Wolfgang Kaempfer

Die künstliche Erinnerung oder Die Sensation des Schönen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die »erscheinende Materie«, nach Schelling lediglich *»als Form,* als relative Differenz« wiederum »dasselbe mit dem, wovon sie das Symbol ist« – mit dem »Unendlichen« nämlich[2] –, scheint mit dem Werbe- und dem Warenschönen in eine Sphäre zu entrücken, in der Versöhnung überflüssig wird, weil alles Erscheinende sich unmittelbar ins Schöne, dieses sich in die Realisate auflöst. Die Versöhnung ist insofern in den Realisaten selbst. Sie ist immer schon geschehen und braucht bloß noch nachgeholt zu werden – im Kaufakt nämlich. Nicht mehr Bühne, Leinwand oder Bildschirm sind der Schauplatz, sondern der Schauplatz und -akt ist jene multimediale *Schau,* in der sich alle Differenzen zwischen Spiel und Ernst, Szene und Parterre, Festtag und Alltag, Simulacrum und Realität neutralisieren können. Nicht nur ist alles Reale Simulacrum, sondern auch jedes Simulacrum wirklich.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Anmerkungen

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

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