

II

Rückwege

Gerburg Treusch-Dieter

Liebeszauber

Kaleidoskop und Brennpunkt

In Theokrits berühmtem Gedicht »Die Zauberinnen« geht es um eine kleine Liebesgeschichte, die in die große Geschichte der Liebe der Antike oder des Altertums eingefügt ist. Es handelt sich bei diesem Gedicht um die zweite seiner sogenannten Idyllen.¹ Sogenannte Idyllen, warum? Weil Idylle nach allgemeiner Auffassung die abgetrennte Welt als Rückzug und Illusion bedeutet. Theokrits Idyllen stellen dagegen eine äußerste Verdichtung von Bezügen dar, die Götter und Menschen, große und kleine Welt, zum Bild im »Bildchen« zusammenfügen: zum Eidyllion, oder eben zur Idylle.

Diese Bilder im »Bildchen« verhalten sich wie konzentrisch angeordnete Splitter eines mythischen Kaleidoskops, das sich durch seinen Bezug zum Kult erhellt. Er ist der Brennpunkt. Doch wie diese Bilder aufeinander zu beziehen, wie sie ineinander geblendet sind, entzieht sich, ist verdunkelt. Der Brennpunkt im eigenen Auge fehlt. Auch der Übersetzer der Idyllen, Emil Staiger, stellt fest, daß sie zwar »schlicht aussehen«, dennoch »auf weitverzweigten Voraussetzungen beruhen«.² Von diesen Voraussetzungen sind sie historisch abgeschnitten. Theokrits kleine, in die große Geschichte der Liebe eingefügte Liebesgeschichte, ist aus ihren Fugen und Fügungen gelöst. Sie scheint heute die abgetrennte Welt als Rückzug und Illusion zu sein. Vor allem für »Die Zauberinnen« und ihre Handlungen scheint das zu gelten.

Doch die zeitlichen Entstehungsbedingungen von Theokrits Idyllen in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts vor Christus lassen keinerlei Schlüsse auf geschwundene und verschwundene Bezüge zwischen Götter- und Menschenwelt zu. Das hellenistische Gottkönigtum floriert. Sein gefeierter Repräsentant ist Ptolemaios Philadelphos³, der seine Mutter nach ihrem Tod unter die »Heilandsgötter« aufnehmen läßt, dagegen sich selbst und seine Gattin

Arisnoe II. schon bei Lebzeiten vergöttlicht. Speziell diese Gattin vermachte den Samothrakischen Mysterien große Stiftungen. Sie aber, die mit den Eleusinien und sonstigen Mysterien identisch sind, bilden in Theokrits Gedicht »Die Zauberinnen« das Bezugssystem. Ihre Handlungen stellen deshalb keinen Anachronismus dar, sondern sie sind integraler Bestandteil kultischer und mythischer Bezüge, die intakt sind.

Allerdings ist ein geschichtlicher Bruch zu beachten, aufgrund dessen zwei Schichten dieser Bezüge im Spiele sind. Denn die große Geschichte der Liebe der Antike oder des Altertums, die von seiner Religionsgeschichte nicht abzutrennen ist, ist im Hellenismus bereits Jahrtausende alt. Der Zauber aber ist immer auf die ältere Schicht zu beziehen. Folgt man der Forschung, gibt es überhaupt keinen spezifisch griechischen oder lateinischen Zauber. Da seine Grundlagen über Jahrtausende der »ritus Aegypticus vel Babylonicus« ist. Auch in den Zauberinnen kommt das letzte, das entscheidende Mittel durch einen »assyrischen Fremdling« ins Spiel.⁴

Da jedoch konstaterbare Fakten historische Bezüge nicht ersetzen können, wie sie in Theokrits »Bildchen« verdichtet sind, sei stattdessen ein Sprachsplitter aufgegriffen. Denn selbst wenn er jetzt noch nicht an- oder eingeordnet werden kann, da Theokrits Gedicht vorerst unbekannt ist, könnte es doch sein, daß er auf den Brennpunkt seines mythischen Kaleidoskops verweist. Noch immer wird gesagt, »ich habe mich unsterblich verliebt«. Gerade dann wird es gesagt, wenn das Sterbliche, das Ephemere, das Verschwindende der Liebe todsicher ist. Gerade dann, wenn an ein »immer und ewig« nicht im Schlaf zu denken ist. Und doch scheint etwas Undenkbares wachzuwerden, in dem das »immer und ewig« mit Schlaf verbunden ist. Mit einem Schlaf, in dem Beischlaf und Todesschlaf ununterscheidbar sind.

Deshalb kann ein weiteres Bruchstück angefügt werden. Der Liebesmärchenschluß: »und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute«. Sie? Das ist immer ein Königspaar, das durch die Liebe unsterblich geworden ist. Sofern man beides – unsterbliche Verliebtheit und ein Königspaar, das obwohl gestorben, noch lebt – mit den konstatierten Fakten um Ptolemaios Philadelphos und seine Gattin verbindet, die sich noch zu Theokrits Lebzeiten

vergöttlichten, dann wird die große Geschichte der Liebe in der kleinen Geschichte seines »Bildchens« näherrücken. Kann sein, daß sich ihr Brennpunkt dann auch im eigenen Auge reflektiert.

Warum ist uns die Götterwelt des Altertums so nah, fragt Heinrich Brugsch in seiner Untersuchung zur Adonisklage, dem Liebeslied, das jahrtausendlang den Kult des Gottkönigs bestimmte. Keineswegs weil diese Götterwelt »in unserer Erinnerung ein dauerndes Denkmal gesetzt hat«, so seine Antwort, sondern »weil die Lebenswärme menschlicher Empfindung diese Gebilde erfüllt«⁵. Warum unterscheidet er zwischen Denkmal und Gebilde? Die Götter als Gebilde seien es, die die Erinnerung an die Götter als Denkmal wachhalten. Dabei verbindet er die Götter als Gebilde mit einem Bild, wie es auch in jenem Liebesmärchenschluß enthalten ist, da er sie »erfüllt« von »Lebenswärme« nennt. Als seien sie Tote, die noch leben. Die naheliegende Folgerung, daß diese noch lebenden Toten Menschen waren, die sich vergöttlichten, diese Folgerung zieht Brugsch in seiner Untersuchung zur Adonisklage allerdings nicht. Ist es das Udenkbare am Denkmal dieser Götterwelt, ist es die Verbindung von Lebenswärme und Tod, von Beischlaf und Todesschlaf, die unheimlich ist und darum diese Folgerung verhindert?

Koitus und Kiste

In Theokrits Gedicht tritt an entscheidender Stelle eine »Korbträgerin« auf.⁶ Dieser Korb ist jedoch nur ein sogenannter Korb. Er symbolisiert das Grab. Im Kult wird er »Kiste« genannt. Frazer weist darauf hin, daß Plutarch für »Kiste« auch »Koite« einsetzt. Sie sind bedeutungsgleich: Kiste, Kasten, Lade und Beischlaf, Ehebett.⁷ Wenn also einer sagen sollte, »du kannst dir die Kiste nicht vorstellen, aber ich habe mich unsterblich verliebt«, dann spricht er aus, was nicht nur im Kult, sondern auch in der Liebesordnung und -semantik der Antike das Allerheiligste war: die Verbindung von Koitus und Kiste.

Das Grab ist Brautgemach und umgekehrt. Und so wie in der großen Kultgeschichte der Liebe die Voraussetzung der heiligen

Hochzeit die Totenhochzeit ist, so hat sich in der kleinen Liebesgeschichte – entsprechend einer Regel, die Plutarch in den *Quaestiones Romanae* angibt – der Bräutigam der Braut in der ersten Nacht ohne jedes Licht im Dunkel zu nähern. Die gleiche kultische Implikation findet sich auch in Theokrits Gedicht. Sie kommt beim Auftreten der für Koitus und Kiste bestimmten Korbträgerin und dem Beginn der Liebesgeschichte von Simaitha und Delphis ins Spiel. Denn die Liebesordnung und -semantik der Antike basiert darauf, daß der »Tod« vereint.

Das Schicksal der Liebe wird durch die Verbindung von Koitus und Kiste bestimmt. Sie ist der Brennpunkt, ohne den sich Theokrits »Bildchen« nicht erhellt. Ihre Repräsentantin ist die Korbträgerin, die dieses Schicksal in der Form eines verkleinerten Grabs mit sich trägt. Das Grab ist der kultische Ort der Vergöttlichung, die sich mythisch durch die Vermählung zweier Toten vollzieht. Dabei wird der Bräutigam und Gatte als Gott – oder »Göttergatte« – aus seiner Braut neu- oder wiedergeboren, wodurch sie zu seiner Mutter wird, während er sie als Gattin zu sich erhebt. Sie wird zur Göttin – oder »Göttergattin« – an seiner Seite. Und weil sie nicht gestorben sind, leben sie noch heute. Ihre Liebe hat an eben dem Punkt, wo das Leben in Tod umschlägt, über den Tod gesiegt. Doch nicht nur deshalb sind Aphrodite und Eros, die Liebesmächte der Antike, bewaffnet dargestellt.

Grundlegend für die Geschichte dieser Liebesmächte ist die Geschichte des Gottkönigtums, in der sich Herrschafts- und Liebeskult ununterscheidbar durchdringen. Sieg in der Liebe oder Sieg im Krieg: im Augenblick der Vergöttlichung, die die Totenhochzeit voraussetzt, fällt beides zusammen. Heros und Eros sind wortgleich. Wie aber aus dem Gottkönig der Heros und Eros wurde, warum statt dem Kriegsherrn an Aphrodites Seite schließlich der Ephebe steht, der dennoch der mächtigste der Götter ist, diese Geschichte von Kultmacht und Machtmythos, von Tod und Wiedergeburt, von heiliger Hochzeit und heiligem Krieg, von Opfer und Unterwerfung, von Mysterium und Mystifikation, diese Herrschaftsgeschichte der Liebe oder diese Liebesgeschichte der Herrschaft, allgemein auch Religionsgeschichte des Altertums und der Antike genannt: diese Geschichte kann hier in keiner Weise

angedeutet werden. Nur wenige mit dem Kaleidoskop von Theokrits »Bildchen« korrespondierende Splitter sollen um den Brennpunkt von Koitus und Kiste angeordnet werden, soweit diese große Geschichte seine kleine Geschichte strukturiert.

In dieser Geschichte überschneiden sich zwei Schichten. Wenn Simaitha fragt, »Wie soll ich die Liebe beweinen?«⁸, »Wer brachte mir solche Betrübniß?«⁹, dann steht je eine dieser Fragen zu je einer dieser Schichten in Relation. Bezogen auf die erste Schicht und Frage gilt, daß es dafür, wie die Liebe zu beweinen sei, eine jahrtausendealte kultische Tradition gab: die Adonisklage oder die Klage um den vom Mensch zum Gott erhobenen Bräutigam und Gatten. Tammuz hieß er in Babylonien, Osiris in Ägypten, Baal in Phönizien, Attis in Kleinasien, Adonis oder der »gestorbene und geborene Zeus« auf Zypern, Kreta und in Griechenland. Sein Name ist kein Eigenname. Er bedeutet »Herr«, da er herrschen will: über den Tod hinaus. Dafür verspricht er des Landes Heiland zu sein. Sein Reich sei schon da oder werde kommen. Noch Jahrtausende später zeugen die Eschatologien von diesem Toten- und Liebesreich, in das er als König noch in jedem Märchen die Braut heimführt, wenn es ein Liebesmärchen ist.

Diese Braut hatte ihm zu folgen. Als Opfer. Ob er bei seiner Machtblösung rituell getötet, im heiligen Krieg gefallen oder eines natürlichen Todes gestorben war. Oder ob er als feste, für alle weiteren Exponenten des Gottkönigtums repräsentative Instanz fungierte, deren Tod und Auferstehung alljährlich zur Feier anstand. Tausendfach erscholl die Klage, das Weh! das auch von Simaitha als Bild im »Bildchen« an bestimmter Stelle zu hören ist. »Kehre wieder, kehre wieder«, so das immer gleiche Lied im gesamten Kultgebiet, das seine Parusie beschwor: »Kehre wieder, schöner Helfer, Gebieter, komme zu deinem Weib«¹⁰. Mythisch stimmte diese Klage Ishtar, Isis, Astarte, Kybele oder Aphrodite an, die als Mutter und Gattin an seiner Seite ebenfalls zur festen Instanz wird. Als Braut blieb sie jedoch dem jährlichen Wechsel des Opfers unterworfen.

Locke und Hyazinthe

Von der Geschichte dieser Braut und ihrer Suche nach dem Herrn, der während dieser Suche, besonders in späterer Zeit, allerorten als Wachs-Gebilde ausgestellt ist, als lebender Toter; von dieser Geschichte, die mythisch zur Höllen-, Hades- oder Irrfahrt der Braut erweitert wird; von dieser Geschichte bleibt kultisch nichts. Denn die Klage, die Beschwörung, die Suche wiederholen nur dieses eine, daß der »Herr« sie verlassen hat, daß sie ihm folgt. Eine Geschichte, die keine ist. Sie trifft auch für Simaitha zu, soweit Theokrit ihre Frage beantwortet, wie sie die Liebe beweinen soll. Delphis hat sie verlassen. Sie klagt um ihn, sie beschwört ihn, sie sucht ihn, sie folgt ihm. Allerdings werden dabei noch die Umstrukturierungen der Liebesordnung und -semantik in der zweiten Schicht zu berücksichtigen sein.

In der ersten Schicht gilt: wenn die Braut ihren Herrn, den sie ins Grab gelegt haben, nach sieben Tagen gefunden hat – wobei zu dieser mythischen und biblischen Formel hinzugefügt sei, daß noch Hieronymos es mit »tiefem Schmerze« bedauert, daß die Geburtsstätte des christlichen Herrn, Bethlehem, die Grabstätte des Herrn des Altertums und der Antike war – wenn also die Braut ihren Herrn nach sieben Tagen gefunden hat, dann wirft sie sich über die Kiste, die gleichzeitig das Synonym für Koitus ist. So jedenfalls wird es im Isismythos berichtet, der als Suchmythos repräsentativ für alle diese jährlich wiederkehrenden Bräute war.

Der Koitus wird dadurch angedeutet, daß sie sich eine Locke abschneidet. Sie symbolisiert *pars pro toto* ihren Kopf, der ihr in einer anderen, in diesen Zusammenhang gehörenden Mythe, abgeschnitten wird. Das Opfer oder der Zeugungsakt als Tötungsakt haben damit, was den Mythos angeht, stattgefunden. Kultisch wird der Braut, bevor sie verbrannt wird, nur die Kehle geöffnet. Wobei das aus ihr quellende »schwärzliche Blut« der Farbe der Hyazinthe verglichen wird, in deren Kelch die Wehlaute der Adonisklage eingeschrieben seien: Ai Ai. Auch Simaitha erwähnt nach ihrem Weh! ihr »schwärzliches Blut«¹¹, das Theokrit als feststehendes Bild der antiken Liebessemantik in sein »Bildchen« einsetzt. Bion läßt »die Quelle des schwärzlichen Blutes« der Aphrodite beim »Nabel«

entspringen, einem ebenso feststehenden Bild für das Grab des Herrn, der es empfängt.

Er wird aus diesem Blut neu- oder wiedergeboren, wobei die Braut zu seiner Mutter wird. Eben darum sagt man von Aphrodite Ariadne oder Ariadne, der »Hochheiligen auf Zypern«, daß sie »eine in den Wehen Verstorbene« sei. Gleichzeitig aber wird die Braut zur Gattin des Bräutigams und Gatten, der sie in der heiligen Hochzeit zu sich erhebt: analog dem Feuer, das bei ihrer anschließenden Verbrennung und seiner Auferstehung am achten Tag nach oben steigt. Trotz Hieronymos' tiefem Schmerz über die Kontinuität von antiker und christlicher Religion ist nicht zu verkennen, daß sich diese heilige Hochzeit in der Himmelfahrt Christi und der Ascensio Mariae fortsetzt, auch wenn die Kultdaten auseinandergerissen sind. Was Wunder, wenn dieses Feuer der Vergöttlichung, das selbst das Christentum nicht löschen konnte, auch in Theokrits kleiner Liebesgeschichte brennt. Ob in Simaitha, ob außerhalb von ihr. Als Zauberfeuer.

Räuber und Retter

Bereits die Antike versucht ab dem siebten Jahrhundert mit dem Kult des Gottkönigs durch die sogenannte Einführung des Dionysoskults zu brechen, der sich den Kult des vergöttlichten Toten integriert. Eine Löschung des Feuers der Vergöttlichung war durch diese »Dionysische Wende« allerdings nicht intendiert; wohl aber seine Verdunkelung. Der Kult des Gottkönigs wird zum Mysterienkult. Die Hauptzentren dieser Mysterien sind Eleusis und Samothrake. Eben weil sie in Theokrits Gedicht das Bezugssystem bilden, sind in ihm zwei Schichten zu unterscheiden. Und wenn die Adonisklage der ersten Schicht die Antwort auf Simaithas erste Frage war, dann ist ihre zweite Frage, »wer brachte mir solche Betrübnis?«, auf die zweite Schicht zu beziehen. Auf den Gottkönigskult unter den Bedingungen des Mysterienkults. Zwar ist der Brennpunkt dieses Kults weiterhin Koitus und Kiste, doch verbinden sich mit ihm Umstrukturierungen in der Liebesordnung und

-semantik, die sowohl für Simaithas zweite Frage, wie für ihre Zauberhandlungen erhellend sind.

Grundlegend für diese Umstrukturierungen ist, daß mit der sogenannten Einführung des Dionysoskults über der Ordnung der vom Mensch zum Gott erhobenen Toten eine Ordnung unsterblicher Götter einzieht, die von aller Sterblichkeit abgelöst sind. Das Pantheon spaltet sich, indem es sich verdoppelt. Die geschichtlich bereits vorhandene Ordnung der neu- oder wiedergeborenen Götter wird in die Unterwelt verwiesen, während sich im oberen Teil des Pantheons dieselbe Ordnung wiederholt: doch in der Form körperloser Unsterblichkeit. Kaum erwähnt, können diese Götter wieder vergessen werden, obwohl sie nach Brugsch in unserer Erinnerung zum dauernden Denkmal geworden sind. Denn Theokrit behandelt in seinem »Bildchen« nur die in die Unterwelt verwiesenen Götter; die Götter als Gebilde.

Für die kultisch begründete Liebesordnung und -semantik ergeben sich durch die sogenannte Einführung des Dionysoskults folgende Umstrukturierungen. Der Gottkönig als unterweltlicher Opferempfänger wird unsichtbar und geheim. Die kultische Nachfolge der Braut erfährt eine Umkehrung. Sie wird ab jetzt in einem nächtlichen Jagdritual geraubt. In diesem Jagdritual ist der unsichtbare und geheime Opferempfänger mythisch »nächtlicher Räuber«. Kultisch steht der Priester anstelle des Gottes. Die Mutter und Gattin des unsichtbaren und geheimen Opferempfängers tritt mythisch als sichtbare Opferempfängerin auf. Wobei sie als Mutter die Tochter zum Opfer bestimmt, die von ihr als Gattin unter dem Aspekt der Braut »getötet« wird. Der unsichtbare und geheime Opferempfänger geht in der Position des »nächtlichen Räubers« nicht auf. Sein sichtbarer Aspekt ist der Heros, der bleibt, was er schon vor der »Dionysischen Wende« gewesen ist: Heiland, schöner Helfer und Gebieter.

Aus diesen Umstrukturierungen ergibt sich für die Liebesordnung und -semantik der Antike unter den Bedingungen des Mysterienkults, daß Dionysos als unterweltlicher Opferempfänger kein anderer ist als Eros, der beides ist: Räuber und Retter. Selbst in der Gestalt des Epheben ist er noch immer der mächtigste der Götter. Aphrodite bleibt seine Braut, doch nicht als Suchende, sondern als

Geraubte. Ihn neu- oder wiedergebärend wird sie zu seiner Mutter, die ihrerseits die Tochter zum Opfer bestimmt. Gleichzeitig gibt sie als Gattin, die er als Retter zu sich erhoben hat, auf dieses Opfer den Pfeilschuß ab, der von seinem als Räuber nicht zu unterscheiden ist. Ihre Position der Geraubten kehrt sich um zur Räuberin; zur Jägerin und Schwester an seiner Seite.

Es erhellt, daß die Liebesmächte Eros und Aphrodite nicht nur darum bewaffnet sind, weil die Liebe über den Tod siegt. Sondern auch darum, weil beider Pfeil das Opfer trifft. Doch obwohl Aphrodites Pfeilschuß von Eros' Pfeilschuß nicht zu unterscheiden ist, unterscheidet er sich doch. Denn der ihre ist immer tödlich oder verhängt Liebewahnsinn. Während er seine raubt und rettet. Da er das Opfer zur Vergöttlichung führt. Nicht sie.

Eben weil Aphrodite in der doppelten Position des Opfers, wie in derjenigen ist, die das Opfer bestimmt und erlegt, geht von ihr alle Liebe und auch das Schicksal der Liebe aus. Als Göttin der Liebe trägt sie den Beinamen »in den Gärten«. Gleichzeitig ist sie unter diesem Beinamen Göttin des Schicksals und also »die älteste der Moiren«. Diesem doppelten Aspekt von Liebe und Schicksal entspricht, daß jene »Gärten«, die kultisch ein heiliger Hain mit Grab oder Tempel sind, mythisch jenes Toten- und Liebesreich repräsentieren, das der »nächtliche Räuber« als Heros und Heiland verspricht. Beide, Eros und Aphrodite, stehen jeweils für beides. Für Liebe und Tod. Für Zeugung und Tötung. Aphrodite ist Kypris und Melaina, Goldene und Schwarze. Dasselbe gilt für Eros, der Schwarzer als »nächtlicher Räuber«, Goldener als Heros ist. Hell – Dunkel, Schwarz – Weiß, Licht – Finsternis blendet auch Theokrit, je nach dem, in die Bilder seines »Bildchens« ein. Doch so, daß der eine durch den anderen Aspekt gleichzeitig ausgeblendet ist.

Opfer und Herrin

Die aus der sogenannten Einführung des Dionysoskults resultierenden Umstrukturierungen sollten Simaithas zweite Frage beantworten: »Wer brachte mir solche Betrübniß?« Ihr geht die Frage, »wo nur fange ich an?«, voran. Sie verweist darauf, daß nicht erst

das Ende von Simaithas Liebe im Zeichen der Betrübnis steht, sondern bereits ihr Anfang. Theokrits Bild für diese Determinierung ihrer kleinen, in die große Geschichte der Liebe eingefügten Liebesgeschichte: »Als Korbträgerin kam in unsere Gegend Anaxo, Eubulos' Tochter. Sie ging in den Hain der Artemis. Viele Tiere führte der Göttin man vor, eine Löwin darunter«¹². Ein Kaleidoskop, doch wo ist der Brennpunkt?

Wenn Liebe und Tod von Aphrodite ausgeht, die als Tochter und Braut in der Position des Opfers, als Mutter aber in derjenigen ist, die die Tochter zur Braut und damit zum Opfer bestimmt, während sie als Gattin und Räuberin die Geraubte durch Pfeilschuß erlegt, dann muß die erste Frage sein: Wo scheint in Theokrits »Bildchen« Tochter, Mutter und Gattin auf? Wo zeigt sich das Opfer oder die Braut? die Herrin oder die Mutter? die Gattin oder die Räuberin, die als Jägerin auftritt? Und wo ist er, der Vater, Gatte und Bräutigam, der das Opfer empfängt? Die drei Formen der Aphrodite, die als Jägerin oder Räuberin Artemis ist, sind alle vorhanden. Desgleichen wird der unterweltliche Opferempfänger genannt, da Eubulos ein Beiname der Dionysos ist.

Soweit Aphrodite Eubulos' Tochter und Braut ist, ist sie Korbträgerin, die ihr Liebesschicksal als verkleinertes Grab mit sich trägt: den Korb, der Koitus und Kiste symbolisiert. Soweit Aphrodite Eubulos' Mutter und damit die Herrin der Tochter ist, ist sie Anaxo, die jene zur Korbträgerin, zur Braut als Opfer bestimmt. Insofern dieses Opfer jedoch die Nachfolge der Mutter antritt, aus der sich Eubulos jeweils neu- oder wiedergebirt, kann es beides, Korbträgerin und Anaxo, sein. Diese Nachfolge führt sie in den Hain der Artemis. Sie ist Aphrodite »in den Gärten« als Gattin Eubulos', die durch ihren Pfeil das Opfer erlegt. Indem die Korbträgerin die Nachfolge der Anaxo antritt und dabei den Hain der Artemis betritt, führt Theokrit in sein »Bildchen« das Bild des Tierzugs ein.

Dieser Tierzug, an dessen Spitze die Korbträgerin als jeweils neues Opfer geht, wird der Göttin zum einen vorgeführt, zum anderen ist sie in diesen Zug ihrerseits integriert: denn es ist »eine Löwin darunter«. Da sie Räuberin nur als Geraubte, Jägerin nur als Gejagte ist. Erst wenn sie Eubulos' Opfer gewesen ist, nimmt sie an

dessen Seite die Position der Gattin ein, die das neue Opfer durch ihren Pfeil erlegt, der von Eubulos' Pfeil nicht zu unterscheiden ist. Doch während der ihre nur tödlich ist, ist er, der das Opfer als »nächtlicher Räuber« empfängt, gleichzeitig dessen Retter.

Kultisch entspricht dem Bild des von der Korbträgerin angeführten Tierzugs, in dem sich auch eine »Löwin« befindet, ein nächtliches, im Hain der Artemis sich vollziehendes Jagdritual, bei dem der Dionysos-Priester in Kleidung und Maske von den Artemis-Priesterinnen nicht zu unterscheiden ist: bis er das Opfer ergreift. Im Geheimen wird es dem Grab-Herrn, dem unterweltlichen Opferempfänger Dionysos Eubuleus dargebracht. Bei diesem Opfer wird »die Quelle schwärzlichen Blutes« nach unten fließen, das Feuer wird nach oben steigen. Mythisch aber wird dieses Opfer vom Pfeil der Artemis getroffen worden sein, der vom Pfeil des »nächtlichen Räubers« darum nicht zu unterscheiden ist, weil er ihn verdeckt. Man sagt deshalb auch, daß er nur ihre Pfeile abschießt.

Haut und Haar

Von diesem Pfeil, der als Bild im »Bildchen« unsichtbar ist, wird auch Simaitha getroffen. Denn sie hat am Festzug der Korbträgerin zur Feier der Trieterien teilgenommen, der Mysterienfeier, die an die Stelle der Adonien tritt. Durch dieses Fest, das im Zeichen der »Löwin« Jahresanfang und -ende zusammenschließt, wird Simaitha zum Liebesopfer bestimmt, noch ehe Delphis, der Geliebte, auftritt. Da in seiner Konstellation Anfang und Ende ihrer Liebe beschlossen sind. »Auf halbem Wege bereits« zurück, nach Haus, trifft sie auf ihn: »beim Hause des Lykon«¹³. Ein Bild im »Bildchen« für den »nächtlichen Räuber«, der als Wolf der Löwin entspricht.

Dennoch scheint Delphis das Gegenteil des »nächtlichen Räubers« zu sein. Sein Glanz ist verdoppelt, obwohl er »beim Hause des Lykon« steht. Denn er tritt mit einem Gefährten auf: »beide trugen sie blonder als Immortellen die Bärte, und viel heller als... Selene glänzten die Leiber«¹⁴. Gleichzeitig wird Selene, die goldene

Aphrodite, in dem Maß zur Schwarzen, wie sie durch Delphis doppelten Glanz ausgeblendet ist. Folglich scheint sie es zu sein, die über Simaitha Liebeswahnsinn verhängt, obwohl Delphis seinerseits durch diesen doppelten Glanz als »nächtlicher Räuber« überblendet ist. Denn so wie die Korbträgerin im Hain der Artemis durch deren Pfeil zur Geraubten wird, so wird Simaitha durch Selene der Sinne beraubt.¹⁵

Ein »hitziges Fieber (wirft Simaitha) darnieder«. ¹⁶ Ein Fieber, in dem der Brennpunkt des Opferfeuers nach innen geschlagen ist. Das Opfer-, das Liebesfeuer zehrt sie aus: »sämtliche Haare schwanden vom Haupte mir, Knochen und Haut waren nur noch übrig geblieben«. ¹⁷ Blut und Fleisch – unsichtbares Bild im »Bildchen« – sind verbrannt. Doch Delphis, der »nächtliche Räuber«, der seinerseits das unsichtbare Bild im »Bildchen« seines doppelten Glanzes war, Delphis bleibt aus. Er wird nicht zum Retter.

Delphis bleibt solange aus, bis ihn Simaitha durch ihre Sklavin Thestylis rufen läßt.¹⁸ Wie es scheint, durchbricht sie damit die Konstellation, die ihre Liebe determiniert? »Mit leichtem Fuß«¹⁹ und »glänzenden Leibes«²⁰ – mit dem Fuß des Räubers und dem Leib des Heros – überquert Delphis »die Schwelle der Tür«²¹. Simaitha bietet das Bild einer Toten, aus der das nach innen geschlagene Opferfeuer bricht: »Kälter ward ich da ganz als Schnee und es strömte der Schweiß mir von den Wangen herab«. ²² Kaum tritt Delphis über die Schwelle, schwebt sie zwischen Leben und Tod. Sie ist eine lebende Tote, stumm und »völlig starr wie ein Wachsbild«. ²³ Auch Delphis, »glänzenden Leibes«, ist der »Kälte«²⁴, doch ohne zwischen Leben und Tod zu schweben. Ihr Anblick beraubt ihn der Sinne nicht, er besinnt sich.

»Sitzend«²⁵, halbiert in ein unteres und ein oberes Teil, hält er eine doppelte Rede. Simaitha hört sie jetzt, am Ende der Liebe, anders als am Anfang. Er sagte: »Wahrlich... du hast mich genau so weit überholt, wie ich Philinos... jüngst überholte, da du mich riefst ins Haus, noch eh' ich von selber hier eintraf«. ²⁶ Was sagte er? Sie habe ihn überholt, als sie ihn durch Thestylis eingeholt hat, nicht er sie. Ist er der Räuber ohne Opfer, obwohl sie als Opfer vor ihm liegt? Sie also soll die Räuberin sein? Die Liebesordnung und -semantik scheint in sich verkehrt.

Hätte sie ihn nicht gerufen: »Ja, (er) wäre gekommen... beim lieblichen Eros«. ²⁷ Er wäre gekommen als Retter. »Auf dem Haupte den Pappelzweig von Herakles heiligem Baume, durchflochten



rings von purpurfarbenen Bändern«. ²⁸ Was er durch dieses Bild im »Bildchen« verspricht, ist die heilige Hochzeit. Doch er verspricht

sie nicht ohne das unsichtbare Bild der Totenhochzeit. Denn die Blätter dieses Pappelzweigs sind nicht nur weiß, sie sind auch schwarz, wie von Pausanias zu erfahren ist.

Hätte sie ihm dann »aufgetan«, nichts hätte er ihr geraubt – denn sie wäre sein Raub schon gewesen. Hätte sie aber »die Türe verriegelt«, er wäre mit »Beilen und Fackeln« über sie gekommen – er hätte sie zu seinem Raub gemacht. Nun aber, da nicht er sie überholt und eingeholt hat, sondern sie ihn; nun, da er der Räuber ohne Opfer ist und folglich auch nicht Retter sein kann; nun hat er der Göttin und ihr zu danken, daß sie ihn, »den zur Hälfte bereits Verbrannten«²⁹, »dem Feuer entrissen« hat³⁰ – weil sie ihn rief. Doch da er, als sie ihn nicht gerufen, nicht, nun aber, da sie ihn rief, gekommen ist: könnte es dann nicht sein, daß er als Räuber der Geraubte sein wollte? daß er durch ihren »Raub« sich deckte, so wie Aphrodites Pfeil den des Eros verdeckt?

Obwohl Simaitha die Determinierung ihrer Liebe zu durchbrechen schien, als sie Delphis durch Thestylis rufen ließ, wird sie bestätigt. Denn der Retter kommt nur ungerufen: als Räuber. Falls er aber wie gerufen kommt, ist keine Rettung. Was für Simaitha die heilige Hochzeit war, als »auch das Letzte geschah«³¹, ist für ihn Raub, sonst nichts. Auch wenn er mit dem Pappelzweig des Herakles gekommen wäre. Denn in der Liebesordnung und -semantik der Antike ist die Rettung eine Folge des Raubs, nicht umgekehrt. Der Raub, ob mit oder ohne Rettung, ist ihr vorausgesetzt.

Zauber und Rache

Der Raub ist Kränkung. Simaitha: »Delphis hat mich gekränkt«³². Diese Kränkung ist – über die zwei Fragen Simaithas hinaus – eine dritte feststehende Komponente in der Liebesordnung der Antike, weil sie Opferordnung ist. Sie besteht darin, daß es für das Liebesopfer keine Rettung gibt außer durch den, der sie geopfert hat. Der aber kann nicht gerufen werden, da er nur ungerufen kommt: als Räuber. Räuber und Retter sind eins. Eros ist beides,

schwarz und weiß. Derselbe Dionysos-Priester, der die Braut im Hain der Artemis verfolgt und ergreift, übergibt sie auch ihrer »rettenden« Bestimmung, indem derselbe vom Mensch zum Gott erhobene Tote als »Räuber« ihr »schwärzliches Blut« empfängt, bevor er sie zu sich erhebt.

Die heilige Hochzeit ist im Kult des Gottkönigtums – ob als Adonis- oder Mysterienkult – der krönende Abschluß. Die Brautkrone der Aphrodite Ariadne wird von Dionysos selbst verstinnt. Doch geht ihr die Totenhochzeit voran. Auch Simaitha ist »Totenbraut« als Delphis, der »Kalte«, das Haus betritt. Zwar nicht im Kult, noch im Leben steht in den Sternen, ob es zur heiligen Hochzeit kommt. Eben weil sie der Kult in die Sterne schrieb. Delphis, der Simaitha »zum Weib nicht, sondern verächtlich gemacht... und das Mädchentum (ihr) geraubt« hat, hat sie gekränkt.³³ Obwohl sie wie Aphrodite Ariadne »in den Wehen« des »hitzigen Fiebers« lag, erhält sie die Brautkrone nicht.

Wenn aber die Rettung des Liebesopfers zum einen den wiederholten Raub voraussetzt, zum zweiten selbst für Aphrodite ausgeschlossen ist, da ihre Liebesmacht auf diesem, ihrem eigenen Opfer, beruht, das sie zum dritten stets aufs Neue zu bestimmen und zu erlegen hat, doch nicht zur Rettung führen kann: was bleibt? Es bleibt die Rache. Sie ist die vierte feststehende Komponente in der Liebesordnung und -semantik der Antike. Zwar ist die Rettung des Liebesopfers für Aphrodite ausgeschlossen. Nicht aber seine Rache. Denn als Liebes- und Schicksalsgöttin ist sie auch Nemesis, die von der »Nacht«, »keinem beigestellt«, hervorgebracht wird, von der Schwärze, die nach der Verbrennung bleibt.

Der Rache entspricht der Zauber. In diesem Sinne geht von Aphrodite nicht nur jedes Liebes-Schicksal, sondern auch jeder Liebeszauber aus. Als Liebes- und Schicksalsgöttin zeugt und erzeugt sie Lebensfäden: Bande, die aus der Opfergeburt hervorgehen und die – als Entbindung zum Licht – immer auch Bindung an die Finsternis sind. Diese Bande sind als Schicksalsfäden in die Lebensfäden jedes Einzelnen hineingewirkt. Aphrodite Nemesis tritt dann ins Werk, wenn jene an die Finsternis geknüpften Bindung, die Opferblutbande, zerrissen sind, die das Leben jedes Einzelnen mit dem Brennpunkt der Kultordnung verbinden. Mit dem Opfer

der Braut, das Aphrodite sowohl selbst ist, wie bestimmt und erlegt.

Als Nemesis hat sie die Sanktionsgewalt sich selbst und ihr Opfer dafür zu rächen, daß Rettung für sie und alle ausgeschlossen ist, die an ihrer Stelle stehen, soweit sie Opfer ist; ob im Hain mit Tempel und Grab, oder außerhalb. Die in die Lebensfäden aller hineingewirkten Opferblutsbande werden unter dem Aspekt der Rache als Zauberfäden wirksam. Da der Liebeszauber grundsätzlich nichts anderes intendiert als Bannung: Wiederherstellung der Bindung, die zerrissen ist. Denn auch die Rache kann erst dann wirksam werden, wenn die Bindung wiederhergestellt ist. Darum will der Liebeszauber immer beides, Restitution und Destruktion. Erst wenn die Bindung wiederhergestellt ist, tritt das Gesetz der Talion in Kraft. Die Vergeltung.

Delphis hat die Bindung zerrissen, egal ob Weib oder Jüngling jetzt an der Seite ihm ruht.³⁴ Weil er nicht als Bräutigam kam, wie das Bild im »Bildchen« vom purpurumwundenen Pappelzweig des Herakles versprach, wird ihn Simaitha »mit Zauber bannen«³⁵. Zehn Mal. Gemäß dem, daß sie zehn Tage und Nächte ohne Rettung im »Opferfeuer« lag.³⁶ Der wirksamste Zauber aber ist die Wiederholung des Liebesopfers. Sie wird durch substitutive kultische Verrichtung ins Werk gesetzt, als die der Zauber insgesamt gelten kann, sofern er integraler Bestandteil seines Bezugssystems ist, wie das für Theokrits Gedicht die Zauberinnen zutrifft. Erst wenn Delphis aufs Neue durch ein substitutives Liebesopfer – bei dem symbolon und semeia bekannt sind – mit Simaitha verbunden ist, kann er seinerseits zum Opfer gemacht werden. Erst dann kann die doppelte Wirkung von Restitution und Destruktion, von Bannung und Talion ins Werk gesetzt werden.

Dementsprechend gliedern sich Simaithas Zauberhandlungen in vier restitutive und sechs destruktive Handlungen, die jedoch allesamt die Vorbereitung für eine letzte, weitere Handlung sind, die Simaitha am Morgen des nächsten Tages ausführen wird, wenn sie Delphis nach der »Zaubernacht«, sei es zum letzten, sei es zum »ersten Mal«, trifft. Die Unterscheidung von restitutiven und destruktiven Handlungen richtet sich nach der Struktur des Liebesopfers im Gottkönigskult, der unter den Bedingungen des Mysteriums

rienkults in die Unterwelt verwiesen ist. Das heißt, diese Handlungen folgen dem sogenannten chthonischen Opfer oder »Heroenopfer«, bei dem das Blut der Braut oder eines sie sühnenden Opfertiers – Schwein, Schaf oder Ziege – bei der Schächtung nach unten ins Grab des Toten fließt, das Feuer aber auf einem dort errichteten Scheiterhaufen nach oben steigt. Entsprechende Opfergruben wurden insbesondere im Samothrakischen Mysterienheiligtum gefunden. Von diesem Opfer wird nichts verzehrt. Es ist immer Holo-caust.

Der Ablauf von Simaithas Zauberhandlungen folgt dem Verhältnis Oben – Unten. Sie fängt mit dem restitutiven Teil der Zauberhandlungen an, weil erst dann, wenn die Bindung zwischen ihr und Delphis wiederhergestellt ist, er selbst zum Opfer werden kann. Sie beginnt mit der Entbindung zum Licht, mit dem Feuer soweit es Flamme ist. Dann stellt sie die Bindung an die Finsternis her mit dem Feuer, soweit es Glut und konsubstantiell dem Blut ist. Die Gegenstände der ersten Reihe werden von oben ins Feuer gebracht, die der zweiten Reihe von unten. Bis auf einen, der der Handlung am nächsten Morgen vorbehalten ist. Er steht zu beidem, zu Licht und Finsternis, in Beziehung.

Das Feuer ist von Anfang an und durchgehend im Spiel. Es wird nicht entzündet. Es brennt. Theokrit gibt das Brennholz nicht an. Doch aus seinem Bild im »Bildchen« ist zu schließen, daß es die Pappel ist, die sowohl im Kult des »gestorbenen und geborenen Zeus« – im Gottkönigs- oder Heroenkult – wie im Kult der Aphrodite verwendet wird, soweit sie Sühneopfer empfängt. Das Zauberfeuer ist kein anderes als das Feuer der Vergöttlichung, wie es beim Jahresfeuer im Zeichen der »Löwin« aufleuchtete. Während sein Brennpunkt, das Opferfeuer, in Simaithas »hitzigem Fieber« nach innen geschlagen war, nachdem sie Delphis »beim Hause des Lykon« oder des Wolfes sah. Es verzehrte ihr Blut: »öfter wurde mir gelb die Haut«³⁷. Und es verbrannte ihr Fleisch: sie war nur noch »Gebeine«.

Restitution und Destruktion

Erste Handlung

Dementsprechend beginnt die erste Handlung damit, daß Simaitha ihrer Sklavin Thestylis den Befehl gibt, Mehl ins Feuer zu streuen und zu sagen: »Ich streue Delphis' Gebeine!«³⁸ Sie streut es von oben ins Feuer. Wenn sie, Simaitha, durch ihr Feuer Delphis dem Feuer entrissen hat, dann ist die Verbindung mit ihm nur dadurch herzustellen, daß er – der »Kalte« – brennt wie sie: bis ins innerste Mark. Mehl steht bei Homer für »das Mark der Männer«. Es ist cereale Samensubstanz, die pars pro toto für »Gebeine« einzusetzen ist. Der Sinn der substitutiven kultischen Verrichtung erhellt aus der zweiten Handlung.

Zweite Handlung

Denn nun fügt Simaitha zu Delphis, dessen Gebeine vom Feuer – wie der Tote im Gottkönigskult – erfaßt werden, sich selbst als Liebesopfer hinzu. Wiederum von oben und in der Form eines Lorbeerzweigs, der auch »dâphne partheniké« angerufen wird. So wie Daphne das jungfräuliche Opfer des »gestorbenen und geborenen Zeus« als Apollon oder Dionysos ist – eine Mythe, die als »Kränkung« der Daphne erzählt wird – so wird sie sich, Simaitha, noch einmal mit Delphis verbinden. Denn: »Delphis hat mich gekränkt. Doch ich verbrenne auf Delphis Lorbeer. So wie der Zweig sich entzündet... und nicht einmal Asche wird sichtbar«³⁹. Sie stellt die völlige Verbindung mit ihm durch Holocaust her. Durch Verbrennung ohne Rest.

Dritte Handlung

Und wenn Simaitha so, als Lorbeerzweig, die jungfräuliche Braut gewesen ist, die seine Gattin werden wird, dann wird sie nun auch seine Mutter sein. Für Delphis wird ein Wachsbild eingesetzt⁴⁰: ein Toter, der noch lebt, oder ein Lebender, der noch tot ist. Sie entbindet ihn »mit Hilfe der Göttin« zum Licht.⁴¹ Und während ihn ihre »gliederlösende Liebe« erfaßt, löst sich das wiederum von

oben in die Flamme gegebene, dem Licht konsubstantielle Wachs, im Feuer auf.

Vierte Handlung

Delphis ist neu- oder wiedergeboren, ein Sohn der goldenen Aphrodite, die seine Geburtshelferin ist. »Und wie da wirbelt mit Kypris Hilfe die eherne Spule⁴², die »goldene« Spule, die das Attribut der Aphrodite »in den Gärten« als älteste der Moiren ist, so wirbelt Simaitha Delphis am neu entsponnenen Band, das aus der Wiederholung ihres Liebesopfers entstand, nach ihrer »Pforte«⁴³, in die er noch einmal als goldener Eros, »glänzenden Leibes«, eintreten soll. Mit ihr in einer vorweggenommenen heiligen Hochzeit verbunden.

Fünfte Handlung

Sie kann als Umschlagpunkt zwischen oben und unten gelten. Denn Delphis trat nicht nur »glänzenden Leibes« über ihre Schwelle, sondern auch mit dem »leichten Fuß« des »Räubers«. Simaitha deckt die Flammen ab. Sie räuchert Kleie.⁴⁴ Wenn das Mehl der ersten Handlung Mark und Samen und damit den lebenden Teil des Toten bezeichnete, mit dem sich der Lorbeer, ohne Asche, verband, dann steht die Kleie für den toten Teil des Lebenden oder für den irdischen Rest seiner von der Sterblichkeit nicht abgelösten Unsterblichkeit. Unter den abgedeckten Flammen entsteht ein Brennpunkt aus Glut, konsubstantiell dem Blut. Auch jetzt ist der schwarze Eros, die aus der Entbindung zum Licht entstandene Bindung an die Finsternis im Spiel.

Sechste Handlung

Simaitha ruft Aphrodite Nemesis an, die den »Räuber« bis zu den Toten verfolgt.⁴⁵ Dreimal spendet sie den »Trank«⁴⁶, der in die Glut von unten fließt und Delphis zum Opfer seines »Blutdurstes« machen soll. Zum einen rühre ihn durch diesen Trank, weil er auf neuen Raub auszog, »sei's ein Weib, das zur Seite ihm ruht, oder... ein Jüngling... Vergessen... an«⁴⁷. Und zwar so, wie nur ein Toter vergißt. So, wie auch Theseus Ariadne vergaß.⁴⁸ Theokrit spielt

darauf an, daß Theseus Ariadne vergaß, weil er auf neuen Raub auszog. Den Inhalt des Trankes nennt er nicht, doch ist Mohn, das Attribut der Aphrodite Nemesis, anzunehmen, den ihr Kultbild samt Apfel – dem Gegenstück zum Mohn – in Händen hält. Zum andern aber ist der Becher des Tranks mit purpurner »Wolle vom Schaf« umwunden, das sich konsubstantiell zum Opfer der Braut verhält. Die purpurne Wolle oder Opferblutsbande, die rings um den Pappelzweig des Herakles gewunden sind, treten nun rings um den Becher auf. An sie hat sich Delphis jetzt, wo Simaitha für ihn »tot und vergessen« ist, zu erinnern.⁴⁹ Sein »Blutdurst« werde wach.

Siebte Handlung

Als Mittel setzt Simaitha ein Aphrodisiakum der Antike ein, das gleichzeitig als Fluch verwendet wird. Das Hippomanes, die »Roßwut« oder »Pferdebrunst«: das Menstruationsblut der Stute, das sich zum Blutopfer der Braut analog und also in der Zauberhandlung wie ein Substitut verhält. Es heißt auch, daß die Stute das Hippomanes verliert, wenn sie gebiert oder stirbt. Gleichzeitig wird es, weil der Tötungsakt Zeugungsakt ist, dem Ausfluß der Stute beim Koitus gleichgesetzt. Delphis werde rasend nach diesem Blut, nach diesem Saft, rasend nach ihr, Simaitha.⁵⁰ Sie gibt das Hippomanes von unten in die Glut, wie aus der nächsten Handlung zu schließen ist.⁵¹ Delphis werde rasend durch diese »Pferdebrunst«, so wie Simaitha vor »Roßwut« eine Rasende ist. Mit »Brunst« und »Wut« schürt sie die Glut. Durch den Hinweis auf Arkadien⁵² deutet Theokrit das Mythologem von der als Stute vergewaltigten Göttin an, die nach diesem Tötungs- und Zeugungsakt zur Erinys oder Nemesis wird. In ihrem Rasen, mit dem sie den »nächtlichen Räuber« verfolgt, indem sie ihm folgt, sind »Brunst« und »Wut« nicht zu unterscheiden.

Achte Handlung

Simaitha, die Delphis verfolgt, indem sie ihm folgt, hält *pars pro toto* für seine untere, seine schwarze Hälfte, den Saum seines Mantels in der Hand: »Delphis hat diesen Saum von seinem Mantel

verloren«. ⁵³ Sie »zerzaust« ihn und wirft ihn »der wütenden Glut« zu ⁵⁴, die ihn mit jeder Faser verzehrt. So wie Simaitha sich in jeder Faser nach ihm verzehrt, der wie ein »Egel in Sümpfen« ⁵⁵ an ihr zehrt, sie aufzehrt: »Eros, lästiger, weh! was... saugst (du) mir all mein schwärzliches Blut aus!«. ⁵⁶ Die Adonisklage klingt auf. Die Bindung an die Finsternis wird in dem Maß verschlingend, wie sie zerrissen ist.

Neunte Handlung

Doch wenn sie sein Opfer ohne Rettung ist, dann wird er das ihre. Das Mittel, das ihr der »assyrische Fremdling« gegeben hat, wird zerstoßen. ⁵⁷ Wenn er sie von innen her zu Staub zerfrißt, dann wird sie ihn zu Staub zerfressen. Mit diesem Gift. Morgen.

Zehnte Handlung

Und damit dieses Gift auch sicher in seinen Mund eingeht, soll Thestylis eine vorwegnehmende Handlung vollbringen: »Nimm die Kräuter nun und quetsche am Pfosten seiner Tür sie... aus, solange es noch Nacht ist. Speie darauf und sprich: <Ich quetsche des Delphis Gebeine>«. ⁵⁸ Die zerquetschten Kräuter nehmen seine zerquetschten Gebeine vorweg. So wie ihn das durch seinen Mund eingegangene Gift zu Staub zerfressen wird, so wird er, eingegangen in sein Haus oder Grab, zu Staub zerfressen werden. Dieses Haus kann nur das Haus des Lykon – des Wolfes – sein, bei dem Delphis stand, als ihn Simaitha zum ersten Mal im Zeichen der »Löwin« sah.

Mechanismus und Schicksal

Zwischen diesen Zaubehandlungen läßt Simaitha durch immer neuen Anstoß ein Zauberrad rotieren. An einem sich gabelnden Handgriff gehalten, wirbelt es um eine waagrechte Achse, Iynx genannt. Iynx aber ist nicht nur ein Rad, sondern auch ein auf dieses Rad gespannter weiblicher Vogel. Die Komponenten, aus denen sich Iynx zusammensetzt, stellen eine äußerste Verdichtung des Bezugssystems dar, das den Liebeszauber strukturiert. Im Wechsel

zwischen Verdichtung und Projektion können sie das Pantheon selbst zum Wirbeln bringen, da es sich seinerseits um Iynx dreht: um diesen blutenden, glühenden Brennpunkt. Das Opfer.

Iynx ist nach einstimmiger Überlieferung der Antike das Aphrodisiakum *kat'exochen*, das seine Liebesordnung und -semantik entzündet. Mythisch ist Iynx eine Tochter der Aphrodite. Kultisch ist sie, wie Aphrodite selbst, Nais Nymphe: Braut der Neu- oder Wiedergeburt, aus der die »Quelle des schwärzlichen Blutes« strömt. Mythisch wird Iynx von Aphrodite dem »gestorbenen und geborenen Zeus« als »Liebestrank« gereicht, der, wie es heißt, »seinen Schwanz erschütterte«, der ihn rasend machte. Er brachte ihn kultisch zum Stehen, zum Auferstehen. Deshalb werden zur Feier des Dionysos Puppen mit aufklappbarem Glied herumgetragen; nach Herodot, begründet durch eine heilige Geschichte. Iynx brachte ihn zum Auferstehen am »Nabel« der Welt. Im Grab, dessen Synonyme Koitus und Kiste sind.

Soweit Iynx Zauberrad ist, ist dieser Koitus – dessen Paradigma auch der Feuerquirl ist – technisiert, mechanisiert. Die »Nabe« dieses Zauberrads, die im Kleinen den »Nabel« der Welt im Großen darstellt, hält diese Welt in dem Maß im Schwung, wie ihr Loch, von der waagrechten Achse durchstoßen, durch immer neuen Anstoß Simaithas rotierend, selbst der permanente Koitus als Zeugungs- und Tötungsakt ist.

Dabei sind durch den auf das Rad gespannten weiblichen Vogel beide Bewegungen des Opfers repräsentiert, die nach unten und die nach oben. Denn dieser Vogel namens »Wendehals« ist ein ganz »besonderer Vogel«, da er – nach Aristoteles – »den Hals nach hinten drehen (kann)... wie die Schlangen«. Sie, die allen den Kopf verdreht, bezeichnet beides: die Schlange, die für das in der Erde verschwindende Blut steht, und den Vogel, der sich analog dem Holocaust durch Feuer, ganz von der Erde erhebt. Simaitha, deren Zauberhandlungen sich gemäß diesen beiden Opferbewegungen strukturieren, schließt durch die Rotation von Iynx nicht nur jede einzelne dieser Zauberhandlungen mit ihrem jeweiligen Gegenstück zusammen, sondern auch deren Schluß und Anfang.

Sie begleitet diese Rotation mit dem immer gleichen Vers der Nachfolge- und Verfolgungsbewegung: »Iynx, ziehe du mir zu

meinem Hause den Jüngling!«. Dieser Rotation entspricht, was Pausanias von Nemesis sagt: daß sie sich in der Spur, in der Radspur des Eros bewegt. Nemesis, deren Attribut Iynx als Rad und Vogel oder als Rad und Flügel ist, Nemesis verfolgt Eros nicht nur nach unten, sondern sie folgt ihm auch nach oben. Auf einer hellenistischen Darstellung sitzt sie mit Eros auf dem Greifenwagen. Dieser von Schlangen – Vögeln gezogene Wagen steht sowohl für die Hades-, wie für die Himmelfahrt.

Angesichts dieser Doppelbewegung kann aus dem Nachfolge- und Verfolgungsvers der Simaitha auch das: »Kehre wieder, kehre wieder, schöner Helfer, Gebieter!« der Adonisklage herausgehört werden. Es kann nicht zuletzt deshalb herausgehört werden, weil der weibliche Vogel Iynx auch Sirene ist, deren Gesang, soweit er sich kultisch begründen läßt, mit diesem »Kehre wieder!« in Zusammenhang zu bringen ist. Ebenso mit dem Weh! dem Ai Ai im Kelch der Hyazinthe. Sirenen werden als Tauben mit Frauenkopf dargestellt. Tauben aber wurden auf dem Scheiterhaufen des Adonis verbrannt, nachdem ihrer Kehle das »schwärzliche Blut« entronnen war. Auf den Gräbern der Antike sind sie das Symbol für ein Leben nach dem Tode, das aus der Liebe hervorgeht, die den Tod besiegt.

In dem Maß, wie das Zauberrad Iynx die für das Leben nach dem Tode grundlegende Verbindung von Koitus und Kiste technisiert und mechanisiert, in dem Maß kann für Rache und Zauber gelten, daß sie integrale Bestandteile eines Bezugssystems sind, in dem die Vergöttlichung nicht ohne Raub und Vergeltung zu haben ist. Destruktion und Restitution greifen ineinander. Die Möglichkeit, daß Delphis einerseits durch das, was in seinen Mund oder seine Tür eingeht – Paradigma beider Öffnungen ist der Unterweltseingang – zerfressen werden könnte, ist andererseits die Bedingung dafür, daß seine Vergöttlichung ins Werk gesetzt werden kann. Oder umgekehrt. Weil dieses kultische und mythische Bezugssystem immer beides determiniert, oben und unten, Raub und Rettung, kann Theokrit es offen lassen, was durch Simaithas letzte Handlung am nächsten Morgen geschieht.

Sie hat die Eidechse – das Mittel, das ihr der »assyrische Fremdling« gab – ganz zerstoßen. Das Gift ihrer Galle ist mit Teilen

vermischt, die, wie es heißt, sich selbst zu erneuern imstande sind. Das ganze, zerstoßene Tier wird von Simaitha in einem Kästchen aufbewahrt.⁵⁹ Der Kultname dieser Eidechse ist »Sterneidechse«⁶⁰. Sie steht zu Licht und Finsternis in Beziehung und ist, als Bild im »Bildchen«, ein symbolon der Neu- oder Wiedergeburt. Ihr Gift könnte folglich ebenso seine Gegenwirkung entfalten, wenn Simaitha Delphis morgen das Kästchen übergibt. Dennoch wird die Konstellation des Schicksals ihrer Liebe nicht durchbrochen, sondern bestätigt werden. Weil dieses Kästchen auf Koitus und Kiste verweist.

Anmerkungen

- 1 Theokrit, Die echten Gedichte, deutsch von Emil Staiger. Stuttgart–Zürich, 1970, Die Zauberinnen, S. 85–94.
- 2 ebda. S. 11.
- 3 regiert ab 283/282 v. Chr.
- 4 Theokrit a. a. O. Vers 162.
- 5 H. Brugsch, Zur Adonisklage. Berlin 1852, Einleitung.
- 6 Theokrit a. a. O. Vers 66.
- 7 Schul- und Handwörterbuch, hrsg. W. Gemoll, München–Wien 1965, s. v.
- 8 Theokrit a. a. O. Vers 64.
- 9 ebda Vers 65.
- 10 H. Brugsch a. a. O.
- 11 Theokrit a. a. O. Vers 56.
- 12 ebda. Vers 66–68.
- 13 ebda. Vers 76.
- 14 ebda. Vers 79.
- 15 ebda. Vers 82–83.
- 16 ebda. Vers 85.
- 17 ebda. Vers 88–90.
- 18 ebda. Vers 101.
- 19 ebda. Vers 104.
- 20 ebda. Vers 103.
- 21 ebda. Vers 104.
- 22 ebda. Vers 106–107.
- 23 ebda. Vers 108–110.
- 24 ebda. Vers 112.
- 25 ebda. Vers 113.
- 26 ebda. Vers 125–126.
- 27 ebda. Vers 118.

- 28 ebda. Vers 121–122.
- 29 ebda. Vers 133.
- 30 ebda. Vers 131.
- 31 ebda. Vers 143.
- 32 ebda. Vers 83.
- 33 ebda. Vers 40–41.
- 34 ebda. Vers 44.
- 35 ebda. Vers 3.
- 36 ebda. Vers 86.
- 37 ebda. Vers 89.
- 38 ebda. Vers 41.
- 39 ebda. Vers 23–25.
- 40 ebda. Vers 28.
- 41 ebda.
- 42 ebda. Vers 30.
- 43 ebda. Vers 51.
- 44 ebda. Vers 53.
- 45 ebda. Vers 33–36.
- 46 ebda. Vers 43.
- 47 ebda. Vers 44–45.
- 48 ebda. Vers 45.
- 49 ebda. Vers 5.
- 50 ebda. Vers 50–51.
- 51 vgl. ebda. Vers 54.
- 52 ebda. Vers 48.
- 53 ebda. Vers 53.
- 54 ebda. Vers 54.
- 55 ebda. Vers 55.
- 56 ebda. Vers 55–56.
- 57 ebda. Vers 161 und Vers 58.
- 58 ebda. Vers 59–61.
- 59 ebda. Vers 161.
- 60 E. Staiger übersetzt für »saura« Molch!

Die Liebe im Rosenroman

Den Rosenroman im Rahmen des Themas »Schicksal der Liebe« zu behandeln, scheint natürlich und ungewöhnlich zugleich zu sein. Natürlich, weil nur wenige Werke so ausdrücklich das »Schicksal der Liebe« in unserer Zivilisation markiert haben wie dieser allegorische Roman mit seinen mehr als zwanzigtausend Versen, der um 1225 von Guillaume de Lorris begonnen und um 1270 von Jean de Meun vollendet wurde.¹ Dieser Roman ist wirklich eine Summe des Begriffs der Liebe und ihres poetischen Ausdrucks, die das vorhergehende Jahrhundert entworfen hatte, und zeigt zugleich den Reflex ihrer Veränderung, d. h. ihres Verfalls; ein Reflex, der durch den Abstand, der die beiden Autoren zeitlich trennt – vierzig Jahre, die fast genau der Herrschaft des Heiligen Ludwig entsprechen –, und durch den Gegensatz ihrer Sensibilität, ihrer Interessen, ihrer Begabung wirklich sinnlich wahrnehmbar wird. Noch im 15. Jahrhundert schienen die Bedeutung und die Aktualität des Werkes völlig auszureichen, damit der von Jean de Meun eingeführte Antifeminismus und die Immoralität einen langen und leidenschaftlichen Streit hervorriefen, an dem Christine de Pizan, der Kanzler Gerson und die ersten französischen Humanisten teilnahmen.² Doch den *Rosenroman* zu behandeln, kann hinsichtlich des Schicksals der Liebe auch ungewöhnlich sein. Denn diese große Synthese, dieser poetische Triumph der Liebe, »Erfindung des 12. Jahrhunderts«, provoziert gleichzeitig in der Nichtvollendung des Poems durch Guillaume de Lorris sein vorzeitiges Fiasko, nämlich die illusorische Befriedigung – des erotischen Traums –, die Zersetzung seiner Bedeutungen durch die Feder von Jean de Meun, und auch den Ruf von Langeweile, der Unleserlichkeit, den die moderne Epoche den allegorischen Werken zuerkennt.

Der Erzähler des Romans glaubt nicht, daß die Träume Lügen seien, denn er sieht, wie sich tagtäglich ein Traum einstellt, den er seit fünf Jahren träumt und dessen Erzählung er der Dame seiner

Gedanken anbietet, in der Hoffnung, daß sie an ihr Gefallen finden werde. In diesem Traum stand er an einem Maimorgen auf und betrat den Obstgarten von »SINNENGENUSS«, in dem AMOUR umgeben von Tugenden herrscht, die ihm sehr gewogen sind. In der Quelle, über die sich einst Narziß beugte, sieht er den Widerschein eines Rosenstrauches, nähert sich ihm und richtet den Blick auf eine besonders bezaubernde Rosenknospe. In diesem Augenblick schießt AMOUR einen Pfeil auf ihn ab, der ihn, durch das Auge eingetreten, ins Herz trifft. Von nun an ist er in die ROSE verliebt und der Gefangene AMOURS, dem er zu dienen verspricht. Trotz der Ermahnungen von VERNUNFT versucht er in der Befolgung von Freundesratschlägen, die ROSE mit Hilfe von SCHÖNER-EMPFANG trotz WIDERSTAND, FRAU ARGWOHNS und des BÖSE-MUND etc. in seinen Bann zu ziehen. Er empfängt einen Kuß, doch die wachsame FRAU ARGWOHN erbaut ein Schloß, in dem SCHÖNER-EMPFANG eingeschlossen wird. In diesem Moment wird das Poem von Guillaume de Lorris unterbrochen. Nach einigen von Jean de Meun hinzugefügten Wendungen, wie etwa der Invervention des Heuchlers FALSCHER SCHEIN in seiner Dominikanerkutte und der Korruption der alten Anstandsdame, die den SCHÖNEN EMPFANG bewacht, vor allem nach manchen Erweiterungen und manchen Diskursen bedurfte es nicht weniger als der Intervention von NATUR selbst, sekundiert von ihrem Kaplan GENIUS, damit das Schloß durch die Armee AMOURS geschleift wird und der Erzähler schließlich die ROSE noch vor seinem Erwachen deflorieren kann.

So lückenhaft diese Zusammenfassung auch ist, so zeigt sie, daß der Roman selbst keinen anderen Gegenstand kennt als das Schicksal der Liebe, auf das er so deutlichen Einfluß gehabt hat. Aber sie zeigt auch, in welchem Maße das Werk vor allem in seinem ersten Teil das allgemeine Thema *Logik und Leidenschaft* verdeutlicht, weil die Liebesleidenschaft sich im Roman der Logik des allegorischen Ausdrucks unterwirft, der ihr ihren Sinn gibt. Diese Logik ist keineswegs die weitschweifige Illustration eines klaren Gedankens. Die mittelalterliche Allegorie verfügt über eine hermeneutische Bedeutung. Sie öffnet alle Kammern der Seele, sie ermöglicht, die zu dunklen, die zu schwierigen und zu brennenden Leidenschaften ans Licht und in die Sprache zu bringen, damit sie direkt bezeichnet

werden können. Die Bewohner des Gartens, die Rosenknospe, die den Liebenden umgebenden, ihm günstig oder feindlich gesonnenen Personen, all das scheint ganz klar. Dennoch ist der Sinn all dessen weder vollständig noch durchsichtig, da Guillaume de Lorris uns seine Enthüllung am Ende des Romans verspricht – ein Versprechen, das durch die Nichtvollendung des Werks offensichtlich nicht gehalten werden konnte. Der Leser wird sich also *dou songe la senefiance* (Vers 2070) erklären sehen.

»Die verborgene Wahrheit soll Euch enthüllt werden, wenn Ihr mich den Traum auslegen hört« (Vers 2071–2073).

Dieses Versprechen überrascht, denn der Sinn der Allegorie scheint klar. Jean de Meun wird vergebens glauben, es zu halten, obwohl er es in den Versen 15113–15123 wiederholt. Anstatt die Kohärenz des zweiten Sinns zu behandeln und aufzuklären, wird er es vorziehen, direkt die Probleme zu behandeln, die der Gang, die Strategie und der Diskurs der Liebeserobung selbst stellen, d. h. neben vielen anderen Problemen das der Natur der Liebe, zwischen der Liebe und dem vergesellschafteten Menschen. Die einzigen Erklärungen, die er hinsichtlich des Traum Inhalts durch den Mund des *Genius* liefern wird, sollen nur die Überlegenheit des Gartens der göttlichen Liebe über den des SINNENGENUSS und AMOUR beweisen (Vers 20258–20566).

Die Unklarheit, von der Guillaume de Lorris spricht und die eine Aufklärung erfordert, ist nicht die des vom buchstäblichen Sinn verhüllten zweiten Sinns. Sie beruht auf der Beziehung zwischen dem Traum und dem »Wirklichen« – was die poetische Fiktion als das wirkliche Leben des Erzählers bezeichnet. Der Sinn wird unklar, weil der fünf Jahre alte Traum keine einfache Vorwegnahme der Wirklichkeit ist, wie der Erzähler sie nunmehr lebt. Der Traum ist ein unentzifferbares Bild, solange er nicht mit der Wirklichkeit konfrontiert wird, und nicht einfach ein durch die allegorische Übersetzung verschobenes Bild. Die Wirklichkeit und der Traum klären sich wechselseitig auf. Die Wirklichkeit erlaubt die Ausleuchtung des Traums und der Traum gibt dem Wirklichen einen Sinn, suggeriert eine Lösung. Doch dieser Austausch kommt nur durch die Vermittlung des Erzählers zustande, in den Wechselfällen seiner Zeiterfahrung in ihren unterschiedlichen Formen: Dauer des

Traums, Dauer des Poems als Erzählung des Traums, Spiel der Erinnerung im Laufe von fünf Jahren, das den Traum und die Erzählung trennt, Jahreszeit (der Monat Mai) und Augenblick des Tages (der Morgen), in die er durch seinen Traum versetzt wurde, die noch offene Gegenwart einer unvollständigen Liebeserobringung, die die poetische Erzählung einzuholen droht, deren Ausgang vorwegzunehmen ihr nicht erlaubt ist.

Denn die Beharrlichkeit, mit der das Poem die Zeitlichkeit und die Daten behandelt, ist die des Aufschubs der Liebe. In der Gegenwart, in der der Poet die Niederschrift der Erzählung seines alten Traums vornimmt, wird er zu diesem Vorgehen durch eine neue Tatsache gezwungen, der Verwirklichung des Traums und der Liebe. Oder des Beginns dieser Verwirklichung. Das Poem von Guillaume de Lorris bleibt unvollendet, man kann unmöglich entscheiden, ob der Traum des Erzählers sich durch die Eroberung der ROSE vollenden mußte und ob Jean de Meun den Absichten seines Vorgängers treu geblieben ist, als er das Poem mit diesem Schluß versah. In Wirklichkeit aber scheint dem nicht so zu sein. Nachdem er unterstrichen hat, daß sein Traum Stück für Stück verwirklicht wurde und nachdem er der Erzählung dieses Traums den Titel *Rosenroman* gegeben hat, fügt der Poet noch folgendes hinzu:

»Gebe Gott, daß jene ihn freundlich annehme, für die ich ihn schreibe, jene nämlich, die so reizvoll ist und so würdig, geliebt zu werden, daß ich ihr den Namen Rose gebe« (Vers 40–44).

Was er, anders ausgedrückt, die Verwirklichung seines Traums nennt, ist seine wirkliche Liebe zu dieser Dame, der er den Namen Rose gibt und die er dadurch der Rose seines Traums angleicht und der er den *Rosenroman* widmet. So sagt er, daß

»es im Traum nichts gab, was sich nicht genau in Übereinstimmung mit ihm verwirklicht habe« (Vers 28–30).

Die Eroberung der ROSE im Traum bedeutete, daß er fünf Jahre später tatsächlich die letzten Gunstbezeugungen seiner Dame erhalten habe. Das aber wäre nicht nur eine indiskrete Offenbarung, sondern würde auch kaum dem Geist der höfischen Poesie entsprechen, die eher das Liebesgesuch kennt als die Prahlerei nach dem Erfolg.

Überdies wird das Gebet der Verse 40–44 nur sinnvoll, wenn dem Poeten noch etwas zu erhoffen bleibt. Denn nur dann macht es den durch die Schrift vermittelten Verlauf der Fiktion hin zur Wirklichkeit offensichtlich. Warum hat er also fünf Jahre gewartet, um aus diesem Traum den Inhalt eines Poems zu machen? Weil die Dringlichkeit der Schrift sich erst in dem Augenblick zeigte, in dem sie sich verwirklichte. Aber wieso hätte sie sich offenbart, wenn nicht in dieser Verwirklichung ein Mangel verblieben wäre, dieser Mangel an Wirklichkeit als Ursache der Schrift, von dem der Poet implizit Zeugnis ablegt, sobald er unterstreicht, daß er für seine Dame schreibe und daß er Gott nur bitten könne, daß sie sein Poem mit Wohlgefallen annehme? Was bedeutet für sie »annehmen«, wenn nicht, ihm diese Ergänzung an Wirklichkeit zu liefern, die ihm noch fehlt? Die ihm fehlt, obwohl der Traum sich vollständig verwirklicht hat. Das heißt, daß es im Traum zwei Formen des Mangels gab, den der Sinnesillusion eigenen Mangel an Wirklichkeit und den Mangel an Vollständigkeit. Wenn der erste sich fünf Jahre später behoben findet, spricht die Schrift diese Verwirklichung aus um aufzuzeigen, daß der andere bestehen bleibt, und um auch sein Verschwinden zu bewirken. Genau das drücken die Verse 3492–3497 aus:

»Ich möchte die Erzählung der ganzen Geschichte fortsetzen, ich bin noch nicht müde zu schreiben; ich denke so der Schönen (Gott schütze sie!) zu gefallen, die mich dafür besser als jede andere entschädigen wird, wenn sie es will.«

Man kann also überhaupt nicht unterstellen – und andere vor uns haben es getan³ –, daß das Poem von Guillaume de Lorris, wenn es vollständig wäre, weiter ginge als bis zu der Seite, auf der es sich unterbricht. Einen Liebhaber, der am geliebten Objekt für ihn günstige Eigenschaften feststellen konnte, der einige Gunstbezeugungen, insbesondere die des Kusses, erhalten hat, der sich aber noch an zahlreichen und fürchterlichen Hindernissen abmüht: genau das dürfte der Traum gezeigt haben und genau das ist der Punkt, an dem der Poet sich fünf Jahre später befände.⁴

Die Störung der Zeit, das Aussetzen der Erinnerung, die Ungewißheit der Liebe: darin begründet sich die Dunkelheit des Sinns und nicht in der allegorischen Codierung. Es ist das Schicksal der

Liebe, das eine Aufklärung verdient. Es offenbart sich und es verschwindet zugleich im Rückbezug oder in der Erinnerung physischer Eindrücke. Die allegorische Vorgehensweise scheint in sich selbst zur Abstraktion zu neigen, da sie den hinter der sinnlichen Darstellung verborgenen zweiten Sinn sucht. Doch der erotische Traum als Rahmen des Romans unterwirft den Sinn den Sinnen und das träge Bewußtsein des Träumers den Erfordernissen des Körpers. Dieser Traum als Sinnträger ist der Traum eines jungen Mannes von zwanzig Jahren, schutzlos, sobald er sich im Schlaf den dunklen und köstlichen Kräften der Liebe überläßt:

»Im zwanzigsten Jahr meines Lebens, einem Alter, wo die Liebe von jedem jungen Menschen ihren Anteil fordert, hatte ich mich eines Nachts zur Ruhe gelegt, wie es meine Gewohnheit ist, und schlief gar tief. Da hatte ich einen wunderschönen Traum, der mir vortrefflich gefiel. Und es gab nichts, das sich nicht später dergestalt zugetragen hätte, wie ich es in dem Traume sah« (Vers 21–30).

Die Wahrheit des Traums ist also die Frucht des noch uneingestandenenen Erwachens der Sinne dieses jungen Mannes, ein Erwachen der Sinne, das ihm die Vorwegnahme der Liebeslehren im Traum erlaubt. Die zwischen dem Traum einerseits, seiner Verifikation und seiner Erzählung andererseits verflossene Zeit ist die Zeit der Reifung. In anderen Poemen beschreibt der Erzähler die Umstände seines Einschlafens und die Art, wie während des Traums die Beharrlichkeit der Eindrücke des Wachzustandes am Anfang des Traums Träger des Sinns ist; oder umgekehrt, wie eine durch den Ablauf des Traums hervorgerufene Bewegung ihn aufweckt. Es handelt sich zumindest um einen Fall, in dem er aus diesem Traum durch die von ihm gemachte Anstrengung gerissen wird, seine Erzählung niederzuschreiben, wie es ihm die Personen, denen er in seinem Traum begegnete, empfohlen haben; das Poem stellt sich also als Fortsetzung des im Traum begonnenen Unternehmens dar.⁵ In all diesen Werken erlaubt die Zuflucht zum Traum die allegorische Erzählung und die Wahrheit zu verankern, deren Träger er in seiner subjektiven Erfahrung ist; mehr noch, ihn zu verkörpern und darin das Ergebnis des physischen wie auch des psychischen Lebens des Erzählers zu sehen. Der Eckstein dieser Verkörperung ist die Zeit. »Zeit der Seele«, die die Zeit des Traums

ist, aber auch – wie hier im *Rosenroman* – Konfrontation der »Zeit der Seele« und der »kosmologischen Zeit«. ⁶ Seit fünf Jahren, d. h. seit seinem zwanzigsten Lebensjahr träumte der Autor, daß er sich im Monat Mai befände, der Jahreszeit der Liebe, der »Liebeszeit«:

»Es war, glaube ich, im Frühling; schon fünf Jahre oder mehr sind seither vergangen. Ich träumte, es sei Mai, die Zeit der Liebe und der Freude« (Vers 45–48).

Die Kennzeichen der kosmologischen Zeit, die Wiederkehr der Jahreszeiten, der Ablauf der Jahre, verbinden und verteilen sich zwischen dem Traum und der Wirklichkeit derart, daß sie die subjektive Zeit des Erzählers bestimmen. Die seit dem Traum verfloßenen fünf Jahre, in denen die Jugend, ungeduldig vor Liebe, die Wirklichkeit der Liebe vorwegnimmt, sind mit der Illusion verbunden, sich im Monat Mai zu befinden, der Illusion des Traums, einer zweimal als solcher unterstrichenen Illusion (*avis m'iere, ce sonjoie*). Der Erzähler träumte nicht von Liebe im Monat Mai. Er träumte, sich im Monat Mai zu befinden, dem emblematischen Liebesmonat, im Monat der Frühlingstropfen, der lyrischen Poesie. Diese Spiele mit der Zeit zeichnen den *Rosenroman* als eine Einkleidung des lyrischen Ausdrucks der Liebe und ihres poetischen Rahmens in eine Erzählung aus: wir werden darauf noch zurückkommen. Doch noch grundlegender bezeichnen sie die Unmöglichkeit des Erzählers und der Schrift, die Gegenwart der Liebe zu ergreifen. Der doppelte Mangel, von dem wir weiter oben sagten, daß er den Traum charakterisiere, ist nur eine von vielen Manifestationen dieser wesentlichen Unmöglichkeit. Die Hindernisse, die sich dem Pflücken der Rose entgegenstellen, sind die geringsten, denen die Verwirklichung der Liebe begegnet.

Das Poem stellt in der Tat eine Anstrengung dar, die Gegenwart in der rückschauenden Beleuchtung einer wiedergefundenen Vergangenheit zu erfüllen. Doch die Liebe entgeht der Gegenwart und flieht zugleich in die Vergangenheit und in die Zukunft, gleichzeitig in die objektive Zeit und in die subjektive Zeit. Die Jahreszeit der Liebe ist der Monat Mai; doch dieser Monat figuriert nur in der subjektiven Illusion des Traums. Das Alter der Liebe ist das zwanzigste Lebensjahr; aber in diesem Alter hat der Erzähler die Liebe nur in der Form des Traums und unter dem Schleier der

Allegorie kennengelernt, doch seit mehr als fünf Jahren sind sie verflissen. Die fiktive, zweifelsohne in der Vergangenheit des Traums aufgeschobene Erfüllung der heimlichen Liebe wird in die Wirklichkeit, in die Richtung auf eine ungewisse Zukunft projiziert. In der leeren Mitte versieht das Poem die Perspektiven dieser Flucht mit Zeichen der Schrift und mit solchen des zweiten Sinns und versucht so, die vergehende Liebe in der Gegenwart festzuhalten, indem es die verallgemeinernde Objektivität des allegorischen Codes inszeniert. In der Gegenwart jedoch fehlt eine Darstellung der Liebe. Guillaume de Lorris könnte mit Henri Maldiney sagen:

»Was vermögen unsere Zeichen? Ihre Gegenwart ruft eine Abwesenheit im Hier ohne den Ort einer Darstellung herbei. Sie verbinden das, was war, mit dem, was noch nicht ist. Doch von dem, was war, halten wir nur das zurück, von dem was sein wird, nehmen wir nur das vorweg, was uns schon in der Gegenwart befremdet: die Herrschaft der Objektivität, in der die Totalität Thema wird.«⁷

So erträumt, wie man gesagt hat, die unmögliche Manifestation der Gegenwart der Liebe die Form einer Einfügung der lyrischen Erregung und des Liebesgeständnisses des höfischen Liedes in die Form der Erzählung. Man weiß, daß die Troubadoure und die Minnesänger der ersten Generationen ihre *cansos* systematisch mit einer Frühlingsstrophe eröffneten, die zugleich am Anfang der von der Liebesbegegnung erzählenden Lieder und besonders der Pastourellen stehen. Diese Strophe spricht vom neuen Lenz der Natur, den frischen Blättern, dem stets grüner werdenden Gras, den klarer fließenden Quellwassern, dem Gesang der Vögel, ihren Lieben, den Blüten der Sträucher und der Wiesen – um auf diese Weise eine implizite oder explizite Parallele zu den Stimmungen und Gefühlen des Poeten einzuführen. Zuweilen spricht man im Gleichklang mit dieser lauten Liebesfreude, die einlädt, seinen eigenen Lieben ein Lied zu widmen, zuweilen klagt man, davon als einziger ausgeschlossen zu sein. Oder der Erzähler begegnet auch, wenn er sehr früh erwacht ist und voller Gedanken über die Felder reitet, einer Dame oder einer Schäferin, die ihn aus seinen Gedanken reißt und die er zu verführen versucht. Das morgendliche und das Frühlingserwachen des Erzählers, der kleine Fluß, dem er auf

seinem Weg begegnet, der Obstgarten: all dies antwortet im *Rosenroman* auf den *locus amoenus* der lyrischen Poesie, der den Sinnzusammenhang des Traums konstituiert.

Mitten im *Rosenroman* findet sich die Aussage: *in einem Garten möchte ich die ROSE pflücken*. Jedes Element dieses Satzes und nicht nur die Lokalisation des Wunsches in einem Garten verweist auf einen Aspekt der poetischen Verkörperung der Liebe, den das Werk sich beim Lyrismus entleiht. Die Spannung des zwischen der Absicht der Befriedigung und der Furcht vor ihr hin und hergerissenen Verlangens, die seinen Tod bezeichnet und ihm die Verewigung der Wollust selbst als Verlangen verbietet, diese Spannung bildet bekanntlich die grundlegende Intuition des *fin'amor*. Der höfische Lyrismus bezieht dieses Verlangen auf das Subjekt und wandelt es in der Form des *ich verlange* in eine illusorische und verschwiegene Mitteilung um, die unablässig bis zum Überdruß wiederholt wird. Diese vertrauliche Mitteilung ist illusorisch, weil das Poem systematisch verallgemeinert. Es lehnt die Erzählung der Liebesumstände zugunsten von Überlegungen über die Natur und die Liebeswirkungen ab, über ihre Erfordernisse, über ihre Ethik, zugunsten rhetorischer Variationen des Ausdrucks der Liebe. Eine illusorische Mitteilung auch deshalb, weil das Poem in sich selbst geschlossen ist; und es ist geschlossen, weil die Aussage *ich wünsche* oder *ich liebe* ihren Inhalt erschöpft; und mehr noch, weil sie erklären will, warum diese Aussage die poetische Schöpfung selbst notwendig nach sich zieht, und warum die poetische Schöpfung eher ein Äquivalent oder die Umkehrung dieser Aussage ist, als eine Konsequenz. Der Einstieg im höfischen Lied ist der Satz »Amors me semont de chanter«, der oft unverändert auftaucht und dessen Substanz man fast immer hinter den Entwicklungen und den verschiedenen Abwandlungen wiederfindet, die den Gesang als Liebeszeichen bestimmen und die Perfektion des einen mit der des anderen verbinden. Die zwei Aussagen »ich liebe« und »ich singe« werden, um die Formulierungen Paul Zumthors wieder aufzunehmen, als gleichwertig unterstellt, und jede verweist auf die andere nur im Rahmen der Zirkularität des Gesangs. Das Poem muß unentwegt auf unbestimmte Weise wiederholen, daß es als Poem existiert, weil die Liebe existiert. Seine Allgemeinheit wie auch seine

Rückwendung auf sich selbst sind also die Konsequenz der Unterwerfung unter das Ideal der Liebe, dessen Widerschein es sein will, so daß die poetische Perfektion und die Liebesperfektion sich vermischen.⁸

Wenn also die Behauptung Paul Zumthors zutrifft, daß das »ich« des höfischen Liedes nichts anderes ist als das grammatikalische Subjekt des Prozesses, der die Qualitäten des Liedes und der Liebe zum Ausdruck bringt, muß man gleichwohl hinzufügen, daß sie sich wechselseitig nur vermittels dieses »ich« vermischen. Wenn die höfische Lyrik unaufhörlich die Aufrichtigkeit ihrer Liebe feierlich beteuert, garantiert sie die Bedeutung des Poems, während umgekehrt die Perfektion des Poems zum Beweis der Aufrichtigkeit der Liebe wird, die es inspiriert. Und zwar deshalb, weil die Liebe unempfänglich bleiben muß für die Zufälle und Ereignisse der äußeren Welt, und das Poem zur verallgemeinernden Abstraktion neigt. Es lehnt auf diese Weise das Anekdotische ab, das die Umrisse des »ich« fixieren würde; doch es kann das Verlangen nur zum Ausdruck bringen, weil *ich* verlange. Die Allgemeinheit des Liebesausdrucks und die notwendige Vermittlung des Subjekts, als dessen Bedingung und Widerpart finden sich im *Rosenroman* als identisch und verschoben wieder. Der allegorische Sinn unterstellt die Verallgemeinerung: das Abenteuer des Erzählers spiegelt das Abenteuer aller Liebenden wider. Es ist das universell wahre Bild der Liebeseroberung. Der Erzähler verfügt über keinen besonderen anekdotischen oder zufälligen Zug, der diese allgemeine Bedeutung begrenzen würde. Doch das »ich«, das er verkörpert, reduziert sich dennoch nicht auf ein grammatikalisches ich, weil es, wie man gesehen hat, eine komplexe Erfahrung der Zeit, der Beziehungen des Traums und des Wachens und jener Beziehungen integriert, die die Illusion, die Wirklichkeit, die Wahrheit und der Sinn unterhalten.

Ich möchte die ROSE pflücken. Für den modernen Leser ist diese Methaper ganz klar. Unzählige Volkslieder liefern ihm den Schlüssel.

A la claire fontaine

»Ich habe meinen Freund verloren ohne es verdient zu haben einer Rosenknospe wegen, die ich ihm verweigerte.«

La Belle est au jardin d'amour

»Darf man dem Rosenstock nahe sein, ohne eine Rose pflücken zu können? Pflückt sie, wenn ihr wollt, denn für Euch ist sie aufgeblüht.«

Aber gilt das auch für jene Epoche, in der Guillaume de Lorris sein Poem verfaßt hat? Er hat die Rose zusammen mit anderen Blumen in den Frühlingsstrophen und besonders in jenen Liedern gefunden, die nur aus Frühlingsstrophen zusammengesetzt sind und die man *Reverdien* nennt.

»Ich stieg sogleich vorsichtig herab, ein kleines junges Mädchen läuft herbei, mir den Steigbügel zu halten, sie führt mein Pferd in die Nähe eines Rosenstockes und band es an einen Heckenrosenstrauch. Ein kleines junges Mädchen, hübsch und liebenswert, bringt ihm Blumen, Veilchen, neue Rosen auf einem Brett zum Fressen.«⁹

Es besteht kein Zweifel, daß das Pflücken der Rose in diesen Liedern mit dem Liebesverlangen verbunden ist:

»Sobald die Rose im Mai aufgeblüht ist, treibt die Liebe mich, sie zu pflücken. Bald hörte ich eine süße Stimme, entlang eines grünen Strauches in der Nähe eines kleinen Klosters. Ich fühle das lockende Böse unter meiner Kutte: Verflucht sei Gott, der mich zur Nonne machte!«¹⁰

Die Schäferin in den Pastourellen beweist ihren Liebeshumor, indem sie sich den Kopf mit Rosen bekränzt. Sobald sie den Ritter fragt, was er hier gerade tue, antwortet dieser nicht ohne Zweideutigkeit: *Je keuc la violete* (Ich pflücke das Veilchen).¹¹ Wenig später jammert eine Schöne in einem französisch-italienischen Lied des 14. Jahrhunderts:

Giamays non iray al boy
La flor culhir,
Quar le forestier du boy
Mon ghage en a pris.¹²

In den dem *Rosenroman* vorausgehenden literarischen Werken wird die Frau sehr oft von den Troubadouren und Minnesängern mit einer Rose verglichen¹³, aber auch im *Jeu d-Adam*, im *Roman de Troie*, in *Erec et Enide*, und in der *Graalsgeschichte*, in *Parthonopeus de Blois*, in *Esouffle*¹⁴.

Sehr oft – bei Robert de Boron, bei Gautier de Coincy, in der religiösen Lyrik – bildet die Jungfrau das Objekt eines solchen Vergleichs.¹⁵ Um jedoch auf dem Gebiet der Liebesliteratur zu bleiben, so begegnet uns die Metapher der gepflückten Rose nicht in der Zeit vor dem *Rosenroman*. Jedenfalls existieren die Ausdrücke *prendre* (nehmen) oder *avoir la fleur du pucelage* (die Blume der Jungfräulichkeit), von denen man wirklich nur sehr schwer ausmachen kann, wieweit sie sich zu einem Bild fügen, bereits in *Parthenopeu*, wo sie sich noch beiläufig verwendet finden:

»Er öffnete ihr die Schenkel. Als er auch seine öffnete, nahm er die Blumen der Jungfräulichkeit. Er gab ihr seine Blumen, er nahm ihr die ihrigen.«¹⁶

Schließlich kennt das Altfranzösische ein Wort *flor*, das als Verbindung zwischen *flus* (flux – Fluß) und *flor* (fleur – Blume) die Menstruation bezeichnet und so die Verbindung zwischen der Blume und der weiblichen Sexualität bestätigt.¹⁷

Diese zugleich dauerhafte und vage Verbindung wird im *Rosenroman* präzisiert. Seit jenem Augenblick, seit dem die Ausschmückung der lyrischen Poesie, die bezeichnet, ohne dennoch mit sekundärem Sinn überladen zu sein, dem Roman einen erzählerischen Inhalt hinzufügt, bezeichnet die Rose im Frühlingsgarten die geliebte Frau und das Pflücken der Rose ihre Eroberung. Diese Beziehung ist aber nicht eindeutig. Im Poem von Guillaume verfällt der Erzähler zwar in Liebe zu einer Rosenknospe, diese aber wird mit der Genauigkeit eines vollständig botanischen Realismus beschrieben, auch wenn die Fortschritte ihres Aufblühens einen gewissen Aussagewert haben¹⁸, und die weibliche Figur teilt sich tatsächlich zwischen diesen Realismus und manchen anderen sie umgebende Personen auf, wie etwa WIDERSTAND, MITLEID, SCHÖNER-EMPFANG¹⁹. Im Romanteil, der von Jean de Meun stammt, tendiert SCHÖNER-EMPFANG zusehends dazu, sich um den Preis einer Doppeldeutigkeit dieses Genres mit der geliebten Frau zu verbinden, deren Rose nun das Geschlecht bezeichnet.²⁰ Die schließliche *Defloration* macht das ganz deutlich. In der Vorstellungswelt späterer Jahrhunderte wird sich diese Defloration als letzter Sinn der Metapher einstellen, wie die weiter oben bereits zitierten Volkslieder es bestätigen. Doch bekanntlich sah Guil-

laume de Lorris ohne Zweifel all das nicht vorher. Indem er sie in die Form einer Erzählung bringt, und indem er aus ihr eben den Ausdruck der Liebesproblematik macht, kristallisiert, expliziert, erklärt der *Rosenroman* so die Identifikation der Rose und der Frau, die seit fast einem Jahrhundert auf verwirrende Weise verbunden werden, um der lyrischen Poesie ihre erforderliche Ausschmückung zu verschaffen. Im Werk selbst erfolgt diese Aufklärung nur Schritt für Schritt und führt zu einer Verzerrung zwischen den beiden Teilen und zu einer Störung des zweiten Sinns. Aber ohne den *Rosenroman* würden wir die Rose, die Frau, die Liebe unterschiedlich denken.

Wir sagten weiter oben, daß die verallgemeinernde Objektivität des allegorischen Codes und die Schrift in der Gegenwart eine Liebe festhalten wollen, deren Darstellung zur Vergangenheit und deren Verwirklichung zur Zukunft gehört. Diese Absicht verkörpert sich in der Form der Erzählung und in der allegorischen Auslegung der lyrischen Ausschmückung. Das heißt, daß in den lyrischen Teilen selbst diese Ausschmückung wirklich das einzige Element ist, das als gegenwärtig vorgeführt wird. Sie ist die Gegebenheit der Welt, die in der Aktualität ihrer Wahrnehmung den Poeten veranlaßt, seine Liebe zu singen. Die Liebe aber ist mit dieser Wahrnehmung nicht zeitgleich. Die Liebe ist anderswo, in der Sehnsucht nach der Vergangenheit, im Heimweh nach der Ferne, im Verlangen nach der Zukunft und in der Zuversicht. Die Verführung und der Ruhm der Lieder Jaufré Rudels rühren wahrscheinlich von der betörenden Einfachheit her, mit der der Poet die Üppigkeit des Frühlings, in der er schwelgt, seiner Liebesversagung entgegensetzt, diese *amor de lonh*, *amors de terre lonhdana*, deren er sich erinnert und die er, so Gott will, eines Tages sehen wird, die er im Traum mit dem Eindruck verfolgt, daß sie sich immer weiter entfernen, während er selbst rückwärts reitet.²¹ Im berühmten Lied Nr. V. wird dieser Kontrast sehr deutlich durch die Wiederkehr dieses *de lonh* in den Versen 2 und 4 jeder Strophe, die erheuchelte Unbeholfenheit des stets selben Reims, die die Illusion des Zwanghaften hervorruft, die abgedroschene und immer wieder hervorgehobene Erwähnung langer Maitage, des Gesangs der Vögel, der Weißdornblüten, die Gegenwart-Abwesenheit des Poeten, der die Frühlingsreize

genießt und an ihnen leidet. In Wahrheit handelt es sich hier nicht um ein Lied der Troubadoure und Minnesänger.

Dieser Leere der Liebe im Herzen der Fülle des Frühlings, die den Sänger einlädt, antwortet bei den Troubadouren die Darstellung des weiblichen Körpers, der schlank und drall zugleich ist, vor allem weiß, »weiß wie der Weihnachtsschnee«, »weiß wie der Schnee nach dem Frost«, aber auch eisig, den man sich nur bekleidet vorstellen, den man nur den Kleidern *unterstellen* kann, wie Bernard de Ventadour sagt, die seine betörende Zurschaustellung verhüllen.²² Das vom Poem formulierte Verlangen geht über diese imaginär bleibende Enthüllung nicht hinaus: der Dame in ihr Zimmer folgen, sie sich entkleiden sehen, sie betrachten und sie nackt berühren.²³ Nicht mehr. Das respektvolle Entsetzen dieser jugendlichen Liebe, das vor einem Jenseits des Voyeurismus zögert, verbietet weiterzugehen, dorthin, wo die faszinierende Blässe endet und das letzte Mysterium des weiblichen Körpers beginnt.

Der *Rosenroman* von Guillaume de Lorris, der die lyrische Ausschmückung in die Form der Erzählung kleidet, verfährt ebenso mit der »höfischen Neurose«, um einen Ausdruck Henri Rey-Flauds²⁴ zu zitieren, die die Troubadoure und Minnesänger lebten. Aus der frühlinghaften und wildwuchernden macht er eine leere Fassung, aus der die Liebe in all ihren Formen flieht: in die Gegenwart und in die Zukunft, in den Traum und in den Wunsch, in das Rätsel des zweiten Sinns, in die Zersplitterung und die Störung der Erzählungsinstanzen, in die Aneignung eines Wissens über die Liebe, das sich an die Stelle der Aneignung des geliebten Objekts setzt, weil es sich selbst als Liebeskunst ausgibt:

»Es ist der Roman von der Rose, in dem die ganze Liebeskunst aufgezeichnet wird« (Vers 37–38).

In dem von Jean de Meun formulierten Teil aber löst sich die Neurose in ein Verschwinden der Liebe auf, der sich ein anderer Ausdruck substituiert, den man auch Liebe nennt, so wie auch die Geschichte von Guillaume de Lorris verschwindet, um einer anderen Geschichte Platz zu machen, die dieselbe ist, deren Darsteller aber Guillaume wird. Die Willkürlichkeit der Worte, mit denen Jean de Meun durch den Mund von VERNUNFT spielt, als wolle er so den Nominalismus karikatural verdeutlichen, erleichtert

diese Substitution.²⁵ Tatsächlich verneint hier aber die Wahrheit der Liebe, die von Gott ausgesandt und von der NATUR und vom GENIUS übermittelt wird, das Exaltierte des Gefühls in der höfischen Literatur zugunsten einer Reduktion auf Naturgesetze der Arterhaltung, des sexuellen Instinkts und der Fortpflanzung, von denen er kühn behauptet, daß sie in den Garten göttlicher Liebe führten. Indem er ebenso wie sein Vorgänger die didaktische Bedeutung des Werks, das von AMOUR als *Miroir aux amoureux* (Vers 10621) (Spiegel für die Verliebten) qualifiziert wird, kann er die Erzählung bis zur Liebeseroberung weitertreiben, indem er die Fülle des Sexuallebens und die höfische Neurose gegenüberstellt, von der er sich losmachen will. Doch er befreit sich nicht vom Rahmen des Traums und die mit Mühen erreichte Befriedigung wird durch das Erwachen des Erzählers als illusorische bezeichnet:

»Bevor ich von dort weggehe, wo ich gern länger geblieben wäre, pflücke ich in der Freude der Liebe die Blüte des vollen schönen Rosenstocks. So erhalte ich die dunkelrote Rose. Und der Tag verging und ich erwachte« (Vers 21 745–21 750).

Wenn es nur in der Fiktion des Traums zur Liebe kommt, stößt die Lehre der NATUR und des GENIUS die Liebe nicht nur in die Abstraktion des Wissens, sondern auch in die Immanenz des Naturgesetzes zurück, in die Vergangenheit eines gemeinschaftlichen Goldenen Zeitalters, das durch die Entstehung des Eigentums beendet wurde (vgl. Verse 8325–8424 und 9463–9634), in die von GENIUS vorgetragene Vision des Gartens der göttlichen Liebe, in dem man den Naturgesetzen gehorcht (Vers 20567–20637); Garten einer ewigen Gegenwart und eines ewigen Frühlings, eines ewigen Tages ohne Morgenröte und ohne Abend, ohne Vergangenheit und ohne Zukunft, ohne ein »Präteritum oder ein Futur«, wo das Präteritum niemals gegenwärtig gewesen ist und wo das Futur es niemals werden wird (Verse 19971–20000).

So findet man im Paradies der Liebe jenen Traum von einem Frühlingsmorgen abgeschafft. Das Spiel der Gegenwart und der Vergangenheit, der Jahre, der Jahreszeiten und der Stunden, der Erinnerung und des Verlangens, ein Spiel, das die subjektive Erfahrung des Poems Guillaume de Lorris' begründete, indem es die *Fluchtperspektiven* der Liebe inszenierte, verschwindet zugun-

sten einer ewigen Gegenwart der Liebe. Doch diese hängt nur von der Enthüllung und vom Wissen ab, sie wird aus dem Feld der Erfahrung in das der eschatologischen Utopie vertrieben.

Wissen ab, sie wird aus dem Feld der Erfahrung in das der eschatologischen Utopie vertrieben.

Kommen wir zum Schluß auf das einfache Argument des Romans zurück. Die ebenso große Häufigkeit der Allegorie in der religiösen Poesie dieser Zeit bedeutet, daß sie noch einmal die Wege Gottes zurückruft und daß sie seine Lehre und seine Wahrheit im Gedächtnis verankert. Sie stellt die Fähigkeiten, die ihm seit der Antike im Rahmen des artifiziellen Gedächtnisses verliehen sind, in den Dienst moralischer und spiritueller Ziele, wie es Frances Yates²⁶ behauptet. Im *Rosenroman* stützt sich das Gedächtnis analog, wenn auch *verweltlicht*, auf die Allegorie, um die Wahrheit zu finden. Die Allegorie des *Rosenromans* spielt mit Erinnerungen des Bewußtseins und der subjektiven Erfahrung, um durch das Vergehen der Vergangenheit und des Traums hindurch, durch die Umwege des zweiten Sinns, weniger den Liebesbesitz als eher die Offenbarung einer Wahrheit der Liebe zu erreichen. Eine im Triumph des Zufälligen und der Angst vor dem Prekären, der Zeit eines Traums, gefährdete Offenbarung. Eine Wahrheit, deren didaktische Verstellung die Unfähigkeit verbergen will, den Mangel einer Wirklichkeit in der Nichtvollendung des ersten Poems und den Mangel einer durch das Erwachen widerrufenen illusorischen Verwirklichung aufzufüllen.

Eingeschlossen in seinen eigenen Traum findet der Erzähler in ihm die Imperative, die Grenzen, die Gefahren wieder, die das soziale Sein beschweren: Laster und Tugenden, die durch ihre Verwendung im Rahmen des höfischen Lebens bestimmt werden: Unterwerfung unter die guten Manieren, allegorische Personen, die das Wie-man-so-sagt repräsentieren, die öffentliche Meinung, die sozialen Regeln und die Verbote des Überichs, die auf sie antworten. Aber auch: dieser Traum der Liebe, diese Liebe ohne den anderen, da sie nur ein Traum ist, diese Liebe, deren Objekt durch die allegorische Metapher, durch die Projektion in den Traum, durch die Reflexion der als Gegenwart verkleideten Vergangenheit verschoben wird, kann nur böse in der Nichtvollendung (wie bei

Guillaume de Lorris) enden oder (wie bei Jean de Meun) im Erwachen, das auf die Defloration und die Wollust folgt; ein Erwachen, das nur ein anderer Tod ist, Tod des Traums und der Liebe, die der Erzähler gelebt hat. Entweder sind das Poem und die Liebe unvollständig und suchen eine Verlängerung im Wirklichen bei der Dame,

»die so reizvoll ist und so würdig, geliebt zu werden, daß ich ihr den Namen Rose gebe« (Vers 43–44).

Oder das Poem und die Liebe streben zu ihrer Vollendung, verzichten indes auf jeden Ausweg ins Wirkliche, auch wenn Jean de Meun vorgibt, die höfische Utopie zu beenden.

Darüber hinaus wird die von Guillaume de Lorris auf so leidenschaftliche und subtile Weise gehandhabte Zeit von Jean de Meun vergessen, wenn er nicht sogar das Werk gründlich entstellt. Mehr als vierzig Jahre, die verflossen sind, so sagt er, bevor er das von seinem Vorgänger unterbrochene Poem weiterverfolgt, verbietet ihm, sich mit diesem im Rahmen der Erzählung zu vermischen. Jean behandelt Guillaume als eine Romanperson, während er selbst, der Autor, dem Roman äußerlich bleibt. Die Liebe und die Erfahrung des Traums sind die Guillaumes, nicht die seinigen. Er verfolgt sein Poem, doch er beläßt ihm die Verantwortung für seine Erfahrung. Der Liebende bleibt Guillaume und wird nicht Jean (Vers 10657–10660). Gleichzeitig enthüllt uns Jean de Meun seinen Namen, seinen Ursprung, seinen Charakter, was Guillaume de Lorris, der sich selbst nie nennt, wohlverstanden niemals getan hat.²⁷ In seinem Bestreben, uns wegen seiner offensichtlichen Sorge, einen Schlüssel für seine literarische und intellektuelle Stellung zu liefern, sein Selbstportrait zu entwerfen, präsentiert er sich als Autor des Poems, dem Liebesabenteuer aber fremd. Durch ihn konnte der ganze *Rosenroman* als beispielhaft für eine poetische Erneuerung auf Kosten der Liebe erscheinen. Er hält sich außerhalb des Traums, in dem nur die Liebe gegenwärtig wird, auf Kosten der Person Guillaumes – höhnisch.

Anmerkungen

- 1 Guillaume de Lorris und Jean de Meun, *Der Rosenroman*. Übers. und eingeleitet v. K. A. Ott, Band 1–3. München 1976–79.
- 2 Vgl. Pierre-Yves Badel, *Le Roman de la Rose au XIVe siècle. Etude de la réception de l'oeuvre*. Genf 1980.
Vgl. Christine de Pisan, Jean Gerson, Jean de Montreuil, Gontier et Pierre Col, *Le débat sur le Roman de la Rose. Edition critique, introduction, traduction et notes* par Eric Hicks. Paris 1977.
- 3 Rita Lejeune, »A propos de la structure du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris«. In: *Etudes de langage et de littérature du Moyen Age offertes à Felix Lecoy*. Paris 1973, S. 315–348.
David F. Hult, »Gui de Mori, lecteur médiéval«. In: *Incidences*, Nr. 5, 1981, S. 53–70.
Ders., *Self-Fulfilling-Prophecies: Readership and Authority in the First »Roman de la Rose«*. Cambridge 1986.
- 4 Die Entwicklung, die dem Aufschub der Liebe im Werk Guillaume de Lorris' vorausgeht, wird teilweise in meinem Buch *La Subjectivité littéraire autour de siècle de saint Louis*, Paris 1985, S. 130–132, behandelt.
- 5 Vgl. meinen Kommentar einiger Äußerungen Watriquet de Couvins, insb. im Kapitel *Miroir des Dames*, in: *La Subjectivité littéraire*, a. a. O., S. 149–160; sowie ebenso meinen Aufsatz »Séduir, endormir. Note sur les premiers vers d'un poème de XVe siècle«. In: *Littérature*, Nr. 23, Oktober 1976, S. 117–121.
- 6 Bzgl. dieser Ausdrücke vgl. Paul Ricoeur, *Temps et récit III. Le temps raconté*. Paris 1985, S. 19–36.
- 7 Zit. n. Jean-Pierre Charcosset, »Présent«, in: *Présent à Henri Maldiney*. Lausanne 1973, S. 20–21.
- 8 Die Überlegungen dieses Abschnittes sind in *La Subjectivité littéraire*, a. a. O., S. 50–51 weiter ausgeführt worden.
- 9 Karl Bartsch. *Altfranzösische Romanzen und Pastourelles*. Leipzig 1870, II, 2. S. 104.
- 10 Ebda., I, 33. S. 28.
- 11 Jean-Claude Rivière, *Pastourelles*. Genf 1974–1976. 3 Bände (die Stücke 12, 66, 67)
Jeder empfindet hier den Gleichlaut mit dem bekannten Lied:
Allons dans les bois, ma mignonnette,
Allons dans les bois du roi,
Nous y cueillerons la fraîche violette...
(Gehen wir in den Wald, meine kleine Süße,
Gehen wir in den Wald des Königs
und pflücken wir dort das frische Veilchen...)
- 12 R. A. Meyer, *Französische Lieder aus der Florentiner Handschrift Strozz-Magliabecchians CI.VIII.1040*. Halle 1907, S. 64.
- 13 Arnaldo Moro, »Le Portrait dans la poésie lyrique de langue d'oc, d'oïl et de si, aux XIIe et XIIIe siècles. In: *Cahiers de Civilisation Médiévale*, Nr. 26, 1983,

- S. 154–156. Vgl. auch A. M. Colby, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature*. Genf 1965.
- 14 Vgl. *Jeu d'adam*. Das altfranzösische Adamspiel. Übers. u. einged. v. U. Ebel. München 1968, Vers 227–228. *Trojaroman*, Verse 1252, 5126, 5552, 26450. *Erec et Enide*, Verse 2406–2411. *Die Gralsgeschichte*, Verse 7904–7906. *Escoufle*, Verse 8292–8297. *Parthonoepus van Bloys*. Hrsg. v. A. v. Berkum. Leiden 1897. Und vgl. im Rosenroman selbst, in dem Leesce in den Versen 838–841 mit einer Rose verglichen wird. Diese Referenzen sind von Takeshi Matsumura (Universität Tokio) gesammelt worden, der die Freundlichkeit hatte, sie mir mitzuteilen.
 - 15 Robert de Boron, *Estoire dou Graal*, Vers 38–40. Gautier de Coincy, *Miracles de Notre Dame*, »Roine celestre«, Vers 73–74; »Hui matin a l'ajornee«, Vers 24–30 und 77–79; »Ja pour yver, pour noif ne pour gelée«, Vers 21–22 (Genf 1966, Band 1, S. 35, 44, 48. Band 3, S. 292, 294f., S. 297). Man könnte die Beispiele noch vermehren.
 - 16 *Parthonoepus van Bloys*, a. a. O.
 - 17 Tobler-Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, 3, 1940.
 - 18 »Als ich mich der Rose näherte, sah ich, daß sie ein wenig voller geworden, daß sie gewachsen war, seit ich sie das letztmal aus der Nähe gesehen hatte. Sie verbreiterte sich ein wenig nach oben, und es freute mich, daß sie noch nicht so weit offen war, daß man den Samen sehen konnte. Er war noch zwischen den Blättern verborgen, die sich in die Höhe reckten, den Blütenboden bedeckend, so daß er nicht erscheinen konnte / ob der Fülle der Blätter.« Verse 3339–3351.
 - 19 Die Verbindung zwischen der frühlingshaften Ausschmückung und den verliebten Personen findet sich in mehreren lyrischen Poemen aus der Zeit Guillaume de Lorris' (Bartsch, a. a. O., I, 30b, Verse 25–39 und II, 2, Verse 3–6). Das von Thibaud de Champagne in seinem Lied »Ausi comme unicorne sui« angesprochene Gefängnis Amours ist sehr berühmt (Hrsg. v. A. Wallensköld, Paris 1925, Lied Nr. 34, Vers 19–27). Doch im Ganzen sind die allegorischen Personen – wie *Amour* – in der lyrischen Poesie eher selten. Vgl. Marc-René Jung, *Etudes sur le poème allégorique en France au Moyen Age*. Bern 1971, S. 126–146.
 - 20 Vgl. M. Zink, »Bel-Acueil le travesti du «Roman de la Rose» de Guillaume de Lorris et Jean de Meun à «Lucidor» de Hugo von Hofmannsthal. In: *Littérature*, Nr. 47, Oktober 1982, S. 31–40.
 - 21 *Les chansons de Jaufré Rudel*. Hrsg. v. Alfred Jeanroy. Paris, 2. Aufl., 1924; insbesondere die Lieder I, Vers 22–25, II und V.
 - 22 *Bernart von Ventadorn, Lieder*. Hrsg. v. Carl Appel. Halle a. S. 1915, Lied 9, Vers 15–18, Lied 16, Vers 33–40, Lied 17, Vers 37–38. Die Blässe ist ein Zug der weiblichen Schönheit, der absichtlich von den Beschreibungsmodellen der mittellateinischen poetischen Künste hervorgehoben wurde; z. B. Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*, Vers 564–565 und 591. Hrsg. v. Edmond Faral: *Les Arts poétiques du XIIIe et du XIIIe siècle*. Paris 1924, S. 214–215.
 - 23 *Bernart von Ventadorn*, a. a. O., Lied 19, Vers 37–48 und ebenfalls Lied 17, Vers 33–40.
 - 24 Henri Rey-Flaud, *La névrose courtoise*. Paris 1983.

- 25 *Der Rosenroman*, Verse 6898–7100.
- 26 Frances Yates, *The Art of Memory*. Chicago 1966, S. 50–81.
- 27 *Der Rosenroman*, Verse 10535–10644. Vgl. David F. Hult, »Vers la société de l'écriture. *Le Roman de la Rose*«. In: *Poétique* Nr. 50, April 1982, S. 155–172; und »Closed Quotations: The Speaking Voice in the *Roman de la Rose*«. In: *Yale French Studies*, Nr. 67, 1984, S. 248–269; Kevin Brownlee, »Reflections in the *Miroer* aus *Amoureux*. The Inscribed Reader in Jean de Meun's *Roman de la Rose*«. In: *Mimesis: From Mirror to Method, Augustine to Descartes*. Hannover, N.H., U.P. of New England 1982, S. 60–70, Ders.: »Jean de Meun and the Limits of Romance. Genius as Rewriter of Guillaume de Lorris«. In: *Romance: Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*. Hrsg. u. eingel. von Kevin Brownlee und Marina Scordilis Brownlee. Hannover, N.H., U.P. of New England 1985, S. 114–134.

Renate Schlesier

»Amor vi ferì, vi sani amore.«

Zweideutigkeit und Zweischneidigkeit, Einheit der Gegensätze und Mischung der Widersprüche in vielerlei Gestalt – dies, in unzähligen Formen, hat betont, wer immer sich antiker Weisheit und Narrheit entsann, um die Liebe auszumalen und zu besingen. Eine Schockerfahrung und Denkaufgabe, die das Lieben bietet – die Verbindung von Leben und Tod, die Gleichzeitigkeit von Ursprung und Ziel – ließ die Liebe verwandt erscheinen mit der Mutter Erde, die gibt und nimmt. Doch die Einzigartigkeit der Liebe konnte nicht unbemerkt bleiben: Anders als die Natur oder ein Schöpfergott ist das, was die Liebe geben und nehmen kann, auch sie selbst. Die unfafßbar grenzenlose Endlichkeit der Liebe, ihre skandalös menschliche Göttlichkeit, wurde aus der ihr spezifischen Verschränkung von Körper und Geist abgeleitet und der Verwirrung zugeschrieben, mit der sie Geist wie Körper ergreift. Unter antiken Vorzeichen ist der Liebeswahnsinn eine göttliche Verletzung, vor der kein Mensch sich schützen kann.

Daß weder die antike Liebes-Lehre noch das ihr zugehörige rhetorische und mythologische Arsenal in Vergessenheit geriet, verdankt die europäische Neuzeit vor allem dem römischen Dichter Ovid. Seine *Metamorphosen* verbinden die Stoffe und Figuren der griechischen Mythologie zu einer einprägsamen und handlichen Verwandlungs-Kette, die die Weltordnung fesselt und schmückt. Seine *Liebeskunst* lehrt in drei Büchern Männer die Frauen, Frauen die Männer zu gewinnen, und ein viertes Buch zeigt beiden Geschlechtern die Wege auf, um voneinander wieder loszukommen. Amor garantiert auch die Wirksamkeit der Heilmittel gegen die Liebe: Er wird als Gott des Vergessens vorgeführt, der die durch ihn Entflamnten auch wieder abkühlen kann, wenn er seine glühende Fackel ins Wasser senkt: »Auch der lethäische Amor ist dort, der Heilung dem Herzen/Bringt und mit kühlender Flut selber die Fackeln besprengt.«¹ Die gesenkte Fackel macht aus dem Liebesgott den Todesgott, der das Feuer löscht, indem er es mit

Wasser vereint, dem Wasser des Flusses der Vergessenheit, Lethe, der am Eingang der Unterwelt fließt und aus dem die Toten trinken müssen, um die Erinnerung zu verlieren. Amors Todesbeziehung, auf die Ovid hier anspielt, überläßt der Dichter dem Gott. Amors Verletzungs- und Heilungsmacht aber beansprucht der menschliche Liebes-Lehrer für sich: »Lernt von mir, der euch lieben gelehrt, Heilmittel der Liebe:/Wunden und Hilfe zugleich bringt euch dieselbige Hand./Heilende Kräuter zugleich mit schädlichen nähret die Erde,/Mit Brennesseln gesellt siehet die Rose man oft;/Ja, und der pelische Speer, der Herkules' Sohne die Wunde/Schlug, hat – derselbige Speer – Hilfe der Wunde gebracht.«²

Die Lanze, die die Wunde geschlagen hat, wird sie heilen – dieses Orakel aus der Geschichte von Telephos, dem Sohn des Herakles, war lange vor Ovid zum Sprichwort geworden. Und der christlich-spirituellen Grals-Sage wird es bis in ihre Fassung durch Richard Wagner als plastische Losung dienen: »die Wunde schließt der Speer nur, der sie schlug.«³ Für die antike Tradition freilich wurde dieses Orakel zur Nahtstelle, an der sich der Krieg mit der sinnlichen Liebe, die sinnliche Liebe wie der Krieg mit der Sinnesverwirrung verknüpfen. Seit den homerischen Epen, in deren Umkreis Telephos gehört, galt als ausgemacht, daß der Krieg nicht allein körperliche, die Liebe nicht allein geistige Verletzungen bewirkt: Wahnsinn und Wunden gehören beidem an, und beides bedarf der Heilung. Angesichts dieser Gleichartigkeit von Krieg und Liebe kann sich Ovid auf die Erfahrung einer dementsprechenden Vermengung in der Natur berufen: Heilpflanzen mischen sich mit Schadenskräutern, Unkraut wächst neben Blumen. Die Zweideutigkeit und Zweischneidigkeit der Liebe führt, über Krieg und Krankheit, in eine Landschaft, die aus Wildnissen und Gärten zusammengesetzt ist.

Diese Landschaft, die Ovids aufgeklärte Dichtkunst tröstlich überhöht, hatte die Kult- und Mythenüberlieferung der Griechen vorwiegend mit lieblichen und furchterregenden weiblichen Götterwesen bevölkert. Gärten und Wildnisse sind Nymphenland, in das hineinzugeraten für Hirten und Jäger, Helden und Dichter Lust und Gefahr bedeutet. Wer von Nymphen ergriffen wird, dem werden göttliche Genüsse zuteil, der kann zum Wahnsinn getrieben

werden. Wer ihnen nicht entrinnen kann, der muß sterben. Auf den Wiesen und in den Wäldern des Nymphenlandes wohnt die Liebe wie der Tod.

Eine blütenbesäte Wiese ist der Eingang zur Unterwelt und der Ort, an dem Götter und Ungeheuer sich mit Vorliebe im Liebespiel vergnügen. In Wäldern und Gärten ergehen sich Göttinnen wie Aphrodite und Artemis, Kalypso und Kirke, die sterblichen Männern Unsterblichkeit versprechen oder ihren Tod bewirken. In zauberhaften Gefilden und an Inselgestaden lockt der begeisternde Gesang der Musen und Sirenen. Doch die honigsüße Harmonie ihrer Weisheits-Melodien schützt nicht vor dem Verderben durch sie. Auch die Pflanzen und Tiere und das übrige Inventar der Landschaft, in der Nymphen ihr Wesen treiben, verbünden sich mit ihnen zur Erzeugung berückender und heilsamer Lust. Vögel und Schlangen hausen hier, Bienen beglücken mit Honig oder bedrohen mit ihrem Stich. Blumen duften betäubend, Bäume spenden Schatten, murmelnde Quellen und sanfte Winde gewähren Kühlung. Die Sonne taucht alle Farben in blendenden Glanz. Alle Sinne werden gereizt und erfrischt. Ein verlässliches Territorium ist der Lustort nicht. Er ist so gebaut, daß er die Unsicherheit der Liebeslebensverhältnisse bald scharf, bald milde konturiert.

Daß der Lustort nicht beliebig wild gewachsen, sondern ein Gebilde aus Geschichten ist, verraten die in ihm versteckten Spuren. In seine vegetative Ausstattung gehen die in ihm Gestorbenen ein. Die kurzlebigen Lieblinge der Aphrodite, Attis und Adonis, überdauern als Veilchen und als Anemone. Auch Hyazinthe, Narzisse und Zypresse bezeugen das traurige Schicksal von Jünglingen, die in den Bannkreis der Nymphenlandschaft gerieten. Um männliche Gottheiten wie Apollon oder Dionysos und ihre Verehrer und Geliebten ranken sich ebenfalls Verwandlungsgeschichten, doch die menschenförmigen Götter nehmen hier nur vorübergehenden Aufenthalt. Weder sie noch Sterbliche können ständige Bewohner der Lustlandschaft sein, sondern Mischwesen mit Tierattributen wie der bocksfüßige Pan oder das Dionysos-Gefolge der geschwänzten, pferdeohrigen Satyrn und Silene. Anders als den Menschen-Männern kann diesen Mischwesen ihr erotisches Gelüste nicht zum Verhängnis werden.

In das kunstvolle Naturgebilde des Lustortes weben antike griechische Dichter und Philosophen die Topographie des weiblichen Körpers und die Graphologie der Erkenntnis ein. Die Liebesgöttin, die in den Wiesen am Ufer des Ilissos und am Abhang der Akropolis als Aphrodite in den Gärten verehrt wurde, reizt zum nächstliegenden Landschaftsbild der weiblichen Genitalregion: Eine wollüstige Frau kann »gartentoll«⁴ genannt werden, einen begehrliehen Mann drängt es danach, die »feuchte Au«⁵ seiner Angebetenen aufzusuchen. Die »gespaltenen Wiesen der Aphrodite«⁶ gelangen durch Empedokles sogar zu philosophischen Ehren. Nur unter Blumen und Düften, so heißt es in Platons *Gastmahl*, könne Eros leben, in einem Garten sei er gezeugt⁷, nur in einem Garten blühe mit der Liebe die philosophische Erkenntnis. Ein »Garten-Liebender« müsse der Weisheits-Liebende, der Philosoph, sein. Doch die wirklichen Wiesen, auf denen er wandelt, werden aus einem weiblichen Körperbild in ein geschlechtsloses Geistesbild übertrgen, das die Wiese schließlich zum Synonym für eine Sprachfloskel-Sammlung werden läßt.⁸

Unübersehbar verstärkt sich mit diesen Wort-Vexierbildern die Tendenz, sich möglichst risikolos der Liebeslandschaft zu versichern. Während die philosophische Religions- und Weiblichkeitskritik sich der Gärten bemächtigt, bereitet sich ihr Bündnis mit christlicher Genuß- und Materie-Feindschaft vor. Zugleich vollzieht sich ein Umbau des mauerfreien Lustortes durch die römischen Dichter. Die lateinisch umbenannten griechischen Götter erstarren zum literarischen und ikonographischen Zitat. Staatstragend sind nicht sie, sondern der vergöttlichte Kaiser. Die Liebesgöttin, die nicht mehr Aphrodite, sondern Venus heißt, personifiziert nun vorzugsweise eine allzumenschliche Gefühlspraxis, der man sich je nach Körperkraft und Seelenstärke hingeben oder auch nicht überlassen mag.

Die Gegenwärtigkeit der Götter verschwindet aus der Lustlandschaft mit ihren Kulturen. Wo Götterwesen sie erneut bevölkern, sind es keine erlebten Gestalten mehr, sondern erzählte Kunstfiguren, die ohne den Poeten, den »Macher«, sich nicht präsentieren würden. Der Lustort verliert mit der Zweideutigkeit seine Schrecken und wird zum zweifelsfrei und zwanglos lieblichen Ort, zum

»locus amoenus«⁹. Sein milder Frühlingsreiz gemahnt zwar an Vergänglichkeit und rechtfertigt die Losung des »carpe diem«¹⁰. Aber er ist kein Tor zur Unterwelt mehr, sondern lädt dazu ein, sich nach Belieben in ihm komfortabel einzurichten. Als griffiges Modell eines rahmenlosen Naturausschnitts wird er zum künstlerischen Topos eingegrenzt. Er wird umgerüstet zu einer Enklave unberührter, unbearbeiteter, geschichtsloser Natur inmitten einer sonst vom menschlichen Zugriff beherrschten Kultur. Als reizvolles Versatzstück stadtflichtiger Sehnsucht eignet er sich vorzüglich dazu, dramaturgisch wirksam in beliebige Einsamkeits-Erzählungen eingefügt zu werden. Reduziert auf eine Folie kulturermüder und sicherheitsbedürftiger Wunscherfüllung macht der verharmloste Lustort Karriere. Wird ein geeigneter Platz gesucht, an dem dichterische Inspiration sich garantiert einstellen soll und Liebe sich gefällig ausüben läßt, so bietet sich der »locus amoenus« an. Innerhalb der römischen Pastoralpoesie findet auf dem Territorium des Lustortes etwas Trauriges oder göttlich Berückendes nur mehr in der Erinnerung an mythische Geschichten statt.

Spätestens seit Ovids Zeitgenossen Vergil ist der Lustort kein Begegnungsort mehr zwischen Göttern und Menschen. Stattdessen wird er präzise in der realen geographischen Landschaft namens Arkadien lokalisiert, einer kargen Gegend, die ihre Verklärung ausschließlich dichterischer Phantasie verdankt und deren Reiz in ihrer Ferne beruht. Das Licht, das auf sie fällt, ist die vergoldende Sonne des Feierabends und der Ferien. Die Farbe, in die sie getaucht ist, verleiht ihr der bläuliche Dunst früherer, besserer Zeiten. Vergils Arkadien ist eine Landschaft, die es der Neuzeit erlaubt, Antikes jeglicher Anstößigkeit und Eigenständigkeit zu entrücken. Hier regiert der große Pan über singende, flöteblasende Hirten und Schäfer, die Liebeskummer haben. In diesem Sehnsuchtsland können empfindsame Zeiten von nun an ihre Utopie mit der Seele suchen.

Der aus anheimelnden Wildnissen konstruierte »locus amoenus« überlebt in Form eines handlichen und unverdächtigen Requisites in den christlichen Ritterromanen des Mittelalters. Durch die wieder offen antikisierende Renaissance wird er in seinen Herkunftstexten neu entdeckt, bleibt für die barocke Schäferpoesie unent-

behrlich und blüht schließlich bei Wagner in Klingsors Zaubergarten und in Tannhäusers Venusberg mit später christlicher Schwüle auf.

Der umhegte Lustgarten wurde bereits durch die Kirchenväter verteufelnden oder erbaulichen Rücksichten unterworfen. Im Dienst christlicher Allegorese treiben sie der blumenreichsten alttestamentlichen Körper-Kunde die Sinnlichkeit aus. Der verschlossene Garten, »hortus conclusus«, so versichern sie, sei weit davon entfernt, die im *Hohenlied* Salomos besungene fruchtschwere Wollust zu meinen. In ihm spiegele sich vielmehr die Keuschheit der heiligen Jungfrau wie in einem dunklen Wort. Im bedeutungsschwangeren Blumengärtlein der Gottesmutter ist das Einhorn, Referenztier der Keuschheit, eingefangen und eingehegt. Wie der Heiland als eine Rose aus Maria entspringt, so läßt sich der Rosengarten als Bezeichnung der Leiden Christi ausdeuten, und nach ihrem Beispiel, als Abbild der menschlichen Seele. Zum Trost für asketische Folter wird der Garten der Lüste zum Garten der Torturen dämonisiert. Die Sünde im Garten Eden banne den Menschen in einen Zauber, von dem nur das Heil des himmlischen Paradieses ihn erlösen könne.

Trotz raffinierter frommer Bemühungen um die Umwertung des Lustortes gelang es nicht vollständig, Sinnenfreude und Götterwahn aus ihm auszuschließen. Seine Aufteilung in ein böses heidnisches Körpergehege und eine gute geistliche Seelenweide verrät weiterhin die Pathosformel, die dem Lustort spezifisch ist: Im blütendurchsetzten Landschaftsbild ist noch die entschärfte Lust ein Kontrastgebilde, das auf die Mischung von Weiblichem und Männlichem, Genuß und Schmerz, Leiden und Heilung verweist. In den Vögeln, Schmetterlingen, Bienen und Schlangen wie in den von ihnen besuchten Bäumen, Blumen und Kräutern können wahlweise beide Geschlechter sich und ihre mythischen Vorbilder wiedererkennen, auch nachdem die antiken Götter in ein naturfernes Exil vertrieben sind. Im künstlichen Naturambiente bricht die Sinnlichkeit bereits in frühchristlicher Zeit mit Macht wieder durch. Ihre Durchsetzungsfähigkeit verdankt sie zunächst nicht den Nymphengestalten antiker Göttinnen, die von den Renaissanceartisten wieder in die Lustlandschaft zurückverpflanzt

werden. Verantwortlich dafür ist auch nicht die bejammernswerte spätantike Mißgeburt der Liebesgöttin, Priapus, der unförmige Beschützer römischer wie humanistischer Frucht- und Gemüsegärten, dessen überdimensionales und niemals entspanntes Sexualorgan ihn der Spottlust preisgibt. Sondern ein altherwürdiger Gott, ein anderer, begeisternder Aphrodite-Sohn, der gefürchtete und ersehnte Herrscher aller antiken Lustorte und der dort blühenden Blumen, der gliederlösende Eros, der grausame Amor, rettet sich vor Untergang und Vergessen, indem er mit dem geflügelten Gottesboten, dem Engel, verschmilzt.

In lieblicher und zugleich martialischer Gestalt erscheint der mit Pfeilen und Fackeln bewaffnete Amor wie der furchterregende Engel mit dem Flammenschwert innerhalb einer Tradition, die ununterbrochen, freilich nicht ungebrochen von der Antike bis in die Neuzeit reicht. Engelgleiche antike Erogen bei der Weinlese bevölkern die Wände römischer Katakomben. Doch nicht dem Weingott und Venus-Gefährten Bacchus dienen sie, wie etwa auf pompejanischen Wandbildern. Auch nicht jene wollüstigen Trauben sollen hier geerntet werden, mit denen sich das orientalische Liebespaar des *Hohenliedes* vergleicht; sondern diese Winzer arbeiten zum höheren Ruhme des Heilands, der von sich sagt: »Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben«¹¹, und dessen Blut sich in den geweihten, homöopathisch zu genießenden Wein der Eucharistie verwandeln soll. Deutlich gelingt an den Amor-Gestalten wie an den Engeln, was Kirchenväter für den Umgang mit paganen Mythenfiguren empfehlen: Sie seien als Dämonen auszugrenzen oder wenn möglich in heilige Embleme umzudeuten. Damit sind Mischungs- und Spaltungsprozesse in Gang gesetzt, die durch das gesamte Mittelalter hindurch und nicht erst im Zeitalter des Humanismus antike Götter didaktischen Zwecken dienstbar machen. Mit Rekurs auf Platon wird Amor in zwei Figuren geteilt – Eros und Anteros –, die es erlauben, der körperlichen Lust des Abkömmlings der Venus die tugendhaft göttliche Liebe des Madonna-Sohnes gegenüberzustellen. In Evangeliaren und auf Inschriften gotischer Kathedralen wird zuweilen der Engel der Verkündigung mit einem Amor-Namen, Cupido, bezeichnet. In der Renaissancezeit nimmt der jünglingshafte Christus selbst den Typus eines Amor oder

Apollo an. Ikonographisch vermengen sich auch die wiederbelebten kindlich verführerischen Putti, Genien und Eroten der Antike mit den ihnen nachgebildeten pausbackigen Engeln, die das Christentum zu Unschuldsbildern verklärt. Die Musikinstrumente, die diesen Flügelwesen traditionell mitgegeben sind, verbinden sie zum himmlischen Konzert. In dem Maße, wie der Jesusknabe von den ihn umflatternden Engeln und vom kindlichen Amor kaum unterscheidbar wird, gewinnt die Gottesmutter aphrodisische Züge. Wallfahrtsorte venusischer Ausschweifung wie der sizilische Berg Eryx werden der keuschen Magd des Herrn überantwortet. Die jungfräuliche Liebesgöttin, Venus-Virgo, in der sich für fromme humanistische Moralisten die Unschuld des goldenen Zeitalters verkörpert, wird mit marianischer Würde bekleidet. Die von der Waffe ihres Sohnes getroffene antike Lustgöttin leiht der schmerzreichen Jungfrau ihre Gestalt und das kriegerische Verletzungs-Attribut. Die mystische Christus-Liebe heiliger Frauen und Männer wird von den Pfeilen der Engel erweckt. In Begleitung ihres Söhnchens kann ein theologisch experimentierfreudiger Maler die an einen Apfelbaum gelehnte Venus in der Position erscheinen lassen, die der Eva des Paradieses zugeschrieben ist. Das blumige Ambiente, in das Amor und seine Mutter oder Maria mit ihrem Kindlein eingebettet werden, verschwimmt ineinander bis zur Übereinstimmung. Das im Jenseits verheißende Paradies gleicht dem verlorenen irdischen. Die Begleitung der Schlange wird der schönen Gärtnerin nicht zugemutet, ob sie Venus oder Maria heißt. Der Engel, das Jesuskind und der Amorknabe werden zu einem einzigen Gebilde, in dem an Erlösung gebundene Liebe sich inkorporiert.

In einer solchen Verschmelzung ist die Erfahrung der Zweideutigkeit der Liebe aufbewahrt, die nicht durch einen scharfen Schnitt behoben werden kann. Auch wenn himmlische und irdische Liebe christlich klar getrennt werden, bleibt die unlösliche Verbindung von Leiden und Lust beiden Liebesformen zugeordnet. Profane Umschreibungen der Liebessymptome erinnern nicht minder als die mystischen an ihre Wahnsinns-Natur und an die kosmische Doppelheit der Liebe, die Feuer und Wasser vereint: »Love is a smoke rais'd with the fume of sighs;/Being purg'd, a fire sparkling



in lovers' eyes;/Being vex'd, a sea nourish'd with lovers' tears:/
What is it else? a madness most discreet,/A choking gall, and a
preserving sweet.«¹²

In den Sprachbildern, die dem zunächst noch konventionell unglücklich seine Rosalinde liebenden Romeo in den Mund gelegt werden, hallt antike Tradition als Echo wieder. Die Süßigkeit und Bitternis der Liebe, die Shakespeare hier beschwört, hatten humanistische Neuplatoniker aus dem Florenz des fünfzehnten Jahrhunderts in ethischer Absicht zur Lehre vom »dulce amarum« ausgestaltet. Lorenzo de' Medici und Marsilio Ficino glaubten sich dabei auf Platon und den legendären weisen Sänger Orpheus berufen zu können.¹³ Tatsächlich aber stammt die Formel des Süßbitteren von der Dichterin Sappho: »Gliederlösender Eros treibt mich wieder um,/süßbitteres unbezähmbares Kriechtier.«¹⁴ In einer anderen, bereits moralisierenden spätantiken Tradition wird die schmerzhaft Süßigkeit des Eros nicht einem Reptil, sondern einem stachelbewehrten Flügeltier zugeschrieben: Der beim Stehlen des süßen Honigs von den Stichen der Bienen verletzte Sohn der Liebesgöttin, den seine Mutter mahnend an seine eigenen wundenbringenden Pfeile erinnert¹⁵, war eine der beliebtesten Vorlagen ethisch antiki­sierender Renaissance-Malerei.

Im Unterschied dazu vermeidet die ältere griechische Mythen­tradition jede Erbaulichkeit, wenn sie Aphrodite und Eros mit Verletzungsmacht assoziiert. Aphrodite verkörpert selbst die erotische Raserei. Sie ist es, die wie eine lebensbedrohende Biene umherschwärmt und ihre Opfer sucht. Der von Eros ausgesandte Pfeil der Liebesgöttin kann Wahnsinn und Tod bringen. Innerhalb und außerhalb erotischer Zusammenhänge bedienen sich auch andere griechische Götter wie vor allem Dionysos neben schrillen und dumpfen Musikinstrumenten zur Erzeugung der göttlichen Raserei mit Vorliebe stacheliger Werkzeuge, zu denen auch der Treibsporn und die Viehbremse gehören. Die von dem attischen Tragiker Euripides ausgemalte Gefährlichkeit der Götter-Stachel klingt zitathaft nach, wenn Romeo sich als flügel­lahm und erden­schwer beschreibt, da Amors Pfeil ihn zu tief durchbohrt hat und ihn an der Sanftheit der Liebe zweifeln läßt: »Is love a tender thing? it is too rough,/Too rude, too boisterous, and it pricks like thorn.«¹⁶

Die Dornigkeit und zugleich duftige Süße der Liebe hatte während des dreizehnten Jahrhunderts der *Roman de la Rose* im Namen der venusischen und marianischen Blume zu einer Formel zusammengefaßt. Die dort profanisierten Dornen verdanken ihre weltliche Zeichenhaftigkeit dem geistlichen Liebesversprechen des Jungfrau-Sohnes mit der Dornenkrone. »Tod, wo ist dein Stachel?«¹⁷ – so lautete die triumphale rhetorische Frage des Paulus. Der Auferstandene, der den Tod exemplarisch durchlebte, offenbart sich als Heilsmodell. Die Idee vom Tod des Heilands, der den Tod überwindet, ist von den antiken Kulte der Vegetationsgottheiten inspiriert, die sterben und wieder zum Leben erweckt werden. Die Denkfigur des den Tod herbeiführenden und von ihm erlösenden Gottes nimmt Vorstellungen antiker Mysterienreligionen in sich auf. In ihnen wurde die Auffassung radikalisiert, daß nur diejenigen Götter, die Wahnsinn und Liebe gebracht haben, sie auch wieder nehmen können. Mit eben dieser Macht des Gebens und Nehmens versuchten griechische Philosophen und, ihnen nachfolgend, der römische Dichter Ovid, sich und anderen Menschen zu schmeicheln. Wer einer Liebe leid ist, käme von ihr los, wenn er eine andere gegen sie eintauscht. Auch an diese Losung erinnert Shakespeare, und die Handlung von *Romeo und Julia* bestätigt sie zunächst: »If love be rough with you, be rough with love;/Prick love for pricking, and you beat love down.«¹⁸ Derselben Logik gehorcht im *Coriolan* die militärpolitische Klugheit des volksskischen Heerführers: »One fire drives out one fire; one nail, one nail;/Rights by rights falter, strengths by strengths do fail.«¹⁹ Auch der liebespolitische Rat eines Romeo-Vertrauten beruft sich auf diese elementare philosophische Weisheit: »One fire burns out another's burning;/One pain is lessen'd by another's anguish;/Turn giddy, and be help by backward turning;/One desperate grief cures with another's languish:/Take thou some new infection in thy eye,/And the rank poison of the old will die.«²⁰

Romeos neues Liebesfeuer jedoch brennt am Ende alle Klugheit nieder. Die kunstreiche Beherrschung der Gifte und Gegengifte durch den kräuterkundigen Franziskaner schlägt als Hilfsmittel fehl. Das Spiel mit dem Scheintod endet mit dem Selbstmord beider Liebenden.

Shakespeares profanes Passionsspiel dramatisiert die Überzeugung, daß in der Liebe Tod und Verblendung, Weisheit und Wahnsinn nahe beieinander liegen. Diese Liebeslehre wurde nicht erst von den Humanisten der Renaissance herausdestilliert aus den Diskursen griechischer und römischer Philosophen, die sich gern selber mit Bienen verglichen.²¹ Spruchkompendien, auch Florilegien oder Anthologien, also Blütenlesen, genannt, waren bereits in der Spätantike fleißig zusammengetragen worden und hatten in die Breviere und Erbauungsschriften der Kirchenväter Eingang gefunden. Sie bildeten ein unerschöpfliches Reservoir zur moralischen Einordnung auch jeder Liebesangelegenheit, sei sie nun eine wollüstige oder eine spirituelle Erfahrung. Was diese Kompendien besonders treulich bewahren, ist die Konzeption von der Blindheit der Liebe wie der Weisheit und von der riskanten, der Raserei verwandten Mischung zwischen sinnlicher und geistiger Erforschung.

Der platonische Gedanke der Verbindung von Liebe und Erkenntnis ist auch Shakespeares Romeo wohlvertraut: »Love, who first did prompt me to inquire.«²² Doch seine Liebesforschung vollzieht sich im Zeichen des blinden Amor, der innerhalb der zeitgenössischen Renaissance-Auffassung als Todesgott erscheint. Daß Amor den Tod bewirken kann, zeigen seine Pfeile und seine Fackel. Daß er ihn selber repräsentiert, wurde aus der Augenbinde abgeleitet, die als Maske verstanden werden konnte. Den Humanisten war die Doppeldeutigkeit des lateinischen Wortes »larva« bewußt, das auch Gespenst und Totengeist meinen kann. Die antike Sitte, Sarkophage mit Eroten zu zieren und die Gesichter der Verstorbenen mit Masken zu bedecken, blieb ihnen nicht verborgen. In den Masken-, Bilder- und Bücherverbrennungen der Renaissance sollte auch eine Vorstellung ausgemerzt werden, die den Tod ohne Jenseitshoffnung mit Liebreiz ausstattet, ohne ihm den Schrecken zu nehmen.

Die Maske und das menschliche Gesicht bezeichnete die antike griechische Tradition mit ein und demselben Wort, »prosopon«. Todesnähe schminkt das Gesicht mit einer spezifischen Verfärbung. Der griechische Name dieser Farbe ist »chloris«, was die modernen Sprachen in den Ausdruck grün oder bleich übertragen. Odysseus

wird am Ende seiner Totenbefragung von der »bleichen Furcht«²³ ergriffen, daß die auf blumiger Wiese in die Unterwelt entführte Todesgöttin ihm das schreckliche Haupt der Gorgo senden könnte. Auch die lebensgefährliche Liebe malt das Gesicht grüner als Gras: Sappho, die dem frontalen Blick zwischen ihrer Angebetenen und deren göttergleichem Geliebten beiwohnt, beschreibt die sie überfallenden Symptome als sinnliche Erstarrung und Fassungslosigkeit. »Denn bewegungslos liegt die Zunge, feines/Feuer hat im Nu meine Haut durchrieselt,/mit den Augen sehe ich nichts, ein Dröhnen/braust in den Ohren,/und der Schweiß bricht aus, mich befällt ein Zittern/aller Glieder, bleicher als dürre Gräser/bin ich, dem Gestorbensein kaum mehr ferne/schein ich mir selber.«²⁴

Chloris, die Grüne, die Bleiche, ist ein Name, der mehreren antiken Mythenfiguren beigelegt wurde, darunter einer Tochter der Todesgöttin und einer Blumengottheit, die der römischen Göttin Flora entspricht. Die Blütengöttin par excellence jedoch, die Tod und Liebe zusammenfügt, haben die Griechen Aphrodite genannt. Blumen und Kräuter geben ihr Duft und Schmuck. Ihre Gewänder sind mit Frühlingsblüten geschmückt, mit Blumenöl durchtränkt und mit Duftkräutern beräuchert. Hesiod leitet Aphrodites Namen von »aphros«, Schaum, ab und erzählt von ihrer Geburt aus dem Schaum des Meeres, der sich um die abgeschnittenen Genitalien des Uranos, des Himmelsgottes, gebildet hatte: »Hier entwand sich dem Schaum die erhabendste, reizendste Göttin./Duftende Kräuter entsprossen unter den flüchtigen Füßen/Dieser dem Schaum entschlüpften Bekränzten...«²⁵ Daß Aphrodite kosmische Macht besitzt, daß sie das Meer, den Himmel und die Erde regiert, wird auch in der antiken Tragödie verkündet: »Sie wandelt durch die Lüfte; in der Meeresflut/Ist sie zugegen; jedes Wesen stammt aus ihr./Sie ist die Zeugung, wirkt den Liebestrieb,/Dem jedes Leben dieser Welt entspringt.«²⁶

Griechische Naturphilosophen hatten die Liebesgöttin zur harmonischen Allegorie schöpferischer Triebpotenz stilisiert. In ihren Spuren stimmt der Römer Lukrez das Weiblichkeits- und Venuslob an, mit dem sein religionskritisches Lehrgedicht *Von der Natur der Dinge*, das Grundbuch des abendländischen Materialismus, beginnt: »Mutter der Aeneaden, o Wonne der Menschen und

Götter,/Holde Venus! die unter den gleitenden Lichtern des Himmels/Du das beschiffete Meer und die Früchte gebärende Erde/Froh mit Leben erfüllst; denn alle lebendigen Wesen/Werden erzeugt durch dich und schauen die Strahlen der Sonne./Wann du, Göttin, erscheinst, entfliehen die Winde, die Wolken/Weichen vor dir; dir treibt die buntgeschmückete Erde/Liebliche Blumen empor; dir lachen die Flächen des Meeres,/Und es zerfließet in Glanz vor dir der beruhigte Himmel.«²⁷ Diese kosmische Venus, nicht die Muse, erbittet sich der Dichterphilosoph Lukrez als Bündnispartnerin: »Weil denn du nur allein die Natur der Dinge regierest,/Ohne dich nichts hervor an die Pforten des himmlischen Lichts tritt,/Nichts den fröhlichen Trieb noch liebliches Wesen gewinnet,/Wünsch' ich, o Göttliche, dich zur Gehilfin: zu schreiben die Verse,/Die von der Dinge Natur jetzt ich zu bilden beginne...«²⁸ Von der schmeichelnden, redekundigen Liebhaberin des Kriegsgottes erfleht der in unsicheren Zeiten dichtende Römer auch den Frieden oder wenigstens die Waffenruhe für sein Werk.

Noch durch die verklärende Harmonisierung, die Lukrez betreibt, schimmert die Gewaltsamkeit der Venus hindurch, die selbst den waffenmächtigen Mars in ihren Schoß zwingt, »nieder gebeugt von ewiger Wunde der Liebe«.²⁹ Die Kraft des Kriegsgottes, der seit Homer zu ihrem bevorzugten Geliebten wird, gehörte von jeher der Liebesgöttin selber an; ebenso wie die Waffengewalt des Eros, der dieser Allmutter von den antiken griechischen Dichtern und Philosophen wie in den Kulturen der Polisgesellschaften zugeordnet wurde, jedoch zunächst nicht als ihr Kind, sondern als ihr dienender Begleiter. In ihrem auf der Insel Kythera gelegenen ältesten Heiligtum waren ihr bewaffnete Kultbilder geweiht. Sie ist es, welche die Anmut und Ungewißheit der Charis verkörpert, weil sie Liebesgunst geben und auch wieder nehmen kann.

Vorläuferinnen der Aphrodite sind altorientalische kriegerische Himmelsgöttinnen. Der einzige bei Homer erwähnte Planet, der Morgen- und Abendstern, wird im Gefolge späterer Konjunktionen von Abend- und Morgenland wieder mit dem Namen der Liebesgöttin bezeichnet. Wie andere antike Gottheiten und Heroen überlebt Venus als Planetenfigur, der Schicksalsmacht zugesprochen wird. Sternkarten und Zaubermanuale der mittelalterlichen

Astrologen, die vorwiegend arabischer Herkunft waren, benennen die Konstellationen, die mathematisch geordneten und aspektierten Sternbilder der Himmelssphären, mit antiken Namen. Die umfassende und unberechenbare kosmische Macht der Liebesgöttin freilich nehmen rasch die Heilige Jungfrau und ihr göttlicher Sohn in sich auf. Maria wird zur unangefochtenen Himmelskönigin aufgerüstet. Byzantinische Quellen bezeichnen sie als Allheilige Meeresnymphe. Unter den Füßen des wiederauferstandenen Heilands, nicht unter denen der neugeborenen Aphrodite, wachsen Blumen, Gräser und Kräuter. Die Muschel, Geburtsschale der Venus, erscheint als Bildhintergrund christlicher Heiligkeit. Die Taube, heiliges Tier der Liebesgöttin, wird von der Sphäre der Gottesmutter vereinnahmt, während ihr plebejisches Lieblingstier, der Ziegenbock, dem stinkenden Satan, dem weihwasserscheuen Herren aller Sündenpfühle, übereignet wird. Der Weihrauch, bevorzugtes Opfer der Aphrodite, durchduftet Kirchen und Prozessionen.

Zu den Attributen von Aphrodite und Eros, mit denen sich das Christentum maskiert, gehören auch ihre zweideutigen Waffen, Bogen und Pfeile. Für die Umwertung hatte ebenfalls die antike Tradition die Stichworte geliefert. Der vorsokratische Philosoph Heraklit, scharf vom Einheitslehrer Platon dafür getadelt, bestimmte die Harmonie der Saiteninstrumente Bogen und Lyra als »palintropos harmonia«, als das »in sich entzweite Eine«.³⁰ Auf die Kriegs-, Musik- und Liebeslehre griechischer Naturphilosophen konnte sich Ovid in seinen *Metamorphosen* berufen: Durch die Mischung von Feuer und Wasser, die Vereinigung des Gegensätzlichen, schaffe die Erde Geburten.³¹ Dieser Zeugungslehre entspricht die durch Empedokles inspirierte musikalisch-martialische Liebesweltformel, die der römische Dichter Horaz geprägt hat: »rerum concordia discors«.³² Harmonie ist der vielsaitige Zusammenklang dissonanter Stimmigkeit. Die Oper der Neuzeit entstand als der Versuch, der so verstandenen Harmonie musiktheatralische Masken zu verleihen.

*

Die Verschmelzung von Dichtung und Musik zu einer dramatischen Einheit gelang erstmals in Monteverdis *Orfeo*, der frühesten Oper der europäischen Musikgeschichte. Diese »favola in musica«, 1607 am Fürstenhof zu Mantua uraufgeführt, trug den Namen einer griechischen Mythenfigur, die von den Humanisten der Renaissance mit der Gloriette des tragischen weisen Sängers, des musikalischen Heros par excellence umgeben und bereits von Gelehrten des Mittelalters als Vorfahr der Troubadoure und Schöpfer der Poesie gefeiert worden war. Die florentinischen Neuplatoniker des fünfzehnten Jahrhunderts verehrten in Orpheus einen Theologen, dem Platon gefolgt sei und dessen Lehre in verhüllter Form das Christentum vorweggenommen habe. Zum Kernstück orphischer Theologie wurden die Konzepte der »discordia concors«, der Uneinigkeit des Einigen, und der »concordia discors«, der Einigkeit des Uneinigen, erklärt, deren allegorische Darstellung man in der süß-bitteren Liebesgeschichte von Orpheus und Eurydike wiederzufinden glaubte: Orpheus' Leidenschaft für Eurydike macht mit einem Blick zunichte, was seine Tonkunst vermocht hatte. Die endgültige Überwindung des Todes bleibt eine Obliegenheit der Götter: des Apollon – Lyraspieler und Sänger wie Orpheus – oder des Amor – Bogenschütze und Heilgott wie Apollon.

Seit Claudio Monteverdi und seinen Vorläufern Jacopo Peri und Giulio Caccini blieb der Orpheus-Stoff während eines fast zwei Jahrhunderte währenden Zeitraums die beherrschende Obsession der Operngattung. Noch als Mozart den Auftrag erhielt, für den Münchner Karneval 1775 eine Opera buffa zu schreiben, lautete der Titel der gleichzeitig bestellten großen Karnevalsoper *Orfeo ed Euridice*, eine Opera seria, die von Antonio Tozzi komponiert wurde.

Mit *La finta giardiniera*, seiner Münchner Karnevalsoper, sprengte der achtzehnjährige Mozart freilich das Genre der Buffa und schuf ein »dramma giocoso«. Damit war eine neue Dimension des Musiktheaters eröffnet. Zum ersten Mal kombiniert Mozart hier Elemente der Seria mit denen der Buffa, wie später in *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte*. Zugleich tauchen im Stoff der *Finta giardiniera* noch einmal eine Fülle von Motiven auf, die alle bisherigen Opernkomponisten stimuliert hatten.

Einer der beliebtesten Schauplätze der italienischen Oper des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts war der Garten der Liebe, in dem sich ein ganzes Pandämonium mythischer Gestalten tummelte. Neben Allegorien, Helden und Göttern fehlten selten Hirten und Nymphen, das obligate Personal der Pastorale, das schon in Monteverdis *Orfeo* den Chor gebildet hatte. Das weltliche Theater des Barock überläßt, vor allem auf der Opernbühne, antiken Stoffen breiten Raum. Das in erhabene Gewänder gehüllte Figurenarsenal der Mythologie stand im Dienst der Gegenreformation. Keineswegs wurde es glossierend, versöhnend oder mahnend den geistlichen Einschränkungen gegenübergestellt, sondern vielmehr einer theologischen Intention unterworfen: Die mythologischen Masken sollten Zeichen dafür sein, daß alles Sichtbare nur Schein, alles Weltliche nur ein Gleichnis sei. Die Lehre, daß die Welt ein Theater sei, ließ sich durch das Theater auf dem Theater besonders einleuchtend demonstrieren. Wie nie zuvor dominiert im Barock die Darstellung von Verkleidung und Verstellung die Bühne. Der Name, die gesellschaftliche Stellung, das Geschlecht werden spielerisch gewechselt und getauscht, vorzugsweise, um Liebesziele zu erreichen. Auch der Wahnsinn, die psychische Umkehrung der Verhältnisse par excellence, ereignet sich im Zeichen der Liebe. Besonderer Wertschätzung erfreute sich der gespielte, verstellte Wahnsinn, der es beispielsweise Opernkomponisten wie Monteverdi (in *La finta pazza licori*) oder Vivaldi (in *Orlando finto pazzo*) erlaubte, aus zwei simultanen Verkehrungen melodramatische Effekte zu gewinnen.

Konstitutionell für die Operngattung freilich ist und blieb der Einspruch gegen die heillose Verwirrung und weltlich unaufheb- bare Ungewißheit des Bestehenden, die das letzte Wort des zeitge- nössischen Theaters waren. Dem Musikdrama war es vorbehalten, die bittersüßen Liebesgeschichten und ihre unüberhörbaren Dis- krepanzen in Konkordanz zu bringen. Die »affetti« (Affekte, Leidenschaften) mögen »affanni« (Sorgen, Kümernisse) sein, doch die Musik übernimmt, wie ausdrücklich im Prolog von Monteverdis *Orfeo*, die Eigenschaft der Liebe, heiter und traurig zu sein, und ihre Wirkungskraft, Leiden und Leidenschaften zu erregen und zu besänftigen. Dieser Aufgabe entsprachen die älte-

sten, in Norditalien entstandenen Opern durch die statuarische Lehrhaftigkeit des »recitar cantando«, des singenden Vortragens, das mit tänzerischen oder chorischen Partien abwechselte. Die Neuerungen, die zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts durch die neapolitanische Oper eingeführt wurden, erbrachten einen Umschwung der Typisierung: Nunmehr war der Ablauf der dramatischen Handlung den Rezitativen anvertraut, die von Arien unterbrochen wurden, an die sich zuweilen mehrstimmige Ensembles anschlossen. Die Arien hatten der Vorführung spezifischer »affetti« zu dienen, die detaillierten Listen entnommen werden konnten. Komponisten und Sänger nutzten die Arien als willkommene Gelegenheit, ihre Virtuosität unter Beweis zu stellen, und zögerten nicht, besonders wirkungsvolle Arien in andere Handlungs- oder Auftrittszusammenhänge einzubauen. Dementsprechend trat die literarische Qualität der Textvorlagen hinter der Attraktivität herausragender Musik-Nummern zurück. Belanglose und alberne Libretti entstanden, die kaum mehr waren als ein Vorwand für die sinnbetörenden Opern-Effekte und die den schlechten Ruf dieser Textgattung begründeten.

Textbücher, deren musikalische Adaptation sich als besonders erfolgreich erwiesen hatte, wurden nicht selten mehrfach vertont. Auch Mozarts *Finta giardiniera* stützt sich auf ein Libretto, das bereits der gleichnamigen Oper von Pasquale Anfossi als Vorlage gedient hatte, die in der Karnevalszeit 1773/74 im Teatro delle Dame in Rom uraufgeführt worden war. Eine ausdrückliche Angabe des Verfassernamens fehlt, doch handelte es sich bei dem Librettisten vermutlich um den Abbate Giuseppe Petrosellini.

Wer auch immer der Autor der *Finta giardiniera* gewesen sein mag – dieses Libretto ist weder trivial noch oberflächlich oder konfus, sondern ein Kleinod der Operndramaturgie, das durchaus mit den Textbüchern von Lorenzo da Ponte vergleichbar ist. Wie bei seinen übrigen Opern stand Mozart hier eine Vorlage zur Verfügung, in der die Figuren nicht denunziert werden und keine von ihnen bruchlos in ein vorgegebenes Typenmuster paßt. Das Libretto dieser Oper verrät einen weltmännischen Gelehrten, der in der Überlieferung antiker Liebeslehre zu Hause ist. Zugleich gibt sich hier ein kritischer Vertreter des Aufklärungszeitalters zu

erkennen, welcher der zeitgenössischen Vernunft-Verehrung skeptisch gegenüberstand. Mozart fand einen kongenialen Textdichter vor, der sich in der Opernliteratur bestens auskannte, sich eng an sie anlehnte oder sie souverän variierte. So knüpft beispielsweise der Anfang der *Finta giardiniera*, »Che lieto giorno...«, wörtlich an den Beginn des ersten Aktes von Monteverdis *Orfeo* an, wo es heißt: »In questo lieto e fortunato giorno...«. Durch Monteverdis Librettisten Alessandro Striggio werden diese Worte dem Vorsänger der Hirten und Nymphen in den Mund gelegt, von denen zunächst die glückliche Vermählung zwischen Orpheus und Eurydike bejubelt und bald darauf die grausame Trennung der Liebenden beklagt wird. Diese Übertragung der gegensätzlichen Ereignisse und Gefühle in eine zeitliche Abfolge wird in der *Finta giardiniera* durch eine Gleichzeitigkeit widersprüchlichen Geschehens und Empfindens ersetzt. Die simultan aufgefaßte »concordia discors« und »discordia concors« ist, sprachlich und musikalisch, das Grundprinzip dieser Oper, das erst in Donizettis *Lucia di Lammermoor* wiederaufgenommen wird und mit ähnlicher Konsequenz nur in Verdis Opern durchgehalten ist.

Wie in jeder großen italienischen Oper geht es in der *Finta giardiniera* um die mörderische und vereinigende Macht der Liebe. Doch anders als etwa bei Verdi, wo die Süßigkeit der Liebe sich im Gesang der Sterbenden am üppigsten entfaltet, wo im Gegensatz zu Wagner die Triebnatur der Liebe triumphiert und dieser Triumph ausschließlich musikalisch verkörpert ist, vollzieht sich in dieser Mozart-Oper ein Prozeß, der den am Ende gemeinschaftlich beschworenen Liebes-Sieg nicht weniger in Zweifel zieht als den Liebes-Frohsinn des zu Beginn übereinstimmend gepriesenen Tages. Was Mozarts Musik hier verkörpert, ist, zunächst im Einklang und schließlich im Gegensatz zur Handlung, nicht der Triumph der Liebe, sondern ihre Widersprüchlichkeit und Vereinigungsfeindlichkeit, die vielleicht nur musikalisch harmonisierbar ist. Fast durch den gesamten Verlauf der Oper hindurch bewirken die der Liebe zugehörigen Affekte den Zustand der Verwirrung, der Verblendung, ja des Wahns. Das Libretto läßt nicht den Verdacht aufkommen, daß dieser Zustand eine Ausnahmesituation sei, dergegenüber sanftere Liebeslagen eher die Regel sind. Liebe erscheint

hier nicht konventionell als eine Macht des Schicksals, sondern als ein Schicksals-Modell der Wirklichkeit selbst: Im Zeichen der Liebe ereignet sich beinahe alles anders, als die Figuren es erwarten, erhoffen, befürchten, wahrnehmen, beabsichtigen oder sich wünschen, ähnlich wie in der antiken griechischen Tragödie im Zeichen ihres kultischen Patrons, des Gottes Dionysos. Die Liebe hat alle beteiligten Personen, am tiefsten und buchstäblichsten die Gärtnerin, verwundet. Der Handlung zum Trotz ist es jedoch nicht die Liebe, die gleichermaßen die Heilung bewirkt. Getreu der in Monteverdis *Orfeo* angestimmten Opern-Losung wird die Heilsamkeit der Liebe nicht dieser selbst, sondern der Musik anvertraut.

Der sangesfreudige Lustgarten, den die *Finta giardiniera* melodramatisiert, ist ein Qualgarten. Kein Allotria, kein galantes Divertissement findet in ihm statt. Pathosformeln der transitorischen Bewegung bestimmen Text und Musik dieser Oper, wie zuvor die Bildwerke der Renaissance, wie heute fast ausschließlich den Film. Die Figuren sind von Bedeutung geradezu befallen, doch nicht die Repräsentation einer erbaulichen oder burlesken Psychologie der Leidenschaften wird ihnen abverlangt. Zwar hat der Textdichter ihnen unerbittlich allegorische Tarnkappen aufgesetzt; die redenden Namen der sieben handelnden Personen sind freilich vieldeutig und kombinieren die Sphäre eines Gewächshauses mit der eines Bestiariums oder eines Militärkordons. Vegetativen Benennungen unterliegen in diesem Wirkungsbereich einer schönen Gärtnerin nicht die Frauen, sondern die Männer: Der ritterliche und, wie es sich geziemt, unglücklich liebende Dichter mit der Kastratenstimme, die einzige reine Seria-Figur dieser Oper, heißt Ramiro. Sein Name rankt sich um zwei Anspielungen: auf »ramus«, Zweig, und »ramingare«, das italienische Wort für umherschweifen und herumirren. Der jugendliche männliche Held, den die Titelheldin dank ihrer Verkleidung als Gärtnerin zu finden hofft, wird mit wünschenswerter Deutlichkeit Graf Belfiore, die schöne Blume, genannt. Einen durchsichtigen Namen, nämlich den eines Gewürzes und Heilmittels, trägt auch der einzige Bass-Buffo der Oper, Nardo, der Diener der Gärtnerin aus Liebe. Sie selbst führt während ihrer Verstellung den wohl zweideutigsten Namen aller Figuren, Sandrina, zunächst eine Verkleinerungsform von Alessan-

dra, deren aus dem Griechischen stammende Bedeutung »die Männer-Abwehrende« lautet, darüber hinaus aber auch ein Hinweis auf den wundersamen pflanzlichen Duft des Sandelholzes. Auch der ihr von Hause aus zukommende Name ist im höchsten Maße polyvalent: In Wirklichkeit ist sie eine Marchesa, die *Violante Onesti* heißt. Durch ihren Nachnamen leitet sich ihre Abkunft also von »den Ehrbaren« ab, während ihr Vorname wörtlich »die Gewaltsame« bedeutet. Läßt man die drei Endbuchstaben weg, so wird daraus allerdings ein Wort, mit dem sowohl eine Blume wie ein Musikinstrument bezeichnet werden kann. Ungebrochen kriegerisch ist der Name der anderen, der eindeutigen Edelfrau dieser Oper, *Arminda*, ein Anklang an »arma«, die Waffe. Die Kammerfrau des Kleinstaat-Potentaten, zu dessen Besitz und Machtbereich der zentrale Ort der Handlung, der Garten, gehört, wird *Serpetta*, die kleine Schlange, gerufen. Der *Podestà* selbst ist der einzige, dessen Name rein mythologische Bezüge aufweist: Er nennt sich *Don Anchise*, nach *Anchises*, einem trojanischen Heros, berühmten Geliebten der Göttin *Aphrodite* und durch sie Vater des *Aeneas*, des legendären Gründers der Stadt Rom.

Alle diese Figuren sind durch ein Rankenwerk von Irrungen und Wirrungen miteinander und gegeneinander verschlungen. Vor der dornigen Erotik-Kulisse dieses Lustortes werden weitgehend die falschen, weil unerwidert, geliebt. *Ramiros* Leidenschaft gilt *Arminda*, der Nichte des *Podestà*, die gewillt ist, den Grafen *Belfiore* zu heiraten. Dieser wird von *Sandrina* geliebt, die der *Podestà* begehrt, den *Serpetta* bestürmt, welche von *Nardo* umworben wird. Gleich einem gordischen Knoten werden schließlich die Verstrickungen durchhauen: Drei Paarbildungen brechen über sechs Personen herein, als habe ein antiker *Deus ex machina* in dieser Liebes-Arithmetik Ordnung schaffen wollen. Die überzählige siebente Figur, die am Ende leer ausgeht, ist der *Podestà*, also ausgerechnet derjenige, der am Anfang als einziger sich der Erfüllung nahe wähnte.

Bei dieser Entwirrung spielt der *Wahnwitz* keine geringere Rolle als bei den vorhergehenden Verwirrungen. Wenig spricht dafür, daß eine komplette Entzauberung des Zaubergartens gelingt, daß die Verblendung, die alle diese Liebenden verbindet und trennt, plötz-

lich aufgehoben ist. Zu ausdauernd werden zuvor die Verletzungen beschworen, von denen die Beteiligten zu Gefühlstumulten aufgestachelt sind. Von den Waffen der Frauen fühlen sich ausnahmslos alle Männer gereizt, angespornt und umgetrieben zu einer Liebesraserei, »smania«, die ihnen den Verstand, zumindestens aber den Überblick raubt. Der wirklichkeitsnahe Gärtnerbursche Nardo bringt dies auf die treffende Formel: »Siam pazzi tutti quanti...«³³

In dem Maße jedoch, wie sich die Männer durch die sie berückenden Frauen in einen anderen Zustand versetzt fühlen, geben sie der trügerischen Versuchung nach, sich ihrer mittels Glorifizierung zu erwehren. Die männliche Ohnmacht inspiriert dazu, die Frauen als Idole, als Planeten, als die mythischen Göttinnen Venus und Diana zu verklären. Den so distanziierten Angebeteten ist kaum näherzukommen. In Augenblicken der Besinnung setzt sich die Einsicht durch, daß jede der Damen ein Monstrum ist, eine »donna barbara senza pietà«.³⁴ Aus dem Blickwinkel der Männer bedeutet das zunächst, daß ihre Liebeswerbung nicht erhört wird. Ebensovienig wird ihnen aber eine noch schlimmere Erfahrung erspart: Die Frauen werden zu Furien, wenn ihr eigenes Liebesverlangen verschmäht wird. Nunmehr führen sie modellhaft vor, was angesichts der französischen Revolution der deutsche Dichter Friedrich Schiller später klassisch formulierte: »Da werden Weiber zu Hyänen...«³⁵ Würdige Vertreterinnen weiblicher Bestialität sind insbesondere Serpetta und Arminda. Von wütender Eifersucht ergriffen, will Arminda dem Grafen Belfiore das Herz aus der Brust reißen, droht Serpetta dem Podestà die Zähne auszuschlagen, und sie verflucht Sandrina, die sie am liebsten zerstückeln würde. Einen wirklichen Mordanschlag auf Sandrina bewerkstelligt schließlich Arminda, die ihre gärtnerische Konkurrentin dem Tode in einsamer Wildnis weiht.

Das Vendetta-Geschrei, das hier wie in jeder großen italienischen Oper angestimmt wird, verhallt unerfüllt. Zum glücklichen Ende stellt sich freilich heraus, daß dieser tröstliche Eindruck trägt. Als die Gärtnerin ihre Maske gänzlich lüftet, verrät sie das Ziel, wozu sie ihr zu Diensten war. Es lautet: »una dolce vendetta«.³⁶ Süß ist diese Vendetta, weil sie nicht wie sonst den realisierten Tod ans Ende der Oper setzt, sondern einen vorgeblichen Tod zu ihrer

Voraussetzung macht. Die »finta giardiniera« ist zugleich eine »finta morta«. Der Graf Belfiore hatte nicht nur ihre Seele verwundet, sondern ihr auch aus Eifersucht den Todesstoß, wie er glaubte, versetzt. Als er der Gärtnerin ansichtig wird, meint er einer Wiedergängerin zu begegnen, einem von den Toten wiederauferstandenen Phantom. Violante-Sandrina, sein listenreiches Opfer, stilisiert sich nun zur Doppelgängerin der Totgegläubten und übernimmt, um ihn vor der Mordanklage zu retten, vermeintlich die Rolle der von ihm erfolglos Erstochenen, die sie tatsächlich ist. Durch ihr Wechselspiel zwischen eigenem Tod und Überleben stachelt die Gärtnerin denjenigen, dessen lebensgefährliche Stiche sie immer aufs neue treffen, zu Wahnzuständen an. Unaufhaltsam kann die von ihr ersehnte Wiedervereinigung mit ihrem Rosenfürsten sich erst vollziehen, als sie selbst zum zweiten Mal an den Rand des Todes gerät. Nicht als ausgleichende Rache, sondern als Vereinigungsform löst die Raserei den Liebessieg aus. Sie ist nicht willentlich herbeizuführen und entsteht nicht im ordentlichen Arrangement des Gartens, sondern in wild gewachsener Ödnis. Die dort herrschende Unwegsamkeit und Dunkelheit, in der sich alle Figuren blind stolpernd zur Suche versammeln, stürzt sie in allgemeine Verwechslung und Verblendung. In dem Moment aber, als Lichter die Wildnis erhellen, bricht die Umnachtung über beide Liebenden zugleich herein. Der gemeinsam durchgesehene und durchtanzte Wahnsinn, der sie rauschhaft in Mythenfiguren verwandelt, erscheint als Triumph ihrer Liebe.

Kaum eine größere Huldigung an die überkommene antikisierende Operntradition, an die auch in ihr überlieferte Liebes-Lehre läßt sich denken, als wenn die beiden Liebenden nun zu Revenants legendären antiker Figuren werden. Wie authentisch und zugleich gebrochen ist diese Huldigung: Denn der Wahnsinn der Liebe ist es, der sie mit dem süß-bitteren Motiv-Fundus der Mythologie und der Musikgeschichte in Verbindung bringt. Die rasende Gärtnerin glaubt lockende Sirenen-Klänge zu vernehmen und hält ihren Geliebten für eine Sänger-Gestalt der Pastoralpoesie, den Hirten Thyrsis. Der enthusiastische Graf mit dem blumenallegorischen Namen sieht sie in seinem Wahn als Chloris, als grünblasse Blumennympe, und hört zur Begleitung seines Gesangs die

verzaubernde Leier des Orpheus. Tödliche Wucht gibt die Liebesraserei zu erkennen, als Sandrina sich mit frenetischen Klangsprüngen zur schrecklichen Medusa erklärt, der ein kriegerischer Belfiore als unerschrockener herkulischer Held, Alcides, gegenübertritt. Vom Wahnsinn geheilt werden die beiden, die inzwischen sich und andere für planetarische Götter halten, durch Nardo, der ihnen eine aufregende, wirre Planeten-Parabel vor Augen und Ohren hält.

Durch Verwirrung also wird ihr Wahn behoben. Und es bestätigt sich, was dem Ramiro zu Beginn der Podestà geraten hatte: »Se Amor vi ferì, vi sani amore.«³⁷ Doch anders als diese Losung gemeint war, deutet die Handlung sie aus. Ramiros dichterischer Liebes-Furor wird nicht durch eine neue Liebe besänftigt, sondern verstummt erst, als ihm die von jeher erwünschte Arminda zugesprochen wird. Auch gegen Sandrinas Liebes-Verwundung ist kein Kraut gewachsen, das anders hieße als der Dornen-Graf, der sie ausgelöst hat. Nicht aber der sie gemeinsam schwächende und aufstachelnde Wahnsinn bringt ihnen das vollendete Liebes-Heil. Und weder in einem Garten noch in der Wildnis findet ihre Heilung statt. Auf einer sanften Wiese lockt betörende Musik sie aus dem Schlaf des Wahns. Musikalisch vorweggenommen vollzieht sich in diesem Ambiente, vorwärts- und rückwärtsschreitend, die Versöhnung. Während in dieser Oper sonst, in den Duetten und mehrstimmigen Ensembles, vom Unisono die Zwietracht oder allenfalls die gemeinsame Verwirrung demonstriert wird und der harmonische Zusammenklang gleicher Gefühle gerade die unterschiedliche Art der Empfindungen enthüllt, beläßt Mozart hier den beiden Stimmen eine Divergenz, die ihr Bündnis möglich macht.

Zweihundert Jahre lang war die vollständige Partitur dieser Oper verschollen. Jetzt, wo die *Finta giardiniera* wieder aus ihrem Dornröschenschlaf erwacht, kann uns die musikalische Liebesbotschaft dieses »dramma giocoso« mit bitterer Süßigkeit, mit unverstellter Zweideutigkeit treffen.³⁸

Anmerkungen

- 1 Ovid, Heilmittel gegen die Liebe, 551 f. (Übers.: Nach W. Hertzberg).
- 2 Ebd. 43–48; vgl. Metamorphosen 1, 468–471 (zwei Pfeile Amors mit entgegengesetzter Wirkung).
- 3 R. Wagner, Parsifal, III. Akt, letzte Szene.
- 4 *μανιόκηπος*: Anakreon, frg. 446 (Page) (= 158, Bergk).
- 5 *λειμών*: z. B. Euripides, *Kyklops* 171.
- 6 *σχιστούς λειμῶνας Ἀφροδίτης*: Empedokles, frg. B 66 (Diels/Kranz).
- 7 Platon, *Symposion* 196 b; 203 b–c.
- 8 Vgl. Aulus Gellius, *Attische Nächte*, Praef. § 6.
- 9 Im Jenseits: Vergil, *Aeneis* 6, 638.
- 10 Horaz, *Oden* 1, 11, 8.
- 11 *Johannes* 15, 5.
- 12 Shakespeare, *Romeo and Juliet* I, 1.
- 13 Vgl. Marsilio Ficino, *De Amore* II, 8.
- 14 Sappho, frg. 137 (Diehl), Übers.: Nach M. Treu.
- 15 Vgl. Theokrit, *Idyllen* 19.
- 16 Shakespeare, *Romeo and Juliet* I, 4.
- 17 1. *Korinther* 15, 55.
- 18 Shakespeare, *Romeo and Juliet* I, 4.
- 19 Shakespeare, *Coriolanus* IV, 7.
- 20 Shakespeare, *Romeo and Juliet* I, 2.
- 21 Z. B. Lukrez, *De rerum natura* 3, 11; vgl. F. Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, Vorrede.
- 22 Shakespeare, *Romeo and Juliet* II, 1.
- 23 Homer, *Odyssee* 11, 633–635.
- 24 Sappho, frg. 2 (Diehl), Übers.: M. Treu.
- 25 Hesiod, *Theogonie* 194–196 (Übers.: Schütze).
- 26 Euripides, *Hippolytos* 447–450 (Übers.: E. Buschor).
- 27 Lukrez, *De rerum natura* 1, 1–9 (Übers.: Nach K. L. von Knebel).
- 28 Ebd. 1, 21–25.
- 29 Ebd. 1, 34.
- 30 Heraklit, frg. B 51 (Diels/Kranz); vgl. Platon, *Symposion* 187 a.
- 31 Ovid, *Metamorphosen* 1, 430–433.
- 32 Horaz, *Epistulae* 1, 12, 19.
- 33 *La finta giardiniera* I, 5; vgl. *Le Nozze di Figaro* IV, 7, Figaros Arie: »Aprite un po' quegli occhi...«
- 34 *La finta giardiniera* I, 1.
- 35 F. Schiller, »Das Lied von der Glocke«.
- 36 *La finta giardiniera* III, letzte Szene.
- 37 Ebd. I, 1.
- 38 Eine französische sowie eine flämische Fassung dieses Textes wurden zuerst veröffentlicht im Programmheft zur Aufführung von *La finta giardiniera* im April 1986 durch das Nationale Opernhaus La Monnaie, Brüssel, im Théâtre

Royal du Parc (Musikalische Leitung: Sylvain Cambreling; Regie: Karl-Ernst Herrmann und Ursel Herrmann). Den Freundinnen und Freunden in Berlin und Brüssel, die gesprächsweise an der Entstehung teilnahmen, besonders aber Ursel Herrmann, die mich zu dieser Arbeit ermutigte, ist sie dankbar gewidmet. – Traurig denke ich an Jacob Taubes, der in Berlin am Frühlingsanfang 1987 starb. Daß ich in seinem Seminar am 16. Juni 1986 den jetzt publizierten Text vortragen durfte, habe ich in dankbarer Erinnerung.

Bibliographische Notiz

I. Antike Verwandlungsfiguren

a) allgemein

Bonnefoy, Yves (Hrsg.): *Dictionnaire des mythologies*, 2 Bde. Paris 1981.

Burkert, Walter: *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Stuttgart Berlin Köln Mainz 1977.

Dodds, Erec Robertson: *The Greeks and the Irrational* (1951) (deutsch: *Die Griechen und das Irrationale*, Darmstadt 1970).

Simon, Erika: *Die Götter der Griechen* (1969), München ²1980.

b) Einzelaspekte

Altheim, Franz: »Persona«, *Archiv für Religionswissenschaft* 27, 1929, S. 35–52.

Cancik, Hubert: »Die Jungfrauenquelle. Ein religionswissenschaftlicher Versuch zu Ovid, Met. 3, 138–255«, *Der altsprachliche Unterricht* 25.6, 1982, S. 52–75.

Carson, Anne: *Eros the Bittersweet. An Essay*, Princeton 1986.

Cook, Arthur Bernard: »The Bee in Greek Mythology«, *Journal of Hellenic Studies* 15, 1895, S. 1–24.

Detienne, Marcel: *Dionysos mis à mort*, Paris 1977.

Dimakopoulou, Adrienne: »Sappho et l'amour des apparences«, *Le Genre humain* 13: *L'amour*, 1986, S. 123–133.

Gnoli, Gherardo und Vernant, Jean-Pierre (Hrsg.): *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge Paris 1982.

Henrichs, Albert: »Greek and Roman Glimpses of Dionysos«, in: Houser, Caroline (Hrsg.): *Dionysos and His Circle: Ancient through Modern*, Katal. Fogg Art Museum, Harvard University 1979, S. 1–11.

Himmelmann-Wildschütz, Nikolaus: *ΘΕΟΛΗΙΤΟΣ*, Marburg a. d. Lahn 1957.

Neschke, Ada: »Erzählte und erlebte Götter. Zum Funktionswandel des griechischen Mythos in Ovids »Metamorphosen«, in: Faber, Richard und Schlesier, Renate (Hrsg.): *Die Restauration der Götter. Antike Religion und Neo-Paganismus*, Würzburg 1986, S. 133–152.

Schlesier, Renate: »Der Stachel der Götter. Zum Problem des Wahnsinns in der Euripideischen Tragödie«, *Poetica* 17, 1/2, 1985, S. 1–45.

Vermeule, Emily: *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley Los Angeles London 1979.

Vernant, Jean-Pierre: »L'autre de l'homme: la face de Gorgô« (1981) (deutsch: »Die religiöse Erfahrung der Andersheit: Das Gorgogesicht«, in: Schlesier, R., Hrsg.,

Faszination des Mythos. Studien zu antiken und modernen Interpretationen, Frankfurt/M. 1985, S. 399–420).

II. Gartengötter in antiken Landschaften

- Detienne, Marcel: *Les jardins d'Adonis*, Paris 1972.
- Elliger, Winfried: *Die Darstellung der Landschaft in der griechischen Dichtung*, Berlin New York 1975.
- Grimal, Pierre: *Les jardins romains à la fin de la république et aux premiers siècles de l'empire. Essai sur le naturalisme romain*, Paris 1943.
- Jashemski, W. F.: *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius*, New Rochelle N. Y. 1979.
- Kytzler, Bernhard (Hrsg.): *Carmina Priapea. Gedichte an den Gartengott*, Zürich München 1978.
- Langlotz, Ernst: »Aphrodite in den Gärten«, *Sitzungsber. d. Heidelb. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Klasse* 1953/54, 2. Abh.
- Motte, A.: *Prairies et jardins de la Grèce antique*, Bruxelles 1973.
- Murr, Josef: *Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie*, Innsbruck 1890.
- Olender, Maurice: »L'enfant Priape et son phallus«, in: Cain, Jacques u. a. (Hrsg.): *Souffrance, plaisir et pensée*, Paris 1983, S. 141–164.
- Schlesier, Renate: »Die Musen und Zeus«, in: Münzberg, Olav und Wilkens, Lorenz: *Aufmerksamkeit. Klaus Heinrich zum 50. Geburtstag*, Frankfurt/M 1979, S. 403–441.
- Snell, Bruno: »Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft«, in: ders., *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, 3. Aufl., neu durchges. u. abermals erw., Hamburg 1955, S. 371–400 (5. durchges. Aufl.: 1980).

III. Umwandlung antiker Modelle in christlicher Zeit

- Alewyn, Richard und Sälzle, Karl: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*, Hamburg 1959.
- Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946.
- Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin 1928.
- Borinski, Karl: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, 2 Bde., Leipzig 1914/1924.
- Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948.
- Doren, Alfred: »Wunschräume und Wunschzeiten«, *Vorträge der Bibliothek Warburg* 4, 1924/25, S. 158–205.
- Eisler, Robert: *Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike* (= *Vorträge der Bibliothek Warburg* 2/2, 1922/23).
- Garber, Klaus: *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, Köln Wien 1974.

- Hocke, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg 1957.
- Panofsky, Ernst: »Et in Arcadia ego. On the Conception of Transience in Poussin and Watteau« (1936), in: ders., *Meaning in the Visual Arts* (1955) (deutsch: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978, S. 351–377).
- Panofsky, Ernst: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (1939) (deutsch: *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*, Köln 1980).
- Seznec, Jean: *La survivance des dieux antiques* (= *Studies of the Warburg Institute* 11), London 1940.
- Stammler, Wolfgang: »Der allegorische Garten«, in: Ritter, Alexander: *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, Darmstadt 1975, S. 248–261.
- Tervarent, Guy de: »Eros and Anteros. Reciprocal Love in Ancient and Renaissance Art«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 28, 1965, S. 205–208.
- Warburg, Aby M.: »Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling»« (1893), in: ders., *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg. von Dieter Wuttke, Baden-Baden 1980, S. 11–64.
- Warburg, Aby M.: »Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara« (1912/22), in: ebd., S. 173–198.
- Wind, Edgar: *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958) (deutsch: *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt/M 1981).

IV. Mozart und die Geschichte der Oper

- Growwe's *Dictionary of Music and Musicians*, London ⁵1954/1961.
- Heinrich, Klaus: »La fiamma di costanti affetti. Notizen über die italienische Oper«, in: Kapp, Reinhard (Hrsg.): *Notizbuch 5/6: Musik*, Berlin Wien 1982, S. 93–99.
- Kunze, Stefan: *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984.
- Mezzanotte, Riccardo (Hrsg.): *Opera* (1977) (deutsch: *Oper. Eine illustrierte Darstellung der Oper von 1597 bis zur Gegenwart*, Wiesbaden 1981).
- Mozart, Wolfgang Amadeus: *La finta giardiniera*. *Dramma giocoso in drei Akten*. Text von Giuseppe Petrosellini (?), in: Angermüller, Rudolph und Berke, Dietrich (Hrsg.), *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Werkgruppe 5, Band 8*, Kassel 1978.

René Schérer/Guy Hocquenghem

Liebe als Kompaß der Bestimmung

Der Ort der Liebe

Das Schicksal der Liebe« steht in einer besonderen Affinität zum Denken Charles Fouriers. Das Motto, unter dem sein ganzes Werk steht, lautet in einer sybillinischen Formulierung: »Die Anziehungen sind den Bestimmungen proportional«. Diese Formulierung muß so verstanden werden: die Bestimmungen, die man in der Sprache Kants auch als System der Zwecke oder in der Sprache Fichtes als Bestimmung des Sprachmenschen bezeichnen könnte, sind durch die Kraft der leidenschaftlichen Anziehungen festgelegt. Ihre Intensität liefert dem zukünftigen Schicksal der Menschheit sein Maß: die Bestimmung des Menschen, eine soziale Ordnung zu ersinnen, in der die Leidenschaften ihren Platz finden werden und in der sie eine organisatorische Kraft darstellen, ist in diese eingeschrieben. Unsere Leidenschaften sind dazu berufen, in dieser zukünftigen, der Menschheit vorherbestimmten Ordnung ihre intensivste Entwicklung zu erfahren. Nicht nur Bestimmung des Menschen, sondern des ganzen Erdballs, des Universums.

Über das *Schicksal der Liebe* in der Richtung Fouriers nachzudenken, umfaßt eine doppelte Orientierung. Wir verwenden dieses Wort hier auf metaphorische Weise, aber durchaus in einem buchstäblichen Sinn: sich an den Bestimmungen auszurichten heißt – einem Ausdruck entsprechend, der zuweilen im Vokabular Fouriers auftaucht –, die Leidenschaften als Kompaß zu verwenden. *Die Liebe ist Kompaß der Bestimmung*, verfügt jedoch gleichzeitig über ihr eigenes Schicksal. Wir werden also zwei Gesichtspunkte unterscheiden und verbinden müssen: Zunächst das der Liebe eigene Schicksal, von dem wir, soweit es sich um ihr Schicksal in der Zivilisation handelt, nur über ein *Aperçu* verfügen und von dem wir nur eine unvollständige oder entstellte Entwicklung kennen. Das Schicksal der Liebe in diesem Sinn besteht in der Bewegung auf ein

Jenseits dessen zu, was wir bereits jetzt von ihm kennen können. Den zweiten Gesichtspunkt bildet die Liebe als *Schicksal* – die ihrem eigenen Schicksal entsprechend entwickelte Liebe. In einer Welt, in der die Leidenschaften ihren vollen »Aufflug« erleben werden, sind aus unterschiedlichen Gründen auch die anderen Leidenschaften bestimmte. Doch in ihrem Wesen, in ihrer grundlegenden Finalität scheint die Liebe auf besondere Weise den Bestimmungen zu entsprechen.

Mehr noch als die von Fourier als »kardinale« bezeichneten Leidenschaften der Freundschaft, des Ehrgeizes und des Familismus, begünstigt die Liebe die Bildung von Verbindungen, aus der die Natur und das Ziel jeder Leidenschaft der Seele besteht. Unter allen zwölf Leidenschaften, unter denen Fourier fünf sinnliche, sieben animische und unter diesen vier affektive oder drei distributive Leidenschaften unterscheidet, zeichnet sich die Liebe besonders aus. Sie bildet ein »Zwischen« unter den Leidenschaften und ist *die Leidenschaft par excellence*. Zwischen der Liebe und dem, was er das »Foyer« aller Leidenschaften nennt, gibt es bei Fourier diese dreizehnte, die ihr gemeinsamer Ursprung ist und auf die sie alle konvergieren, den »Unitismus, eine Art wechselseitiger Austauschbarkeit. Der Unitismus, der die Bildung umfassender Assoziationen anstrebt und die harmonische Übereinstimmung einer möglichst großen Zahl von Leidenschaften in den Individuen und den Massen bewirken will, übt die gleiche Funktion wie die Liebe aus und diese die gleiche wie der Unitismus. Der Unitismus ist Ergebnis, Ziel, Bestimmung der menschlichen Art; dasselbe trifft für die Liebe zu.

Das unterstreicht Fourier bereits auf den ersten Seiten seiner *Neuen Liebeswelt*, in der er die Liebe als »vollkommen göttliche Leidenschaft« auszeichnet, als »göttliche Flamme, wirklichen Geist Gottes«, als »Spur des göttlichen Geistes«, als Unterpfand der Interpretation der Absichten Gottes... Wie der Unitismus steht diese Leidenschaft im Brennpunkt aller anderen (foyère) oder bildet ihren Drehpunkt (Pivotale). Um sie herum gravitieren die anderen; dank ihrer treten sie in Korrespondenz und führen zu einer gemeinsamen Wirkung.

Die mächtige Leidenschaft

Es gibt also, um es kurz zu sagen, in der Liebe etwas, das in bevorzugter Weise dem Schicksal des Menschen entspricht. Die Liebe wird von Fourier nie in einer Beziehung zur Fortpflanzung oder zur Genitalität begriffen; diese Beziehung zur Bestimmung ist offensichtlich keine biologische, keine der Verewigung der menschlichen Art. Erstaunlicherweise wird die reproduktive Funktion der Liebe von Fourier auf die astralen Kopulationen verlagert, auf die der Planeten untereinander, die die Fortpflanzungsströme befreien werden, sobald die genossenschaftlich harmonisierte Erde erst einmal erlauben wird, daß die Runde der Schöpfungen von neuem einsetzt. Die Reproduktion der menschlichen Art, die sich allerdings erheblich steigern und 4 Milliarden erreichen muß, ist keineswegs die Hauptaufgabe, die aus der Analyse der Liebe und ihrer schicksalhaften Funktion hervorgeht. Die Liebe unterscheidet sich vom Biologischen, weil sie ihr eigenes Ziel und gleichzeitig finale Bestimmung der menschlichen Art darstellt.

In der Liebe vermischen sich Ziele und Mittel. In einer genossenschaftlichen Ordnung, in der die Liebe ihren vollen Aufflug erfährt und durch sie beherrscht wird, wird begreifbar, was man unter *Bestimmungen* versteht. Indem die Liebe sich entwickelt und gleichwohl sie selbst bleibt, überschreitet sie sich. Diese Entwicklung betrifft den affektiven Teil der Liebe, aber auch das, was ihr äußerlich ist und was die *Gesamtheit der gesellschaftlichen Produktion und des sozialen Lebens* angeht. Diese ist vollständig und doch nicht nur Liebesleben: Begegnung, Konvergenz und paradoxe Vereinigungen. Zwischen dem Schicksal der Liebe und der Liebe als Schicksal stellt sich ein Zusammenhang her, der sich aus einer Serie von Paradoxien zusammensetzt. Man findet bei Fourier eine paradoxe Behandlung der Liebe: in Beziehung zur Zivilisation, die ihr die größte Bedeutung zuerkennt, indem sie ihre Entwicklung und Ausübung untersagt, und paradoxal bezüglich der harmonischen Utopie, die den hedonistischen Anteil der Liebe rechtfertigt, indem sie sie in ein jenseits ihrer selbst, in eine »Transzendenz« führt.

Ergiebige Methode des Paradoxen, jener vergleichbar, die Kierkegaard hinsichtlich des Glaubens vorschlagen wird. Aber gibt es in

dieser Fourierschen Utopie der Liebe nicht auch eine paradoxe Beziehung zum Glauben, zumal die Liebe ihren Aufflug nur in einer Religion erfährt?

Wir müssen uns diese Idee des Paradoxen gegenwärtig halten. Denn dank ihrer kann man in der fortschreitenden Entfaltung des *Schicksals der Liebe* in jeder Etappe die *Liebe* sich als *schicksalhafte* offenbaren und vervollständigen sehen.

Ein bizarres Tribschicksal

Das 19. Jahrhundert hat die Bedeutung der Liebe für das Funktionieren des von Fourier als genossenschaftlich oder harmonisch entworfenen Staates nicht übersehen. Die Entdeckung und Veröffentlichung der *Neuen Liebeswelt* im Jahre 1967 durch Mme. Debout-Oleszkiewicz und der von der am Genossenschaftlichen orientierten Denkrichtung zurecht auf die erfolgte Zensur (auf die Selbstzensur Fouriers) gesetzte Akzent könnten leicht glauben machen, daß jede Liebesdimension des Systems bis heute verschwiegen worden sei. Das aber ist nicht richtig; Fourier hat hingegen, welche Vorsichtsmaßnahmen er auch immer ergriff, die »freie Liebe« und den »Kult des Fleisches« propagiert, um einen von Proudhon zur Verurteilung Fouriers lapidar verwendeten Ausdruck zu benutzen. Die Anhänger Fouriers, auch Karl Marx selbst, die sich all dessen schämten, was sie an Ungebührlichem und Unzüchtigem ahnten, haben das der losen Einbildungskraft, den wenig seriösen Phantasien zugerechnet, die den Philistin (Marx) verwirren können. Sobald man Fourier durch die Brille einer Kritik der bürgerlichen Gesellschaft gelesen hatte, verstand man mühelos, eine *Kritik der Ehe und des Ehebruchs* herauszulesen und zu akzeptieren, ebenso wie die Vorstellung einer bestimmten *Liebesemanzipation der Frau*, eben all das, was mit einer *behutsamen Reform der Sitten* übereinstimmte; eine evolutive und normalisierende Konzeption, die das Denken Fouriers und die Entwicklung einer fortschrittlichen Gesellschaft vereinigte, so wie Zola es uns am Ende des Jahrhunderts in einem kurzen Abriss seines Werks

»Arbeit« vorführte. In diesem Sinn erscheint Fourier noch als Vorläufer unserer zeitgenössischen Gesellschaft mit ihren jungen modernen Paaren, die sich mit Gelassenheit bilden und lösen, und ihrem Fehlen jeder Prüderie und Verzagtheit bezüglich des Fleisches.

Man behandelte Fourier oft als einen »Vorläufer« dieser Entwicklungen. Und in vielen Fällen ist er es auch, weil er das Feld der Möglichkeiten abgesteckt hat, noch vor Jules Verne, der den Großteil der Erfindungen unserer Zeit erträumte. Doch paradoxerweise ist es gerade die Zivilisation, also der Gegenstand der Fourierschen Kritik, die diesen Möglichkeiten zur Wirklichkeit verholfen hat. Aber ist sie auch in der Lage, den leidenschaftlichen Aufflug Wirklichkeit werden zu lassen? Sind der Fortschritt und die Geschichte der Zivilisation mit der *Neuen Liebeswelt* identisch? Der dem Denken Fouriers im 19. Jahrhundert aufgezwungene Gegen-Sinn und das grundlegende Motiv seiner Zensur bestehen weniger in einem Verkennen der Liebesdimension, die seine soziale Kritik und die Organisation der genossenschaftlichen Ordnung beinhalteten. Sie bestehen eher darin, das Denken Fouriers in seiner Vergleichbarkeit mit einer Zivilisation interpretiert zu haben, die sich als fortschrittliche begriff; sie bestehen darin, infolge derselben Einschätzungen die Ideen des *Fortschritts* und des *leidenschaftlichen Aufflugs* auf der gleichen Ebene behandelt zu haben. Aus diesem Grund führten das fortschrittliche 19. Jahrhundert und unsere Zeit unbestreitbar zu Veränderungen, die schon in der neuen Liebeswelt Fouriers ausformuliert sind: die Emanzipation der Paare und das, was man sich »die sexuelle Befreiung« zu nennen angewöhnt hat.

Der absolute Abstand, Bestimmung versus Fortschritt

Wenn unsere Lektüre der »Neuen Liebeswelt« uns heute erlaubt, das ganze Werk durch die ihr eigene Optik zu verschieben und zu vollenden, dann deshalb, weil sie entgegen jedem möglichen Entwicklungsbegriff die Kluft offenbart, die den vollständigen leidenschaftlichen Aufflug der Liebe von jeder Fortschrittsidee trennt.

Uns überrascht bei der Lektüre der »Neuen Liebeswelt« nicht, daß Fourier ein Vorläufer gewesen war und Mögliches erforscht hat, sondern eher, daß er die ganze Skala der Unmöglichkeiten durchprüfte und sich dabei auf der Ebene technischer Möglichkeiten hielt. Hier müssen wir noch ein wenig präzisieren: die in der Analyse der Bestimmung der Liebe angewandte Methode ist – wie stets bei Fourier – die des »*absoluten Abstandes*« gegenüber dem Entwicklungsverlauf – oder genauer dem »Gegenlauf« – dieser Leidenschaft in der Zivilisation. Das ganze Interesse, doch auch die Schwierigkeit, die Subtilität, die Paradoxien der Analyse der Liebe in der »Neuen Liebeswelt« und in einigen Seiten der veröffentlichten Schriften resultieren aus der Tatsache, daß die in Frage stehende Liebe immer dieselbe ist, aber die Gestalt endlos variiertes Formen annimmt und sich auf diese Weise entfaltet (Fourier verwendet das Bild: vom Zustand der Raupe in den des Schmetterlings wechseln). Der Bereich solcher Entfaltung kann auf verschiedene Weise ausgelegt werden: Übergang vom Eigenartigen zum Vielheitlichen, von der Liebe zu den Lieben mit ihren unterschiedlichen Partnern und unterschiedlichen Formen, Übergang vom *Egoismus* zur *Philanthropie*. Man muß anmerken, daß in all diesen Fällen die grundlegende Zusammensetzung der Leidenschaft in ihrem doppelten, ihrem materiellen und spirituellen oder sentimentalischen Charakter fortbesteht. Fourier versteht es gut, wenn man diese Verdrehung hier verwenden darf, nicht »Liebe zu machen«, sondern *mit* der Liebe, so wie sie besteht, »zu machen«, ohne sie zu ändern; verändern in dem Sinne, daß man sie auf einen anderen Gegenstand als den ihren ausrichten wollte, einen Wechsel der Mentalität anstrebte. In der Bestimmung, die ihr die genossenschaftliche oder harmonische Welt bietet, ändert sich nicht die Liebe, so wie sie sich etwa im Verlauf der Zivilisation verändern konnte, in der sie sich aus Atemnot verengt; es ist die ihr gegenüber eingenommene Haltung, die sich ändert. Fourier will sie nicht ihrer Natur nach verändern, er will sie nur mit jener Behandlung konfrontieren, die die Zivilisation ihr zuerkennt; er will nur das Schicksal, das ihr widerfährt, mit dem ihr vorbehaltenen Aufflug konfrontieren. Von der Liebe ist schon alles in der Zivilisation gegenwärtig, sofern man versteht, letztere mit einer anderen Bestimmung zu konfrontieren.

Deshalb liefert das zivilisierte Schicksal der Liebe den Kontrast, von dem aus man lesen und das harmonische Schicksal als Bestimmung zu *dechiffrieren* beginnen kann. Wie jede Gesellschaft kreist auch unsere Zivilisation um den Drehpunkt der Liebe und ihre Kodierungen, die sich übrigens auf die monogamen Familien beschränken. Doch die vielfachen Neigungen oder *geheimen Sitten* bilden ebenso einen leidenschaftlichen Kompaß wie die *ursprünglichen manischen und misanthropischen Charakterzüge*, die mit der Zivilisation unvereinbar und wie *gebrochene Lichtstrahlen* inmitten der Schatten sind.

Die Zivilisation verfügt also schon über alles, was die Harmonie wieder aufzunehmen haben wird. Doch sie nimmt es unter verändertem Vorzeichen wieder auf, in einer Abwandlung des Sinns. Das Paradox der neuen Liebeswelt besteht in ihrem Widerspruch gegen die Zivilisation, obwohl sie dieser die Idee entnimmt, den Keim der Figuren, die sie entwickelt. So wird die neue Welt zu einer Gegenhaltung zu einer wirklichen historischen Bewegung, die die moderne Gesellschaft zu einer Überhöhung des Paares führen mußte; zur Privatisierung der Liebe, zu ihrer radikalen Auflösung, zur *Privatangelegenheit unter kollektiver Verwaltung*, und zur *sexologischen Positivität*, die mit einer strengen Trennung der Lebensalter verbunden ist, zum Ekel gegen dissymmetrische Beziehungen und schließlich gegen alles, was der Uniformität widerspricht. Diesem düsteren positiven Schicksal stellt Fourier nun alles entgegen, was durch die Geschichte schrittweise ausgelöscht wurde, was aber im Zustand ständigen Andrängens fortbesteht. Lesen wir Fourier nicht wie ein anwendbares Modell, sondern als *Brechung*; betrachten wir das Schicksal der Liebe ausgehend von den Lichtstrahlen, die auf die Schatten der Zivilisation treffen, als ebenso weit entfernt von jeder schlichten Sinnesbefriedigung wie von jeder Entsexualisierung.

Man kann, um den Text Fouriers aufzuklären, zu einer Vervielfachung seiner Resonanz verführt werden; oder die genaue Abzählung der Liebesvariationen und der Manien mit der Freudschen Analyse konfrontieren wollen, etwa dem negativen Verstopfungs- und Subversionseffekt, den die zivilisierte Regression verursacht und der Ausdruck einer Hemmung des Triebes und seines Schicksal

ist. Zweifellos gibt es Berührungspunkte und Übereinstimmungen. Doch jede an Freud ausgerichtete Interpretation Fouriers scheint widersinnig, wenn sie neue Bedeutungen vorträgt. Zwischen dem Abzählen, der Hierarchisierung der Liebesarten und der Ätiologie der Perversionen besteht ein grundlegender Unterschied. Fourier liefert keine Theorie einer Sexualität, die er in dem Augenblick und auf der Ebene, auf der sie sich ausdrückt, in ihren vielfachen Formen zusammensucht; wenn er von der *Verhärtung* des Gefühls durch das Materielle spricht, die dem Freudschen Begriff des »Tribschicksals« ähnelt, leitet er beide nicht voneinander ab; es handelt sich um zwei komplementäre Komponenten, wengleich das Gefühl sich nur durch Verhärtung voll entwickeln kann. Wenn wir also das Wesentliche dieser Unterschiede in einem Satz zusammenfassen, müssen wir sagen: Das Schicksal der Liebe bei Fourier besteht darin, sich ohne Verzicht auf irgendeine sinnliche Befriedigung durch den Exzeß dieser Befriedigungen selbst dem Sublimen zuzuwenden, während das Tribschicksal Freuds darin besteht, zwischen der Verdrängung und der Sublimation wählen zu müssen, zwischen denen Verschiebungen und Abweichungen möglich sind.

Das Aufscheinen der Liebe

Es ist heikel und widersprüchlich, ein in sich geschlossenes und kohärent aufgebautes Liebessystem präsentieren zu wollen. Doch zweifellos nähert sich Fourier dem Problem der Liebe und ihres Schicksals *auf »systematische« Weise*. Dieser Kennzeichnung zufolge ist das geschlossene System dogmatisch; es beansprucht, unverzichtbar zu sein, als sei es eine Konstruktion, als müsse man alle Harmonien zwingen, die in einem Liebesbrevier angeführten Regeln zu befolgen. Vielleicht befolgen sie sie auch, jedoch spielerisch, indem sie in der Befolgung von Regeln die Vorstellung von allgemein gültigen Liebesgesetzen umgehen, um diese lächerlich zu machen. Die Systematik ist offen; sie entspricht der Grundlosigkeit, der Phantasie, der Freiheit der *Regeln gegen das Gesetz*.

In unserer Epoche, in der es keinen ernstlichen Diskurs über die Sexualität und die Liebe zu geben scheint, der nicht einen Mythos, ein unausweichliches »Gesetz« hervorzauberte, ist die erste sich aufdrängende Vorstellung, daß Fouriers Theorie der Liebe jede soziale oder innere Grundlage eines Gesetzes aufzulösen beginnt. Aus dieser Inexistenz des Gesetzes resultieren zwei Folgerungen, die diese Theorie der Liebe charakterisieren, indem sie ihr eine besondere Färbung in der Moderne geben, mit der die Theorie



paradoxerweise übereinstimmt und zu der sie in Gegensatz steht. Die Einheit des Gesetzes löst sich angesichts der Mannigfaltigkeit der Regeln und die *Einheit* der Liebe in Anbetracht ihrer eigenen *Mannigfaltigkeit* auf. Die beiden Charakteristika, mittels derer man diese Systematik zu vielfachen Öffnungen zwingen kann, sind: die *Kritik des Paares als Schicksal* der Liebe; die Zerstreuung der Liebe, das heißt ein *Zerstäuben der Einheit des Liebesgeföhls*, das sich auf mehrere andere Verbindungen verteilt.

In der Fourier eigenen Sprache wird in den Vordergrund der neuen Liebeswelt die genannte Theorie der *leidenschaftlichen*

Sammlungen gestellt, die nicht ohne die Theorie der Kraft der Illusion und das Vorrecht des Sentimentalen oder Celadonischen begriffen werden kann. Der schicksalhafte Aufflug der Liebe besteht außer in jenem Augenblick, in dem man ihn betrachtet, nicht in einer progressiven Abstufung, wie es Fourier hinsichtlich der Plazierung neuer, derzeit verworfener Sitten unterläuft, die Stück für Stück durch die künftigen Generationen der Harmoniker akzeptiert werden. Vielmehr handelt es sich eher um eine um einige wesentliche Punkte herum angeordnete Konstellation, um einen Taumel, in dem *die Extreme sich berühren*, in dem *die Orgie* zur Bedingung der geläutertsten Sentimentalität und die sinnliche Ungezwungenheit zum Ausdruck der *sublimen Hingabe* selbst wird.

In dieser Systematik steht alles in einem derart innigen Verhältnis, daß es unmöglich ist, an einen bestimmten Punkt zu gelangen, ohne daß zugleich alle anderen auftauchen. Wenn das Prinzip der Liebe wesentlich in der *sammelnden* Leidenschaft besteht, impliziert das nicht, daß die Liebe sich allen weiteren Leidenschaften substituieren kann, also für sich allein in der Weise tätig wird, in der das Liebespaar in der Zivilisation sich bildet und auflöst, indem es seine Kraft aus der Leidenschaft und ihrem notwendigen oder vorherbestimmten Charakter zieht. Ohne sie abzulehnen, macht Fourier die interessenlosen und nutzlosen, auf sich selbst zurückgezogenen Paare lächerlich, die das *leidenschaftliche Bürgertum der Monogamie*, der niedersten Form der Liebe darstellen. Wenn sie dem Paar weicht und wenn dieses selbst unter bestimmten Bedingungen den höchsten Grad von Erhabenheit erreichen kann, dann nicht, indem es sich auf sich selbst zurückzieht, sondern indem es sich entweder in Form eines Drehpunkts konstituiert, sich auf eine nicht Ausschließlichkeit beanspruchende Wahl begründet und so die Vermehrung anderer Verbindungen fördert; oder als angelisches Paar, das die Hingabe oder den Liebesdienst praktiziert und sich selbst die reinste celadonische Beziehung vorbehält und an die anderen die sinnlichen Lüste verschwendet.

So erreicht die Liebe einen transzendentalen Ausdruck, eine *Transzendenz*, die nichts mit der mythischen und ausschließlichen Vereinigung zweier Personen zu tun hat, sondern die sich durch

Vielheit der Verbindungen rechtfertigt, die sie einzugehen erlaubt. Die so in ihrer Bestimmung erfaßte Liebe bildet die absolute Transzendenz jeder geschlossenen Repräsentation. Doch die Liebe kann diese Transzendenz nur hervorbringen, weil sie das Zusammentreffen, die Allianz unterschiedlicher Leidenschaften akzeptiert, weil das Spiel anderer Leidenschaften – Wetteifer, Ruhm, Interesse – Liebe schaffen kann.

Die Sammlungen

In einer Zeit, in der das 19. Jahrhundert und besonders die *Romantik* sich im Hinblick auf eine Isolierung und Beweihräucherung des Liebespaares zu engagieren anschickten, besteht das äußerste Paradox der Liebestheorie Fouriers darin, im Namen der Kritik an der bestehenden Gesellschaft, der Zivilisation und ihrer Perversion den diskreditiertesten Zug dieser sozialen Ordnung wieder aufgenommen zu haben: den der *Austauschbarkeit* der Liebe. Denn tatsächlich: worin besteht die Theorie der leidenschaftlichen Sammlungen, wenn nicht in der Anerkennung und der skandalösen und unschicklichen Heiligung, die die Liebe sich verschaffen kann, wenn sie kein Kompensationssystem mehr ist. Eine noble Antwort auf die in *Ruhm und Elend der Kurtisanen* gestellte Frage: »Wieviel Liebe kommt den Alten zu?« Wenn der schändliche zivilisierte Teil des allgemeinen Prostitutionssystems darin besteht, die Liebe gegen einen Geldfluß einzutauschen, besteht sein edler Teil darin, sie in einem Netz von Illusionen zu fangen: das nennt Fourier die *ersonnenen Illusionen*, die für eine Überschreitung der einfachen Lust und für ihre Transformation in einen zusammengesetzten Charme unerlässlich sind. Dadurch, daß Fourier Illusionen als Bestandteile der »Realität« der realen Liebes-Illusion und des »wunderbaren Wirklichen« (Barthes) begreift, schafft er es, indem er einen Aspekt der romantischen und modernen Mystik der Liebe innerhalb des Paares preisgibt, im Fehlen jedes Zynismus und jeder Enttäuschung die romantische Idee der *reinen sentimental*en Liebe zu verherrlichen. Sobald sie nicht mehr

herhalten muß, Gefangene des Paares zu sein, sondern nun seine sentimentalischen Versprechen erfüllt, befindet sich die Liebe in ihrer Bestimmung in Übereinstimmung mit ihrem Schicksal und öffnet sich einem *Jenseits des egoistischen Zentrums* der Person. So triumphiert sie gleichermaßen über ihre traditionelle *Bestimmtheit* und über den *Zufall*.

Das Paradoxe

Die neue Liebeswelt steht unter dem Zeichen des Paradoxen, weil sie der Transzendenz der Liebe gewidmet ist. Man muß Fourier genau lesen, wenn er in seiner *Theorie der universellen Einheit* über das Thema der Sammlungen und unter dem Titel »*Lacune de ralliement d'amour*« schreibt: »Die Unterdrückung dieser vier Artikel (es handelt sich um jene, die die allgemeine Verteilung der Lüste durch das *Feat*, das *Angelikat*, das *Fakirat* und die *Pivotale* betreffen) ist für mich um so beschämender, als sie die Schlauköpfe enttäuschen dürften, die unterstellen wollen, daß eine Theorie der freien Liebe eine Theorie der Obszönität sei«; und es folgt: »Sicherlich wäre jede Freiheit dieser Art für die Zivilisierten ein Anlaß zur Unzucht und zur Schamlosigkeit; in der Harmonie aber sind die vier Liebessammlungen der Unterpfand der erhabenen sozialen Tugenden«. Was heißt das, wenn nicht, daß das *Feat* (die Zauberei) der Zauberinnen und Zauberer sich bemüht, die Charaktere zu paaren und die natürlichen Abneigungen zu bezwingen (Praxis der Tugend der Gastfreundschaft); wenn nicht, daß das *Angelikat* vermittels des engelischen Paares, des Engels und der Engelin, die die Liebeshingabe praktizieren, die Qualitäten des *Civismus* annimmt; wenn nicht das *Fakirat* als Liebeshingabe an jene, denen die Liebe fehlt (Nächstenliebe); wenn nicht die *Pivotale* (Drehpunktliebe) als Darstellung einer Dauerhaftigkeit, die die vorübergehenden Verbindungen jedes Mitglieds eines Paares begünstigt. »Die vier Liebessammlungen führen zu jenem Ziel, das sich die Moralisten und auch die Romanciers stellen: in der Liebe das spirituelle Prinzip als sentimentale Affektion, als Celadonie, als

Illusion des Geistes und des Herzens vorherrschen zu lassen; dem exklusiven Einfluß des materiellen Prinzips der Lüsternheit vorzubeugen«.

Alles dies ist leicht in eine andere Sprache zu übersetzen: die Zauberinnen sind transzendente Kupplerinnen, die Engel und Fakire transzendente Prostituierte, die Liebenden des pivotalen Paares sind transzendente Libertins. Man »läßt die unter dem Namen Sammlungen beschriebenen sublimen Übereinstimmungen, deren Eigenschaft es ist, den Egoismus und die individuellen Unstimmigkeiten in den Übereinstimmungen der Massen zu absorbieren, nur entstehen« um den Preis dieser Transposition, deren Grundlage die Ermöglichung der vollen Befriedigung jeder Liebe ist. Das Paradox der Transzendenz in der Liebe ist – man muß das hier wiederholen und präzisieren – wie das Paradox des Glaubens bei Kierkegaard: das Individuum in eine absolute Beziehung zum Absoluten zu setzen, um hier nur kurz zu umreißen, was Kierkegaard das »Allgemeine« oder das moralische Gesetz nennt. Zitieren wir aus »Furcht und Zittern«: »Das Paradox des Glaubens ist als Zwischenglied, d.h. als Allgemeines verlustig gegangen. Dem Glauben ist einerseits der Ausdruck für den höchsten Egoismus eigen (das Furchtbare, das er tut, um seiner selbst willen tun), andererseits der Ausdruck für die absoluteste Hingabe: es um Gottes willen tun. Der Glaube ist dies Paradox und der Einzelne vermag überhaupt nicht, sich irgendwem verständlich zu machen.«

Dieser Text läßt sich Satz für Satz auf jene Begegnung anwenden, die bei Fourier die Charakteristik des Verhältnisses des *Schicksals der Liebe* zu den *allgemeinen Bestimmungen* ist. Die Liebe hat eine soziale Bestimmung, eine Tugend-Bestimmung; das ist kein der Moral gemachtes Zugeständnis, nicht die Rechtfertigung einer als reine Wollust unrechtfertigbaren Liebe. Dieses Schicksal, diese paradoxe Koinzidenz zwischen Liebe und Tugend ist schlicht die Entfaltung dessen, was die Liebe selbst ist, sobald sie ihre größte Wirksamkeit entfalten kann. In der *sublimen* Übereinstimmung, in der Transzendenz erreicht die Liebe ihre äußerste Intensität. Auf dieser Ebene denkt man auch an die Kierkegaardsche Analyse des Paradoxen, besonders hinsichtlich der Liebesentfaltung des angelischen Paares, das sich jedem wechselseitigen Besitz widersetzt. »In

dem Augenblick, in dem er Isaak opfern wollte, sagt die Moral, daß er ihn haßt. Doch wenn er ihn wirklich haßt, kann er sicher sein, daß Gott dieses Opfer nicht von ihm fordert; tatsächlich sind Kain und Abraham nicht identisch. Er muß seinen Sohn von ganzem Herzen lieben; sobald Gott es von ihm fordert, muß er ihn, wenn möglich, noch mehr lieben, und nur aus diesem Grunde kann er ihn opfern.«

Daß die Sprache des Paradoxen die der Liebe selbst ist, die der göttlichen Leidenschaft, dürfte uns überhaupt nicht erstaunen. Es gibt jedoch zwischen Kierkegaard und Fourier den Unterschied, daß Kierkegaard das Paradox um das Individuum herum zentriert, das für Fourier noch den Egoismus repräsentiert. Das Paradox der Transzendenz wird nur dann vollendet, wenn auf das Zentrum eines Ego verzichtet wird in der Berührung der beiden Extreme, des unendlich Großen der Orgie und des unendlich Kleinen der Manie.

Die Unendlichkeiten und das Sublime: Orgie und Manien

Paradox des Glaubens, Paradox der Liebe. Bei Kierkegaard noch findet man dessen überraschendsten und klarsten Ausdruck im *Tagebuch eines Verführers*, in dem Johannes mit seiner barocken Rhetorik Cordelia bezaubert: »Ich bin in mich selbst verliebt. Warum, weil ich in dich verliebt bin; denn ich liebe dich, dich allein und alles, was du in Wahrheit bist, und auf diese Weise liebe ich mich selbst, weil mein Ich dir gehört; wenn ich dich folglich nicht mehr lieben würde, würde ich aufhören, mich zu lieben. Was in den profanen Augen der Welt der höchste Ausdruck von Egoismus ist, ist für die eingeweihten Augen Ausdruck reinsten Sympathie. Was für die profanen Blicke der Welt Ausdruck der persönlichen prosaischen Konservierung ist, ist in deinen geheiligten Augen der Ausdruck begeistertster Verneinung meiner selbst«.

Wir müssen also begreifen, daß Fourier die Rhetorik des Paradoxen zu Wort kommen läßt und dadurch den Egoismus in der Liebe völlig zerstört, der ihm als Drehpunkt dient; daß er die »entschlos-

senste Vernichtung« des Ich durchführt, den Wechsel vom Profanen der Liebe zur Heiligung. In der Liebe nimmt er die mystische Konjunktion der Gegensätze beim Wort (*conjunctio oppositorum*). Darin besteht das Wesen der *Celadonie*, des Sentimentalen; darin wird Rechenschaft abgelegt von der paradoxalen Gegenwart und dem Verschwinden des Ich, einer Transzendenz der Liebe hinsichtlich des Egoismus, der einfachen Wollust oder des einfachen Besitzes.

Doch das ist nur ein erster Aspekt und es ist richtig, daß man die Figuren der *Neuen Liebeswelt* nicht allein in bezug auf das begrenzte oder beschränkte Paradox des Paares denken kann, das in gewisser Weise in sich selbst verschlossen ist und sich mit der Überschreitung des Egoismus durch einen Egoismus zu zweit begnügt. Man muß noch weiter gehen und das Paradox vollständig zum Ausdruck bringen, indem man es auf die *Massen* erweitert. Das *transzendente Paar*, das der verliebten Heiligkeit, spielt mit seiner eigenen Verneinung als Paar. So erlaubt die Erforschung der *Celadonie* oder der *Liebesillusion* zu verstehen, daß der schicksalhafte Aufflug der Liebe im Übergang vom Einfachen zum Zusammengesetzten besteht (notwendige Verbindungen des Sentimentalen und des Materiellen), vom *Divergenten* (die die Paare isolierende Liebe) zum *Konvergenten* (das aus der Liebe einen Faktor der Vervielfachung sozialer Beziehungen macht, also insbesondere der Heroismus, die Tugend, der Agent der paradoxalen Union der individuellen Wollust und des allgemeinen Wohls). Die Erhabenheit der Liebe ist bei Fourier keine vage Qualifikation oder der Ausdruck einer Sublimation durch Entsagung – auf diesen Punkt, der eine Entsprechung unterstellt, muß man stets zurückkommen, da es in der sublimen Liebe immer eine Form des Opfers gibt und eine Vorherrschaft des *Celadonischen* gegenüber der rohen Materialität. Wenn man eine andere Sprache verwenden möchte: *die Vergesellschaftung erfolgt nicht gegen die Liebe und nicht trotz der Liebe, sondern ausgehend von der Liebe, die die anderen Leidenschaften in Bewegung bringt, sie vereint, sich ihrer bedient und ihnen nutzt, unter der Bedingung, daß man sie in ihren Entwicklungen vom uniteistischen und nicht mehr egoistischen Drehpunkt aus begreift.*

Schon der Übergang von der ausschließlichen Monogamie zur treuen oder begeisterten Polygamie drückt eine Transzendenz aus. Die Erhabenheit entwickelt sich nur im Rahmen *omnigamer* Lieben, die nicht mehr auf begrenzte Quantitäten setzen, sondern auf das Unendliche, auf *das unendlich Große* und *das unendlich Kleine*, die zum einen in der Orgie, zum anderen in den Liebesmanien bestehen. Die Orgie ist sublim, weil sie die Seele bis zur Konzeption einer Unendlichkeit von Beziehungen emporhebt, die selbst niemals für eine eigene intuitive Präsentation empfänglich sein kann. Die Orgie liefert eine partielle Vorstellung dessen, was dieses Schicksal ausmachen kann. In der Orgie und schon in der konfusen Orgie, die sich im Verborgenen abspielt, wird jedem die Gewißheit vermittelt, daß durch das Spiel des Zufalls und der Massen die Schicksalhaftigkeit der Liebe, diese tragische Bestimmtheit der begrenzten Liebe des Paares, Nichtbefriedigung der großen Menge, umgangen werden kann. Die Orgie beweist, daß jeder von Liebe erfüllt werden kann, wenn der Rausch am unendlich Großen einsetzt.

Doch das reicht nicht aus: denn die Orgie gestattet gemeinhin nur eine vage, augenblickhafte Befriedigung – während jener Zeitdauer der kollektiven Begegnung. In der Liebe auf das unendliche Kleine, auf die winzigen Veränderungen zu setzen, ist eine notwendige Entsprechung zur Spekulation über das unendlich Große und führt ebenfalls zum Sublimen. Die Unendlichkeit des Kleinen besteht aus einzigartigen Manien, über die jeder verfügt, die aber nur in bestimmten Charakteren, den »omnigynen«, den Manischen, den Misanthropen zum Vorschein kommen. Das Infinitesimale wird zum Zeichen des zugleich qualitativen Raffinements und der Notwendigkeit, zur Berechnung der Übereinstimmungen auf immer größere Massen zu setzen. Manchmal ist die Manie vereinzelt, manchmal bewirkt sie eine Einheit. Die Manie bildet den Kompaß der Harmonie; denn bereits in der Zivilisation führt sie die Liebe stets ins Jenseits des ausschließlichen Paares; sie führt zur Cliquenbildung, zur Zusammensetzung von *Sekten*; sie formt eine *serielle* Ordnung, die jede genossenschaftliche Organisation beherrscht.

Der sublimen Humor

Das *infinitesimal Große* und das *infinitesimal Kleine* sind die beiden Grundlagen des Sublimen der Liebe. Doch man muß hinzufügen: nicht eines emphatischen Sublimen, sondern eines Sublimen, das durch den *zusammengesetzten Charme* erreichbar wird, in dem das Materielle vom Sentimentalen untrennbar wird; man muß dieses Sublime zugleich humoristisch nennen, um hier eine von Jean Paul in seiner *Ästhetik* vorgenommene Annäherung aufzunehmen, in der er das Sublime und den Humor auf denselben Ursprung bezieht: die Zerstörung des Endlichen vor dem Unendlichen. Bei Fourier ist das Endliche jenes Liebespaar, das immer nur nach sich selbst schmachtet und angesichts seiner egoistischen Isolierung ein kollektives Mitgefühl hervorzurufen glaubt. Die Beschwörung des Unendlichen bereits auf dem Wege der Polygamie und dann vor allem der Omnigamie macht dieses Vorhaben lächerlich, zeigt die Möglichkeit unendlich an Quantität und Intensität sowie an Genauigkeit überlegener Übereinstimmungen. Man wechselt so von der verliebten oder leidenschaftlichen Bürgerlichkeit zur »Noblesse«. Diese Erhebung, Heiligung, Vergöttlichung, die die Sprache der Mystik und der Courtoisie benutzt und erneuert, ist gleichzeitig ein Lächerlichmachen des personalistischen Vorhabens der Liebe. Dieses verwirklicht sich ausgehend vom Kleinsten, Abgetretenen, Bizarren. Auf die gleiche Weise, in der sich die Beherrschung der Welt in einem »gastronomischen Krieg« »kleiner Pasteten« entscheidet, entscheiden sich die sublimen Übereinstimmungen einer transzendenten Liebe um die Befriedigung der »Komanischen« herum, deren Beschwörung notwendigerweise immer humoristisch ist (die verliebten Alten, deren »patriarchalisches Hinterteil« getätschelt wird).

Die Schlüsselrolle, die Fourier den Manien vorbehält, die in ihrer unendlichen Winzigkeit dieselbe Funktion haben wie die Drehpunktliche in ihrer sentimental Sublimität, muß man anhand des sublimen Humors verstehen.

Auch in dieser Perspektive muß man die entscheidende Rolle ausmachen, die in jeder harmonischen Formation dem »Ambigüären« oder den Übergängen desselben Geschlechts angetragen wird

(Fourier sagt unisexuell). Der »Prosaphismus« Fouriers ist durch die *Neue Liebeswelt* offensichtlich geworden. Doch das von ihm aufgeworfene Problem ist nicht nur das einer exakten Zählung aller Liebesformen oder einer Anerkennung der Homosexualität als normaler Liebe. Diese Lieben sind transzendent, indem sie den Wechsel der Liebe zur universellen Philanthropie begünstigen, doch wie in der Manie *auf humoristische Weise*. Nicht weil sie Masken einer anderen Liebe wären, durch die eine Verdrängung oder Ablenkung erkennbar würde, sondern weil sie im Gegenteil die Ernsthaftigkeit der auf die größte Zahl ausgerichteten bürgerlichen Liebe zerstören.

Komisch sind in der *Neuen Liebeswelt* die Päderasten, weil sie in Konkurrenz zu den Frauen treten, die gemeinhin Anhängerinnen der Sappho sind, also Intrigenbeziehungen vorziehen, die zur Einheit führen; so komisch wie die Prosaphiker in ihrem Liebesdienst, sind die sie benutzenden Saphikerinnen. Dieses Komische unterscheidet sich grundsätzlich von jedem satirischen, mit den Lastern der Zivilisation verbundenen Komischen. Denn es läßt einen Hauch von Unendlichkeit spüren. Seit dem Erscheinen seiner Bücher ist Fourier stets für einen Komiker und Humoristen gehalten worden. Vor allem hat man in ihm (Marx) den kritischen Komiker gesehen, der die Widersprüche der Zivilisation beleuchtet. Nicht aber hat man das erhabene *Komische oder den sublimen Humor* begriffen. Es gelang nicht zu verstehen, daß der Humor das illustre und unauslöschliche, seine Grenzen für notwendig haltende Ich lächerlich macht und dadurch zum Sublimen und zur universellen Einheit aufsteigt und den Traum der Welt freisetzt. Daher ist es ratsam, Fourier auf Jean Paul zu beziehen, auf seinen Humor und auf seinen Traum, mit denen er in Beziehung zur Romantik tritt, von der er sich aber zugleich durch seine Leichtigkeit und durch die sublimen Luftigkeit seines Humors abhebt. Diese Beziehung zu Jean Paul hat Benjamin genau gesehen; desgleichen hat er die sublimen Eigenschaft der Kindheit erkannt, die noch nicht dem Egoismus, nicht der Liebe des Paares zuneigt und zur sublimen, heroischen und unitären Hingabe, zu einer philanthropischen Nächstenliebe fähig ist, die nicht aus lächerlichen Gründen, sondern aus Humor so bezeichnet wird.

Dank des Humors bleibt das Sublime stets auf sein Gegenteil, das Triviale und Bekannte verwiesen. Die Begegnung von Humor und Sublimem, die zu einer exzentrischen Erweiterung des Ich und der menschlichen Art im allgemeinen führt, die in ihren erotischen Kategorien befangen ist, erlaubt die Ausweitung der Neuen Liebeswelt bis hin zu den Planeten, bis zu den Freudentaumeln als den Erzeugern von Welten, von Menschheiten, von neuen Generationen. Diese direkten und zugleich allegorischen Beschwörungen hindern das Liebessystem, sich zu schließen, und die Bestimmungen, wie ein Ziel, wie eine Vollendung vorgestellt zu werden. Im ganzen Werk verfolgt Fourier die Einschreibung der utopischen Dimension, die *ziellose Zielstrebigkeit* und *bestimmungslose Bestimmung* ist: der Harmoniker, der Bewohner von Herschel, der künftige Mensch, das sind wir und das ist zugleich das uns unendlich Ferne.

Oder, wie Barthes ungefähr im selben Sinn in einem der Fourierschen »Party« gewidmeten Text hinsichtlich der Mischung der stetigen Disponibilität und der Befriedigungsmittel, die diese neue Welt charakterisiert, schreibt: »Da es eben gerade um Begehren geht und nicht um Bedürfnis, hat die Überfülle des erotischen Materials nicht zum Zweck, eine »Konsumgesellschaft« der Liebe herzustellen, sondern – und das ist ein Paradox, ein wahrhaft utopischer Skandal – das Begehren gerade in seinem Widerspruch funktionieren zu lassen, nämlich es *ständig* zu erfüllen (ständig heißt hier, daß es zugleich *immer* und *niemals* erfüllt ist, oder: niemals und immer, das hängt von dem Grad der Begeisterung oder Bitterkeit ab, mit dem man das Phantasma abschließt«. Oder anders ausgedrückt: Es handelt sich hier darum zu verstehen, wie in der Liebe die Realität und die Fiktion sich vermengen, etwa wie in jenem Roman der *Neuen Liebeswelt*. Die Liebe verleiht schließlich den Errungenschaften der Technik einen schicksalhaften Sinn.

Anmerkungen des Übersetzers

Die bisher in deutscher Sprache vorliegenden Übersetzungen der Werke Fouriers haben den Begriff »les destinées« mit »Bestimmungen« übersetzt, die nach Fourier nicht undurchdringlich seien und das Ergebnis mathematischer Berechnungen darstellten, die auf dem Gesetz der Anziehung basierten. Um den Zusammenhang zum Titel des Buches »Das Schicksal der Liebe« (frz. Le destin de l'amour) beizubehalten, wurde hier je nach Zusammenhang mit Schicksal (Bestimmung) und schicksalhaft (bestimmt) übersetzt.

