition des Signifikanten in: *Die Subversion des Subjekts, Schriften II*, Olten 1975.
- 40 Vgl. Kittler: *Über die Sozialisation Wilhelm Meisters*, in: Kittler/Kaiser: *Dichtung als Sozialisationsspiel*, Göttingen 1978.
- 41 Bettine von Brentano an Goethe am 29. Juni 1807.
- 42 Vgl. den Satz von G. Deleuze und F. Guattari: »Nicht der Schlaf der Vernunft erzeugt Monster, sondern die aufmerksame, nie schlafende Rationalität.« *Anti-Ödipus*, Frankfurt/M. 1974, S. 144.
- 43 E. A. Poe: *Annabell Lee*, *Gesammelte Werke Bd. IV*, Olten 1966, S. 189 ff.
- 44 Storm, der in einer Reihe von Gedichten seine eigene Liebe zu der Kindsfrau Bertha gefeiert hatte, schuf in der Novelle »Psyche« die große Lebenslüge, die einen Künstler sich in ein von ihm aus dem Meer gerettetes Mädchen verlieben läßt, um diese Liebe dann, nach einigen retardierenden Dramatisierungen, mit einer Hochzeit zu krönen.
- 45 Vgl. Wedekind: *Mine-Haha*, Hamburg 1955.
- 46 H. Bellmer: *Die Puppe*, Frankfurt/M./Berlin 1983, S. 10 (vgl. auch S. 11).
- 47 R. Musil: *Tagebücher*, Hft. 21, Hamburg 1983, S. 632.
- 48 Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Werke Bd. III, Hamburg 1983, S. 943.
- 49 Musil: *Tagebücher*, Hft. 33, a.a.O., S. 933.
- 50 Rilke: *Von den Mädchen*, *Sämtl. Werke Bd. 1*, a.a.O., S. 375. Die Umkehrung von Aktivität und Passivität des Erzählens findet sich gleichermaßen in Th. Manns Erzählung: *Der Kleiderschrank*, wo die traumartige Erscheinung des nackten kleinen Mädchens im Schrank sich an den erschrockenen Reisenden mit den Worten wendet: »Soll ich dir erzählen?« (*Die Erzählungen*, Frankfurt/M. 1986, S. 195).
- 51 Die geschlechtsdiffundierende Verschmelzung der Blicke findet sich in G. Hauptmanns Wiederaufnahme des Mignon-Motivs – die zugleich die »ewige Wiederkunft« der unsterblichen Mignon zelebriert – als mystische Initiation beschrieben, die im Gegensatz zur reflektierenden Erkenntnis steht: »Tiefer und tiefer, je länger wir leben, steigen wir in die Rätsel und somit in die Erkenntnis hinein. Ein Aufblitzen, das mich darüber meditieren läßt, war mit den Augenblicken vorbei, als Mignon den Blick in mei-

- nen senkte und damit gleichsam für einen Nu in mich übergang: nicht etwa als Schwester, sondern in einer jähren, mystischen Art, die man allein mit dem Namen Liebe bezeichnen kann.« (Mignon, in: Das erzählerische Werk Bd. 1, Frankfurt/M./Berlin 1981, S. 415).
- 52 In diesem Zusammenhang sei noch einmal an Wedekinds »Mine-Haha« erinnert, wo das Gewaltverhältnis von pädagogischer Überwachung und körperlicher Disposition deutlich gemacht wird. Der Augenblick, in dem sich das Gesetz in den noch unschuldigen Körper buchstäblich einschreibt, beherrscht gleichermaßen die äußerst dominante Kindsbrautmotivik des Werks von Marguerite Duras (vgl. bes.: *Le ravisement de Lol V. Stein*, Paris 1964; *Savannah Bay*, Paris 1983, und: *L'Amant*, Paris 1984).
- 53 P. Altenberg: Brief an J. Muhr, in: Das Altenbergbuch, Leipzig 1922, S. 283. In ähnlicher Weise optiert Humbert Humbert in Nabokovs »Lolita« dafür, die geschlechtliche Befriedigung ohne Koitus zu suchen: »Ich hatte die Süße eines Orgasmus erlistet, ohne die Moral einer Minderjährigen zu verletzen. Überhaupt keinen Schaden angerichtet. Der Zauberer hatte Milch, Sirup, schäumenden Sekt in die neue weiße Börse einer jungen Dame gegossen; und siehe da, die Börse war unbeschädigt.« A.a.O., S. 66.
- 54 Vgl. W. Till: Zwei galante Sammler aus Wien: Anton Pachinger und Peter Altenberg, in: Das Aktphoto, hrg. von M. Köhler und G. Barche, München 1985.
- 55 P. Altenburg: Fechtung, in: Diogenes in Wien, Ausgewählte Werke Bd. 2, Darmstadt 1984, S. 16.
- 56 Bellmer: Die Puppe, a.a.O., S. 34.
- 57 Schérer/Hocquenghem: Co-ire, a.a.O., S. 78 (Hervorhebung von M.W.).
- 58 Vgl. M.-F. Plissart: *Droit de regards*, Paris 1985/Wien 1985, ein Photoroman, der die Spiele von Damen, kleinen und großen, erzählt, und dem eine Lektüre J. Derridas beigegeben ist, in der ausdrücklich das Spannungsverhältnis von piktographischer und diskursiver Erzählweise thematisiert wird.
- 59 Vgl. R. Queneau: *Zazie dans le métro*, Paris 1959.
- 60 Vgl. Schérer/Hocquenghem: Co-ire, a.a.O., S. 51.
- 61 Nabokov: *Lolita*, a.a.O., S. 246. Der filmische Aspekt wird noch deutlicher gegen Schluß der früheren Fassung des Lolita-Motivs in: Nabokov, *L'Enchanteur*, a.a.O., S. 93 ff. (Dt. »Der Zauberer«, Hamburg 1987.)
- 62 Vgl. I. Kant: Kritik der reinen Vernunft, Von dem Schematismus der reinen Verstandesbegriffe, 2. Aufl. (B) S. 181.
- 63 A. Schmidt: *Julia, oder die Gemälde. Szenen aus dem Novecento*, Zürich 1983, S. 20 (Hervorhebung von M.W.). Schmidt war ein ausgezeichnete Kenner der nymphomanen Traditionen, der etwa in »Zettels Traum« eine relativ umfangreiche Auflistung der Genealogie von »Kinds=Bräutchen«/»Winz=Bräutchen« vorgenommen hatte (S. 1306 ff.).
- 64 Es ist auffällig, daß gerade im Silicon-Valley, dem Zentrum der nordamerikanischen Softwareproduktion, die Kinderprostitution besonders floriert.
- 65 Vgl. Pynchon: Die Versteigerung von No. 49, a.a.O., S. 21 f., die Nymphe aus bemaltem Blech vor dem »Echo Courts«-Motel, sowie S. 125 »Serge's Song« über die Liebe zu den »Humbert Humbert cats«. Pynchon, der bei Nabokov studierte, hat den Kindsbräuten überall in seinem Werk Monumente errichtet.

Rudolf Heinz

Klang – Kallistik

Notizen zu Orpheus und der Schönheit von Musik

»Bei seiner Rückkehr (sc. von der Argonautenfahrt) heiratete er Eurydike, die manche Agriope nennen, und ließ sich unter den wilden Kikonen Thrakiens nieder.« Wir wissen leider nichts Genaueres über die näheren Umstände der Heirat des Orpheus und der Nymphe Eurydike; doch wird man behaupten dürfen, der Musikergatte habe seine durchaus geliebteste Gattin im voraus angemessen gewählt. Der Inbegriff der Angemessenheitsgründe, die ihn zu einem ausnehmenden Professionellen seines Fachs, ja zu einer Art Urbild desselben werden ließen, liegt hauptsächlich wohl im Najadentum der Erwählten beschlossen; darin also, daß alle heteron-Konzession sich in der härtesten Gewaltalternative, die alle – freilich besonders affektionierten – Zwischenwerte immer bloß zur eigenen Vollendung verbraucht, zusammenzieht: nämlich in Gänze, aktiv wie passiv, nichts als Opfer zu sein (und, da ja nichts Geringeres als die Gründung der Musik ansteht, der weiblichen Bestimmung gemäß die Aktivitätsversion des Opfers freilich auszuschließen). So die Rahmenbedingungen der exklusiven Brauchbarkeit Eurydikes, in der die besondere Kondition ihrer Nymphenspezialisierung progressions-ermächtigend sodann spielt: »... sondern entzückte auch die Bäume und Felsen, die ihre Plätze verließen, um seiner Stimme zu folgen«: Nirgends ist davon die Rede, daß ihm nicht weniger auch die Figurationen des Wassers folgten; und dieses der Entwicklung der Musik gewiß abträgliche Verweigerungsskandalon galt es konsequent zu beseitigen, so als sei es fällig, ultimativ auch das ungestaltete Wasser zur devoten Gestalt dieses lebendigen Todes zu zwingen.

Was aber hat solches denn mit Musik und gar mit deren möglicher Schönheit zu tun? Allemal bedarf es der Legitimation der Gewalthumana, genannt Kulturleistungen – Nymphen sind eben so: des Austauschs unbedarft (wie revivifizier-

tes Kriegsgeld), und also mit ihrem Los glücklich und zufrieden: daß nämlich Hand an sie gelegt werde. Denn sie versammeln diese Schuld verhüllend exkulpativ in sich, wenngleich unter dem wie unendlichen Vorbehalt, den ignoranten Schuldner zu zerstören. Und nicht zuletzt werden sie in diesem ihrem Ersterben unbeschreiblich schön, zum einzigartigen Köder demnach, daß sich dies humanistisch grandiose Menschspiel der Naturquittierung, -schändung und -rache nicht nicht perpetuiere. Weshalb aber muß Eurydike eine Wassernymphe sein? Ganz einfach: der Musik wegen: weg vom Sehen, der Spiegeloberfläche des Wassers, ab zu den Müttern, der frühesten Frühe unerinnerbarer gesichtsloser Sinnlichkeit: Wasser selbst als Transit zum Gehör.

»Eines Tages begegnete Eurydike in der Nähe von Tempe im Tale des Flusses Peneius dem Aristaios. Aristaios versuchte sie zu vergewaltigen. Sie floh und trat dabei auf eine Schlange, an deren Biß sie starb.« Zufall. Aber wo war Orpheus, der Herr und Beschützer, als Eurydike Not litt und starb? Vielleicht machte er sich, der er – der wenigstens branchenimmanent noch nicht besonders fortgeschrittenen Arbeitsteilung gemäß – wohl auch Instrumentenbauer war, gerade mit Baumnympfen, unvermeidlicherweise und also nicht eigentlich treulos, oberflächlich zu schaffen? Jedenfalls holten Andere, wie dämonisch-inzestuöse Elternrevenants, Eurydikens Wesen notwendig hervor: die Opfergänze; Revokation des Seins im Widerschein zweifachen Autarkieverschwindens; Flucht in den tödlichen Urwald-unfall hinein dergestalt, daß die Mannsparanoia – das notorische Gewalt-quid-pro-quo von Penis und Phallus auf jenes Niveau – umschlägt in ihre eigene – Vorzeit-regressive, phylogenetisch-totalisierte – weibliche Erfüllungsform: maternale Endabsolutheit als letales Gift (*mamma mala dentata*), Todesverschlingen, der Rachen der Unterwelt, najadische Liquidation. Orpheus' Absenz beim musikkonstitutiven Opfer, dieser Schein von Delegation der Opferexekutive an die Anderen (den heimholend-nichtenden Ursprung) – voilà! es ist das (Orpheus') fortschrittliche, produktive dingekstatische (Musik)Unbewußte selber. Das Unbewußte – das Andere, alle Anderen meiner selbst als Schuldmoloch schlechthin, freilich ultimativ die Dinge im weiteren Sinn.

Aber die Musik und deren mögliche Schönheit abermals? Geduld nur! Dieses Unbewußte arbeitet unbeirrt, doch (auch) ordentlich etappenweise. Fürs erste nämlich mußte das musik-konstitutive Grundopfer, insonderheit inklusive seiner nicht Opfer-prohibitiven Nach-Entschuldung, gewährleistet sein: die erste Phase des klingenden Ubw, das je mich nichts angeht. Schuld tragen allemal – generationssexuell und selbst-verständlich schon mit Mutterschwerpunkt – die Anderen im Übergang zum Anderen mortalier Natur. Und freilich kommt das ausgesuchteste Wesen des (Tochter)Opfers, seine Passion, selbstexkulpativ Opfer sein zu müssen, diesem Schuldanspruch, wie schon gesagt, restlos absorptiv entgegen. Beste Aussichten demnach für das todeslebendige Interim einschlägiger Dinglichkeiten – welch Ingenium un-endlichen Schuldverschwindens! Die Bombe tickt, Urklang. Mit Musik aber hat dies insofern gründlich zu tun, als Eurydike just als Najade lebte; mit der Kohärenz ihres Sichtkörpers insgesamt war kein Staat zu machen. Entsprechend löste sich die Leiche in einen reflexionslosen Tümpel auf, der alsbald derart austrocknete, als sei nichts gewesen (und also die Blindheit zu überkompensatorischem Klingen zu provozieren begann). Schließlich: die unsägliche Schönheit der sterbenden Gattin, diese lautlose Göttermusik, die entsetzlichen Todesschreie zu vernehmen, war dem Gatten zwar nicht vergönnt; doch eben diese Ungunst setzt ihn einzig ja in den Stand, den sistierten tödlichen Schein vollendeter Opferentschuldung selber als solchen Herkunfts-gedächtnislos anamnestic vorzuspiegeln; was man mit Schönheit bezeichnet.

»Eurydikes Tod durch einen Schlangenbiß und der mißlungene Versuch des Orpheus, sie in die Welt der Lebenden zurückzubringen, erscheinen erst in einem späteren Mythos.« In der Tat: die Mythen-textur erweckt den Anschein der Voreiligkeit, indem sie von der bereits fertigen Musik ausgeht, um post festum allererst deren Genealogie, der Ausbildung des musikalischen Unbewußten, nachzutragen. *»Mit seinem Gesang und Saitenspiel kann Orpheus Pflanzen und Tiere bezaubern. Die Bäume wandern auf ihn zu, die Vögel und andere Tiere des Waldes, ja sogar die Fische, sammeln sich um Orpheus, um seinem Gesang und Spiel zu lauschen. Die wilden Tiere werden zahm und liegen neben dem Herdenvieh. ... Er*

kann aufgeregte Bewegung zur Ruhe bringen, aber auch umgekehrt Steine in Bewegung setzen. «Darauf erst folgt das – wie man meinen möchte – Zentrum der Erzählung: Eurydikes Tod und Orpheus' Unterweltgang. Vertauschung der Abfolgephasen sowie der Kausalitätselemente? Sicherlich nicht; denn der Mythos ist ja spekulative Legitimationshistorie, nicht selbst Kreation des betreffenden Rationalitätssujets. Zuerst die Musik, dann ihre Entstehungsgeschichte, deren Irreversibilitätssupposition wohl als entscheidende Rechtfertigungsfigur firmiert? »*Orpheus stieg kühn in den Tartaros hinab, um sie zurückzuholen. Er benutzte den Durchlaß, der in Aornon, in Thesprotis, offenstand. Bei seiner Ankunft im Totenreich rührte er nicht nur den Fährmann Charon, den Höllenhund Kerberos und die drei Totenrichter mit seiner Musik, sondern linderte auch für eine Weile die Qualen der Verdammten. Selbst der wilde Hades ließ sich erweichen und erlaubte Eurydike, in die Oberwelt zurückzukehren.*«

Orpheus in der Krise. Zwar ward alles Nötige zum Musiksignifikat ingenieös ersonnen, das musikalisch Unbewußte in seinen Grundzügen komplett (diese verlässliche Taubstummheit der aufgelösten Nymphenleiche: Absolutheitsstigma der Aufhebung aller Schuld des sterblichen Fleisches in seinen Tod – Sühnetod – peremptorisch hinein: Nichts allen Seins); dringend jedoch bedarf dieser höchst toxische Sinn der Gebärgung, der objizierenden Autotomie, der Dingveräußerung; denn, anhaftend, ja einbehalten, würde er den Sänger und Gitarristen nichts als pathologisieren und letztendlich töten. Oder haben Sie schon einmal erlebt, daß Leichengift sich als harmlos herausstellte? Orpheus in der Krise (der ersten großen): entweder daß er irgend erstickt und, mehr noch, daß sein Körper insgesamt in sich zusammenfällt oder daß er laut schallend aufsingt und -spielt. Glück gehabt: die Musikgeburt gelingt, und der noble Musikwechselbalg lebt! (Anscheinend aber kommt es bei solchen entscheidenden Mannsgebärgungsgeschäften als Krisenfortsetzung überhaupt nicht vor, daß dieser nicht sogleich und fortwährend immer auch lebte?)

Was nach dem folgerichtigen Vorauslauf des Mythos der Musik – als sei sie vor allem einfach schon da – interne Teleologie ist: die motilitäts-magische Klangimperativität, nämlich Unbewegtes bewegen/Bewegtes unbeweglich machen;

Lebendtotheit/Totlebendigkeit erwirken; Verfolgung und Dissoziation aufhalten/Unabkömmlichkeit und Leere aufheben; allemal Aufgefressenwerden konterkarieren (das Auffressen verschmähen) – all diese Zauberflötenmirakel, die nichts anderes als das Wesen der veräußerten, der Kulturmusik also selber sind, müssen a fortiori aber unter die Erde. Weshalb? Mitnichten alle Musik ist Ballettmusik. Ihr effektives Bewegungsdiktat lenkt von ihr selbst nur zum Ansehen, rezeptiv, hin ab, und also muß ihr der nötige Abzug der Sichteffekte als Progredienzpotential ihrer abgeschiedenen Binnenverfassung zufließen: Augen zu – zum Ursprung der Motilitätsverzauberung zurück, die in diesen, augenlos, nur hörbar, heimkehren möge. Nicht daß Eurydike nicht überhaupt der Musik wegen hätte sterben müssen, zumal dieser fortschrittlichen Klangautonomie wegen mußte es sein. (Selbst aber die also internalisierte sichtbezogene Motilität kommt am anderen Ende dann anverwandelt gänzlich botmäßig wieder: als Notation – doch davon, dem Mythos weiter entlang, gleich.) Jedenfalls geht die Reise inwärts; Eurydike muß sich ins Selbstwasserbild hinein entstalten, ganz nur noch binnig (nicht) sein (wie Wasser selber), und gerade in dieser Eignungsversion als phoné-Substrat, Musikleichen-Fuge irreparabel taub und stumm obendrein, damit die Mortalitäts-commotio des sichttabuisierten Binnenschattens – Instrumenten-Dingdouble des Weibskörpers, endlich dessen, wie gehabt, schuldfreie Disposition – rein zur Wirkung komme in makellosem Erklängen. Was also ist musikalische Schönheit? Der findige Erdensohn avancierte zum einzigen Herrn des anderen Lautungs-Begehrens; und diese Herrlichkeit, sie ist dieses Begehren – weiblich, mutterjungfräulich – selber, und gar auch noch als solches offen kundgetan. Was will man mehr noch, wenn derart alles Grauen auf einmal sich als das reinste Entzücken ausweist? Immerhin aber – so sagt's der Mythos in einer seiner notorischen Realistik-Anwandlungen (oder aber bereitet er so nur die nächste Musikfortschrittsrunde tückisch vor?) – sistiert der göttliche Sänger und Lautist den perennen Unterweltterror nur ephemer; nicht daß er schwände, einen Moment lang bloß geht die Gewalt der alles außerhalb ihrer selbst vergeblich machenden fundamental-narzißtischen Nichtung in

Depression, ja flüchtige un-folgenreiche Trauer über – flüchtig aber die Epiphanie der anderen nicht-mehr-Schönheit so: diese sichtentzogene allverschlingende Opferbrutstätte der Oberwelt (inklusive der Götter), Tartaros, vermag einen Augenblick über sich selbst zu weinen; folgerichtig klangbewirkt – Musik dieses Weinen (auch) selber. Mitnichten aber erschöpft sich der Mythos an diesem einzigartigen Erkenntnis-punkt.

Schier nicht in übertragenem Sinne, vielmehr transsubstantiativ ist (ist!) die Unterwelt musikgenealogisch freilich der Intrauterinitätszustand, dessen Dispens aller Seinskrisen mitnichten aufrechterhalten werden kann – im Gegenteil: nirgendwo sonst dürfte der narzißtische Entropiesog prekärer, der Todestrieb also vehementer wirken als eben hier: Prädisposition dieses Nicht-Paradieses zur Inregienahme der Mortalitäts(Ding)-produktiven Todesdilatation vorübergehend rückziehend negentropisch sodann schlechthin. Es scheint auch keine andere Wahl offenzustehen beim Menschen, als diese Regie-Inversion unaufhörlich wie paroxysmal zu betreiben, sofern solche früheste Frühe in essentialem Verstande unbewußt: der Erinnerung überhaupt verschlossen bleibt, und sich just nur vermittelt über die Regie-Inversionsausfällungen (die Kulturprodukte) Gedächtnis, Genealogiebewußtsein (als Mythos etwa) hochbedingterweise und eo ipso post festum anzuschaffen vermöchte. In der Tat koinzidiert das essentielle Unbewußte mit der »Ordnung der Maschine«, kurzum: der Dinglichkeit; und wenn diese die Masse der dinglichkeitskriterial absorbierten Schuld weder dingintern in destruktive Bewegung – Kriegsfall! – setzt noch deplaziert auf des cogito-Fleischesseite dasselbe krankheitsgenerativ effektuiert; wenn vielmehr die – dieses Dingphantasma der Schuldabsorptivität, Fundamentalexkulpation entlastende – Schuldausdünstung gleich einem Geist in der Flasche eingefangen und in dieser Schutzhülle gewahrbar gemacht werden könnte (Tartaros wie unter einer Glasglocke), dann passiert, freilich immer und immer zu spät, Memorialität, Erkenntnis, Gnosis (ein Atemschöpfen vielleicht, mehr nicht). Jetzt aber sehe ich Orpheus bloß den Mund bewegen und die Hand an der Leier rühren, und das Unterwelttreiben erstarrt. Orpheus unrettbar in

schwerer Lebensgefahr, wenn ich den Blick nicht sogleich abwende und das Ohr an die – also sich schwärzende – Glaswand fest anlege. Die intrauterinen Verhältnisse sind zudem so beschaffen, daß es hier zwar nichts zu sehen, doch überaus viel zu hören und zu fühlen gibt; was gar wissenschaftlich erwiesen werden konnte. Kinästhesie und Phonetik, inrepräsentativ, und beide hauptsächlich wohl derart aufeinander bezogen, daß das andere des unaufhörlichen Mutterleibklanges alle Herrschaft innehat; nicht unbedingt – wie schon in der Sage (Orpheus bei den Argonauten) – nur als Proto-Rudertaktel, -Marschmusik (einszwodreivier), doch – das darf vermutet werden (wir wissen darüber skandalöserweise fast nichts) – in der Art eines in sich hochdifferenzierten Unterworfenmachens, allemal des ja viel späteren Visualitätskontrapunkts, des zentralen Herrschaftsabfangs solchen maternalen Anderen entledigt und auch auf eine mehr wohl stationär im voraus schon In-sich-hinein-Bewegung – kreisend kinästhetisch eben – als auf Lokomotion sensu stricto bezogen – einer phoné-Unterwerfung (in Systemverein mit vielen anderen Subordinationsmodi), die ob ihres frühesten Beginns, ihrer Kontinuität, nicht minder ihrer Unausweichlichkeit (des Ausfalls an Gegenführungspotenzen) umfassend provokant genug scheint, um die Dispositionstotalität ihrer exaktesten Umkehrung zu initiieren. Und – fürwahr – wir haben es gut abendländisch fast perfekt frustan geschafft, die alles in allem besonders schwerwiegende Schuldmasse dieser musikkreativen Regie-Inversion vermeintlich überhanglos in diese selber hinein wie üblich zu eskamotieren – und Musik rangiert in der ominösen Hierarchie der Kunstgattungen entsprechend entweder ganz zuoberst oder ganz zuunterst –: Hygieneverseuchung des Äthers mit Klangredundanzen sondergleichen, selbstarchäologisch folgerichtig wohl vor dem Fernsehen erfunden, Rundherumfunk; und in sich von einer solchen a fortiori maschinendisziplinären Anarchie, daß man Gefahr laufen könnte, auf die Modernitätssuggestion hereinzufallen, so trage sich die Schuld der Rationalität eschatologisch positiv immanent ab. Von wegen – gattungsgeschichtliche Restitution en gros in Musik und allem weiteren! Nein, das Klangvorspiel der Apokalypse hört sich so an, zumal man ja – der Gipfel der

Disposition – dieser herrlichen pluralistischen Fülle ad libitum den Hals umdrehen, durch Knopfdrehung gewaltlos den Garaus machen darf.

Und nun zu Orpheus' zweiten großen glücklichen Existenzkrise. »Hades stellte nur eine Bedingung: Orpheus dürfe nicht zurückschauen, bis sie sicher im Lichte der Sonne wären. Eurydike folgte Orpheus durch den dunklen Gang, geführt von den Klängen seiner Leier. Als er das Sonnenlicht erreicht hatte, drehte er sich nach ihr um. Und verlor sie für immer.« War auch der Mord an der musikgenerativen Nymphe najadengemäß ein Schlag ins Wasser, objektiv wie subjektiv, so geriet der Musiker Orpheus gleichwohl an den Abgrund des Erstickungstods wie die Musik an den des Aborts, und zwar eben durch dies einschlägige phantasmatische Leicheninkorporat, das dringendst also seiner manierlichen Kulturexkrementation als der Musik sowie des Musikers bedurfte. Deswegen auch mußte sich der göttliche Sänger an den ultimativen Ort der Klangsujets – Tataros Mutterhülle – begeben: das Phoné-Nichts derselben in Gänze tätlich beglaubigen, um auf dieser einzigen Grundlage die totlebendige Transfiguration des entgegenkommenden Nichtungsstoffs zur Musik hinauf zu erwirken. Soweit, so gut. Da indessen der Tränenausbruch der Unterwelt, dieser Augenblick der anderen Nicht-mehr-Schönheit der Musik, die Verkennung aufdrängte, daß es zur buchstäblich leibhaftigen Restitution des Geopferten nach der Maßgabe dieser Trauerarbeit der Unterweltlichen kommen: daß Eurydike wirklich wieder lebendig werden könne, so als würde Hades seinem Wesen tatsächlich untreu (welche Torheit, solches zu glauben!), nahm der törichte Orpheus diese beste aller möglichen Suggestionen beim Wort und bewerkstelligte rationalitätskonsequent nicht das aufgeschienene Ganz-Andere, vielmehr abermals bloß einen weiteren höchst bedeutsamen Schritt im Katastrophenfortgang der eigenen progredient rationalen Musiksache. Wenn man es will, so kann man diese zweite große Krise deutlich nachvollziehen: wie von Hades' Tücke verführt, läßt er das Tote nicht tot sein, besteht auf dessen – wohlgemerkt fleischlichen – Wiedergutmachungsresurrektion; was exakt nichts anderes heißt, als daß er – als Pendant zur Normalität, die umgekehrt Leben partout nicht leben lassen kann – psy-

chotisch ward. Musikgenetisch inadäquat (im Sinne letztl-
licher Musikerfüllung freilich) geht er krankheitsgemäß auf
linearen Lokomotionskurs; Hades, der hämisch grinst; Brü-
der zur Sonne, zur Freiheit; Militärmarsch in den Tod. Welche
lächerliche Bande, un-lichtscheues Gesindel: Orpheus ganz
Hand als Eurydike-Klitoris als Urmutter(Schlangen)Körper-
Orgasmusklage/Orpheus, dasselbe, ganz Stimminnervation
als Eurydike-Stimmapparat als Urmutter(Schlangen)Körper-
Orgasmusseufzen; Singen, die noch verschmutzte anhaftende
Vorform des autotomischen Instrumentenschlagens, das als
Progreß sich hinwiederum jenem, dem zurückgebliebenen,
zum schönheitsvalenten Ausgleich verdingt. Wie in einem epi-
leptoiden Traum aber auf dem besten Wege zum Erwachens-
absturz hin spürt Orpheus – er ist in dieser Phase ja verrückt –
die Nymphenfeuchte, genital, instantan ganz als sich selber;
und der auf der Erde doch so kultivierte Klang seiner ausgebil-
deten Stimme, er ist zugleich restlos der Lustlaut dieses unan-
stößigen Doppelgebildes von Mutter und Tochter daran; und
das kann nicht gut gehen, der Lichteinfall zu grell, als daß die-
ser Wahn noch zu halten wäre, fast tödliches Erschrecken: es
ist, isoliert, identisch, nur seine eigene kieksend verendende
Stimme, und in den trockenen Händen hält er ein schier totes
Ding, die Leier, nichts als tot. Orpheus schreit, will verzweifelt
in den Wahn zurück. Unmöglich. Welch gräßliche Genesung!
Damals schon wäre er gestorben, wenn er sich nicht gene-
sungsmäßig daran begeben hätte, auf der Sichtbarmachung
des also in sich bereinigten Klangs zu bestehen: im Toten,
autotom, freilich, eben um den Sichthelle-Terror, Eurydikes
zweiten Tod, die Nymphenzweiteiche, ins Produktive zu wen-
den. Monstruöserweise erfand er die Notenschrift zu seiner
Rettung und zum Zwecke der überaus progressiven Visuali-
tätsunterwerfung unter den so allererst sich vollends autono-
misierenden Klang. Reminiszenz der Körpersichtbarkeit
Eurydikes in ihrer Metabasis in die Klangliquidation hinein:
Mortalitäts-Disponat der Nymphenleibtotale.

Um aber zwischendurch auch einmal zu demonstrieren,
wie einfach all diese Verhältnisse unter der Kondition eines
verschärften Problembewußtseins sein können, sei eine Mu-
sikpassage von Sir Karl R. Popper zitiert: »Eine musikalische

Komposition hat eine sehr eigentümliche Daseinsweise. Zunächst existiert sie sicherlich verschlüsselt im Kopf des Musikers, doch sie existiert wahrscheinlich nicht einmal dort als Ganzheit, sondern eher als eine Folge von Anstrengungen oder Versuchen; und ob der Komponist die gesamte Partitur der Komposition im Gedächtnis behält oder nicht, ist nicht eigentlich wesentlich für die Frage nach der Existenz der Komposition, sobald sie einmal niedergeschrieben ist. Doch die niedergeschriebene Verschlüsselung ist nicht identisch mit der Komposition, etwa einer Symphonie. Denn die Symphonie ist etwas Akustisches, und die niedergeschriebene Verschlüsselung hängt offensichtlich bloß konventionell und willkürlich mit den akustischen Vorstellungen zusammen, die diese niedergeschriebene Verschlüsselung verkörpern und in eine feste und dauerhafte Form bringen will. . . . Mozarts Jupitersymphonie ist offenbar weder die Partitur, die er niedergeschrieben hat und die nur eine Art konventioneller und willkürlich verschlüsselter Festlegung der Symphonie ist; noch ist sie die Gesamtsumme der imaginierten akustischen Erlebnisse, die Mozart während der Niederschrift hatte. Sie ist auch nicht eine der Aufführungen und auch nicht alle Aufführungen zusammen oder die Klasse aller möglichen Aufführungen. . . . Man kann sogar sagen, daß die ganze Tiefe dieses Gegenstandes der Welt 3 nicht durch eine einzige Aufführung ausgelotet werden kann, sondern nur dadurch, daß man ihn immer wieder in verschiedenen Interpretationen hört. In diesem Sinne ist der Gegenstand der Welt 3 ein wirklicher idealer Gegenstand, den es wohl gibt, der aber nirgendwo da ist und dessen Dasein irgendwie die Potentialität seines wiederholten Interpretiert-Werdens durch den Geist der Menschen ist. So ist er zuerst das Werk eines menschlichen Geistes oder des Geistes mehrerer; und zweitens besitzt er die Potentialität, aufs neue durch den Geist der Menschen erfaßt zu werden – wenn auch vielleicht nur teilweise. In gewissem Sinne ist Welt 3 eine Art platonischer Ideenwelt, eine Welt, die nirgends existiert, die aber doch ein Dasein hat und die vor allen Dingen mit dem Bewußtsein der Menschen in Wechselwirkung tritt – natürlich auf der Grundlage menschlicher Tätigkeit. Sie kann auch mit physikalischen Dingen in Wechselwirkung treten,

zum Beispiel wenn eine Partitur vervielfältigt wird oder wenn eine Schallplattenaufnahme gemacht wird. Und eine Schallplatte kann ohne Einschaltung eines Menschen direkt auf einen Lautsprecher übertragen werden. Doch wenn auch Welt 3 am besten in Anlehnung an platonische Auffassungen zu verstehen ist, so bestehen natürlich ganz beträchtliche Unterschiede zwischen der platonischen Ideenwelt und der Welt 3, wie ich sie verstehe. ...

(Sir John C. Eccles:) Karl, du hast eine bemerkenswerte Darlegung von Welt 3 in einigen ihrer höchsten Manifestationen gemacht. ...«

Nun aber zur letzten Krise des Orpheus! »*Nach längerer Zeit einsamer Trauer wird Orpheus von thrakischen Mänaden zerrissen, entweder weil er von den Frauen nichts wissen wollte, oder auf Befehl des Dionysos, dem Orpheus, ganz im Dienste des Sonnengottes (Apolon) befangen, keine Verehrung erweisen wollte.*« Unbeschadet seiner abermals genialen Genesungserfindung, der Notation, erholte sich unser Musiker nicht mehr so recht, ja eben diese kulturelle Großtat Notenschrift wurde zu seinem Endverhängnis. Solches kündigte sich immer wieder an, eines Tages aber verdichtete es sich zu dem notorischen tödlichen Vorgang: in einer Art von (pardon) besonders sonnengeilen Hyperspiritualitäts-Anwandlung – eben nachdem er der toten Nymphe durch die Liebe mit einem schönen Jungen in aller Folgegerechtigkeit die unverbrüchliche Treue wieder einmal gehalten hatte (welch christliche Vorahnung außerdem!) – wähnte er, inkorporativ in seiner umfänglichen Notenkalligraphie, der Najadenzweit- und -ganzleiche also, selber insgesamt aufgegangen zu sein. Den phantasmatischen Notationsfraß aber vermochte er mitnichten irgend wiederum produktiv auszuscheiden (der Tod, subjektiv wie, zäher, objektiv, kommt ja gewiß trotz aller seiner produktiven Aufschiebungen davor: Endsieg des tötenden über den schaffenden Tod), im Körper einbehalten vielmehr musizierte er sich todbringend dergestalt ab, daß die Spatialitäts-sichtige Notations-Metabasis den je entsprechenden unabdingbar temporal versierten Klang – überaus angemessen der Insistenz auf der Musikerfüllung im Sicht-kontrollierten (Schrift)Raumdiskurs wegen (so als sei Eurydike durch den gradlinigen Aufwärtsmarsch in die Sonne

doch noch zu retten) – als Zerreißung, Sprengung, Zerstückelung – Stimmraptur/Explosion der Leier und des ganzen Musikerkrpers durch den Notensprengstoff (Musikschriftbombe) – zu ultimatisieren nicht umhin kam. Welch fleischliches Gnosis-Gemetzel am Ende, Blutbad der Musik, in schreiendem Mißverhältnis zum Sonderhygienewesen der zumal doch exzessiv-maschinell generierten Klänge (was schon ist sauberer, sinnlich, als der Klang?)! Schlimme Lehre daraus (wie aber sollte sie anders lauten?): besonders deutlich die grausamste Kunst, Musik, betreffend, erfüllt sich alle Vernunft als Krankheit und Krieg, Tod und Apokalypse. Die Rache-Inversion der Rematerialisierung, -korporalisation – Eurydike, die umgekehrt konspirativ die Vorzeitmutter zum Gegenschlag der Rückholung des Geopferten nicht im Geiste bewegt – fhrt mitnichten zur materialistischen Revolution und Befreiung, vielmehr – welche letzte Diffamierung nicht zuletzt von Weiblichkeit! – zum Holocaust. Der arme Orpheus aber? (Der doch wider die dionysischen Menschenopfer riskanterweise predigte?) Gewiß. Doch was regt man sich auf? Wir haben es eben doch noch gehört: SIE (SC. DIE WELT 3) KANN AUCH MIT PHYSIKALISCHEN DINGEN IN WECHSELWIRKUNG TRETEN, ZUM BEISPIEL WENN EINE PARTITUR VERVIELFÄLTIGT WIRD ODER WENN EINE SCHALLPLATTENAUFNAHME GEMACHT WIRD. UND EINE SCHALLPLATTE KANN OHNE EINSCHALTUNG EINES MENSCHEN DIREKT AUF EINEN LAUTSPRECHER ÜBERTRAGEN WERDEN! Selbst also die fast schon hellseherische Warnung des Mythos vor dem Fortschritt der Musik geradewegs in die Apokalypse hinein scheint sich an ihm selber schon umzubiegen in den fortschrittsaffirmativen Aberwitz der Rechtsame des Opferexempels von Kulturmenschheits-Grnderfiguren, so als sei in diesem Fundamentalopfer alle Schuld a priori abgegolten und aus der resultierenden Kulturpotentialitts-Exkulpiertheitsmasse das Heil der Menschheit frommprogressiv zu wirken. Was also macht die Schönheit der Musik aus? Daß diese grundlegende Umbiegung musik-ttlich bis zum also vorprogrammierten Jüngsten Tage obsiegt. »*Sein Haupt warfen sie in den Flu Hebros, aber es schwamm, immer noch singend, zum Meere und wurde zur Insel Lesbos getragen.*«

So also imponiert das unverdrossene Musikleben (diese einzige Groteske) nach dem paradigmatischen Opfertode des Gründermusikers *per omnia saecula saeculorum*, der also nur noch zum sich opfernden Gotte werden muß, um das einmal begonnene Werk nicht nur tradieren, sondern in sich steigern und vollenden zu können. Im abgerissenen, auf dem Wasser obenauf schwimmenden, weiter unbeirrt singenden Mantik-Kopf – in diesen Wundern ahnt man schon die neuzeitlichen Musikmaschinen: Geist und immer mehr Geist aus sich selber; rundherum demokratisch-esoterisch; selbstverständlich, schon fast nicht mehr merklich gehalten und weggetragen von einem in nichtssagende elementarische Natur – Natur? – hinein entzogenen Anderen; ankommend im Versiegen fleischlicher Fühlbarkeit, des Hörens, nur noch reiner, reiner Klang für sich, wie nach der Zündung der Neutronenbombe, wenn alle Musikmaschinen endlich nur noch für sich selber spielen. Eurydike, die also durchgängig als Musiktod-apotheose wiederkam.

Das also soll nun musikalisch (und nicht nur musikalisch) Alles schon gewesen sein? Gibt es denn gar keine Chance, den besagten Augenblick der Hadestrauer, dieses unmögliche Weinen, subversiv auszudehnen? Nein, bislang nicht – wie auch, wenn der Widerspruch, daß der Tod/das Tote selber opferfähig sei, zusammenfällt mit dem Nicht-Widerspruch desselben: mit dem Sichtotlachen dieses Toten, woran de facto ja auch nimmer Not gewesen ist? Zumal müßte man demnach jedem Heterogenitätspathos der (musikalischen) Moderne zu mißtrauen beginnen. Denn, indem sie als längst-schon-nicht-mehr-schöne Musik die Eigensühne für ihre Entstehungsverbrechen an sich vollzieht, macht sie – eben in der Konsequenz dieser autosanktionellen Autarkisierung – den mitnichten unschuldigen Fortschritt der Phoné-Maschinität unter der Hand proliferieren. Orpheus' Bußfertigkeit als a-fortiori-Mord der Eurydike. Musikeschaton.

Anmerkungen

Zitiert wurde – gewohnheitsgemäß – überwiegend nach Ranke-Graves (Robert v. Ranke-Graves, Griechische Mythologie. Quellen und Deutungen, Bd. 1, rde 113); zweimal dagegen – der größeren Kürze oder, umgekehrt, der größeren Ausführlichkeit wegen – (S. 413/414 und S. 421) nach Hunger (Herbert Hunger, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, rororo 6178).

Das Popper-Zitat findet man in: Karl R. Popper/John C. Eccles, Das Ich und sein Gehirn, München/Zürich (Piper)²1982, S. 533 f. (Dialog III, 21. September 1974, 10.00 Uhr).

Der Ausdruck »Ordnung der Maschine« (S. 416) als Objektivitätsektase des (ansonsten subjektivistisch verkannten) Unbewußten – eine m. E. bedeutende, Lacan fortschreibende Wendung – stammt von Guattari (Felix Guattari, Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse, in: Maschine und Struktur, edition suhrkamp 768, S. 135).

Eine vielleicht hilfreiche, weiterhin instruktive Passage über das Nymphenwesen trifft man im Kontext pathognostischer Psychosentheorie an in: KAUM. Halbjahresschrift für Pathognostik, hrsg. v. R. Heinz, Nr. 2, Wetzlar (Büchse der Pandora) 1985 (unter: Psychiatrie-Winter '83/84, IV. Die Mutterkuchen-Gegengabe).

Wahrscheinlich taugen diese Notizen als eine Art von mythosophischem Schlüssel für vielerlei Musikbereiche. In der Musikgeschichte selber wäre dem Orpheusmotiv einmal nachzugehen (mutmaßlicher unübertroffener Höhepunkt: der langsame Satz des vierten Klavierkonzerts von Beethoven?). Und bei einschlägigen musiktheoretischen und -philosophischen Recherchen (mindest von Hanslick bis hin zu Adornos »Ästhetischer Theorie« etc.) müßte der Akzent endlich auf die musikalischen Medien (die Evolution der Musikmaschinen) fallen. Siehe hierzu bereits: Wolfgang Scherer, Zur Strategie der Diskurse über Musik. Delirien, in: R. Heinz/G. Ch. Tholen (Hrsg.), Schizo-Schleichwege, Beiträge zum Anti-Ödipus, Bremen (Impuls) 1983.