

Sonderdruck aus:

# AURORA

JAHRBUCH  
DER EICHENDORFF-GESELLSCHAFT  
FÜR DIE  
KLASSISCH-ROMANTISCHE ZEIT

59

HERAUSGEGEBEN VON  
HELMUT KOOPMANN, PETER HORST NEUMANN,  
LOTHAR PIKULIK UND ALFRED RIEMEN



JAN THORBECKE VERLAG STUTTGART

1999

© 1999 by Jan Thorbecke Verlag GmbH & Co., Stuttgart

Alle Rechte vorbehalten. Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Werk unter Verwendung mechanischer, elektronischer und anderer Systeme in irgendeiner Weise zu verarbeiten und zu verbreiten. Insbesondere vorbehalten sind die Rechte der Vervielfältigung – auch von Teilen des Werkes – auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, der tontechnischen Wiedergabe, des Vortrags, der Funk- und Fernsehsendung, der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, der Übersetzung und der literarischen oder anderweitigen Bearbeitung.

Dieses Buch ist aus säurefreiem Papier hergestellt und entspricht den Frankfurter Forderungen zur Verwendung alterungsbeständiger Papiere für die Buchherstellung.

Gesamtherstellung: Druckhaus „Thomas Müntzer“ GmbH, 99947 Bad Langensalza  
Printed in Germany: ISSN 0341-1230 · ISBN 3-7995-1959-9

## Der steinerne Leib der Frau. Ein Phantasma in der europäischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts

CHRISTIAN BEGEMANN

Das 19. Jahrhundert bedarf, so scheint es, in besonderem Maß mythischer Repräsentanten, um aktuelle kulturelle Problemstände zu verhandeln. In Literatur und bildender Kunst formieren sich mythologische und sagenhafte Gestalten zu symbolischen Experimentalkonstellationen, die kulturelle Denk- und Vorstellungsmuster inszenieren, sie dabei in verschiedene Richtungen ausphantasieren, sie verfestigen oder unterlaufen und auf diese Weise selbst Faktoren der Formierung von Wahrnehmung werden. Das gilt nicht zuletzt auf dem Gebiet der Körperkonzeptionen und der Geschlechterverhältnisse. Die Imagination der Frau als Statue ist in diesem Zusammenhang ein besonders aufschlußreiches Phänomen. Komplementär zur anthropologischen, kunsttheoretischen und pädagogischen Konjunktur des Mythos vom Bildhauer Pygmalion und der belebten Statue begegnen wir in der europäischen Literatur seit dem späten 18. Jahrhundert einem spezifischen Blick auf den Körper der lebendigen Frau, die – sei es im Medium der Metaphorik oder narrativer Szenarien – zu einem 'Marmorbild' erstarrt. Eichendorffs Erzählung, die dieses Motiv schon im Titel trägt, ist lediglich das vielleicht prominenteste literarische Beispiel einer epochalen Faszination, die uns gleichermaßen in der Malerei entgegentritt – zu nennen wären hier etwa Dominique Ingres, Jean Léon Gérôme, Anselm Feuerbach, Pierre Cécile Puvis de Chavanne oder Gustave Moreau – und sich bis in die bürgerliche Wohnkultur des 19. Jahrhunderts hinein verfolgen läßt, aus der die industriellen Billigimitate einer mediceischen Venus oder einer Venus von Milo kaum wegzudenken sind. Bereits die starke Verbreitung von weiblichen Marmorbildern in den verschiedensten Medien deutet auf die nachgerade obsessiven Energien, die hier am Werk sind, und die hohe kulturelle Evidenz, die dieser Vorstellungskomplex gehabt haben muß. Das erklärt sich nicht allein aus Gründen der Kunstgeschichte, Kunsttheorie und Kunstdistribution, sondern mindestens ebenso sehr aus dem engen Zusammenhang mit epochentypischen Entwürfen des Weiblichen und des Männlichen. Ja, man kann überdies sagen, daß die ästhetische Dimension des Themas dauerhaft von einer erotischen unterfüttert bleibt, sich dieser zu einem guten Teil erst verdankt und mit ihr in einem intrikaten Wechselverhältnis steht. Das erlaubt es, geradezu eine kleine Geschichte des Eros seit dem 18. Jahrhundert am Motiv der steinernen Frau abzulesen.

### 1. Der Blick auf die Statue - der Blick auf den Körper

Werden Frauen als Statuen inszeniert, so wirft das die Frage nach deren Wahrnehmung auf. Daß es sich bei den literarischen Marmorbildern um einen Kernbestand der klassizistischen Kunstdebatte handelt, der uns nun im fiktionalen Rahmen entgegentritt, liegt auf der Hand und erweist, wie sehr sich dieses Motiv aus seinem kulturellen Kontext, vor allem seinen intertextuellen und intermedialen Bezügen, speist. Dieser klassizistische Untergrund ist zunächst zu berücksichtigen. Mit Johann Joachim Winckelmann beginnt nicht nur ein neuer Blick auf die antike Plastik, und der Klassizismus ist nicht lediglich ein kunsthistorisches Phänomen. Er ist darüber hinaus selbst Teil einer epochalen Umorganisation der Körperwahrnehmung, ohne die das literarische Motiv der Frau aus Marmor kaum zu denken ist. Winckelmanns berühmte Statuenbeschreibungen erheben einen paradigmatischen Anspruch, wollen sie doch vorführen, was über die vollkommenen Werke der Alten "zu denken und zu sagen wäre" und "mit was für einem Auge" man die steinernen Körper der Plastik "ansehen müsse".<sup>1</sup> So signifikant wie folgenreich ist dabei insbesondere Winckelmanns idealisierende Betrachtung der Statuen als zum Vollkommenen veredeltes Menschentum. Die Kunst der Alten geht Winckelmann zufolge über die bloße Nachahmung der Natur hinaus, vollendet diese im Rekurs auf ihr geistiges Urbild und schafft damit paradoxerweise eigentlich erst die wahre Natur mit dem Mittel der Kunst: "ihr Urbild war", wie es in den *Gedanken über die Nachahmung* heißt, "eine bloß im Verstande entworfene geistige Natur".<sup>2</sup> Bei aller Genauigkeit im Registrieren des Sichtbaren geht es Winckelmann hauptsächlich um jenes Immaterielle, das nur *mittels des Körpers* ausgedrückt wird und diesen zur bezeichnenden Oberfläche macht: den "Geist", die "unkörperliche Schönheit" und die "himmlische Natur" der Gestalt.<sup>3</sup> Die Beschreibung der Belvedere-schen Plastiken schließt daher den Versuch ein, alles Affektive, Leidenschaftliche und Triebhafte aus ihnen herauszuinterpretieren. Im Zusammenhang dieser Tendenzen steht auch Winckelmanns Akzentuierung des "Contours",<sup>4</sup> der als Form und Begriff des Dargestellten ein gleichsam immaterielles Prinzip gegenüber der sinnlichen Farbe ist, die in Fragen der Schönheit von untergeordneter Bedeutung sei - schließlich werde ja "auch ein schöner Körper desto schöner [...], je weißer er ist",<sup>5</sup> und nicht zuletzt daraus erklärt sich die besondere Wertschätzung des Marmors. Diese Behauptung unterstreicht noch einmal Winckelmanns Überzeugung, die Schönheit wachse mit zunehmender Entfernung vom Fleische, von der "Materie", über die sich die Kunst

sowohl hinsichtlich ihres Gegenstands wie ihres Materials zu erheben habe.<sup>6</sup> Der Schluß der Apollo-Beschreibung zeigt denn auch exemplarisch, wie sich die konkreten Körper in der Imagination von Bedeutungsräumen verlieren, die von ihnen gleichsam heraufbeschworen werden.<sup>7</sup> Der sinnfällige Körper wird dabei in gewisser Weise 'übersprungen' und als solcher entwertet: Er wird substituiert durch eine Körperlichkeit, die sich gleichsam selber überschreitet.

Winckelmann macht damit Front gegen einen falschen Schönheitsbegriff, der aus der Sinnlichkeit, dem bloßen Reiz oder gar der "Wollust" entspringe.<sup>8</sup> Um seine durchaus handgreiflichen Folgen zu beweisen, wird in den Kunsttheorien des 18. Jahrhunderts immer wieder der alte Topos der Statuenschändung angeführt.<sup>9</sup> Das unsittliche Vergehen an einer Statue, ursprünglich in Sagen um die Aphrodite von Knidos des Praxiteles berichtet,<sup>10</sup> wird verschiedentlich überliefert, gelegentlich auch im Zusammenhang mit der Gestalt des Pygmalion diskutiert,<sup>11</sup> um schließlich in Richard von Krafft-Ebing's *Psychopathia sexualis* in die Reihe der Perversionen einzurücken, die man im 19. Jahrhundert systematisch zu klassifizieren beginnt.<sup>12</sup> Noch der Antiklassizist Wilhelm Heinse bezieht in geradezu ostentativer Weise genau jene keineswegs singuläre Position eines körperlichen Interesses an Kunst,<sup>13</sup> das Winckelmann in einer paradigmatischen und epochalen Anstrengung<sup>14</sup> in ein interesseloses Wohlgefallen

6) Ebd. S. 149.

7) *Apollo-Beschreibung* (wie Anm. 1). S. 166.

8) *Geschichte der Kunst des Altertums* (wie Anm. 5). S. 140.

9) So etwa in Herders *Plastik*: "Winckelmann sagt recht, daß der Spanier ein Vieh gewesen sein muß, den die Statue jener Tugend zu Rom lüstete, die nun die Decke trägt; die reinen und schönen Formen dieser Kunst können wohl Freundschaft, Liebe, tägliche Sprache, nur beim Vieh aber Wollust stiften." Johann Gottfried Herder: *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*. In: *Klassik und Klassizismus*. Hg. von Helmut Pfotenhauer und Peter Sprengel. (Bibliothek der Kunstliteratur. Hg. von Gottfried Boehm und Norbert Miller. Bd. 3.) Frankfurt am Main 1995. S. 11-94. Hier S. 34.

10) Vgl. Berthold Hinz: *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*. München/Wien 1998. S. 17 ff.

11) Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Diderots Versuch über die Malerei*: "Die Tradition sagt: daß brutale Menschen gegen plastische Meisterwerke von sinnlichen Begierden entzündet wurden; die Liebe eines hohen Künstlers aber zu seinem trefflichen Werk ist ganz anderer Art; sie gleicht der frommen heiligen Liebe unter Blutsverwandten und Freunden. Hätte Pygmalion seine Statue begehren können, so wäre er ein Phischer gewesen, unfähig eine Gestalt hervorzubringen, die verdient hätte, als Kunstwerk oder als Naturwerk geschätzt zu werden." In: Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bde. Frankfurt am Main 1987 ff. I. Abt. Bd. 18. S. 569 f.

12) Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*. Stuttgart 1893. S. 392.

13) Vgl. zu diesem Zug Heineses Helmut Pfotenhauer: *Gemeißelte Sinnlichkeit. Herders Anthropologie des Plastischen und die Spannungen darin*. In: Ders.: *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*. Tübingen 1991. S. 79-102. Hier S. 84: "Die antiklassizistische Entidealisierung erhebt provozierend fast den Gedanken an wirkliche sinnliche Lust, an den Geschlechtsakt angesichts der Kunstwerke, zur Norm ästhetischer Erfahrung. Die dargestellten Frauen sollen in der Vorstellung lebendig werden als potentielle Konkubinen." Das liest sich in Heineses Notizen etwa so: "Juno ist das Bild von einem königlichen edlen großen Weibe, das ihn mächtig drin haben will von dem größten und stärksten aller Männer und einen kraft und saftvollen Grund dazu hergiebt [...] Ich weiß nicht, ich kann bey einem Weib, says noch so groß und edel, an nichts anders als an vögeln [...] denken." Wilhelm Heinse: *Sämtliche Werke*. Hg. von Carl Schüddekopf. Bd. 8.1: *Aphorismen*. Hg. von Albert Leitzmann. Leipzig 1924. S. 314.

14) Vgl. dazu Rolf Grimminger: *Die Ordnung, das Chaos und die Kunst. Für eine neue Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main 1986. S. 154 ff.

1) Johann Joachim Winckelmann: *Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom*. In: *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. Hg. von Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer und Norbert Miller. (Bibliothek der Kunstliteratur. Hg. von Gottfried Boehm und Norbert Miller. Bd. 2.) Frankfurt am Main 1995. S. 174-180. Hier S. 174, 179.

2) Ebd. S. 11-50. Hier S. 20.

3) *Apollo-Beschreibung*. Ebd. S. 165. Zum Problem vgl. Christian Begemann: *Klassizismus und Physiognomik. Aspekte der klassizistischen Körperkonzeption*. In: *Evidenze e ambiguità della fisionomia umana. Studi sul XVIII e XIX secolo, a cura e con introduzione di Elena Agazzi e Manfred Beller*. Viareggio/Lucca 1998. S. 87-102.

4) Vgl. Winckelmann (wie Anm. 1). S. 25 f.

5) Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Darmstadt 1982. S. 148.

verwandeln möchte. Wenn es wahr ist, daß die "Lüste" bei "den mehrsten Menschen durch den ersten Blick erregt werden",<sup>15</sup> dann muß es einem stoizistisch ausgerichteten Bewußtsein darauf ankommen, diesen Blick zu modellieren. Winckelmanns Beschreibungen lassen sich als Muster wie als Einübung dieses Vorgangs lesen. Seine Hermeneutik der Plastik konstruiert die Sichtbarkeit eines beseelten, vergeistigten Körpers, dem gegenüber auf seiten des Subjekts jedes krude erotische Engagement erlöschen und in ein anderes Register übersetzt werden soll.

Daß damit ein Modell für den Blick auf den Körper überhaupt bereitgestellt wird, zeigt sich spätestens dort, wo der an den Statuen trainierte 'klassizistische Blick' in der Literatur auf den lebendigen Leib übertragen wird - den der Frau zumeist, aber nicht nur. Diese Nahtstelle ist in Goethes *Römischen Elegien* auszumachen, die ja keineswegs bloß ein Hymnus auf die erfüllte Liebe sind, sondern von Distanzierungsversuchen gegenüber dem weiblichen Körper durchzogen werden.<sup>16</sup> Um die erotische Faszination, die von den Augen der Geliebten ausgeht, zu bannen, weil sie ihn am Dichten hindert, versucht der Sprecher in der XIII. Elegie seinen eigenen Blick ästhetisch zu disziplinieren, und er tut dies, wie die Vokabeln "edel", "still" und "groß" verraten, mit unzweideutigem Bezug auf Winckelmann. Das legt offen, in welchem Maße hier klassizistische Programmatik 'eingelesen' wird.

Einen Druck der Hand, ich sehe die himmlischen Augen  
Wieder offen. - O nein! Laßt auf der Bildung mich ruhn!  
Bleibt geschlossen! ihr macht mich verwirrt und trunken, ihr raubet  
Mir den stillen Genuß reiner Betrachtung zu früh.  
Diese Formen wie groß! Wie edel gewendet die Glieder!<sup>17</sup>

Einem ähnlichen Blick auf den Körper der Frau begegnen wir bereits in der V. Elegie. Läßt die Geliebte dort einerseits die antike Kunst "erst recht" begreifen, indem ihre Haltung unwissentlich "den Marmor" nachstellt und dessen Lebenssubstrat sinnfällig macht, so betrachtet sie der Sprecher andererseits primär in Hinsicht auf die Plastik und sucht deren Formen in ihr. Der männliche Betrachter "denkt und vergleicht" und geht dabei zu seinem weiblichen Objekt auf reflexive Distanz.<sup>18</sup> Der lebendige Leib ist mithin nicht mehr Gegenstand des erotischen Begehrens, sondern der ästhetischen Untersuchung. Der Naturkörper wird gleichsam selbst zur Statue, zum Kunstkörper, den der Blick des Mannes erst erschafft. Im Vergleich mit Winckelmann kommt hier zwangsläufig etwas hinzu: ein Moment der Erstarrung, Erkaltung und Abtötung des Lebendigen, das dessen Idealisierung ergänzt und ihr entspricht. Goethe demonstriert derart nicht nur, wie die Kunstwahrnehmung durch Körperwahrnehmung bereichert und berichtigt wird, sondern auch umgekehrt, daß die Körperwahrnehmung durch die Kunstwahrnehmung bestimmt ist. Kunst, und zwar Kunst ihrerseits wiederum in einer besonderen diskursiven Vermittlung, nämlich ihrer Winckelmannschen Interpretation,

15) Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums* (wie Anm. 5). S. 140.

16) Ausführlicher dazu Christian Begemann: *Poiesis des Körpers. Künstlerische Produktivität und Konstruktion des Leibes in der erotischen Dichtung des klassischen Goethe*. In: *Body in German Literature around 1800*. Hg. von Nicholas Saul. (German Life and Letters. 52.2. 1999. S. 211-237).

17) In: *Sämtliche Werke* (wie Anm. 11). I. Abt. Bd. 1. S. 420 f. V. 45 ff.

18) Ebd. S. 405.

erweist sich als Medium des Blicks, gleichsam als Filter, in dem eine Bearbeitung der Wahrnehmung und des Bewußtseins erfolgt. Als einer der ersten hat Goethe auch ausdrücklich auf den entscheidenden wahrnehmungsgeschichtlichen Sachverhalt einer medialen Prägung des Sehens hingewiesen.<sup>19</sup> Kunst, und in unserem Fall auch die frühe Kunstgeschichte, reflektiert nicht allein bewußtseins- und seelengeschichtliche Konstellationen, sie bearbeitet und verändert diese auch und wird so selbst zu einem produktiven Faktor. In den *Römischen Elegien* bleibt zugleich damit die Künstlichkeit, die kulturelle Konstruiertheit eines Frauen-Bildes sichtbar, dessen Karriere eben beginnt.

In kulturanthropologischer Sicht hat diese Allianz von Antikenrezeption und Körperwahrnehmung einen genauen Ort. Er liegt gewissermaßen auf dem Schnittpunkt der neuen "Ordnung der Geschlechter", die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu etablieren anschickt,<sup>20</sup> mit jenem epochalen Trend, den Michel Foucault meint, wenn er in seiner *Histoire de la Sexualité* bemerkt, das aufsteigende Bürgertum habe sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts "einen spezifischen Körper" erschaffen,<sup>21</sup> das heißt, es habe seine Leiblichkeit und Affektivität einer umfassenden diskursiven Bearbeitung unterzogen. Wie sich unter anderem an der Pädagogik der Epoche ablesen läßt, ist die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Zeit der Neudefinition und -formation des gesamten mentalen, psychischen und körperlichen Haushalts, die in Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Durchsetzung bürgerlicher Werte und Orientierungsmaßstäbe stehen. Besonders bedeutsam ist dabei ein Schub der Normierung von Sexualität, die Gegenstand eines ausgreifenden Sprechens und strikter Kontrolle wird. So entsteht das Dilemma eines Blicks auf den Körper, der einerseits immer notwendiger wird, insofern der Körper optisch wie diskursiv umstellt werden muß, der aber andererseits auch immer riskanter scheint, weil er seinem Objekt verfallen könnte. Nur eine Diätetik des Sehens vermag diesem Dilemma zu begegnen.

Das gilt vor allem für den Blick des Mannes auf die Frau, denn es ist insbesondere der weibliche Körper, von dem die Gefahr ausgeht. Im Rahmen der strikten Polarisierung der neuen "Ordnung der Geschlechter" schlägt sich der Mann auf die Seite von Kultur und Geist, während die Frau ganz im Banne der 'Natur' steht, gerade dadurch aber auch ins Zwielflicht gerät. Die Zuschreibung einer ursprünglichen Reinheit, ja Asexualität wird fast zwangsläufig dadurch unterlaufen, daß der Naturbegriff ambivalent ist, insofern er auch die menschliche Triebnatur in sich faßt. Die Frau rückt in de-

19) Goethe neigt nicht nur dazu, Landschaften und Menschen nach dem Muster von Gemälden und Plastiken zu betrachten, wie die *Italienische Reise* vielfältig zeigt, sondern er formuliert diesen Vorgang dort auch explizit, wenn er von seiner "alte[n] Gabe" spricht, "die Welt mit Augen desjenigen Malers zu sehen, dessen Bilder ich mir eben eingedrückt", und bemerkt, "daß sich das Auge nach den Gegenständen bildet, die es von Jugend auf erblickt". In: *Sämtliche Werke* (wie Anm. 11). I. Abt. Bd. 15.1, S. 93.

20) Aus der breiten Literatur nenne ich nur drei maßgebliche Titel: Karin Hausen: *Die Polarisierung der 'Geschlechtscharaktere' - Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben*. In: *Seminar: Familie und Gesellschaftstruktur. Materialien zu den sozioökonomischen Bedingungen von Familienformen*. Hg. von Heidi Rosenbaum. Frankfurt am Main 1978. S. 161-191. - Claudia Honegger: *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaft vom Menschen und das Weib 1750-1850*. Frankfurt am Main 1991. - Thomas Laqueur: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Frankfurt am Main/New York 1992.

21) Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: *Der Wille zum Wissen*. Frankfurt am Main 1977. S. 149.

ren Nähe, zumal die sensiblere Beschaffenheit ihrer Nerven einerseits, der Mangel an kontrollierender Vernunft andererseits sie für erotische Anfechtungen anfälliger macht. Es kommt damit nicht nur zu einer Auslagerung der Verantwortung für die männliche Sexualität, sondern auch gewissermaßen zu einem doppelten Körper der Frau, zu einem Auseinandertreten der männlichen Wunsch- und Angstbilder des Weiblichen, die von der Romantik bis in unser Jahrhundert bestimmend bleiben. Der überhöhten, geradezu sakralisierten reinen Frau steht die düster erotisierte und eben darum zerstörerische *Femme fatale* gegenüber - Konstrukte, die jedoch von ihrem gemeinsamen Bezug zur 'Natur' her dazu neigen, instabil und zweideutig zu werden und ineinander überzugehen.

Die kulturelle Durchschlagskraft des Klassizismus weit über die Schwelle vom 18. zum 19. Jahrhundert hinaus dürfte nicht zuletzt damit zusammenhängen, daß er zweierlei leistet: Zum einen entwickelt und praktiziert sein Blick auf die Statue genau jene im Epochenkontext funktionale und erforderliche Diätetik des Sehens, übt sie ein und macht sie übertragbar. Im Großraum eines 'Durchdringungsdispositivs', um mit Foucault zu reden, wird eine Wahrnehmung entwickelt, die den Körper zugleich anzueignen und zu entmächtigen erlaubt, indem sie intensiv an ihm haftet, gleichzeitig aber seine Körperlichkeit ins Unverfängliche veredelt, distanziert und aufhebt. Werden dabei - zum anderen - Frauen wie Statuen betrachtet, so werden sie kraft des männlichen Blicks in gewisser Weise neu erschaffen und aus dem Bereich der Natur in die männlich konnotierte Sphäre der Kunst gerückt, die sich als eine andere, vergeistigte und veredelte Natur begreift. Zur Statue geworden, weist die prekäre Natur des weiblichen Körpers die Züge ihrer kulturellen Sublimierung durch den Mann auf. Insgeheim appelliert die Vorstellung einer solchen Transformation an zeittypische Größenphantasien, in denen Männer - wie Zeus, aus dessen Haupt Athena entspringt, oder wie Pygmalion, der sich aus Ernüchterung über die realen Frauen seine Geliebte selbst verfertigt - als Schöpfer der Frau erscheinen.

## 2. *Fleisch und Stein*

Das Motiv des Marmorbilds ist einer der Verhandlungsorte dieser komplexen Prozesse und kann daher auch in die verschiedensten Richtungen entfaltet werden. Joseph von Eichendorffs Erzählung *Das Marmorbild* von 1819 variiert nicht einfach ein gegebenes Motiv und beteiligt sich nicht lediglich an der Etablierung von Imagines des Weiblichen, sondern reflektiert diesen Vorgang selbst und macht ihn transparent. Insofern handelt es sich bei ihr - wie schon bei Goethes *Römischen Elegien* - um einen metadiskursiven Text. Eichendorff erzählt von der "Adoleszenzkrise" des jungen Dichters Florio,<sup>22</sup> von einer Lebensphase, die prekär erscheint, weil in ihr die Sexualität erwacht und domestiziert werden muß. Ein anfänglich diffuses Begehren konkretisiert sich über verschiedene Zwischenstufen, bis es schließlich sein Ziel in einem "marmor-

22) Vgl. Hartmut Böhme: *Romantische Adoleszenzkrise. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann*. In: *Literatur und Psychoanalyse*. Hg. von Klaus Bohnen, Sven-Aage Jørgensen und Friedrich Schmöe. (Text & Kontext Sonderreihe. Bd. 10.) Kopenhagen/München 1981. S. 133-176.

nen Venusbild" erkennt, das an einem Teich steht.<sup>23</sup> Nur seine Nähe zum Wasser erinnert noch an die grenzenlose Lebendigkeit der mythischen Venus Anadyomene. Doch Florios Faszination gilt nicht etwa im Gefolge des Klassizismus dem Marmorbild selbst, dem Kunstwerk also, sondern der lebendigen Venus, der Personifikation der sinnlichen Liebe, dem Inbild des erotisch lockenden weiblichen Körpers.

Die folgende, zwischen Wunsch und Angst oszillierende Szene zeigt, wie sich die Statue in Florios Blicken zunächst belebt, um dann wieder in Erstarrung zurückzufallen. Wir haben es hier mit komplementären Vorgängen zu tun, die beide gleichermaßen die Motivgeschichte des Marmorbildes prägen. Beginnend mit der Renaissance des Pygmalionmythos im 18. Jahrhundert, steht nicht allein die Versteinerung des lebendigen Körpers, sondern ebenso ihre Umkehrung, die Belebung der Statue, auf der literarischen Tagesordnung. Sie bestätigt jedoch in vielen Punkten die bisher skizzierten Tendenzen. Anders nämlich als im Falle des Pygmalion handelt es sich bei der Belebung der steinernen Körper in der Literatur nach 1800 hauptsächlich um Schreckensszenarien, in denen eine domestizierte Gefahr zu neuem bedrohlichen Leben erwacht. Der heimliche Wunsch, der darin steckt, wird im selben Augenblick verworfen und schlägt ins Unheimliche um. Man kann das besonders gut an der Wiederentdeckung des mittelalterlichen, von William von Malmesbury und anderen literarisierten Stoffs der Statuenverlobung sehen, der um 1810 von Brentano und Johann August Apel aufgegriffen und in der Folge von zahlreichen Autoren bearbeitet wird, von Arnim etwa, Wilhelm und Joseph von Eichendorff, Willibald von Alexis, Franz von Gaudy, Heine und Leopold von Sacher-Masoch, insbesondere aber von Prosper Mérimée.<sup>24</sup> Der meist schaurige Ausgang bestätigt die Notwendigkeit, die Venusstatue möglichst umgehend in ihren steinernen Ausgangszustand zurückzusetzen oder sie vielmehr darin zu belassen.

In dieser Linie steht auch Eichendorffs *Marmorbild*. Die Belebung der Venusstatue erscheint in der Szene am Teich als höchst ambivalenter Vorgang. Indem sie als Effekt einer Vergegenständlichung der Blicke gezeigt wird, erweist sie sich als subjektive Verblendung. Die "seelenvollen Augen" der Göttin (397) sind nur Florios eigene Blicke, die sich in den "steinernen Augenhöhlen" der Statue gleichsam reflektieren, und das höchste Entzücken über die Belebung der Göttin fällt denn auch in eine Phase, in der Florio die Augen geschlossen hält, sich also ganz den inneren Bildwelten überläßt. Erst als er aufblickt, erscheint Venus wieder als Statue, "weiß und regungslos". Die Darstellung arbeitet mit der Polarität von Innen und Außen sowie dem seit dem 18. Jahrhundert in psychologischen Belangen geläufigen Modell der Projektion: 'In Wirklichkeit' ist Venus tot, und ihre Belebung findet nur 'in Florio' statt, der in der Göttin seinem eigenen, nach außen verlagerten Begehren begegnet. Damit wird hier in der Tat ein Denkmuster in Szene gesetzt, das die Liebe der Venus, die Sexualität, als

23) Joseph von Eichendorff: *Das Marmorbild*. In: Ders.: *Werke*. 5 Bde. Hg. von Wolfgang Frühwald/Brigitte Schillbach/Hartwig Schulz. Bd. 2. Frankfurt am Main 1985. S. 383-428. Hier S. 397. Zitatnachweise im folgenden im Text.

24) Vgl. Robert Mühlher: *Der Venusring. Zur Geschichte eines romantischen Motivs*. In: *Aurora* 17. 1957. S. 50-62. Zu Eichendorffs Quellen vgl. *Werke* (wie Anm. 23). Bd. 2. S. 758 ff.

"etwas Psychisches" begreift.<sup>25</sup> Seine Geltung ist allerdings nicht ungebrochen. Das psychologische Denkmodell nämlich wird von einem weiteren überlagert, das Lothar Pikulik als "Mythisierung" des Sexus beschrieben hat<sup>26</sup> und das von größter Relevanz für den Umgang mit dem Begehren und seinen Objekten ist. Wenn die Statue Florio nach dem Aufschauen "fast schreckhaft mit den steinernen Augenhöhlen" ansieht, dann kann das einerseits weiterhin psychologisch als Projektion verstanden werden, die nun allerdings ins Unheimliche umgeschlagen ist und damit auf die latente Anwesenheit einer zensierenden Instanz in Florio selbst hindeutet. Andererseits aber kann es im Kontext der Erzählung ebensowohl eine Art Restleben der versteinerten mythischen Gottheit indizieren, die in der Folge als Untote auftreten wird - Inbild gefährlicher Kräfte, die nicht nur in der eigenen "Brust" (423) lokalisiert werden, sondern auch in einem metaphysischen Kosmos, in dem ihnen nur das Attribut "teuflisch" zukommen kann (425). Diese Überlagerung ist Teil einer für die Erzählung konstitutiven und all ihre Details durchdringenden Mehrdeutigkeit<sup>27</sup> und verleiht Venus einen höchst komplexen Status: als psychisches Trugbild, als erzählerische Allegorie des Sexus und als mythisch-metaphysische Erscheinung.

Mit dem Wechsel von Belebung und Erstarrung der Venusfigur konzentriert die Szene am Teich in sich den weiteren Verlauf der Erzählung. Noch zweimal wird der zunehmend hingerissene Florio der Venus als einer lebendigen Gestalt begegnen, bis es beim dritten Rendezvous zur Entscheidung kommt. In einer erotisch aufgeheizten Szenerie würde Florio der Venus verfallen, käme da nicht der Sänger Fortunato dazwischen, der mit einem christlichen Lied die in Florio schon angelegten Gegenkräfte gegen Venus mobilisiert. Mit Florios Anrufung Gottes ist die Macht der Venus gebrochen: Sie erstarrt nun wieder zu dem, was sie anfangs war, zur Statue. Der pubertäre Aufbruch der Sexualität wird christlich gebändigt, und dieser Vorgang vollzieht sich in einem geschichtsphilosophischen und anthropologischen Horizont. Fortunato steckt ihn in zwei Liedern ab, die gewissermaßen auf der Ebene eines Kommentars zum erzählten Geschehen angesiedelt sind und dieses nahezu einrahmen.

Das erste Lied ("Was klingt mir so heiter | Durch Busen und Sinn") allegorisiert den Übergang von der Antike zum Christentum (389 ff.) und zieht dabei eine metaphysische Deutungsebene in Florios Geschichte ein. Zeigt der erste der beiden Teile des Liedes das lebensfrohe dionysische "Reich" der Venus, so kündigt sich das Christentum im Auftritt des Todesgenius an, des Jünglings mit der umgekehrten Fackel, der seit Lessings Abhandlung *Wie die Alten den Tod gebildet* von 1769 in die deutsche Literatur Einzug gehalten hat und nun von Eichendorff, der darin der 5. *Hymne an die Nacht* des Novalis folgt,<sup>28</sup> fürs Christentum reklamiert wird. Als "Jüngling vom Himmel" nämlich führt er "heimwärts" zu Gott, indem er die Pforte zum "himmlischen

25) Lothar Pikulik: *Die Mythisierung des Geschlechtstriebes in Eichendorffs 'Das Marmorbild'*. In: *Euphorion* 71, 1977, S. 128-140. Hier S. 130 ff.

26) Ebd. S. 137 ff. Pikulik spricht dabei von einer "doppelten Optik" des Textes (S. 139).

27) Waltraud Wiethölter: *Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs 'Marmorbild'*. In: *Eichendorffs Modernität*. Hg. von Michael Kessler und Helmut Koopmann. Tübingen 1989, S. 171-201.

28) Vgl. Klaus Köhnke: *Mythisierung des Eros. Zu Eichendorffs Novelle 'Das Marmorbild'*. In: *Acta Germanica* 12, 1980, S. 115-141. Hier S. 128 f.

Reich" des Jenseits aufstößt, und wird darin indirekt mit Christus assoziiert. Diese Wendung aber ist verbunden mit der Entwertung und dem Absterben alles bloß irdischen Lebens: "Tiefschauernd vergehet/ Die Welt und wird stumm", während sich auf der anderen Seite der Himmel öffnet. Der weltliche Tod erscheint damit als Grundprinzip der christlichen Vergeistigung, und das ist ein Schlüssel für das Verständnis des titelgebenden Motivs der Erzählung. Eine Erstarrung und Marmorisierung deuten sich als Wirkung des christlichen Todesgenius an, der das üppige Venusfest paralyisiert, ihm alle Lebendigkeit entzieht und damit der Antike den Untergang bringt: "Die Klänge verrinnen,/ Es bleicht das Grün,/ Die Frauen stehn sinnend,/ Die Ritter schau kühn" - eine Versammlung von Statuen.

Deutlicher noch wird der Zusammenhang in Fortunatos letztem Lied (*Von kühnen Wunderbildern*), das die Zeit nach dem Untergang der antiken Götterwelt thematisiert (423 ff.). Dieser ist allerdings nicht endgültig. Venus, in geschichtsphilosophischer Hinsicht vom Christentum überwunden, bleibt gleichwohl latent gegenwärtig. In jedem Frühjahr regt sie sich "unten", an einem zugleich innerpsychischen wie metaphysischen Ort. Als Triebmacht und antichristliche Versucherin ist Venus nach wie vor wirksam, wenngleich depotenziert. Denn, wie es in schöner Doppeldeutigkeit heißt, "ein andres Frauenbild", eine Gegenkraft, die Jungfrau Maria, sorgt dafür, daß die unten erwachten Träume nicht übermächtig werden. Venus aber wird dabei zu Stein.

Sie selbst muß sinnend stehen  
So bleich im Frühlingschein,  
Die Augen untergehen,  
Der schöne Leib wird Stein. -

Denn über Land und Wogen  
Erscheint, so still und mild,  
Hoch auf dem Regenbogen  
Ein andres Frauenbild.

Die in der Konjunktion "denn" niedergelegte Kausalität ist eindeutig: Es ist das Christentum, das die lebendige Venus zum Marmorbild erstarren läßt wie im ersten Lied der Todesgenius die Festgesellschaft. Der Vorgang ist das, was Walter Benjamin eine "fromme Mortifikation des Leibes" genannt hat:<sup>29</sup> Er verbildlicht die christliche Abtötung des Fleisches, die geschichtsphilosophisch prinzipiell geleistet ist, in jedem einzelnen aber immer erneut vollzogen werden muß. Da wenigstens einmal, im Frühling des Lebens, der Adoleszenz, die Triebmacht Venus zu neuer Präsenz erwacht, muß das Individuum den Gang der Geschichte an sich selbst wiederholen und den faszinierenden Eros wieder in das "Göttergrab" zurückzwingen, dem er entstiegen ist. Genau das geschieht in der schon erwähnten Szene im Palast der Venus, in der Fortunatos christliches Lied und Florios frommer Stoßseufzer die imaginativ belebte Venus erneut absterben und erstarren lassen.

29) Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. I.1. Frankfurt am Main 1974, S. 396.

Es geht daher nicht an, das Marmorbild der Venus als Ganzes der heidnischen Antike zuzuschlagen. Der Text zeigt vielmehr unmißverständlich, daß Venus nur als lebendige Liebesgöttin dem vorchristlichen Altertum zugehört, ihre marmorne Gestalt aber gleichsam die Leistung einer Bildhauerei an der Triebssphäre ist. Der Roman *Ahnung und Gegenwart* bestätigt diesen Befund, wenn er die Aufführung eines Tableau vivant zeigt, das den Sieg des Christentums allegorisch glorifiziert. Auch hier begegnen wir der "lebenslustige[n], vor dem Glanz des Christentums zu Stein gewordene[n] Religion der Phantasie", die "in ihrer bacchantischen Stellung [...] erstarrt" ist.<sup>30</sup> Das Standbild der Venus ist daher einerseits ein Denk- und Mahnmal der einstigen Macht des Eros, es ist aber andererseits zugleich ein Inbild seiner christlichen Mortifikation. Pointiert gesagt, repräsentiert es den Zustand der körperlichen Liebe unter den Bedingungen des Christentums. An dieser Form der Darstellung muß ein entscheidender Aspekt auffallen: Mit der Wiedererstarrung der Venus weiß Florio um den Verblendungscharakter des Eros und steht am Endpunkt einer Erziehung der Sinne mit christlichem Bildungsziel, doch setzt dieser Prozeß nicht eigentlich, wie die psychologische Ebene des Textes nahelegen würde, am männlichen Protagonisten selbst an. Vielmehr arbeiten sowohl der mythisch-metaphysische Deutungsrahmen, der den Menschen im Spannungsfeld externer Mächte zeigt, als auch das allegorische Darstellungsverfahren, das Venus zum "Symbolum der heidnischen Liebe",<sup>31</sup> zur Repräsentantin der Sexualität macht, in eine andere Richtung. Beide verlagern das männliche Begehren nach außen in den Leib der verführerischen Frau, lasten es dieser an und bearbeiten es auf dem Umweg der mortifizierenden Imagination seines Objekts - ein durchaus zeittypisches Denkmuster, das hier freilich den Effekt hat, daß der Text nun selbst das tut, was er an Florio als Projektion darstellt. Das Motiv des Marmorbildes rückt dabei in die Nähe der epochalen Faszination vom Bild der schönen weiblichen Leiche, das Elisabeth Bronfen analysiert hat.<sup>32</sup>

Welche Rolle in diesem Zusammenhang der Dichtung zufällt, macht Eichendorffs Erzählung selbst deutlich. Zum einen wird die Macht der Venus über Florio erst durch das fromme Lied Fortunatos, ein Sprachkunstwerk also im Text, gebrochen, zum anderen reflektiert der Sänger dann genau diesen Vorgang in einem poetologischen Diktum: "Glaubt mir, ein redlicher Dichter kann viel wagen, denn die Kunst, die ohne Stolz und Frevel, bespricht und bändigt die wilden Erdengeister, die aus der Tiefe nach uns langen" (426). Diese Maxime dürfte auch den Anspruch von Eichendorffs eigener Erzählung wiedergeben, die vom Eros ebenso fasziniert scheint wie ihr Held, ihn daher unentwegt "bespricht", genau darin aber auch seine Attraktion abträgt und bewältigt. Der Text selbst verlebendigt den Eros und tötet ihn ab, und dem Motiv des Marmorbildes - gleichfalls ein Kunstwerk - wächst damit auch eine Spiegelfunktion für den Text

30) In: Joseph von Eichendorff: *Werke* (wie Anm. 23). Bd. 2. S. 190 f.

31) So Antonio in *Eine Meerfahrt*: "die Frau Venus hat ja niemals auf Erden wirklich gelebt, sie war immer nur so ein Symbolum der heidnischen Liebe". In: Joseph von Eichendorff: *Werke* (wie Anm. 23). Bd. 3. S. 364.

32) Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München 1994.

und eine poetologische Dimension zu.<sup>33</sup> Der Erzählung und ihrer Terminologie folgend, darf man das doppelsinnige Besprechen, das die Triebe bannt, indem es sie einem Sprechen unterzieht, als diskursive Etablierung von 'Frauenbildern' begreifen. Florios erotischer Aufbruch im Zeichen der verlebendigten Venus wird bearbeitet und überwunden durch eine alternative Vorstellung von Weiblichkeit, die in zwei einander ergänzende Komponenten zerfällt: einerseits das "Marmorbild", den versteinerten, erkalteten, ertöteten Körper, andererseits das "andre Frauenbild" der Jungfrau und Mutter Maria.

Wenn dem angefochtenen Florio am Ende doch noch ein Liebesglück beschert wird, so ist es ganz von dieser Doppelheit im Zeichen christlicher Entsagung bestimmt. Seine Braut wird Bianca, in deren Namen die Reinheit und Weiße des Marmors schimmert, die, als "Knabe" verkleidet, hermaphroditisch entsexualisiert und schließlich zum nazarenischen "Engelsbild auf dem tiefblauen Grunde des Morgenhimmels" stilisiert wird - ein buchstäblich meta-phisches Objekt der ästhetischen Betrachtung (427). Daß Biancas Blick überdies als reiner Spiegel ihrer Innerlichkeit beschrieben wird, macht das Ensemble der Strategien zur imaginativen Bearbeitung von Weiblichkeit komplett: Die Geliebte wird zur entkörperlichten Seelenbraut, und das entspricht ganz dem Liebesverständnis der deutschen Romantik, in der Formen von Weiblichkeit *zwischen* den extremen Polen von dämonisch-verführerischer Sexualität und ätherischer Engelsreinheit bis auf wenige Ausnahmen ausfallen. Obwohl Eichendorff sich diesem Gegensatzpaar gegenüber durchaus affirmativ verhält, führt sein Text doch deutlich gerade den Konstruktionscharakter der beiden Frauenbilder vor, ihre kulturelle Setzung und Verfertigung. Daß die Polarität, die den Text strukturiert, uneindeutig und zweifelhaft ist, wie man mit Recht nachgewiesen hat,<sup>34</sup> resultiert nicht zuletzt daraus, daß ihr ein genetisches, d.h. konstruktives Moment erkennbar eingeschrieben bleibt und derart ihre Geltung relativiert. Wie die lebendige Venus im Lauf der Geschichte einem Dämonisierungs- und Abtötungsprozeß unterzogen wird, so wird auch Bianca erst im Lauf des Geschehens zu dem, was sie am Ende ist. Gibt sie sich zu Beginn bei aller Zartheit ihrer Erscheinung durch ihre "dunkelglühenden Blicke" (388) als ein durchaus erotisches Wesen zu erkennen, so kann sie in Florios Traum als Sirene erscheinen und als solche eine Etappe auf dem Weg zu Venus markieren (395), um schließlich als "Griechin" auf dem Fest ihres Onkels mit der Liebesgöttin geradezu zu einem "Doppelbild" zu verschmelzen (408). Bianca ist also zunächst gar nicht so weit von Venus entfernt - Indiz einer tiefen Zweideutigkeit des Weiblichen. Zum "Engelsbild" wird sie erst am Ende von Florios erotischer oder vielmehr antierotischer Erziehung, zu der ja ganz maßgeblich die Disziplinierung des Blicks gehört, mit dem in der Szene am Teich alle Verwirrung begonnen hatte.

Eine historische Pointe der Eichendorffschen Erzählung liegt darin, daß ihr Antiklassizismus selbst klassizistisch geprägt bleibt. Die Antike erscheint als ein untergegangenes Reich der Sinnenfreude, und ihre programmatische Nachahmung wäre

33) Zu weiteren poetologischen Aspekten der Erzählung vgl. Sibylle von Steinsdorff in ihrem *Marmorbild-Kommentar* in: *Meistererzählungen der deutschen Romantik*. Hg. von Albert Meier, Walter Schmitz, Sibylle von Steinsdorff und Ernst Weber. München 1985. S. 421-435. Hier S. 425 ff.

34) Vgl. Wiethölter (wie Anm. 27).

allenfalls aus der Wiederkehr dämonisch-wilder "Erdengeister" zu erklären. Was aber gegen den in Venus personifizierten Eros aufgeboten wird, ist neben der christlichen Maria ein genuin klassizistisches Frauenbild, ist, anders gesagt, ein gleichermaßen mortifizierender wie idealisierender Blick auf den lebendigen Körper, der sich über Goethe bis auf Winckelmann zurückverfolgen läßt. Das deutet auf eine die Epochen-grenzen und die Intentionen der Autoren überschreitende Leistungsfähigkeit der klassi-zistischen Körperkonzeption.

In der Tat läßt sich ihre Fortdauer durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch beob-achten. Zwei der bedeutendsten Romane des deutschen Realismus belegen dies - Kel-lers *Grüner Heinrich* und Stifters *Nachsommer* -, und beide nehmen dabei unverkenn-bar Bezug auf Eichendorffs *Marmorbild*, insbesondere auf Florios erste Begegnung mit der Venusstatue am Teich. Diese Fortschreibung der Eichendorffschen Strategie der Petrifizierung des erotischen Körpers kann hier nur angedeutet werden. Der Held des *Grünen Heinrich* stellt noch einmal die romantische Konfiguration vom Mann zwi-schen zwei polarisierten Frauenbildern nach, doch läßt der Text keinen Zweifel daran, daß sich diese Schematisierung nur einer folgenreichen "Unverantwortlichkeit der Ein-bildungskraft" verdankt,<sup>35</sup> die den Helden beherrscht. Während Heinrich in dem äthe-rischen Mädchen Anna "den besseren und geistigeren Teil meiner selbst" liebt (490) und daher auch ihr frühes Ableben mit einer "Art glücklichen Stolzes" auf "eine so poetisch schöne tote Jugendgeliebte" quittieren kann (528), zieht ihn seine "sinnliche Hälfte" zu der schönen Judith (490). Im Falle Annas tendiert Heinrichs "Spiritualis-mus" (554) zur Fernliebe und zur Distanz der Körper, und das Einverständnis mit ihrem Tod stellt nur die Konsequenz dieser Haltung dar. Aber auch das sinnlich auf-geladene Verhältnis zu Judith bleibt von einer spezifischen Form der Körperfeindschaft dominiert.

In der ersten Fassung des Romans von 1854/55 findet sich die bekannte Szene, in der sich Judith von Heinrich beim nächtlichen Bad im Fluß beobachten läßt. Dieser Appell an Heinrichs sinnliche Hälfte aber hat lediglich die Folge einer dämpfenden und erkältenden Bearbeitung seiner Wahrnehmung, die zeittypischen kulturellen Mustern folgt. Es liegt nahe, diesen Vorgang mit der intensiven, biographisch wie kunsttheore-tisch einschneidenden Goethe-Lektüre Heinrichs in Verbindung zu bringen. Bereits einmal hatte der Halbwüchsige Judith beim Entkleiden zusehen dürfen und seine Ver-wirrung darüber nur durch eine kontrollierte Weise des Sehens bezwingen können, das sich wie in der XIII. *Römischen Elegie* ruhig und sachlich auf die Körperbildung, die Formen und Proportionen konzentriert: "erst allmählig, indem ich unverwandt sie anschaute, entwirrte sich mein flimmernder Blick an der ruhigen Klarheit dieser For-men" (445). Auch in der Badeszene verwandelt der 'klassizistische Blick' des Zu-schauers den erotischen Leib in ein ästhetisches Objekt. Die wie Aphrodite Anadyo-mene dem Wasser entsteigende Judith erscheint dem langsam vor ihr zurückweichenden Betrachter "gleich einem überlebensgroßen alten Marmorbilde [...] ich drückte

35) Gottfried Keller: *Der grüne Heinrich* (Erste Fassung). In: Ders.: *Sämtliche Werke*. 7 Bde. Hg. von Thomas Böning und Gerhard Kaiser. Bd. 2. Frankfurt am Main 1985. S. 923. Zitatnachweise im fol-genden im Text.

meinen Kopf an einen kühlen Stamm und besah unverwandt die Erscheinung" (521). Kühler Stamm und kühler Blick brechen den erotischen Bann. Die vitale Frau, deren noch warme Kleider Heinrich zuvor gefunden und mit einer "soeben entseelten irdi-schen Hülle" verglichen hat (520), erleidet nicht wie Anna einen realen, wohl aber einen metaphorischen Tod: Ihr nackter Leib rückt einerseits in der Logik des Bildes auf die Seite von abgeschiedener Seele und Geist und wird andererseits zum steinernen Kunstkörper, den der Mann aus sicherer ästhetischer Distanz kühl und anfechtungsfrei betrachten kann. Auch diese Doppelung folgt dem klassizistischen Diskurs. Kurz dar-auf entscheidet sich Heinrich, der sinnlichen Liebe in Gestalt von Judith endgültig zu entsagen und ganz im Andenken an die tote Seelengeliebte Anna zu leben (536 ff.). Daß Heinrichs erotische Biographie immer wieder vom Bild eines steinernen Ritters auf einer Grabplatte begleitet wird (153, 489, 542 f., 869 ff.), zeigt an, daß das Syn-drom von Mortifikation und Versteinerung des weiblichen Leibes nicht ohne Folgen auch für die Körperlichkeit des Mannes selbst bleibt, dessen Selbstpanzerung gegen den Eros in Starre, Kälte und Tod übergeht.

Auch an Adalbert Stifters fast gleichzeitigem, aber ganz anders geartetem *Nachsommer* ließe sich die Überblendung von Körper und Marmor, Liebeskonzeption und klassizistischer Kunsttheorie detailliert nachweisen. Dabei wird die Doppelbewe-gung der V. *Römischen Elegie* im Großen reproduziert. Im räumlichen wie ideellen Zentrum der Welt des Rosenhauses steht eine antike Marmorstatue, deren Bedeutung der Ich-Erzähler Heinrich jedoch erst nach der Begegnung mit seiner späteren Frau Natalie begreift.<sup>36</sup> Bei ihrer ersten bewußten Wahrnehmung durch Heinrich erscheint die Statue durch das Licht eines Gewitters belebt, und das läßt Eichendorffs *Marmor-bild* anklingen. Auf diesem intertextuellen Umweg wird der Figur, von der man nur beiläufig erfährt, es handle sich um eine "Muse" (222), eine erotische Komponente im-plantiert, die sich bestätigt und verstärkt, wenn man die Geschichte der Entdeckung der Figur heranzieht. Risach, der Herr des Rosenhauses, hat die griechische Plastik nämlich neben einem italienischen Ballspielplatz entdeckt (328 ff.) und diese ausgefal-lene Lokalität verweist auf den Schauplatz des Stoffs vom Venusring: Nahezu alle literarischen Statuenverlobungen kommen ja dadurch zustande, daß ein junger Mann, ursprünglich ein Römer, seinen Ehering, der ihn beim Ballspielen stört, einer Venus-statue an den Finger steckt. Gewinnt Risachs Marmorfrau, deren "heidnische Bildung" Heinrich konstatiert (326), dadurch unterschwellig Züge einer Venus, so wird begreif-lich, daß der Anschein ihrer Belebung "fast einen Schauer" erregen muß (327). Und auch die eigentümliche Begründung für die Starrheit des doch scheinbar "lebenden schweigenden Wesen[s]" läßt an Eichendorff denken: "Daß sich die Gestalt nicht regte, schien bloß in dem strengen bedeutungsvollen Himmel zu liegen, der [...] über das Glasdach gespannt war, und zur Betrachtung einlud" (326 f.). In einer für Stifter charakteristischen Mischung aus Andeutung und Verschweigen, Sichtbarmachen und Annullierung wird derart der Eros im Mittelpunkt des Romans inthronisiert - nur um

36) Ich zitiere die Ausgabe des Winkler-Verlages: Adalbert Stifter: *Der Nachsommer*. München 1978. S. 339, 683. Zitatnachweise im folgenden im Text.

ihn im selben Atemzug mit allen Mitteln der Kunst sozusagen abzarbeiten, zu verschleiern und zu verwandeln.

In der Konsequenz muß der Eros auch an Natalie in Stein verwandelt werden. Hatte sich die Bedeutung der Statue erst im Blick auf die lebende Frau erschlossen, so ist umgekehrt die Möglichkeit einer Ehe mit dieser durch die Plastik vermittelt. Schon die Liebeserklärung, die im Angesicht eines weiteren Marmorbilds, der Quellnymphe auf dem Sternenhof, erfolgt, ist durch ausladende Gespräche über Marmor, Steine, Hochgebirge, Schnee und Eis gleichsam in Kühlpackungen eingeschlagen (481 ff., 506 ff.). In der Folge beginnt ein regelrechtes Programm der Statuarisierung Natalies, die von Heinrich zunächst als Standbild gesehen (501 f.) und im übrigen immer wieder mit antiken Frauenbildern verglichen wird (431 u. ö.), bis sie sich am Ende gänzlich "befestigt veredelt und geglättet" zeigt (682). Die Wahrnehmung der Frau ist durch die erfolgreich absolvierte Schule der Betrachtung antiker Kunstwerke gegangen. Diese Kunstwerdung der Geliebten, die der Bildung, Vervollkommnung und antikischen Härtingung des Ich-Erzählers parallelgeht, impliziert verschiedene Aspekte: ihre geschlechtliche Neutralisierung im Sinne einer Androgynisierung (399), die Transparenz ihres Körpers auf die reine Seele - eine Qualität, die gerade auch, und das begründet seine Hochschätzung, der Marmor aufweist (482) -, insbesondere aber ihre Anverwandlung an das, was die Kunst der Antike auszeichnet: Leidenschaftslosigkeit, "Maß", "Besonnenheit" und "Einfachheit" - Stiflers Variante der Winckelmannschen "edlen Einfalt" (345 u. ö.). So führt Stifter alle bisher genannten Linien der Marmorisierung des Körpers zusammen.

Doch sollen diese hier nur angedeuteten Aspekte nicht weiter vertieft werden. Von den Marmorbildern des 19. Jahrhunderts nämlich lassen sich mindestens zwei weitere Geschichten schreiben, deren Umrisse im folgenden wenigstens skizziert werden sollen.

### 3. Innenansicht einer Statue

Ist es offenkundig, daß es sich bei der Verwandlung von Frauen in Statuen um ein spezifisch männliches Phantasma handelt, das sich weithin der Abwehr externalisierter sexueller Triebe verdankt, so stellt sich die Frage, ob es auch eine weibliche Sicht dieses Motivs gibt. Eine Antwort erhalten wir in dem 1833 in erster Fassung erschienenen 'Skandalroman' *Lélia* von George Sand, der der statuarisierten Frau, die bei männlichen Autoren meist zur Stummheit verurteilt ist, zur Sprache verhilft, ihre Innenansicht zeigt und sie in eine Diskussion männlicher und weiblicher Geschlechtscharaktere stellt.

Im Zentrum des Romans steht *Lélia*, eine rätselhafte, so schöne wie kluge Ausnahmeerscheinung von größter Eigenständigkeit der Ansichten in allen, v. a. aber religiösen und erotischen Fragen. Sie ist umgeben von verschiedenen Männern, Repräsentanten geistiger und emotionaler Positionen, die in affektiver Beziehung zur Heldin stehen. Nahezu alle diese Figuren haben eine Neigung zum Stein, zum Eis und zum Tode, die mit ihrem Verhältnis zum Körper aufs engste zusammenhängt. Neben dem Stoiker Trenmor, der Liebe und Leidenschaft von sich ausschließt und sich derart

selbst zur "froide statue" macht,<sup>37</sup> ist hier vor allem der Mönch Magnus von Interesse. Er wird von seiner sinnlichen Liebe zu *Lélia* gepeinigt und scheitert an ihrer Bekämpfung. In der Konsequenz geht sein Begehren gleichfalls, jedoch mit umgekehrter Zielrichtung, auf den Tod, auf den Marmor, von dem keine fleischliche Anfechtung droht. Angesichts seiner dauernden Versuchung bittet er den Schutzengel, "qu'il donne au front de nos madones un aspect plus sévère; au marbre de leurs pieds un froid plus sensible, afin qu'en regardant ces traits augustes, en baisant ces pieds sans tache, nous n'ayons pas de pensée impure ou d'illusion funeste" (269). Stein, Kälte und Erstarrung bieten mithin die Gewähr für die Abtötung des Begehrens, und ganz in diesem Sinne wird Magnus gegenüber *Lélia* handeln. Da er, anders als Trenmor, nicht seine Begierden selbst vernichten kann, richtet er seine autodestruktiven Impulse nach außen, auf den Anlaß und das Ziel dieses Begehrens, auf *Lélia*, die er am Ende ermordet. Was sich bei Eichendorff nur in diskreter Form zeigt, wird hier auf die krasseste Formel gebracht. Jeweils setzt der Versuch einer Modellierung der männlichen Triebssphäre nicht bei dieser selbst an, sondern nimmt den Umweg über die imaginative Bearbeitung, ja die Mortifikation der Frau. In *Lélia* versucht Magnus einen Teil seiner selbst, seiner inneren "nature" (287) abzutöten; er macht die erotische Verführungskraft der Frau für das eigene Begehren verantwortlich, lagert dieses aus und bekämpft es in seinem Gegenstand. Die Figur des Magnus enthüllt damit in radikaler Konsequenz den Todeswunsch, der dem Ideal der Frau als Marmorgestalt zugrunde liegt, während sich an Trenmor - wie schon am grünen Heinrich - zeigt, daß dieses Ideal tendenziell immer auch auf den Mann selbst übergreift.

Bemerkenswerterweise nun entlarvt der Roman die Vorstellung von der versteinerten Frau keineswegs bloß als ein männliches Phantasma. Vielmehr zeigt er auch die Titelheldin selbst ganz davon beherrscht. *Lélia* ist eine enttäuschte Romantikerin, sie ist in vielen Zügen typisch für die problematischen, mit sich und der Welt zerfallenen Figuren der nachromantischen Ära im 2. Viertel des 19. Jahrhunderts, die auch die deutsche Literatur bevölkern. *Lélia* leidet am Zwiespalt zwischen der poetischen Phantasie, die Idealbilder entwirft, und einer prosaischen Wirklichkeit, die diese immer wieder Lügen straft. Anders als den deutschen Romantikern gelingt es der Heldin nicht mehr, diese Spannung etwa im Konzept einer 'unendlichen Sehnsucht' aufzufangen, die ihre eigene Unerfüllbarkeit schon beinhaltet. Vielmehr führt die immer aufs neue eintretende Ernüchterung schließlich zur Verzweiflung an der Welt und zur Leugnung Gottes. Von dieser Konstellation ist auch *Lélias* Theorie der Liebe geprägt. "L'amour [...] c'est l'aspiration sainte de la partie la plus éthérée de notre âme vers l'inconnu" (55), sie sei ein unbestimmtes Begehren, dem erst sekundär und irrümlich eine bestimmte Person als Ziel untergeschoben werde. Damit aber wird das Scheitern der Liebe programmiert. Denn immer erweist sich, daß der Liebespartner nicht eigentlich 'gemeint' ist und weit hinter der auf ihn übertragenen Idealvorstellung zurückbleibt. Die notwendig erfolgende Enttäuschung führt in einen Prozeß permanenter Wiederholung mit zerstörerischen und selbstzerstörerischen Zügen, zuletzt aber zur Er-

37) George Sand: *Lélia*. Texte établi, présenté et annoté par Pierre Reboul. Paris 1985. S. 38. Zitatenachweise im folgenden im Text.

kenntnis des Scheincharakters der Liebe überhaupt (57). Das verbindet Lélia mit der Figur des Don Juan in der gleichnamigen Erzählung E. T. A. Hoffmanns, den George Sand bewunderte.

Von besonderer Bedeutung für diesen Desillusionierungsprozeß ist die körperliche Seite der Liebe. Bereits Lélias erste Liebe demonstriert ihr die Diskrepanz zwischen ihrer sublimierten Liebesauffassung und einer brachialen männlichen Sexualität, die schon als solche in die Nähe der Vergewaltigung rückt. Ist Lélias Begehren "une ardeur de l'âme qui paralysait la puissance des sens avant de l'avoir éveillée", so verhält es sich bei ihrem Geliebten völlig anders:

A la place de cet être aérien, de cet ange qui m'avait bercée dans le vent de ses ailes, je retrouvais l'homme, l'homme brutal et vorace comme une bête fauve et je m'enfuyais avec horreur. Mais il me poursuivait [...] et il savourait son farouche plaisir sur le sein d'une femme évanouie et demi-morte (174 f.).

Lélia beginnt den sinnlichen Eros überhaupt als Beschmutzung ihrer ätherischen Ansprüche zu betrachten und schließt den Körper strikt aus aller Liebe aus, da er dem zugehört, was nur Ablenkung vom Wahren und also Täuschung ist. Von dieser Erfahrung datiert ihr "stoïcisme du corps", ihre Askese (178), und darin berührt sie sich nach eigener Einschätzung mit dem Christentum, das "le règne des sens" durch "le règne des idées" abgelöst habe (187). Da die Heldin bald aber auch das Unrealisierbare und Illusionäre einer "platonischen" Liebe zu erkennen glaubt, sagt sie dieser gleichfalls ab (199). Nach der Glut des Fleisches will sie nun auch die der Seele löschen, entwickelt einen tiefreichenden "scepticisme du coeur" (100) und wird "impuissante" (318). Die gezielte Anästhesierung ihrer selbst erscheint dabei in Bildern von Kälte, Tod und Versteinerung. "Je voulais me considérer comme morte [...] afin de m'y glacer entièrement et de retourner au monde dans un état d'invulnérabilité complète" (178). Schon bald glaubt Lélia ihrer eigenen Versteinerung zusehen zu können: "ce marbre [...] me monte jusqu'aux genoux et me retient enchaînée, comme le sépulcre retient les morts" (133). Die anderen Personen des Romans bestätigen die Sicht der Titelheldin auf breiter Front und sehen diese zudem als das, was dem toten Körper korrespondiert: als abgeschiedenen Geist, als "spectre" (85).

Lélia also übernimmt für die eigene Person die bekannte Konstruktion einer desexualisierten Weiblichkeit, die anderweitig als männliches Produkt erkennbar geworden ist. Allerdings erscheint das im Roman als problematisch, denn es ergeben sich Spannungen mit dem Konzept des Weiblichen und in ihm selbst. Es bleibt hier nachzutragen, daß die Konstellation, an der Lélia leidet und die in durchaus traditionellen Begriffen beschrieben wird, ein 'gendersizifisches' Fundament hat. Lélias Liebesverweigerung nämlich ist immer auch Opposition gegen ihren kulturellen Status als Frau. Die Entfaltungsmöglichkeiten, die ihren Begabungen angemessen wären, stehen tatsächlich nur dem Mann offen, während es für die Frau nur *ein* Los zu geben scheint: "Femme, je n'avais qu'une destinée noble sur la terre, c'était d'aimer" (170, vgl. 47). Die Ausprägungen dieser Bestimmung mögen unterschiedlich sein, bleiben aber allesamt defizitär und entwürdigend: "être amante, courtisane et mère", das sind "trois conditions de la destinée de la femme auxquelles nulle femme n'échappe, soit qu'elle

se vende par un marché de prostitution ou par un contrat de mariage" (153). Wenn Lélia sich dem entzieht, dann gibt sie zugleich ihre 'Weiblichkeit' preis, kann dabei aber nur zu negativen Bestimmungen ihrer selbst gelangen. Ihre ganze Existenz erfährt sie als Produkt heteronomer Zuschreibungen: ihre soziale Stellung und ihre Handlungsspielräume in der Gesellschaft nicht anders als ihren Körper, der ihr das Objekt der männlichen Lust ist, nicht aber Ort eines spezifisch weiblichen Begehrens, von dem sie keine Vorstellung entwickelt.<sup>38</sup>

In der Folge wird Lélia von verschiedener Seite, und bezeichnenderweise auch von der Erzählerinstanz, die Weiblichkeit aberkannt, während ihr zugleich männliche Züge, ein "je ne sais quoi de masculin" (158), zugesprochen werden. Das wird jedoch nicht als eine Möglichkeit von Emanzipation aufgefaßt, sondern als ein Defizit. Lélia erscheint als eine prekäre Gestalt, der wesentliche Teile der Persönlichkeit fehlen; die Erzählerin nennt sie eine "triste existence", gezeichnet von Beschädigung (136). Dabei wird die kalte und steinerne Lélia ausgerechnet im Rekurs auf jene 'natürlichen' Eigenschaften der Geschlechter in Frage gestellt, die die Autorin ihre Heldin als kulturelle Zumutungen begreifen läßt (233). 'Männlich' ist die intellektuelle Kontrolle von Gefühl und Körper, der überlegene Geist also, der in Trennmor verkörpert ist (47), wogegen 'Weiblichkeit' ebenso traditionell über die Gefühlsfähigkeit im allgemeinen und die Liebe im besonderen definiert wird.<sup>39</sup> Genau diese vermeintlich genuin weiblichen Qualitäten aber werden mit der Versteinerung der Sinnlichkeit zugleich buchstäblich kaltgestellt. So zeigt der Roman, daß die Trennung zwischen körperlicher Sinnlichkeit, die von Lélia negativ bewertet wird, und seelischer Gefühlsfähigkeit hinfällig ist. Blickt man auf den Epochenzusammenhang, so wird hier das männliche Marmorsyndrom indirekt auf dem Weg einer Folgenprüfung kritisiert: Es läßt auch die weibliche Gefühls- und Liebesfähigkeit absterben und verwickelt sich damit in einen Widerspruch. Der dominante Geschlechterdiskurs der Epoche versuchte Weiblichkeit durch zwei Aspekte zu definieren: durch Erkaltung des erotischen Leibs *und* durch Seelenhaftigkeit und Gefühl. Was in Eichendorffs Bianca am Ende vereinbar scheint, erweist sich in Lélia als Illusion.

Es ist von trauriger Ironie, daß die Heldin bei ihrem Versuch, die Institutionen des Patriarchats in Frage zu stellen, die vorgegebene Ordnung der Geschlechter aufzubrechen und gegenüber den Ansprüchen einer Männerwelt Unabhängigkeit zu gewinnen, sich ausgerechnet mit dem Zustand einer Marmorstatue identifiziert. Denn Lélias Autonomieversuch landet auf diese Weise mitten im patriarchalischen Diskurs der Zurichtung des Weiblichen. Aber auch der Roman selbst, der uns dieses Dilemma vor Augen führt, verfällt einem ähnlichen Schicksal, gleichgültig, wie er sich zu seiner Protagonistin stellt. Zum einen kritisiert er Lélia bei aller Emphase vom Standpunkt einer durchaus traditionellen Konzeption der Geschlechter. Zum anderen erweist er seine Affinität zum Lebensplan der Heldin in der fundamentalen Denkfigur der Hierarchie von Geist bzw. Seele und Leib, einer Denkfigur, die ja selbst dem Ausschluß

38) Vgl. Béatrice Didier: *Le corps féminin dans 'Lélia'*. In: *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 76. 1976. S. 634-643. Hier S. 643.

39) Grundsätzlich vgl. Karin Hausen: *Die Polarisierung der 'Geschlechtscharaktere'* (wie Anm. 20).

des Körpers und der Marmorisierung von Frauen zugrunde liegt und sich bis in die schematisierte und abstrakte Personendarstellung verfolgen läßt.<sup>40</sup> Man kommt wohl nicht um die Feststellung herum, daß der Text darin hinter seinen eigenen Einsichten zurückbleibt. Sogar die Kurtisane Pulchérie, die die ausgelagerte sinnliche Seite ihrer Schwester Lélia repräsentiert, hält "les jouissances épurées de l'esprit" und die "jouissances fiévreuses du corps" für unvereinbar (171). Und wenn sich am Ende des Romans die über den Wassern schwebenden Geister Lélias und Sténios treffen, im Tode endlich von den störenden Körpern befreit, die nun ganz vom Marmor ihrer Grabmäler eingeschlossen sind (325 f.), dann scheint der Konflikt zwischen Körper und Geist ganz im Sinne Lélias entschieden zu werden. Der Text selbst bleibt zerrissen wie seine Figuren, und das ist wohl auch gar nicht anders denkbar.

Man muß wohl konstatieren, daß der Geschlechterdiskurs mächtiger ist als die Subjekte, die in ihm und an ihm schreiben. Noch den intentionalen Abweichungen von ihm prägt er sich ein. Sollte es sich bei *Lélia* tatsächlich, wie man behauptet hat, um einen Text handeln, der "als Beispiel einer *écriture féminine* nicht seinesgleichen hat",<sup>41</sup> dann ist dieser Begriff jedenfalls nicht in dem - übrigens durchaus umstrittenen - Sinne zu verstehen, den ihm Hélène Cixous gegeben hat.<sup>42</sup> Denn Cixous' Vorstellung von einem Schreiben auf der Basis einer 'weiblichen' Ökonomie des Begehrens, einem Schreiben, das durch Selbstentäußerung, ein Sich-Verströmen und einen besonderen Bezug zur Leiblichkeit charakterisiert ist, das dem 'Anderen' eine Stimme verleiht und derart die symbolische Ordnung als das 'Gesetz des Vaters' unterläuft, wird man in George Sands *Lélia* wohl kaum realisiert finden - wie denn die meisten Autorinnen des 19. Jahrhunderts für Cixous ohnehin Männerliteratur produziert haben.<sup>43</sup> Die Bedeutung des Romans liegt vielleicht in etwas anderem: im Aufzeichnen der fundamentalen Ortlosigkeit, der Widersprüche und Ausweglosigkeiten, in die sich weibliches Autonomiestreben im Rahmen der gegebenen kulturellen Bedingungen und der vorfindlichen diskursiven Strukturen verfangen muß, im Registrieren der Beschädigungen, die die vergebliche Suche nach Alternativen zu den bestehenden Geschlechterverhältnissen bewirkt. So kann dann schließlich das 'männliche' und 'christliche' Prinzip des leiblichen Todes als Hort weiblicher Autonomie erscheinen.

#### 4. Das Jahrhundert der Perversionen und die Liebe zum Stein

In unterschiedlicher Weise flankieren die Marmorbilder Eichendorffs und George Sands, Kellers und Stifters den Weg zum "Typus der anästhetischen Frau", den Sigmund Freud 1908 als das Ergebnis der "kulturellen Sexualmoral" der viktorianischen

40) Vgl. dazu die detaillierten Beobachtungen von Béatrice Didier (wie Anm. 38), S. 636 ff. Didier spricht in diesem Zusammenhang von einer paradoxen "absence du corps féminine" (S. 636).

41) So Gisela Schlienz in ihrem Nachwort zur deutschen Ausgabe von *Lélia*. München 1993, S. 347-363. Hier S. 362. In diese Richtung argumentiert auch Eileen Boyd Sivert: *'Lélia' and Feminism*. In: Yale French Studies 62, 1981, S. 45-66.

42) Vgl. z. B. Hélène Cixous: *Weiblichkeit in der Schrift*. Berlin 1980. Einen guten Überblick über Cixous' Konzept des weiblichen Schreibens und die Diskussion darum gibt Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart/Weimar 1995, S. 122-128.

43) *Weiblichkeit in der Schrift* (wie Anm. 42), S. 78.

Epoche analysiert.<sup>44</sup> Im selben Zusammenhang hat Freud ausgeführt,<sup>45</sup> daß auf diesem Weg zugleich jene Perversionen entstehen, die man im späten 19. Jahrhundert zu benennen und systematisch zu klassifizieren beginnt.<sup>46</sup> "Die 'bürgerliche' Gesellschaft des 19. Jahrhunderts [...] ist eine Gesellschaft der blühendsten Perversionen. Und zwar keineswegs auf heuchlerische Weise, denn nichts ist offenkundiger und beredter gewesen, nichts sichtbarer von den Diskursen und Institutionen aufgegriffen worden". Die Geschichte der literarischen Marmorbilder ist auch mit diesen Prozessen einer Diskursivierung und "Vermehrung spezifischer Sexualitäten"<sup>47</sup> verzahnt, und nicht zuletzt das macht dieses Thema in kulturanthropologischer Hinsicht so ergiebig. Steht die Versteinerung des weiblichen Körpers zunächst und bis weit ins 19. Jahrhundert hinein im Dienst einer erkältenden Bearbeitung der Körperlichkeit, so taucht sie seit etwa 1830 zugleich in einem gegenläufigen Kontext auf. In seiner Abhandlung über den Masochismus hat Gilles Deleuze eine griffige Formel geprägt, die diesen Vorgang sehr genau bezeichnet: "Es ist, als ob das Desexualisierte als solches, und zwar auf eine neue Weise, resexualisiert würde".<sup>48</sup> In der Tat zeigt uns die Literatur des 19. Jahrhunderts, wie der Eros ausgerechnet an den Medien seiner Eskamotierung ansetzt und in die idealisierenden, sublimatorischen und repressiven Szenarien einwandert.

Kaum ein anderer deutscher Autor des 19. Jahrhunderts, Eichendorff ausgenommen, zeigt sich so sehr im Banne der literarischen Marmorbilder wie Heinrich Heine. Wie bei Eichendorff, nur mit umgekehrtem Wertindex, stehen sie bei Heine im geschichtsphilosophischen Spannungsverhältnis von lebenspraller, sinnenfroher Antike und jüdisch-christlicher Askese. Dolf Sternberger hat diesen Zusammenhang herausgearbeitet und kommt zu dem Schluß: "Diese Marmorbilder enthüllen sich am Ende als bloße Vorboten, Verheißungen, auch Aufforderungen: diejenige Schönheit, deren imagines sie sind, werde und solle sich einmal ganz und gar lebendig zeigen". Sie seien damit Inbilder eines utopischen Programms, das auf die "Wiederbelebung der 'hellenischen Heiterkeit', auf die Entteufelung der Götter, auf die Rehabilitierung der Sinne, und das hieß: auf die Abschaffung der Sünde" zielte.<sup>49</sup> Es ist wohl richtig, daß das, was Sternberger "Rehabilitierung" und "Emanzipation" des Fleisches nennt, einen utopischen Fluchtpunkt von Heines Denken darstellt. Was aber literarisch in diese Richtung weist, kann kaum als bloße Rückkehr zu einem irgendwie 'vorrepressiven' Status quo ante verstanden werden, sondern stellt lediglich eine neue Etappe in der Geschichte einer Transformation der Sinne dar, eine Etappe, der die Züge dessen, wogegen Heine sich zu wenden scheint, nachhaltig eingepreßt bleiben. Und eben darum

44) Sigmund Freud: *Die 'kulturelle' Sexualmoral und die moderne Nervosität*. In: Ders.: *Studienausgabe*. Hg. von Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey. Frankfurt am Main 31974, Bd. IX, S. 13-32. Hier S. 27.

45) Ebd. S. 29.

46) Vgl. Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen* (wie Anm. 21), S. 50 ff., 67 ff.

47) Ebd. S. 63.

48) Gilles Deleuze: *Sacher-Masoch und der Masochismus*. In: Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*. Frankfurt am Main 1980, S. 163-281. Hier S. 264.

49) Dolf Sternberger: *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*. Frankfurt am Main 1976, S. 193, 191 (Kapitel *Marmorbilder*).

ist die erotische Emanzipation bei den Heineschen Figuren paradoxerweise weit mehr mit den Marmorbildern selbst als mit deren (Wieder)Belebung verknüpft.

Das deutet sich an, wenn man die *Florentinischen Nächte* von 1836/37 im Zusammenhang mit den fast gleichzeitigen *Elementargeistern* liest. Mit genauen Hinweisen auf die Überlieferung des Stoffs werden in den *Elementargeistern* zwei Geschichten von belebten Marmorbildern als Exempel für die christliche Dämonisierung der antiken Götter wiedergegeben.<sup>50</sup> Beide Erzählungen kreisen um den Schrecken, der von dem wieder lebendig gewordenen Körper der Venus ausgeht. In der ersten, stark an Eichendorff erinnernden Geschichte provoziert das einen mörderischen Akt des jungen Ritters an der inkarnierten Liebesgöttin, in der zweiten - einer Variante des Stoffs von der Statuenverlobung - wird darüber hinaus deutlich, daß die Vorstellung vom erotisch fordernden weiblichen Körper zum "Hindernis" geworden ist, die "Ehe zu vollziehen" (690): Venus garantiert nicht etwa das eheliche Glück, sondern tritt vielmehr in der Hochzeitsnacht hemmend zwischen die Neuvermählten und macht dadurch deutlich, daß der erfüllte Eros selbst - oder gerade? - im "heiligen Ehestand" (689) keinen rechten Platz hat, sondern ein Schreckbild bleibt - trotz der Stofftradition ein Stück Pathologie des 19. Jahrhunderts, wie es dann Freud in dem schon zitierten Aufsatz zum Gegenstand der Analyse machen wird. Bezeichnenderweise nun zeigt die erotische Biographie Maximilians, des modernen Helden der *Florentinischen Nächte*, keine Rückkehr in einen Zustand ungebrochener "hellenischer" Sinnlichkeit, sondern nimmt den "sinnenfeindliche[n], übergeistige[n] Judäismus der Nazarener",<sup>51</sup> über den sie entschieden hinausgeht, gleichsam in sich auf. Ob Maximilian, in dessen Darstellung einiges autobiographische Material eingegangen zu sein scheint, ein Vertreter einer emphatischen 'Rehabilitation des Fleisches' ist oder eher kritisch gesehen wird, ist hier von untergeordneter Bedeutung.<sup>52</sup> Eine sozusagen nachnazarenische Neuformierung der Sinnlichkeit indiziert er jedenfalls, und zwar eine, von der aus der Wunsch nach Rückkehr ins 'Hellenische' sich offenbar erledigt hat.

Maximilian schildert seine erotischen Begegnungen und Phantasmen, die in verschiedenen Variationen um die Distanz der Körper und den Tod organisiert sind, sei es nun die Liebe zu der längst verstorbenen kleinen Very, die imaginierte Bindung an eine Frau von "so ätherischer Natur, daß sie sich mir nur im Traume offenbaren konnte",<sup>53</sup> oder das erotische Verhältnis mit dem von einer sterbenden Mutter im Grab geborenen "Totenkind" Laurence (610 f.), in dem der Tod gleichsam Körper geworden ist. Schon die Erzählsituation selbst gehört in diese Reihe, ist doch eine marmorbleiche, weil sterbende Frau mit dem bezeichnenden Namen Maria die durchaus ani-

50) In: Heinrich Heine: *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*. Hg. von Klaus Briegleb. München/Wien 1976. Bd. 5. S. 643-703. Hier S. 686 ff., 688 ff. Zitatnachweise im folgenden im Text.

51) *Elementargeister*. Ebd. S. 685.

52) Vgl. dazu die unentschiedene Argumentation von Elvira Grözinger: *Die 'doppelte Buchhaltung'. Einige Bemerkungen zu Heines Verstellungsstrategie in den 'Florentinischen Nächten'*. In: *Heine-Jahrbuch* 18. 1979. S. 65-83. Hier S. 68 f. Hier auch der Hinweis auf die autobiographischen Züge der Gestalt des Maximilian, der ursprünglich Enrico heißen sollte (S. 67).

53) *Florentinische Nächte*. In: *Sämtliche Schriften* (wie Anm. 50). Bd. 1. S. 557-615. Hier S. 566. Zitatnachweise im folgenden im Text.

mierte Adressatin dieser Episoden.<sup>54</sup> Das Urerlebnis, das den erklärten "Weiberfeind", genauer: den Verächter der "lebendigen Weiber" (565), prägt, ist die pubertäre Liebe zu einer im Gras liegenden Marmorstatue:

eine knabenhafter Lüsterheit zog mich wieder zu ihr hin, mein Herz pochte, als wollte ich eine Mordtat begehen, und endlich küßte ich die schöne Göttin, mit einer Inbrunst, mit einer Zärtlichkeit, mit einer Verzweiflung, wie ich nie mehr geküßt habe in diesem Leben. Auch nie habe ich diese grauenhaft süße Empfindung vergessen können, die meine Lippen durchflutete, als die beseligende Kälte jener Marmorlippen meinen Mund berührte [...] (562).

Die steinerne Göttin ist hier Gegenstand eines kaum verhüllten Begehrens, das sich später zu einer "wunderbare[n] Leidenschaft für marmorne Statuen" überhaupt - einmal auch für das Gemälde einer Madonna - entwickelt (562 f.). Der Kern dieser Faszination wird deutlich, wenn Maria fragt: "Und Sie liebten immer nur gemeißelte oder gemalte Frauen?" und Maximilian antwortet: "Nein, ich habe auch tote Frauen geliebt" (563). In der Tat ist es schon hier gerade "die beseligende Kälte" des marmornen Leibes, die das Faszinosum ausmacht. Nicht im buchstäblich klinischen, aber in einem etwas erweiterten Sinn gibt sich darin eine 'nekrophile' Ausrichtung des Begehrens zu erkennen, die, wenn man so will, "an die Grenze des Perversen" führt,<sup>55</sup> jedenfalls an die Grenze dessen, was im 19. Jahrhundert dann einer neuartigen Kategorie der Perversion subsumiert wird.

Daß es sich bei Maximilians Obsession nicht mehr um klassizistische Kunstbetrachtung handelt, liegt auf der Hand. Gleichwohl bleibt sie historisch an diese gebunden - in Form einer Umkehrung, die jedoch nicht mit einem Rückgängigmachen zu verwechseln ist. Die Statuenliebe des Antiklassizisten Wilhelm Heinse hatte in der Tradition der Legenden um die Aphrodite von Knidos gänzlich unsublimiert dem repräsentierten Körper gegolten: Die Statue wird als lebendige Frau imaginiert und diese als sexuelles Objekt, dessen bloßes Substitut die Plastik ist. Wenn darin auch ein provokatorischer Impetus spürbar ist, dann bestätigt das nur noch einmal, daß es genau diese krude Vermischung von Kunst und Natur, Statue und Körper, Ästhetik und Begehren ist, wogegen sich die klassizistische Theorie richtet. Macht Heinse Winckelmanns Idealisierung und Sublimierung der Statuenkörper gar nicht erst mit, so ist Maximilian durch sie hindurchgegangen. An Maximilian demonstriert Heine eine eigentümliche Verkehrung des Eros: In Übernahme des klassizistischen Blicks auf die Statue war die Wahrnehmung lebendiger Frauen als Marmorbilder seit dem späten 18. Jahrhundert Teil einer Strategie der Entkörperlichung, einer sublimatorischen Pädagogik des Eros. Auf der Rückseite dieses Vorgangs aber erfolgt eine Umpolung des Begehrens. Für Maximilian wird die marmorne Frau, der Gegenstand und das Medium der Enterotisierung, selbst zur erotischen Attraktion. Anders als bei Heinse richtet sich sein Begehren auf die weiße, kühle und tote Statue *als solche* und in der Folge dann

54) Zu den verschiedenen Varianten dieser Gestalt im Werk Heines vgl. Michel Espagne: *Die tote Maria: ein Gespenst in Heines Handschriften*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 57. 1983. S. 298-320.

55) Sternberger (wie Anm. 49). S. 201.

auf Frauen, die genau diese Züge tragen, Züge der Mortifikation oder Entrückung des Körpers, des Ätherischen und Madonnenhaften. Der Eros zeigt sich hier vom lebendigen Körper eines Objekts abgelöst und auf das fixiert, was die Zeichen des Asexuellen trägt. Es ist, mit Deleuze zu sprechen, das Desexualisierte als solches, was hier resexualisiert wird. Es geht darum auch nicht eigentlich um einen Vorgang der Entsublimierung, denn es ist vielmehr das sublimatorische Szenario selbst, das zum Schauplatz des Eros wird. Dieser kehrt in verschobener, 'per-vertierter' Form wieder, und wenn es sich dabei um eine Emanzipation des Fleisches handeln sollte, dann um eine, für die gilt, was Maria über die Geliebten Maximilians sagt: daß sie "von sehr zweifelhaftem Fleische" sind (568).

Man darf wohl sagen, daß Heine damit ein epochentypisches Syndrom darstellt. In nicht weniger dezidiert Form begegnen wir ihm bei Théophile Gautier, einem Freund Heines und guten Kenner der deutschen Romantik, der systematisch wie kaum ein anderer Autor seines Jahrhunderts die Spielarten der Liebe besichtigt und katalogisiert hat. Viele seiner Texte, ich nenne nur *Mademoiselle de Maupin*, *La Morte amoureuse*, *Le Pied de momie*, *Jettatura* oder *Spirite*, fügen sich zu einer Art Experimentalkonstellation variierender Beispiele, wobei Gautiers Interesse besonders den Grenzgängen Amors gilt. In *Arria Marcella. Souvenir de Pompei* von 1852 treffen wir auf einen Verwandten des Heineschen Maximilian. Auch Octaviens erotische Vorliebe gilt nicht lebenden, sondern nur längst verstorbenen Frauen und Bildwerken: "Quelquefois aussi il aimait des statues, et un jour, en passant au Musée devant la Vénus de Milo, il s'était écrié: 'Oh! qui te rendra les bras pour m'écraser contre ton sein de marbre!'"<sup>56</sup> An einem anderen Objekt wird ihm dieser Wunsch, der nicht lediglich auf eine Verlebendigung (pour m'écraser), sondern vielmehr auf deren Durchdringung mit dem Tod zielt (sein de marbre), schließlich erfüllt, und dieses Objekt ist vielleicht die ingenöseste Verbildlichung von Distanzliebe und Todeseros in ihrer Epoche. Im Museum von Neapel sieht Octavien ein Exponat, das damals in vielen Reiseführern beschrieben wurde und durch Edward George Bulwer-Lyttons Roman *The Last Days of Pompeii* von 1834 Eingang in die Literaturgeschichte, speziell in das kleine Genre des "pompejanischen Phantasiestücks", fand.<sup>57</sup> Es handelt sich um die in verhärteter Lavaasche erhaltene Hohlform des Körpers einer jungen Frau aus der Villa des Diomedes in Pompeji: "l'ail exercé d'un artiste y eût aisément reconnu la coupe d'un sein admirable et d'un flanc aussi pur de style que celui d'une statue grecque" (167). Das Moment des Todes erscheint in dem Abdruck potenziert, denn dieser erscheint dem Helden nicht nur als "un fragment de moule de statue, brisé

56) Théophile Gautier: *Arria Marcella. Souvenir de Pompei*. In: Ders.: *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*. Édition présentée, établie et annotée par Jean Gaudon. Paris 1981. S. 165-205. Hier S. 181. Zitatnachweise im folgenden im Text. - Vgl. dazu den durch historische Aspekte differenzierten psychoanalytischen Aufsatz von Friedrich Wolfzettel: *Das romantische Motiv der steinernen Frau bei Théophile Gautier. Eine psychoanalytische Deutung von 'Arria Marcella'*. In: *Neuphilologische Mitteilungen* 77. 1976. S. 254-269.

57) So der Untertitel von Wilhelm Jensens Novelle *Gradiva* von 1903. Zum gesamten Kontext vgl. den eindringlichen Aufsatz von Juliane Vogel: *Das pompejanische Phantasiestück. Konstellationen von Eros und Archäologie*. In: Michael Rohrwasser, Gisela Steinlechner, Juliane Vogel, Christiane Zintzen: *Freuds pompejanische Muse*. Wien 1996. S. 91-121.

par la fonte" (ebd.), sondern hält überdies den Augenblick der Agonie fest.<sup>58</sup> Entscheidend aber ist, daß der Ort des Körpers leer ist - erst 1863 hat man damit begonnen, die pompejanischen Hohlformen mit Gips auszugießen und so tatsächlich zu Statuen zu machen.<sup>59</sup> Es kommt, wie es kommen muß: Octavien verliebt sich - aber in was eigentlich? Das Frappierende an Gautiers Bildfindung liegt darin, daß er den Begriff der Entkörperlichung, das Phantasma einer ganzen Epoche, beim Wort nimmt und dabei eine Transformation des männlichen Begehrens markiert. Unzweideutig ist der Reiz erotischer Natur, geht aber genau vom Fernsein des Körpers aus. Das Exponat ist gleichsam dessen anschaulich gewordene Absenz, seine steingewordene Metonymie, die von der dichtesten Berührung des Leibes aufgeladen ist, zugleich aber nur durch dessen Ferne zum erotischen Faszinosum wird. Dem Begehren des Helden wachsen derart nicht nur nekrophile, sondern auch fetischistische Züge zu.

Doch dabei bleibt es nicht. Kraft der evokatorischen Innerlichkeit des Helden belebt sich in den nächtlichen Ruinen von Pompeji die schöne Abwesende und scheint die Möglichkeit der Liebe unter weniger musealen Bedingungen zu erweisen. Das aber ist nicht etwa ein Dementi des Vorangegangenen: Keineswegs wird der Held hier zur 'normalen' körperlichen Liebe bekehrt, die kontrastiv an einem seiner Freunde vorgeführt ist (178 ff.), und seine Obsession von Tod und Distanz rückgängig gemacht. Diese wird vielmehr auf die belebte Arria Marcella übertragen, deren Erscheinung immer wieder mit dem Bild ihrer Hohlform überblendet wird (198, 200). Arria Marcella bringt sozusagen die Absenz des Körpers als Präsenz und in belebter Form, in diesem Leben aber wiederum den Tod zur Erscheinung. Darin erinnert sie an Heines Mademoiselle Laurence. In der dominanten Bildlichkeit der Epoche wird die Pompejanerin daher als wandelnde Statue beschrieben:

sa bouche [...] protestait par l'ardeur vivace de sa pourpre enflammée contre la blancheur tranquille du masque; son col présentait ces belles lignes pures qu'on ne retrouve à présent que dans les statues. [...] de la pointe de ses seins orgueilleux [...] portaient deux plis qu'on aurait pu croire fouillés dans le marbre par Phidias ou Cléomène (194).

Octavien ist kein zweiter Pygmalion. Er begehrt nicht die Statue als lebendige Frau, sondern umgekehrt ist gerade das Statuarische, Kalte und Leblose an dieser das erotische Agens, von dem der entflammende Reiz ausgeht: "la fraîcheur de cette belle chair le pénétrait à travers sa tunique et le faisait brûler" (200). Octavien begehrt aber auch nicht nur die Statue als Statue. Der Kern des Phantasmas ist vielmehr eine durch den Tod hindurchgegangene und seine Züge tragende restituierte Präsenz des weiblichen Körpers, ist dessen Neuerschaffung durch die Imagination des Mannes, anders gesagt: der Akt einer kulturellen Inszenierung. Kein Wunder, daß die erste Begegnung mit der Pompejanerin im Theater erfolgt (193 f.). Der Naturkörper der Frau ist zu Asche geworden und erstet nur in der Gestalt wieder auf, die ihm die männliche Phantasie

58) Bei Bulwer-Lytton lautet die Beschreibung: "The sand, consolidated by damps, had taken the forms of the skeletons as in a cast; and the traveller may yet see the impression of a female neck and bosom of young and round proportions - the trace of the fated Julia!" *The last days of Pompeii*. London 1854. S. 312.

59) Vgl. Robert Étienne: *Pompeji. Das Leben in einer antiken Stadt*. Stuttgart 41991. S. 36.

zugesteht. Und das ist es wohl, was Arria Marcella selbst ausdrückt, wenn sie sagt: "La croyance fait le dieu, et l'amour fait la femme" (198).

Das gilt in entschiedener Weise auch für ein weiteres erotisches Szenario, das in der Literatur von der Marmorstatue ausgeht: den Masochismus. Das Werk Leopold von Sacher-Masochs, den Krafft-Ebing in den zweifelhaften Rang des Namenspatrons einer "Perversion" erhoben hat,<sup>60</sup> umkreist lustvolle Phantasien von der freiwilligen und vertraglich geregelten Versklavung des Mannes durch eine grausame Frau. Eben- sowenig wie Maximilians oder Octaviens Nekrophilie aber ist Sacher-Masochs Masochismus eine bloße Privatangelegenheit, vielmehr trägt er epochentypische Züge und ist derart "eine historische Figur in der Geschichte der bürgerlichen Liebe".<sup>61</sup> Das belegt nicht nur eine Flut gleichartiger literarischer Elaborate um die Jahrhundert- wende, sondern auch der Beginn einer historischen Analyse des Masochismus, die seine klinische Pathologisierung kritisch begleitet.<sup>62</sup> Der Masochismus ist eine keusche Perversion und Sacher-Masoch alles andere als ein Pornograph. Was er in Szene setzt und bis zur Karikatur überzeichnet, ist genau jene körperliche Distanzierung und De- sexualisierung, die in der imaginativen Verwandlung von Frauen in Marmorstatuen am Werk ist. Ähnlich wie bei Heine und Gautier aber werden diese Strategien jetzt selbst zu Momenten von Lust. Gerade die Unnahbarkeit und Kälte der Frau, die Nicht- erfüllung des Verlangens, die Unterdrückung und Bestrafung des Eros bilden den Kern der masochistischen Phantasie, die daher in Sacher-Masochs bekanntestem und präzise- stem Werk, *Venus im Pelz* von 1870, mit großer Beharrlichkeit als "übersinnlich", das heißt 'überfleschlich', bezeichnet wird.<sup>63</sup>

Es ist nur konsequent, daß Sacher-Masoch diese Konstellation genauestens mit dem Motiv des Marmorbilds verknüpft, und zwar in gleich doppelter Hinsicht. Im Erzähl- rahmen der Novelle bietet der habilitierte Historiker eine ansatzweise historische Ver- ortung seiner Obsession. Fröstelnd und daher in Pelz gewandet, erscheint dem Erzähler die marmorne Liebesgöttin Venus und klärt ihn, ganz den geläufigen Polarisierungen von Antike und Christentum folgend, über die Bedingungen der Liebe in der Moderne auf. Frost und Erstarrung sind ihr gegenwärtiges Schicksal, denn "der Kampf des Geistes mit der sinnlichen Welt ist das Evangelium der Modernen", der "Ritter vom Geiste" (25 f.). Der Pelz wird daher zum Zeichen der erkalteten, entsinnlichten und unerfüllten Liebe, er wird aber in der Folge auch zum Fetisch, und das indiziert eine Dialektik des Eros, der sich genau in den Bedingungen seiner Repression festsetzt. Das Wort 'Perversion' naheliegenderweise vermeidend, spricht

60) *Psychopathia sexualis* (wie Anm. 12), S. 89.

61) Die prägnanteste Analyse der historischen Koordinaten und der theatralischen Aspekte des Phä- nomens bietet Albrecht Koschorke: *Leopold von Sacher-Masoch. Die Inszenierung einer Perversion*. Mün- chen/Zürich 1988. Hier S. 118.

62) Pars pro toto sei nur Karl Kraus genannt: *Die chinesische Mauer* [1909]. In: Ders.: *Schriften*. Hg. von Christian Wagenknecht. Frankfurt am Main 1987. Bd. 2. S. 280-293: "Die Findigkeit des Eros, mit den gegebenen Mitteln auszukommen, ist unerschöpflich" (287). "Als die christliche Nacht hereinbrach und die Menschheit auf den Zehen zu der Liebe schleichen mußte, da begann sie sich dessen zu schämen, was sie tat. So trat man ihr die Augen aus. Da lernte sie die erotische Blindenschrift. So legte man sie in Ketten. Da liebte sie die Musik der klirrenden Ketten, also die Perversität" (292).

63) *Venus im Pelz* (wie Anm. 48). S. 17, 39 ff., 136. Zitatnachweise im folgenden im Text.

Severin, der Held der Binnerzählung, in diesem Zusammenhang immerhin von einer "Seltsamkeit" (39). Die Geschichte seiner masochistischen Fixierung beginnt denn auch mit seiner Emphase für eine weitere Venusstatue: "ich liebe sie, so krankhaft innig, so wahnsinnig, wie man nur ein Weib lieben kann, das unsere Liebe mit einem ewig gleichen, ewig ruhigen, steinernen Lächeln erwidert" (19). Der Reiz ihrer kalten Grausamkeit liegt genau darin, daß sie ihrer marmornen Natur gemäß das körperliche Begehren abweist. Sobald sich die Statue zu beleben scheint - eine Mondnacht macht das möglich -, schlägt die Faszination Severins in "namenlose Angst" um (20), in jene für den Helden charakteristische Angst vor einer leibhaften "Berührung mit dem schönen Geschlechte" (40). Der weitere Verlauf seiner erotischen Biographie folgt einer Struktur, die mehr oder weniger bereits bei Heine und Gautier sichtbar geworden ist. Soll eine Liebesbeziehung mit einer wirklichen Frau möglich werden, so darf diese keinesfalls den Anschein erwecken, als habe sich ein Marmorbild in Fleisch zurückver- wandelt. Sie muß umgekehrt als lebendige Person die wesentlichen Merkmale der Statue aufweisen, versagend, kalt und grausam sein, um die erotische Begeisterung des Mannes zu wecken. Ist es bei Gautier die nekrophile Imagination des Helden, die einen vergleichbaren Effekt hervorbringt, so ist es bei Sacher-Masoch ein Prozeß der Erziehung und der requisitenreichen theatralen Produktion, in dem, und darin wiederholt sich der Geschichtsverlauf im Kleinen, die ursprünglich eher antikisch lebensvolle Wanda (25 f.) in einen grausamen "kalte[n] Marmorleib" umgeformt wird (106).

So inszenieren der Autor und sein Held einen Eros der Unerfülltheit, ein Begehren nach Versagung in einem psychodynamisch höchst effizienten Arrangement, das noch die (ihrerseits lustvolle) Bestrafung an den in ihm gespeicherten Lustmomenten bein- haltet. Der Masochismus setzt das "allgemeine Klima sexueller Repression" in ein Lustszenario um. Als Lusttechnik ist er "auf perverse Weise eines Sinnes mit der vik- torianischen Lustunterdrückung".<sup>64</sup> Und als theatralisches Szenario verweist er auf die kulturelle Produktion von Frauenbildern wie von Ausprägungen des Eros.

Heine, Gautier und Sacher-Masoch - und andere Autoren wären ihnen an die Seite zu setzen - stecken das Feld der extremen historischen Möglichkeiten ab, die dem männlichen Phantasma von der Frau als Statue innewohnen. Sie markieren den Punkt des Umschlags einer unter ganz anderen Voraussetzungen begonnenen Arbeit am Kör- per in einen Eros der Körperdistanz. Dessen Geschichte ist noch lange nicht zu Ende, sondern steht unter völlig veränderten medialen Bedingungen vielleicht erst am An- fang.

64) Koschorke (wie Anm. 61), S. 109.

## INHALT

<b>HOLGER HELBIG</b> Goethe, Timur und Napoleon. Eine Lesart zum <i>Buch des Timur</i> .....	
<b>FRANZISKA SCHÖSSLER</b> Die Versöhnung von alter und neuer Zeit - Zur Novelle <i>Wer ist der Verräter?</i> aus Goethes <i>Wilhelm Meisters Wanderjahre</i> .....	3
<b>ARIANE MARTIN/GIDEON STIENING</b> "Man denke an Lenz, an Hölderlin". Zum Rezeptionsmuster 'Genie und Wahnsinn' am Beispiel zweier Autoren .....	4
<b>LUCIA MARIA LICHER</b> "Man kann nicht zweien Herren zugleich dienen." Poesie und bürgerliche Existenz um 1800. Am Beispiel Karoline von Günderodes und ihrer Umwelt .....	7
<b>DIETRICH VON ENGELHARDT</b> Was heißt Krankheit? .....	93
<b>IRIS DENNELER</b> Gesellinnen der Dichter? Weibliche Lebensformen zwischen Imagination und Wirklichkeit .....	115
<b>CHRISTIAN BEGEMANN</b> Der steinerne Leib der Frau. Ein Phantasma in der europäischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts .....	135
<b>FRANZ STRUNZ</b> Der Held und die höheren Mächte. Eichendorffs <i>Taugenichts</i> und Voltaire's <i>Candide</i> .....	161
<b>HARRY FRÖHLICH</b> Arminius und die Deutschen. Ein politischer Mythos des 19. Jahrhunderts .....	173
<b>PETER PHILIPP RIEDL</b> Das Alte Reich und die Dichter. Die literarische Auseinandersetzung mit einer politischen Krise .....	189
<b>JOACHIM BAUER</b> Die Wartburg und die Studenten - Festerlebnisse .....	225

## KLEINE BEITRÄGE

VOLKMAR STEIN Bericht über den 14. Internationalen Kongreß der Eichendorff-Gesellschaft .....	237
PETER HORST NEUMANN Lobrede auf Eberhard Haufe. ....	249
EBERHARD HAUFE Bobrowski und Eichendorff. Dankrede .....	255
LOTHAR PIKULIK Laudatio auf Johannes Endres .....	259
JOHANNES ENDRES Dankrede .....	263
HERMANN F. WEISS Zu Friedrich von Hardenbergs Aufenthalt in Teplitz im Sommer 1798 .....	265
IRMELA HOLTMEIER Eichendorff-Bibliographie .....	273
ANZEIGE	
ANTON PHILIPP KNITTEL Kleist-Archiv Sembdner der Stadt Heilbronn .....	279
BUCHBESPRECHUNGEN	
JOSEPH VON EICHENDORFF Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. VI/1 und VI/2: Text und Kommentar. Hg. von Harry Fröhlich (VI/1) und Klaus Köhnke (VI/2) / Johannes Endres .....	281
HARTWIG SCHULZ (HG.) Achim von Arnim/Clemens Brentano: Freundschaftsbriefe / Johannes Barth .....	284
THOMAS LICK Eichendorff-Bibliographie. Forschungsliteratur zu Leben und Werk Joseph von Eichendorffs 1926-1995 / Detlef Haberland .....	287

MARTIN HOLLENDER Die politische und ideologische Vereinnahmung Joseph von Eichendorffs. Einhun- dert Jahre Rezeptionsgeschichte in der Publizistik / Helmut Koopmann .....	290
KONRAD EHLICH (HG.) Eichendorffs Inkognito / Detlef Haberland .....	293
HARRY FRÖHLICH Dramatik des Unbewußten. Zur Autonomieproblematik von Ich und Nation in Eichendorffs 'historischen Dramen' / Anton Philipp Knittel .....	298
WOLFGANG NEHRING Spätromantiker. Eichendorff und E. T. A. Hoffmann / Volkmar Stein .....	300
BERND WITTE, THEO BUCK, HANS-DIETRICH DAHNKE, REGINE OTTO, PETER SCHMIDT (HGG.) Goethe-Handbuch. Bd. 1 - Bd. 4/2 / Andreas B. Kilcher .....	305
GABRIELE BERSIER Goethes Rätselparodie der Romantik. Eine neue Lesart der <i>Wahlverwandtschaften</i> / Harald Schnur .....	308
CLAUS CANISIUS Goethe und die Musik / Michael Kohlhäufel .....	310
IRIS DENNELER Die Kehrseite der Vernunft. Zur Widersetzlichkeit der Literatur in Spätaufklärung und Romantik / Helmut Koopmann .....	312
WALTER HINDERER (HG.) Codierungen von Liebe in der Kunstperiode / Anika Davidson .....	314
ALEXANDER VON BORMANN (HG.) Volk - Nation - Europa. Zur Romantisierung und Entromantisierung politischer Begriffe / Jutta Osinski .....	321
SILVIO VIETTA, DIRK KEMPER (HGG.) Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik / Harald Seubert .....	323
RALF SIMON Das Gedächtnis der Interpretation. Gedächtnistheorie als Fundament für Herme- neutik, Ästhetik und Interpretation bei Johann Gottfried Herder / Harald Seubert .....	325

INHALT

HANS SCHÖNER, ANTON KNITTEL (HGG.)

Wilhelm von Kügelen: Erinnerungen aus dem Leben des Alten Mannes. Tagebücher und Reiseberichte.

Wilhelm von Kügelen: Das eigene Leben ist der beste Stoff. Briefe an die Schwester Adelheid, an Wilhelm Volkmann und Ludwig Richter / Thomas Wenzel .....

331

Anschriften der Mitarbeiter .....

337