

Der 'blinde Fleck' im Auge des Archäologen : Prosper Mérimées *La Vénus d'ille* (1837)

Scharold, Irmgard

2004

<https://doi.org/10.25595/579>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Scharold, Irmgard: *Der 'blinde Fleck' im Auge des Archäologen : Prosper Mérimées La Vénus d'ille (1837)*, in: Querelles : Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung (2004) Nr: 9, 19-40. DOI: <https://doi.org/10.25595/579>.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Wallstein Verlag.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en>

Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung
2004

Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung
erscheint in Verbindung mit der Edition
Ergebnisse der Frauen- und Geschlechterforschung
an der Freien Universität Berlin

Beirat

Anke Bennholdt-Thomsen (Berlin), Renate Berger (Berlin),
Ulla Bock (Berlin), Angelika Ebrecht (Berlin), Susanne Kord
(Washington), Irmela von der Lühe (Göttingen), Anita Runge (Berlin),
Angelika Schaser (Hamburg), Margarete Zimmermann (Berlin)

Herausgeberinnen des Bandes
Gisela Febel, Cerstin Bauer-Funke

Redaktion
Anita Runge
Zentraleinrichtung zur Förderung
von Frauen- und Geschlechterforschung
Königin-Luise-Str. 34
14195 Berlin

QUERELLES

Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung 2004

Band 9

Menschenkonstruktionen

*Künstliche Menschen in Literatur, Film, Theater
und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*



WALLSTEIN VERLAG

Inhalt

<i>Gisela Febel</i> : Einleitung	7
--	---

Aufsätze

<i>Irmgard Scharold</i> : Der ›blinde Fleck‹ im Auge des Archäologen: Prosper Mérimées <i>La Vénus d'Ille</i> (1837)	19
<i>Anke Wortmann</i> : Die künstliche Frau als Glücksversprechen. Die zweifelhafte Machbarkeit des Ideals in Villiers de l'Isle-Adams <i>L'Eve future</i> (1886).	41
<i>Cerstin Bauer-Funke</i> : Die Dekonstruktion des Pygmalion-Mythos in <i>Interview de Mrs. Muerta Smith por sus fantasmas</i> (1972) von Agustín Gómez-Arcos	60
<i>Gisela Febel</i> : Stimme und anamorphotischer Blick oder wie man sich in Romanen und Opern in virtuelle Wesen verliebt	72
<i>Claudia Peppel</i> : Warenkörper und Kunstfigur. Der Manichino als ästhetisches Phänomen	93
<i>Sigrid Adorf</i> : Blicke überleben. Die unheimliche Treffsicherheit ver- fehlter Blicke in Claude Cahuns (1894-1954) photographischen Selbstinszenierungen	107
<i>Birgit Käufer</i> : True Bodies? Von der Suche nach dem echten Körper und dem Finden der Kunstfigur	128
<i>Claudia Bahmer</i> : »Melancholische Darsteller in völliger Einsam- keit«. Rebecca Horns anthropomorphe Objekte als Kehrseite des künstlichen Menschen	148
<i>Julika Griem</i> : Puppe und Affe. Überlegungen zur phantasmatischen Funktion von Tieren und Maschinen anlässlich von Spike Jonzes Film <i>Being John Malkovich</i>	169
<i>Margot Brink</i> : Von Cyborgs, Monstern und der Hochkonjunktur des Hybriden in der Theorie	183
<i>Anja Bandau</i> : Lieber <i>Mestiza</i> als <i>Cyborg</i> ? Utopische Konzepte im Chicana/o-Diskurs	203

Fundstücke

<i>Cornelia Lund: Rekreationen – urlaub / ostsee. mit rosanne. Installation und Photographien von Hilde Winkler (1996)</i>	219
»Meine Arbeit war von Anfang an auf Vergänglichkeit angelegt«. Ein Gespräch zwischen Cornelia Lund und Hilde Winkler an- lässlich ihrer Arbeit <i>urlaub/ostsee. mit rosanne</i>	233

Forum

<i>Alexander Glück: Archäologin mit Biß. Lara Croft – das neue Frauen- bild und die Reversibilität falscher Entscheidungen</i>	235
<i>Insa Härtel: Zur Evolution von Trainingsgeräten. Aspekte von Antal Lakners INERS – The Power (1998/99)</i>	242
Neue Forschungsliteratur zum Thema »Menschenkonstruktionen«	249
Über die Autorinnen und Autoren	273
Editorial	277

AUFSÄTZE

Der ›blinde Fleck‹ im Auge des Archäologen: Prosper Mérimées *La Vénus d'Ille* (1837)

VON

IRMGARD SCHAROLD

»C'est, suivant moi, mon chef-d'œuvre.«¹

Die Fetischqualität des Zeichens ›Statue‹

Innerhalb gesellschaftlich konstruierter Räume bilden Denkmäler und Statuen zentrale Kreuzungspunkte von Blickachsen. Insofern ihnen die Signatur ihrer Epoche eingeschrieben ist, reflektieren sie deren offizielle Ästhetik und Ideologie.² Als »Synekdochen kultureller Konstruktionen« obliegt es ihrer transparenten Oberfläche, Erinnerungsarbeit für ein opak bleibendes kollektives Innenleben zu leisten.³ Als äußere Projektionsfläche von »intimate opacities«⁴ kodiert das Zeichen ›Statue‹ somit gesellschaftlich Bewußtes *und* Unbewußtes, manifestes *und* latentes Begehren.⁵ Mag es sich um Götter, historische Persönlichkeiten, personifizierte Utopien oder Ideale handeln, indem das Zeichen Statue stets zugleich ›Verlust‹ *und* ›Restitution‹, ›Simulacrum‹ *und* ›Körper‹, ›Subjekt‹ *und* ›Objekt‹ repräsentiert, unterliegt es einer paradoxen Strukturierung.⁶ Dieser dem Zeichen Statue inhärente Widerspruch erscheint als Materialisierung jenes Risses, der sich unversöhnlich zwischen einem ›Lebendigkeit‹ suggerierenden *signifiant* und einem ob seiner Materialien (Stein, Bronze o. ä.) ›Tod‹ assoziierenden *signifié* auftut. Nach Roman Jakobson, der die Statue als Meta-Zeichen begreift, soll dieser Dualismus mit Hilfe

1 Vgl. Prosper Mérimée in einem Brief an Mme de La Rochejaquelein vom 18.2.1857.

2 Gross, Kenneth: *The Dream of the Moving Statue*. Ithaca, London 1992, S. 17.

3 Zit. nach Gross 1992, S. 25. Gross folgt der Argumentation von Michel Serres: *Statues. Le second livre des fondations*. Paris 1989 (1. Auflage 1987); er zieht auch die Parallele zu Roland Barthes' ›mythologies‹ (ebd.).

4 Gross 1992, S. 37.

5 Gross 1992, S. 52 und S. 22.

6 Gross 1992, S. 19 und S. 22 f.

der Belebungsphantasie aufgelöst werden.⁷ Interessanterweise wird in den meisten Erzählungen, die von Statuenbelebungen handeln, die Idee der Belebung des Unbelebten durch die oppositionelle Phantasie der Mortifikation des Lebendigen gedoppelt:⁸ Mozarts *Don Giovanni* (1787) folgt diesem Muster ebenso wie E. T. A. Hoffmanns *Sandmann* (1816) und Prosper Mérimées *La Vénus d'Ille* (1837).

Die paradoxe Struktur des Zeichens ›Statue‹ erinnert an Freuds Definition des Fetischs als eines ›gespaltenen Zeichens‹⁹, »in dessen Aufbau sowohl die Verleugnung wie die Behauptung der Kastration Eingang gefunden haben«.¹⁰ Nach Freuds zentralem Theorem von der Entstehung der Kastrationsangst hat das Kind nach seiner Beobachtung am ›kastrierten‹ Weibe den Glauben an den Phallus zugleich »bewahrt«, aber auch »aufgegeben«.¹¹ »im Konflikt zwischen dem Gewicht der unerwünschten Wahrnehmung und der Stärke des Gegenwunsches ist es zu einem Kompromiß gekommen«, der zur Konstruktion eines ›Ersatzes‹ führte. Demnach setzt sich der Abscheu vor der Kastration bei manchen Männern im Fetisch ein Denkmal: als paradoxes Zeichen des »Triumphes über die Kastration« und als »Schutz gegen sie«. Der Fetisch wird von Freud mit der Vorstellung des Skotom in Zusammenhang gebracht, womit jener ›blinde Fleck‹ im Gesichtsfeld gemeint ist, der Wahrnehmung verhindert, »wegwischt«, wie Freud es ausdrückt. Allerdings verwirft Freud den Begriff der Skotomisation nach intensiverer Diskussion:

›Skotomisation‹ scheint mir besonders ungeeignet, denn es weckt die Idee, als wäre die Wahrnehmung [des Penismangels der Mutter] glatt

7 Gross 1992, S. 127. Gross bezieht sich auf Roman Jakobson: *The Statue in Puškin's Poetic Mythology* (1937). In: Ders.: *Puškin and His Sculptural Myth*. The Hague, Paris 1975, S. 1-45, bes. S. 31 f., 35 u. 37: »The relationship of the sign to the object signified, and especially the relationship of the representation to the object represented, their simultaneous identity and difference, is one of the most dramatic semiotic antinomies.«

8 Gross 1992, S. 128 f.

9 Die Fetischqualität von Statuen und Denkmälern erwähnt auch Gross 1992, S. 22 f.

10 Freud, Sigmund: *Fetischismus* (1927). In: Ders.: *Das Ich und das Es*. Meta-psychologische Schriften. Hg. von Ilse Grubrich-Simitis. Frankfurt/M. 1992, S. 327-334. Freud betont die »Zwiespältigkeit« des Fetischs (S. 334): »Ein solcher Fetisch, aus Gegensätzen doppelt geknüpft [...]« (S. 333).

11 Freud 1992, S. 330: »Um es klarer zu sagen, der Fetisch ist der Ersatz für den Phallus des Weibes (der Mutter), an den das Knäblein geglaubt hat und auf den es – wir wissen warum – nicht verzichten will.«

weggewischt worden, so daß das Ergebnis dasselbe wäre, wie wenn ein Gesichtseindruck auf den blinden Fleck der Netzhaut fiel. Aber unsere Situation zeigt im Gegenteil, daß die Wahrnehmung geblieben ist und daß eine sehr energische Aktion unternommen wurde, ihre Verleugnung aufrechtzuhalten.¹²

Bereits zwanzig Jahre früher war Freud in seiner Deutung zu Wilhelms Jensens Erzählung *Gradiva, ein pompejanisches Phantasiestück* (1903) auf den Fetischismus zu sprechen gekommen:¹³ Die wahnhaft Fixierung eines jungen Archäologen auf die antike Reliefdarstellung einer schreitenden jungen Frau, die Verlagerung seines erotischen Begehrens vom lebenden Weib auf Weiber von Stein oder Bronze, bezeichnete Freud als »fetischistische Erotomanie«.¹⁴ Darüber hinaus manifestiert sich in der *Gradiva* auch jene im Diskurs der Psychoanalyse so wirkungsmächtige Metaphorik der Archäologie, die die psychoanalytische Arbeit der ›Freilegung eines Verschütteten‹ auf kongeniale Weise zu illustrieren vermag.

Aber es ist nicht allein das Œuvre Freuds, das von den Bildern versunkener Städte und antiker Statuen leitmotivisch durchzogen wird,¹⁵ schon in der Literatur des 19. Jahrhunderts hatte sich eine Traditionslinie herausgebildet, in der antike Artefakte Fetisch-Qualität einnahmen: Joseph von Eichendorffs Erzählung *Das Marmorbild* (1819), Prosper Mérimées *Vase étrusque* (1830) und *La Vénus d'Ille* (1837), Théophile Gautiers *Arria Marcella – Souvenir de Pompéi* (1852) sowie Henry James' *The Last of the Valerii* (1874) sind hier zu nennen.¹⁶ Der Wunsch, ein bestimmtes antikes Fundstück zu besitzen, führt bei den unzähligen Samm-

¹² Freud 1992, S. 330 f.

¹³ Freud, Sigmund: Der Wahn und die Träume in W. Jensens *Gradiva* (1907 [1906]). In: Ders.: Bildende Kunst und Literatur. Hg. von Mitscherlich, Alexander/Richards, Angela/Strachey, James. Frankfurt/M. 1982 (Studienausgabe; Bd. X), S. 9-85, bes. S. 40 (künftig Freud 1982a). Vgl. ferner Kofman, Sarah: *Die Gradiva – Das endopsychische Wissen des Dichters*. In: Dies.: Die Kindheit der Kunst. Eine Interpretation der Freudschen Ästhetik. München 1993, S. 64-77 sowie: Wahn und Fiktion. Über Freuds Abhandlung *Der Wahn und die Träume in W. Jensens ›Gradiva‹* (Anhang), S. 225-251.

¹⁴ Freud 1982a, S. 44.

¹⁵ Vgl. *Das Unbehagen in der Kultur, Konstruktionen in der Analyse, Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose*. Vgl. Gross 1992, S. 209, Anm. 9 und Kofman 1993, S. 64, Anm. 39.

¹⁶ James übersetzte Mérimées *La Vénus d'Ille* ins Englische. Weitere Titel bei Patricia Merivale: *The Raven and the Bust of Pallas: Classical Artifacts and the Gothic Tale*. In: PMLA, 89, 1974, S. 960-966.

lern, Amateuren, Archivaren und Archäologen dieses Erzähltyps¹⁷ unausweichlich in den Untergang, löst doch die libidinös besetzte, regressive Suchbewegung die »Wiederkehr eines Verdrängten« aus – um Freuds berühmte Formel aufzugreifen¹⁸ –, deren Bann die Protagonisten dieser Erzählungen mit unerbittlicher Zwangsläufigkeit erliegen. Wie noch in Jensens *Gradiva* ist jenes Verdrängte stets an ein Weibliches geknüpft; dennoch unterscheidet sich die *Gradiva* nachhaltig von den genannten Vorgängern: Wenn nämlich die wahnhaft Fixierung in einer der Psychoanalyse analogen Behandlungssituation nachgespielt wird – die vermeintliche Gradiva selbst in die Rolle des Analytikers schlüpft und den Kranken von seinem Wahn heilt –, so scheint es, als kenne der Dichter psychoanalytische Deutungs- und Behandlungsmechanismen. Nicht ohne einen gewissen Respekt attestiert Freud der *Gradiva*-Erzählung daher die Dignität einer psychiatrischen Studie,¹⁹ freilich macht er auch deutlich, daß sich dieses Wissen auf einer unbewußten Ebene situiert: Der Dichter weiß, ohne den Ort der Wahrheit in seinem Diskurs angeben zu können. Freud bezeichnet diese »Art von Erkenntnis« als Privileg von Dichtern und Primitiven, von manchen Kranken und Abergläubischen:

In keinem Fall zeigt sie [die Erkenntnis] sich als solche, sondern immer nur indirekt, projiziert in Kunstwerke, Mythen und paranoide Wahnvorstellungen; sie präsentiert sich stets verformt und aus dem Inneren in die Außenwelt versetzt.²⁰

Nach Ansicht von Sarah Kofman nimmt der Beitrag zur *Gradiva* innerhalb des Freudschen Œuvres eine Scharnierfunktion ein, die auf einen veränderten Status des Kunstwerkes schließen läßt: Statt wie bisher, die

17 Die Figur des skurrilen Amateur-Archäologen nimmt innerhalb der Literatur des 19. Jahrhunderts einen festen Platz ein, so bereits bei Walter Scott in *The Antiquary* (1816) und in Labiches Stück *La Grammaire* (1867). Vgl. Mérimée, Prosper: *Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles. Édition établie, présentée et annotée par Jean Mallion et Pierre Salomon. Paris 1978, S. 1478-1504* (Kommentarteil zu *La Vénus d'Ille*); hier S. 1483. Jüngere Beispiele dieser Tradition bringt Valérie Angélique Deshoulières: *L'allégorie archéologique dans la littérature contemporaine. Les métamorphoses de Pygmalion depuis Mérimée*. In: Fonyi, Antonia (Hg.): *Prosper Mérimée. Écrivain, archéologue, historien. Genf 1999, hier S. 39-50*.

18 Freud 1982a, S. 35.

19 Freud 1982a, S. 41.

20 Kofman 1993, S. 70.

Ergebnisse der Psychoanalyse sozusagen in der Gegenprobe zu bestätigen, werde es von nun an selbst zum Gegenstand der Untersuchung, könne es doch »anderes und mehr als der Autor selbst« sagen, sofern es nur einer analytischen Interpretation unterworfen werde. So gesehen erweise sich der Text als »ein Gewebe, das seinen Sinn versteckt, ihn maskiert. Nur einige im Einschlag des Gewebes versteckte Einzelheiten sind es, die den Faden liefern, der es erlaubt, das Geheimnis des Textes aufzudecken.«²¹

Das gespaltene Subjekt: Mérimée zwischen Dichtung und Wissenschaft

Die Anregungen Freuds und Kofmans aufnehmend, möchte die nachfolgende Interpretation von Prosper Mérimées Erzählung *La Vénus d'Ille* (1837), ausgehend von einigen in der bisherigen Forschung übersehenen bzw. unterbewerteten ›Details‹ und signifikanten ›Textlücken‹, das dem Text eigene Unbewußte aufspüren. Meines Erachtens sind es zwei miteinander konfligierende Diskurse, die in der Erzählung einen Riß erzeugen: Zunächst steht der Text in der seit der Antike zu belegenden motivgeschichtlichen Tradition der Statuenbelebungs,²² die an eine archaisch-mythische Ebene rührt, deren fatale Trias aus Eros, Sexualität und Tod auch in *La Vénus d'Ille* mit unerbittlicher Konsequenz in den Untergang führt. Demgegenüber vermittelt der ebenfalls präsente Diskurs der Archäologie einen realistischen Eindruck von den Anfängen einer nach wissenschaftlich-systematischen Kriterien verfahrenen Konservierungstätigkeit, an deren Entwicklung der Autor, der seit 1834 das Amt eines Inspecteur Général des Monuments Historiques en France ausübte, regen Anteil hatte.

21 Die Ausführungen folgen Kofman 1993, S. 74 f. »Dieser wahre Sinn existiert nirgendwo anders als im Text. Er wird lesbar in den Lücken, die er schließt.« (S. 75).

22 Die Pastichisierung unterschiedlichster Quellen in *La Vénus d'Ille* wurde von der Forschung bereits eingehend diskutiert: Zunächst taucht das Motiv bei William of Malmesbury in *De gestibus regum anglorum* (12. Jh.) als Legende von der unfreiwilligen (jedoch versöhnlich endenden) Statuenverlobung auf. Möglicherweise kannte Mérimée den Stoff von der im Jahr 1830 uraufgeführten Oper *Zampa ou la Fiancée de marbre* von Hérold. Zum Motiv der Statuenverlobung vgl. Baum, Paull Franklin: The Young Man Betrothed To A Statue. In: Modern Language Association of America, Vol. XXXIV, 4; New Series Vol. XXVII, 1919, 4, S. 523-579, und Ziolkowski, Theodore: Disenchanted Images. A Literary Iconology. New Jersey 1977, S. 18-77 (Image as Theme: Venus and the Ring). Man vergleiche auch den Kommentar der Pléiade-Ausgabe: Mérimée 1978, S. 1478-1504.

Mérimée reflektiert diese Tätigkeit, die er 25 Jahre lang ausübte, an keiner anderen Stelle seiner Schriften.²³ Lediglich in die Erzählung *La Vénus d'Ille* ist jener zwischen Dichtung und Wissenschaft schwelende Konflikt eingeschrieben. In jenen Gründerjahren des Denkmalschutzes und der Konservierung des nationalen Gutes kam es zu zahlreichen Rivalitäten zwischen unterschiedlichen administrativen und regionalen Interessenvertretern. Ohne jeden Zweifel flossen derartige Querelen in die Erzählung ein, die mit großer Wahrscheinlichkeit durch eine reale Begebenheit angeregt wurde: 1834 reiste Mérimée in den Roussillon, wo er zahlreiche »antiquaires« kennenlernte, denen es als Spezialisten vor Ort oblag, mit der neu geschaffenen Behörde in Paris zu korrespondieren.²⁴ Wie bekannt, verbergen sich hinter der Figur des alten Peyrehorade zwei historische Persönlichkeiten, mit denen Mérimée dienstlich zu tun hatte: der durch zahlreiche archäologische Publikationen hervorgetretene Inspecteur des Monuments Historiques des Pyrénées-Orientales: Jaubert de Passa und der Hobby-Linguist und -Archäologe Pierre Puigarrí, der im Jahr 1836 versucht hatte, Mérimée grobe Fehler in der Datierung und Bestimmung mittelalterlicher Kunst nachzuweisen.²⁵ Einen skurrilen Höhepunkt der Erzählung bildet das philologische Streitgespräch zwischen dem Amateur-Archäologen Monsieur de Peyrehorade und dem Ich-Erzähler, *Alter ego* des Autors. Dieser von Mérimée so meisterhaft wiedergegebene Gelehrten-Disput wurde von der Forschung als Persiflage auf die Gepflogenheiten seiner passionierten Amateur-Kollegen gedeutet. Nach Ansicht von Olivier Poisson lädt Mérimées Erzählung den Leser dazu ein, am Tagesgeschäft eines »inspecteur« teilzunehmen, vorrangig aber sei es seine Absicht gewesen, analog zu jener bei Lukian erwähnten Statue, die Menschen verprügelte, »de rosser« les antiquaires.²⁶

23 Mérimées Tätigkeit als Konservator und Archäologe im Rahmen der neugeschaffenen Institution (Comité des Arts et Monuments) würdigen die Beiträge von Françoise Bercé: *Les enjeux et les contradictions de l'archéologie et de la politique sous la Monarchie de Juillet et le Second Empire*. In: Fonyi, Antonia (Hg.): *Prosper Mérimée. Écrivain, archéologue, historien*. Genf 1999, S. 3-14 und Olivier Poisson: *La Vénus d'Ille, entre archéologie et littérature en 1834*. In: Fonyi 1999, S. 27-38.

24 Mérimée passiert Ille-sur-la-Têt, Boulternère und Serrabonna. Während dieser Reise in die Pyrénées-Orientales, die Gegend des antiken Portus Veneris, hatte er in Sainte-Colombe Gelegenheit, eine bemerkenswert realistische Venus-Statue zu sehen. Im folgenden Jahr sollte er in der Bretagne die »grossière Vénus de Quinipili« sehen (Mérimée 1978, S. 1481).

25 Vgl. Mérimée 1978, S. 1489.

26 Poisson 1999, S. 28.

Meines Erachtens zielt die Erzählung aber nicht nur auf jene Gruppe, sondern auch auf den sie dominierenden neuen Geist: Den unbedingten Glauben an die totale wissenschaftliche Erfassung der Welt. Dieser beherrschte ja nicht allein die explodierenden Ingenieurs- und Naturwissenschaften, auch die Archäologie als neue Leitwissenschaft hegte die Illusion, eine vollständige Katalogisierung der Vergangenheit könne die letzten Geheimnisse der Menschheit lüften. Mit der Erzählung *La Vénus d'Ille* scheint der Autor die ursprüngliche Macht einer vormals magisch-religiösen Kunstauffassung zu mobilisieren, um jenes neue Welt- und Kunstverständnis auf freilich höchst ironische Weise zu attackieren.

Die Geburt des Museums als Disziplinierungsstätte der Kunst

Seit der Renaissance galt der Besitz antiker Skulpturen als Privileg der Herrschenden.²⁷ Als Repräsentationsräume historischer und naturkundlicher Artefakte stellten die fürstlichen Kunstkammern ein Wissensarsenal zur Verfügung, das den Grundstein für eine spätere wissenschaftlich-universitäre Beschäftigung mit Historie und Naturgeschichte liefern sollte. Obgleich lange Zeit als »vorwissenschaftlich-bizarrr« beurteilt, läßt dieser Sammeltyp – nach Horst Bredekamp – eine bestimmte historische Abfolge erkennen, die von der »Naturform« über die »antike Skulptur« zum »Kunstwerk« und schließlich zur »Maschine« führt.²⁸ Obwohl ihrem auf Totalität zielenden historischen Blick noch die Systematik modernen wissenschaftlichen Verständnisses fehlte, dokumentierten die Kunstkabinette des 16. und 17. Jahrhunderts Vor- und Zeitgeschichte wie ein »Zeitraffer und Mikrokosmos«.²⁹ Erst der mit den politischen Umwälzungen der französischen Revolution einhergehende epistemologische Bruch bewirkte die entscheidende Wende: Durch die Herauslösung

27 Der von Papst Innozenz VIII. seit 1485 erbaute Statuenhof (Belvedere) bildete das Vorbild weiterer Antikensammlungen; vgl. Haskell, Francis/Penny, Nicholas: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*. New Haven, London 1981, S. 7. In Frankreich machte sich François I. im frühen 16. Jahrhundert daran, seine in politischer Hinsicht gescheiterten Ambitionen wenigstens auf künstlerischem Gebiet, durch die Schaffung einer »Italie française« zu kompensieren (S. 1).

28 Vgl. Bredekamp, Horst: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Überarbeitete Neuauflage Berlin 2000 (1. Aufl. 1993), hier S. 17 und 33.

29 Bredekamp 2000, S. 39.

aus seinem repräsentativen höfischen Rahmen konnte das Kunstwerk zum Gegenstand einer eigenen Forschung werden.³⁰ Mit der Revolution entstanden denn auch die ersten in einem heutigen Verständnis ›modernen‹ Museen (Muséum d'Histoire naturelle, Louvre, Antikenmuseum),³¹ die daraufhin konzipiert waren, ein nationales und republikanisches Bewußtsein zu wecken. Im Zuge der Napoleonischen Eroberungen dienten diese Stätten dann allerdings eher der megalomanen Demonstration herrscherlicher und nationalstaatlicher Machtentfaltung³², wo die ›volkspädagogische‹ Absicht nur mehr als dünne Legitimationsoberfläche fungierte. Auch in der nachfolgenden restaurativen Epoche behielt das Unternehmen Museum den Anspruch demokratisch-antifeudaler Volksbildung. Mit der Phase der Kolonialisierungskriege sollten sich die großen Museen der Epoche, Louvre und British Museum, schließlich mehr und mehr als »Trophäensammlungen« entpuppen, die »den kulturellen und spirituellen Tod des Unterworfenen« bekundeten.³³

Unter dem Deckmantel des wissenschaftlichen Diskurses gestatteten die neu entstehenden Wissenschaften Archäologie und Kunstgeschichte nun endlich auch bürgerlichen Gelehrten und Amateur-Archäologen den Zugriff auf die vormals unzugänglichen, jetzt in demokratischer Absicht zur Ansicht gestellten Kunstobjekte. Inspiriert von jenem neuartigen zur Atomisierung tendierenden Wissenschaftsverständnis zielte die von der Liebhaberei zur strengen Wissenschaft mutierte Archäologie auf die restlose Erfassung aller Kulturdenkmäler: Die Vergangenheit sollte registriert und verfügbar gemacht werden; in der erklärenden Analyse verlor sie freilich auch von ihrem Zauber.³⁴ Denn im neuen ›Disziplinierungsapparat‹ Museum waren nicht mehr länger die Kriterien Ästhetik und Genuß ausschlaggebend für das Arrangement der Kunstwerke,³⁵

30 Harten, Elke: Museen und Museumsprojekte der französischen Revolution. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte einer Institution. Münster 1989, S. 4.

31 Harten 1989, S. 9.

32 Harten 1989, S. 20 und Hooper-Greenhill, Eilean: Museums and the Shaping of Knowledge. London, New York 1992, S. 189, die das spannungsvolle Verhältnis zwischen Freiheitspostulat und dem Museum als neuem ›Disziplinierungsapparat‹ hervorhebt.

33 Nagel, Ivan: Gespenster und Wirklichkeiten. Prosper Mérimées Novelle *La Vénus d'Ille*. In: Die Neue Rundschau, 68. Jg., 1957, S. 419-427; hier S. 423.

34 Zu den Unterschieden zwischen der Episteme der Klassik und der neuen durch die Revolution und Napoleon eingeleiteten ›modernen‹ Episteme vgl. Hooper-Greenhill 1992, Kap. 7; hier S. 187 f.

35 Hooper-Greenhill 1992, S. 188.

sondern andere, verborgene und einzig den Gelehrten zugängliche Faktoren, die das Kunstwerk oftmals zum Appendix eines die eigene Gelehrsamkeit hypostasierenden Selbstverständnisses degradierten. Die zunächst aus Liebhaberei geborene Archäologie wurde zum neuen Fetisch einer Epoche, deren Imaginäres vom Glauben an die totale rationale Durchdringung der Welt besetzt war. Mérimées *Novelle* legt in beispielhafter Weise von diesen epistemologischen Veränderungen Zeugnis ab.

Aus den bisherigen Überlegungen dürfte deutlich geworden sein, daß eine ausschließlich von motivgeschichtlichen Fragestellungen geleitete Analyse der Erzählung zu kurz greifen würde; tatsächlich war das Interesse an antiken Skulpturen zur Zeit ihrer Niederschrift außerordentlich groß; der Besitz antiker Beutestücke wurde sogar zu einer Frage des nationalen Prestiges. Ein mysteriöser Venuszauber hielt das Jahrhundert in seinem Bann.

Venuszauber

Der Fund einer antiken Venus-Statue von außerordentlicher Qualität auf der Insel Melos elektrisierte im Jahr 1820 die Kunstwelt: Neben dem französischen Botschafter in Konstantinopel, Marquis de Rivière, bekundete auch der Dragoman des Arsens von Konstantinopel, Prinz Morusi, sein Interesse an der Antike. Aufkeimende Rivalitäten zwischen beiden Parteien, bei denen es angeblich zu Handgreiflichkeiten kam, während derer die am Boden hin- und herrollende Statue sogar Schaden genommen haben soll, wurden von den Behörden der Insel zugunsten Frankreichs gelöst. Noch im selben Jahr zog die Venus von Milo mit großem *éclat* in Paris ein. Einziger Schönheitsfehler: Die Arme der Schönen blieben verschwunden.³⁶

Fund und Erwerb der Venus von Milo waren für Frankreich von eminenter Bedeutung, da zahlreiche Kunstwerke des Louvre, vor allem die Beutestücke früherer napoleonischer Feldzüge, nach der Niederlage bei

36 Der konsularische Bevollmächtigte des französischen Botschafters namens Brest, der bei der Bergung der Statue zugegen war, behauptete 27 Jahre nach dem Fund, die Venus-Statue habe sich ursprünglich stehend auf ihrem Piedestal befunden, ihre beiden Arme vor sich liegend. Im Jahr 1858 erzählte ein an der Bergung beteiligter französischer Matrose sogar, die Venus habe bei ihrer Entdeckung noch ihren linken Arm besessen. Dieser sei erst im Louvre abgeschlagen worden, »pour faire symétrie avec l'autre«. Charbonneaux, Jean (Musée du Louvre): *Vénus de Milo*. Paris: Publications du Service Éducatif (ohne Jahr, ohne Seitenzahl).

Waterloo (1815) in ihre Ursprungsmuseen repatriiert werden mußten. So waren im Zuge der Reparationsleistungen nicht nur die berühmten Pferde von San Marco aus Paris verschwunden, die Franzosen mußten auch auf die Mediceische Venus verzichten, die sich dreizehn Jahre lang im Louvre – dem damaligen Musée Napoléon – befunden hatte.³⁷ Seit dem 17. Jahrhundert gehörte diese Venus zu den meistkopierten Statuen der Welt. Die bedeutendsten Museen Europas neideten sich ihren Besitz. Unzählige Dichter besangen die Anmut ihrer Erscheinung. Bei allem Lob hatte es aber auch Tadel gegeben: So rügte Winckelmann den Nabel der Schönen als zu tief, ihr Gesicht als zu wenig idealisiert. Als besonders monströs aber empfand man ihre Arme; diese waren ihr freilich von Ercole Ferrata als Repliken angesetzt worden.³⁸

Generationen von Forschern, kunstsinnigen Bewunderern und Dichtern waren von den fehlenden Armen der Venus von Milo nicht minder traumatisiert als von den falschen Armen der Mediceischen Venus: Während Archäologen darüber grübelten, was die Venus von Milo wohl mit ihren Armen gemacht hatte – ob etwa ihre Linke schamhaft die Draperien festhielt³⁹ –, zeigten sich die Dichter von den »fehlenden« Armen der Venus-Statue geradezu besessen. Heinrich Heine berichtet in seinem Nachwort zum *Romanzero* (1851), wie er im Jahr 1848 vor der Venus von Milo von seinen alten Heidengöttern Abschied nahm. Mitleidvoll habe die Göttin auf ihn herabgeblickt, »als wollte sie sagen: siehst du denn nicht, daß ich keine Arme habe und also nicht helfen kann?«⁴⁰ Théophile Gautier, von dessen bemerkenswerter Improvisation über den Nabel der Venus von Milo Edmond de Goncourt in einer Tagebuchnotiz vom 11. Mai 1896 berichtet, bedauerte zutiefst, daß die Statue ihn nicht in tödlicher Umarmung erdrücken konnte. Vor ihr stehend soll er ausgerufen haben: »Oh! Qui te rendra tes bras pour m'écraser contre ton sein de marbre!«⁴¹

37 Haskell/Penny 1981, S. 113–115. Zum Schicksal der Mediceischen Venus vgl. S. 325 ff.

38 Haskell/Penny 1981, S. 326.

39 Weitere Spekulationen bei Haskell/Penny 1981, S. 329.

40 Heine, Heinrich: Nachwort zum *Romanzero*. In: Heine, Heinrich: Säkularausgabe. Bd. 3 (Gedichte 1845–1856). Hg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Berlin, Paris 1986, S. 153–158; hier S. 156.

41 Dottin-Orsini, Mireille: *Cette Femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. Paris 1993, S. 115; hier Anm. 1.

Die geschilderten Fälle von ›Statuenfixierung‹ dürften mit dem Hinweis, es handle sich um Relikte eines archaischen, von der animistischen Beseeltheit der Welt inspirierten Glaubens, wie man ihn beispielsweise noch im christlichen Wunderglauben in der Gestalt weinender Madonnen und blutender Kruzifixe findet, kaum ausreichend zu erklären sein. Vielmehr erscheint die weibliche Statue als ideale Projektionsfläche, die es dem männlich-voyeuristischen Blick erlaubt, geheime Phantasien und tabuisierte Wünsche am Simulacrum eines weiblichen Körpers auszuagieren. Krafft-Ebings Bericht von der »Paranoïa erotica« eines Gärtners, der im Jahr 1877 versuchte, die Venus von Milo zu vergewaltigen, scheint diesen Verdacht zu bestätigen.⁴²

Vom allmählichen Verlust der Aura: »Vénus changée en document«

Die Frage, *was* in *La Vénus d'Ille* denn eigentlich erzählt werde, konnte von der Forschung bislang nicht eindeutig beantwortet werden: Die Geschichte einer Hochzeit? Die Geschichte zweier Hochzeiten? Die Geschichte eines Mordes oder eines mysteriösen Unfalls? Tatsächlich gibt es am Ende einen Toten: den jungen stutzerhaften Alphonse de Peyrehorade, der – nach den Spuren an seinem Leichnam zu urteilen – in seiner Hochzeitsnacht von den bronzenen Armen einer antiken Venus-Statue umschlungen und getötet wird. Charles Grivel sprach hinsichtlich der *Vénus d'Ille* von einer ›Umkehrung der Metapher‹. Dies realisiere sich beispielsweise, wenn die sentenzartige Frage »Qui n'a pas été blessé par Vénus?« (S. 735)⁴³ innerhalb der Erzählung ›Wirklichkeit‹ werde.⁴⁴ Mit einer an Racine gemahnenden Fatalität scheint der Tod von Anfang an gewiß, die zitierten Racine-Verse (»C'est Vénus tout entière à sa proie attachée«; *Phèdre* I, 3; S. 739) *materialisieren* sich in Mérimées Text ja auf geradezu unheimliche Weise.

Tatsächlich stellen die literarischen Intertexte die Verbindung zu einem Göttlichen her, welches menschliche Vorstellungskraft radikal übersteigt.

42 Dottin-Orsini 1993, S. 115.

43 Die Seitenangaben im Text beziehen sich auf folgende Ausgabe: *La Vénus d'Ille*. In: Mérimée 1978, S. 729-757.

44 »Vénus ici casse corporellement des jambes, jette physiquement des pierres, étouffe de sa propre chair. On lit donc un retournement complet de la métaphore, du procédé qui l'établit. Un sens physique répond caricaturalement au sens moral de l'expression.« Grivel, Charles: Qu'est-ce qu'ill/ille. In: Manteia, 7, 1969, S. 11-28; hier S. 22.

Für den Bildungsbürger und Amateur-Gelehrten aus Ille bleibt das mächtige Potential dieser Zitate allerdings papiern. Für ihn hat das Kunstwerk längst seine Aura verloren; »Vénus changée en document«, wie Paul Valéry die unglückselige Begegnung von Gelehrsamkeit und Kunst einmal umriß:

En matière d'art, l'érudition est une sorte de défaite: elle éclaire ce qui n'est point le plus délicat, elle approfondit ce qui n'est point essentiel. Elle substitue ses hypothèses à la sensation, sa mémoire prodigieuse à la présence de la merveille; et elle annexe au musée immense une bibliothèque illimitée. Vénus changée en document.⁴⁵

Es stellt sich nun die Frage, ob *La Vénus d'Ille* nicht gar vom Aufstand des Kunstwerks gegen seine Vereinnahmung durch eine selbstgefällige Gelehrsamkeit handelt.⁴⁶ Festzuhalten bleibt, daß Mérimées schreckeneinflößende Venus-Statue eine Dimension des ›heiligen Eros‹ aktualisiert, worin Sexualität, Tod und Wahnsinn in einer Weise koinzidieren, die das dürftige Affektreservoir bürgerlich-restaurativen Zuschnitts kollabieren läßt. Gegen die ausschließlich von finanziellen Erwägungen geleitete Heirat des jungen Peyrehorade mit einer reichen Erbin opponiert in der Venus-Figur eine mythische Dimension, welche die von materiellen Interessen geleitete Hochzeit in einen Hierosgamos mit tödlichem Ausgang verwandelt. Diese Attacke aber scheint vor allem im Namen des Autors zu geschehen: Wenn nämlich die verborgene Inschrift auf dem rechten Venus-Arm mit »Eutychès« den griechischen Vornamen eines Venus-Jüngers nennt, so könnte damit auch der Autor gemeint sein, denn das griechische »Eutychès« entspricht dem lateinischen »Prosper«. Sollte die Venus-Statue also im Interesse, gleichsam *im Namen* des Autors handeln? Beschwört dieser die versunkene Macht einer Kunst, die in einem für das neuzeitliche Selbstverständnis nicht mehr faßbaren mythisch-religiösen Kontinuum gründet? In der Venusfigur würde sich dann der letzte Reflex einer einstmals wirkungsmächtigen, ja sogar magischen Auffassung

45 Valéry, Paul: Le Problème des musées. In: Ders.: Œuvres. Paris 1960, II, S. 1290-1293; hier S. 1293.

46 So bereits Ivan Nagels Mutmaßung: »Die Göttin der Erzählung widersetzt sich der kleinlichen Gegenwart als Vertreterin einer großen Vorzeit, widersetzt sich als Gottheit ihrer Erniedrigung zum Schaustück; und sie rebelliert als Kunstwerk gegen ihre Degradierung zum Objekt der Archäologie oder gar zum Gebrauchsgegenstand: dem bequemen Ringhalter des jüngeren Peyrehorade.« (Nagel 1957, S. 423).

von Kunst inkarnieren, die sich jenem positivistischen, von kruder Profanität und Archiviersucht gekennzeichneten Geist des 19. Jahrhunderts nicht nur entzieht, sondern sogar mit tödlicher Gewalt widersetzt.

Bemerkenswerterweise kommt ja einzig der Literat und Künstler aus dieser Geschichte mit dem Schrecken davon. Zwar hatte auch er mit der Venus physischen Kontakt aufgenommen – schließlich hatte man ihn ja genötigt, zur Göttin hinaufzusteigen, sie zu umarmen und ihr frech ins Gesicht zu gucken –, er erleidet jedoch keinen Schaden.⁴⁷ Was aber sieht er dort oben? Eine fragmentarische Inschrift und ein kleines rundes Loch. Das eine wie das andere wirft Rätsel auf: »Mais, répliquai-je, je vois sur le bras un petit trou.« (S. 742).

Die Bedeutung dieses kleinen Lochs am Arm der Venus stellt den »inspecteur« vor beträchtliche Probleme: Diente es zur Befestigung eines Armbands (»bracelet«), das als Opfergabe eines jungen Liebhabers an der Statue befestigt war und später – von Vandalen geraubt – verschwand? Über dem kleinen Loch gerät der Dichter ins Phantasieren. Seine »romanhaften« Assoziationen provozieren beim alten Peyrehorade tiefe Entrüstung: »Ah! Qu'on voit bien que vous avez fait des romans!« (S. 742). – An dieser Stelle der Erzählung treffen zwei konträre Erkenntnismodelle aufeinander: die assoziativ-spielerische Kreativität des Literaten und eine totalitär anmutende Erklärungswut, die das eigentliche Potential des Kunstwerks völlig übersieht. Meines Erachtens steht diese Szene eng mit der Genese des literarischen Textes selbst in Zusammenhang: Als *mise en abyme* scheint der Text an dieser Stelle seinen eigenen phantasmatischen Ursprung zu re-inszenieren; in einem raffinierten Doppelspiel werden die Mechanismen seines Funktionierens so zugleich *ent-* und *verhüllt*. Doch folgen wir zunächst den philologischen Spekulationen des Monsieur de Peyrehorade:

»CAVE AMANTEM« – Schon die erste, am Sockel der Venus befindliche Inschrift erweist sich als doppeldeutig: Neben »Prends garde à celui qui t'aime, défie-toi des amants«, erlaubt sie auch die Übersetzung: »Prends garde à toi si *elle* t'aime«, die das unselige Ende des Bräutigams ahnungsvoll vorwegzunehmen scheint (S. 739). Aber auch jene zweite, am rechten Arm der Venus befindliche Inschrift verweigert Eindeutigkeit: »VENERI TVRBVL ... / EVTYCHES MYRO / IMPERIO FECIT« (S. 740). Gegen die Schrift opponierend, verhindert die offensichtliche

47 »Je m'accrochai sans trop de façon au cou de la Vénus, avec laquelle je commençais à me familiariser. Je la regardai même un instant *sous le nez*, et la trouvai de près encore plus méchante et encore plus belle.« (S. 740).

»Lücke« jeden Versuch einer eindeutigen Sinnzuschreibung. Während der »inspecteur« und Ich-Erzähler darob zunächst ins Stocken gerät, verfällt der alte Peyrehorade, als ambitionierter Amateur-Archäologe, Hobby-Linguist und stolzer Besitzer der Statue in eine babylonische Ausdeutungswut. Nachdem er das fragmentarische Wort in einzelne Silben zerlegt und jede einzelne mit lateinischen, griechischen und phönizischen Wortstämmen und Etyma in Verbindung gebracht hat, gibt er sich einem hemmungslosen Assoziationsrausch hin: Er ergänzt NERA, ein Epitheton, das zunächst auf die schwarze Farbe der Venus-Statue anzuspielen scheint. Das so entstandene TVR-BVL-NERA bringt er mit TVR in Zusammenhang, welches nach seiner Ansicht mit »TOUR et SOUR« korrespondiert: »même mot, SOUR est le nom phénicien de Tyr; BYL c'est Baal, Bâl, Bel, Bul, légères différences de prononciation.« NERA hingegen erscheint komplizierter: Könnte es nicht sogar aufs griechische $\nu\eta\rho\acute{o}\varsigma$ (humide, marécageux) zurückgeführt werden, weil in besagter Gegend so viele Wasserläufe vorkommen? Sollte es sich am Ende gar um ein »mot hybride« handeln (S. 742)? Nach unzähligen Spekulationen wird sich M. de Peyrehorade schließlich für die absurdeste These entscheiden, die vermeintliche griechische Etymologie: »Mais, à cause des mares, je préfère l'étymologie de $\nu\eta\rho\acute{o}\varsigma$.« (S. 742)

Hybridität, Verwässerung, Sumpf: Eine solche Exegese läßt die Zeichen buchstäblich »zerrinnen«, wie das Regenwasser am Ende der Erzählung die Statue durchnässen, den Boden aufweichen und die möglichen Fußspuren des vermeintlichen Mörders (oder der vermeintlichen Mörderin) verwischen wird. Die schon zu Beginn der Erzählung präsente Semantik des Schmelzens und der Auflösung findet in dieser Szene ihren Höhepunkt und kündigt den weiteren Verlauf der Handlung an: Sie korrespondiert ebenso mit dem angesichts seines toten Sohnes in Tränen aufgelösten Peyrehorade (»Il aperçut la statue et aussitôt fondit en larmes.« S. 757), wie sie auf die zur Glocke umgeschmolzene Venus-Statue vorausdeutet.⁴⁸

In Opposition zu diesen Bildern des Schmelzens und der Auflösung akzentuiert eine andere Isotopiekette ein klar konturiertes »Rundes«: Ausgehend von jenem Ring, den der Bräutigam der Statue gedankenlos an den Finger steckt, führt sie zum geraubten, zerschnittenen und unter die Gäste verteilten Strumpfband (»jarretière«) der jungen Braut (S. 750) bis

48 Man vergleiche die Aussage M. de Peyrehorades zu Beginn der Erzählung: »Savez-vous que ma femme voulait que je fondisse ma statue pour en faire une cloche à notre église« (S. 734).

zu jener »empreinte livide«, jenem »cercle de fer« auf dem Leichnam des Bräutigams (»On eût dit qu'il avait été étreint dans un cercle de fer.« S. 754), um schließlich im Rund jener Unheil verkündenden Glocke ihr vorläufiges Ende zu finden (S. 757). Alle Elemente dieser Isotopiekette assoziieren eine Fixierung, eine Bindung und Verengung von letztlich unentrinnbarer, tödlicher Gewißheit. Das mysteriöse kleine Loch am rechten Venus-Arm aber scheint sich wie von selbst in diese Isotopiekette zu fügen.

Zur »Ontologie des Lochs«⁴⁹

Obgleich jenes unerklärbare kleine Loch im Arm der Venus-Statue beim Erzähler – unserem Pariser »inspecteur«, der ja auch Romanschriftsteller ist – spontan eine »dichterische Phantasie-Tätigkeit« in Gang setzt⁵⁰, die nebenbei bemerkt weniger an das Nabel-Phantasma Winckelmanns angesichts der Mediceischen Venus als an die Improvisationen Théophile Gautiers angesichts des Nabels der Venus von Milo erinnert, wurde jenes Detail von der Forschung bislang kaum zur Kenntnis genommen.⁵¹ Jenes Loch erfüllt meines Erachtens zwei wesentliche Voraussetzungen, die es nahelegen, ihm Aufmerksamkeit zu schenken: »Hypersignifikanz und Verdecktheit«.⁵² In Anlehnung an Elisabeth von Samsonows Ausführungen zu »ausgezeichneten Löchern« möchte ich mich im folgenden mit der in *La Vénus d'Ille* entwickelten »Ontologie des Lochs« beschäftigen. Nach von Samsonow bezeichnen jene Löcher Orte, wo »so etwas wie eine

49 Samsonow, Elisabeth von: Die verrutschte Vulva. Entwurf einer neuen Organtheorie. In: Benthien, Claudia/Wulf, Christoph (Hg.): Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 339-361; hier S. 350.

50 »Je pense qu'il a servi à fixer quelque chose, un bracelet, par exemple, que ce Myron donna à Vénus en offrande expiatoire. Myron était un amant malheureux. Vénus était irritée contre lui: il l'apaisa en lui consacrant un bracelet d'or. Remarquez que *fecit* se prend fort souvent pour *consecravit*. Ce sont termes synonymes. Je vous en montrerais plus d'un exemple si j'avais sous la main Gruter ou bien Orelli. Il est naturel qu'un amoureux voie Vénus en rêve, qu'il s' imagine qu'elle lui commande de donner un bracelet d'or à sa statue. Myron lui consacra un bracelet ... Puis les barbares ou bien quelque voleur sacrilège ...« (S. 742).

51 Zur Bedeutung des Details bei Freud vgl. Schor, Naomi: Le détail chez Freud. In: Littérature (Le détail et son inconscient), 37, Februar 1980, S. 3-14; hier S. 7. Vgl. ferner Kofman 1993, S. 72.

52 Samsonow 2001, S. 353 f.

›Interpenetration‹ möglich wird, also ein intensiver, organischer Kontakt mit einem anderen.« Samsonow beschäftigt sich nun allerdings mit Vulven, genauer: mit »verschobenen Vulven«.⁵³ Als solche deutet sie das Genick-›Nährloch‹ des Helden Neo im Erfolgsfilm *The Matrix* (1999) ebenso wie die Darstellung der Milch spendenden Seitenwunde Christi in zahlreichen hochmittelalterlichen Christusdarstellungen.⁵⁴

Nach den Prinzipien einer »ikonographischen Tiefengrammatik oder -topik« ist »eine ›überdeterminierte Erscheinung‹ in jedem Fall auf das mit ihr Verdeckte hin zu befragen«.⁵⁵ Vor diesem Hintergrund erscheinen »gewisse Dinge« – »verworfen Organe« – lokal entstellt (displaziert), wenn sie aus Gründen der (unbewußten) Zensur nicht direkt dargestellt werden können. Sie tauchen dann an anderen Orten auf, wo sie weniger anstößig wirken. Auf diese »verschobene« bzw. »verrutschte« Weise gelingt es gewissen »scharfen« Botschaften, die Zensur ungehindert zu passieren und gleichsam maskiert an fremden Orten aufzutauchen. Am fremden bzw. »verrutschten« Ort können sich sodann Aktivitäten entfalten »die am nicht-entstellten [Ding] problematisch, tabuisiert oder in irgendeiner Weise mit Furcht besetzt sind«.⁵⁶ Da die Vulva aus religiösen bzw. ästhetischen Gründen nicht gezeigt werden durfte,⁵⁷ wurde sie aus Gründen der Tarnung von ihrem eigentlichen Tatort entfernt: Um zensorielle Barrieren zu umgehen, war eine Entstellung, eine Verharmlosung und eine regressive Entschärfung, kurz: eine Verschiebung bzw. »Verrutschung«

53 Samsonow 2001, S. 341.

54 Vgl. Samsonow 2001, S. 358: Durch die Transposition auf einen männlichen Körper konnte die (Selbst-)Zensur erfolgreich umgangen werden: »Indem sie sich in Christus verlieben und aus seiner Seitenwunde sich nähren, kompensieren die Nonnen die sexuelle Enteignung. Man sieht nichts direkt, aber man ahnt etwas.«

55 Samsonow 2001, S. 340.

56 Alles ebd. In Analogie zu Freuds *Traumdeutung* geht von Samsonow von einer ›Verschiebung‹ aus, die sie allerdings nicht textuell, sondern ›räumlich‹ begreift. Sie bevorzugt den Begriff ›verrutscht‹, da er die Unwillkürlichkeit und Urheberlosigkeit des Vorgangs deutlicher zum Ausdruck bringe als der Begriff ›Verschiebung‹ (Samsonow 2001, S. 340 f.).

57 Nach Georges Devereux (Baubo. Die mythische Vulva. Frankfurt/M. 1981) darf die Vulva per definitionem nicht gezeigt werden. Vgl. Samsonow 2001, S. 358. Tatsächlich scheint die Tatsache der ›Unsichtbarkeit des weiblichen Geschlechts‹ auf (allerdings kanonisierten) Akt-Darstellungen innerhalb der kunsthistorischen Forschung bis heute noch ungeklärt. Ich verweise auf den Beitrag von Ann-Sophie Lehmann: Das unsichtbare Geschlecht. Zu einem abwesenden Teil des weiblichen Körpers in der bildenden Kunst. In: Benthien/Wulf 2001, S. 316-338.

notwendig.⁵⁸ Diese ging in der Regel nach Art eines Sublimierungsvorgangs vonstatten: Das gefährliche Ding »rutschte« in der Regel nach oben, ein »sursum« fand statt.⁵⁹

Die Unsichtbarkeit des weiblichen Geschlechts läßt sich vor allem an kanonisierten Kunstwerken verifizieren. In anderen Traditionslinien finden sich durchaus stilisierte Darstellungen von isolierten geöffneten Vulven (wie auch von erigierten Phalli). Als Fruchtbarkeitssymbole, aber auch mit apotropäischer Wirkabsicht tauchen sie beispielsweise an Kirchenfassaden oder als Amulette auf.⁶⁰ Auch die groteske Erzähltradition kennt derartige Gesten, die im Zuge der Moderne allerdings verschwinden. Die Sexualmedizin – und in deren Folge die Psychoanalyse – inkorporierte die Angst vor dem weiblichen Genital in ihre Forschung, so daß diese dank Freuds fundamentaler These, der Anblick des weiblichen Genitals löse beim Mann Kastrationsangst aus, eine neue, universelle Dimension gewinnen konnte: Der Mythos wurde zum Faktum und konnte retrospektiv sogar als Erklärung der folkloristischen Tradition herangezogen werden.⁶¹

Was aber legitimiert uns dazu, das kleine Loch am rechten Arm der Venus-Statue als eine nach oben »verrutschte« Vulva zu identifizieren?⁶² Zunächst Freuds Analyse von E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* (1816), wo er die Bedrohung der Augen als eine »am Körper verschobene Kastrationsdrohung« deutete.⁶³ Im Fall der *Vénus d'Ille* legt die insistente Isotopiekette eines ›Runden‹, ›Umschlingenden‹ (›clos/
›clôture‹),⁶⁴ welches sich als »petit trou« und (hypothetisches!) »bracelet

58 Samsonow 2001, S. 356.

59 Samsonow 2001, S. 346.

60 Lehmann 2001, S. 320.

61 Vgl. ebd.

62 Die an der *Vénus d'Ille* auffällige ›Verschiebung‹ (nach oben) ist nicht nur ›lokaler Art, sondern findet sich auch auf ›metaphorischer Ebene‹. Sie wäre dann auf jene äußerst lebendigen und von allen als bedrohlich empfundenen Augen zu beziehen, die einer aus ihrer ›Schale zu schälenden Mandel‹ ähneln (S. 737). Nach Devereux ist die Mandel als sexuelle Metapher deutbar (vgl. Samsonow 2001, S. 358). Der durchgehend als böse bezeichnete Blick der Venus assoziiert somit ebenfalls ›Kastration‹ (vgl. Chabot, Jacques: *L'autre Moi. Fantômes et fantastique dans les Nouvelles de Mérimée*. Aix-en-Provence 1983, S. 121-158; hier S. 152).

63 Freud, Sigmund: *Das Unheimliche* (1919). Studienausgabe Bd. IV (Psychologische Schriften). Hg. von Mitscherlich, Alexander u. a. Frankfurt/M. 1970, S. 241-274; hier S. 254.

64 Vgl. die Ausführungen von Charles Grivel in Anm. 79.

volé«, »bague«, »jarrettière«, »empreinte livide« / »cercle de fer«, »cloche« manifestiert, den Verdacht dringend nahe, es könne sich um das tabuisierte und daher »unaussprechliche« weibliche Genital handeln, welches – würde es unverhüllt betrachtet – das Urphantasma der Kastration auszulösen imstande ist.⁶⁵ Jenes hypersignifikante Loch bildet meines Erachtens die Schnittstelle unterschiedlicher Blickkonstellationen und Blicktabus,⁶⁶ die unterschiedliche Diskurse generieren. Diese sind:

1. Ein sich gerade formierender wissenschaftlicher Diskurs, der sich selbst zwar zum objektiven Sehen zwingt, aber dennoch *nichts* sieht. Statt die sinnlichen Reize der antiken Statue zu goutieren, werden diese skotomisiert. Dieser Blick sieht und sieht doch nicht. Ausschließlich auf die Deutung der Schrift konzentriert, kämpfen die beiden Gelehrten – wie Volker Klotz zu Recht bemerkt – zwar »mannhaft«, aber dennoch als »entmannte«. Sie betreiben einen »unbewußten Abwehrzauber« und vertauschen dadurch »ihr eigentliches Objekt, damit es kein übermächtiges Subjekt werde [...] mit seinem Attribut«. Das »faszinierende Standbild der Göttin Venus« werde dadurch zum »Anhängsel seiner kümmerlichen Beschriftung« herabgewürdigt.⁶⁷ So gedeutet, gewinnt der mit beträchtlichem Aufwand erzeugte selbstreproduktive wissenschaftliche Diskurs

65 Nach Ziolkowski (1977, S. 27) impliziert das Thema »Venus mit dem Ring« stets das Phantasma der Impotenz. In der älteren Sekundärliteratur äußert einzig Nagel (1957, S. 424) den Verdacht der Kastrationsdrohung, während Chabot »le trou« direkt mit dem Kastrationskomplex in Zusammenhang bringt (S. 139), es sogar unmißverständlich als »vagin-constrictor« deutet (Chabot 1983, S. 145).

66 Das Motiv des Blicks, genauer des »verfehlenden« oder »skotomisierenden« Blicks, das für die Erzählung *La Vénus d'Ille* noch detaillierter herauszuarbeiten wäre, bildet nach Ansicht von Thanos Lipowatz doch das Phantasma par excellence. Bezeichnenderweise stehen begehrender Blick und Bedrohung der Augen als Urphantasma im Zentrum von Freuds Studie zum *Sandmann*, wo mit der Puppe Olympia ja auch das Thema der Belebung des Unbelebten literarisch verarbeitet wird. Lipowatz, Thanos: Über das Fantasma (Psychoanalyse, Diskursanalyse, politische Analyse). In: Kamper, Dietmar (Hg.): Macht und Ohnmacht der Phantasie. Darmstadt 1986, 155–185; hier S. 160.

67 Klotz, Volker: Prosper Mérimée: *La Vénus d'Ille*. In: Ders.: Venus Maria. Auflebende Frauenstatuen in der Novellistik. Bielefeld 2000, S. 70–91; hier S. 79. Mit seiner Andeutung eines Abwehrzaubers geht lediglich Volker Klotz in die von mir vorgeschlagene Argumentationsrichtung: »So spielt sich denn hier, vollends tragikomisch, so etwas ab wie ein abstrus unerotisches Dreiecksverhältnis. Streitbar rivalisieren und turnieren die beiden Männer: aus Anlaß, im Gesichtskreis und um die Gunst der schönen bronzenen Frau. Doch sie buhlen nicht um diese selbst, sondern um die Gunst, ihr einzig triftiger Erklärer zu sein.« Letzteres trifft m. E. nur bedingt zu, da der Pariser »inspecteur« vielmehr frei improvisiert.

die Funktion eines das Reale verdeckenden Substituts: Als apotropäische Geste eignet ihm die Qualität eines ›Fetisch‹.

2. Während der Archäologe das kleine Loch aus seiner Wahrnehmung ›wegwischt‹ und an diese Stelle ein lächerliches, seinem Ruhm dienendes »mémoire« zu setzen beabsichtigt, gerät der Dichter – und der Ich-Erzähler wird hier ausdrücklich als Romanschriftsteller bezeichnet – darüber ins Phantasieren. Gleich einem spielenden Kind darf er, was andere nicht dürfen, obliegt es ihm doch, die ansonsten verdrängten und tabuisierten Wunschphantasien stellvertretend für das Kollektiv zu artikulieren.⁶⁸ Wenn – wie Freud behauptet – die Mythen entstellte Überreste von Wunschphantasien ganzer Nationen, *Säkularträume* der jungen Menschheit darstellen,⁶⁹ dann findet sich im literarischen Diskurs noch ein letzter Reflex dieses Potentials. Während das Phantasma in rätselhafter Form das darstellt, was *verschwiegen werden soll* gegen den Konformismus der Gruppe und der Gesellschaft, darf der Mythos dieses artikulieren. Zwar verdecken beide »gleichermaßen eine unerträgliche Wahrheit: einen Mord, einen Inzest, den Bruch eines legitimen Vertrages« – der Klarheit des Mythos obliege jedoch die Funktion einer Ablenkung.⁷⁰ Dichtung ist in diesem Sinn immer auch Ab-lenkung, die das Erschreckende zwar artikuliert, nicht jedoch, ohne sich dem Lustprinzip zu verschreiben.⁷¹ Nach dieser Lektüre wäre *La Vénus d'Ille* als ein Text deutbar, der das Phantasmatische – das Verdrängte, Tabuisierte, Verbotene: Sexus, Eros, Tod – sibyllinisch verschlüsselt im Modus einer phantastischen Erzählung artikuliert.

3. Eine von christlichen Moralvorstellungen besetzte Angst vor der Sexualität erzeugt den inkohärenten Diskurs der Hysterie. Gemeint ist der ›ver-rückte‹ Diskurs der Braut (»le récit de la malheureuse folle« S. 755), die in der Forschungsliteratur bislang nur wenig Beachtung gefunden hat.⁷² Doch obgleich die bis zu jenem Zeitpunkt stumme Figur nun zum

68 Freud, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren. Studienausgabe Bd. X: Bildende Kunst und Literatur. Frankfurt/M. 1982, S. 169-179; hier S. 174; 179 (künftig: Freud 1982b). Etwa die symbolische Kastration bzw. Tötung des Vaters bzw. Rivalen: »C'est donc lui [le Narrateur, la réalisation du Moi de l'auteur] qui a toujours le dernier mot, et, en littérature, c'est capital: le Héros a beau perdre sa tête (et son pénis), le Narrateur a son phallus dans la tête.« (Chabot 1983, S. 157).

69 Chabot 1983, S. 178.

70 Die Ausführungen folgen: Lipowatz 1986, S. 177 f.

71 Kofman 1983, S. 76 f.

72 Einzig Jacques Chabot geht auf die zentrale Bedeutung der Braut ein: »Dans *La Vénus d'Ille* rien n'est montré, tout est dit mais dans le discours d'une aliénée, dans le langage de la folie qui tient lieu de surnaturel.« Chabot 1983, hier S. 145.

ersten Mal ihre Stimme erhebt, bringt *ihr* zusammenhangloses Gestammel vom tödlichen Koitus («Elle poussait des cris inarticulés» S. 753) keinerlei Aufklärung über das Geschehen. Wenn der Text die Erzählung vom Einbruch eines unaussprechlichen *Unheimlichen* in die abgezielte bürgerliche Alltagswelt dem Mund einer Augenzeugin anvertraut, die ob der Ungeheuerlichkeit des Geschehens nicht mehr kohärent sprechen kann, so salviert sich der Autor auf diese Weise trickreich. Dank dieses Tricks erhält *sein* Text jene unleserliche Lücke, jenen ewig klaffenden Spalt und permanenten Mangel, für alle Zeit aufrecht. Dieser scheint jedoch nichts anderes zu bezeichnen, als jene paradoxe von Abwehr *und* Begehren zugleich besetzte Sehnsucht des innerhalb der symbolischen Ordnung »gespaltenen« post-ödipalen Subjekts nach einer Totalität *und* Tod verheißenden immer schon verlorenen Mütterlich-Weiblichen.⁷³

*Zur Metaphorik des Spiels oder Der Dichter und das Phantasieren*⁷⁴

In der antinomisch strukturierten *Venus*-Statue scheint sich metonymisch das narrative Grundmuster des Textes zu materialisieren,⁷⁵ der nach dem Prinzip funktioniert, jede einmal gesetzte Aussage umgehend zu revidieren, und so dem Zwiespältig-Uneindeutigen Permanenz verleiht.⁷⁶ Jede vom Text vermittelte Wahrnehmung gerät zu einer höchst duplizitären, den Leser verwirrenden Angelegenheit.⁷⁷ Der Eindruck in-

73 Vgl. die Ausführungen Terry Eagletons, die sich auf Lacansche Theoreme beziehen. In: Ders.: Einführung in die Literaturtheorie. 3. Aufl. Stuttgart, Weimar 1994, S. 156 f. sowie Freud 1970, S. 267.

74 Freud 1982b.

75 Die Statue entzieht sich hartnäckig jedem Deutungsversuch: Trotz ihrer »incroyable beauté« strahlt sie den Eindruck einer animalischen Wildheit aus (S. 739). Jeder Versuch, sie zu zeichnen, mißlingt; nach etwa zwanzig Versuchen bricht der Erzähler sein Unterfangen ab (S. 746).

76 Charles Grivel beschreibt das Funktionieren des Textes als »kontradiktorisches Alternieren«: »le négatif suit l'affirmatif, l'avant possède un envers qui le dément.« Grivel 1969, S. 17 und S. 25: »La nouvelle anéantit un sens. Son but tient dans un démenti.«

77 Dies überrascht indes nicht; denn wie das Lukians *Der Lügenfreund oder Der Ungläubige* entnommene Motto des Textes bereits andeutet, steht dieser von Anfang an unter dem Signum der Lüge: »Que cette statue, dis-je alors, qui ressemble tant à un homme, nous soit donc bienveillante et propice!« (Lucien, *L'Homme qui aime les mensonges*, chap. XIX). In den älteren Ausgaben fand sich lediglich der griechische Text, der wohl nur von den Gebildeten verstanden werden konnte.

flationierender Vieldeutigkeit wird durch die Symbolebene, durch Wortspiele, literarische Intertexte⁷⁸ und fremdsprachliche Zitate, deren Übersetzung abermals zu Kontroversen Anlaß gibt, noch unterstützt. Jeder Versuch, die Novelle zu deuten, gerät zum spekulativen Akt; der Textsinn verflüchtigt sich in einem raffinierten *jeu sémique*.⁷⁹

Meines Erachtens bieten die in der Erzählung durchgängig präsenten Spiele – das »jeu de paume«-Spiel (S. 732, 746)⁸⁰ der jungen Männer und die als »jeu de mourre« (S. 738) gedeutete Handhaltung der Venus-Statue – den Lösungsschlüssel, um den Mechanismus dieser permanenten Sinn-Verschiebung zu erklären, geht es doch bei beiden Spielen um die grundsätzliche Alternative von Treffen oder Verfehlen. Während beim »jeu de paume«-Spiel jedoch primär die sportliche Geschicklichkeit der Spieler unter Beweis gestellt werden muß, steht das als »jeu de mourre« bezeichnete Fingerspiel, das von mindestens zwei Spielern gespielt werden kann, eindeutig unter dem Diktat des Zufalls: Während nämlich ein Spieler eine bestimmte Anzahl gestreckter Finger zeigt, muß der Gegner simultan zur Geste die richtige Zahl ausrufen. Wie im lateinischen Wort *mora* (Verzug, Verzögerung, Zeitraum, Hindernis) anklingt, scheint das Verfehlen bei diesem Spiel häufiger vorzukommen als die Koinzidenz von Geste und richtiger Zahl.⁸¹ In jenem harmlos anmutenden Spiel, bei

78 Zu den Intertexten (Lukian; Molière: *Amphitruon* I, 2; *Énéide*, IV, 33; VI, 883; Racine: *Phèdre* I, 3) vgl. Avni, Ora: Et la chose fut. *La Vénus d'Ille* de Mérimée. In: Poétique, XII, 1981, S. 156-170; hier S. 160 ff. Jean Coll, das erste Opfer der Venus-Statue, wird aufgrund seiner Beinverletzung, die wohl zu lebenslänglicher Behinderung führen wird, mit Vulcanus/Hephaistos, dem mythologischen Gatten der Venus verglichen. Seine Beinverletzung assoziiert ebenfalls eine symbolische Kastration.

79 Grivel zeigt, daß der Mechanismus des »jeu de mots« aufgrund von Homophonien ganze Wortketten erzeugt: Wie ein Echo assoziiert der Name des ersten Opfers der Venus-Statue, Jean Coll, dessen Bein von der Statue zerschmettert wurde: ›col, ›cou, ›collioure (jener zur Hochzeit ausgeschänkte Wein, der stark wie Schnaps, ›al-col, ist), was mit ›clos, ›cloche korrespondiert (Grivel 1969, S. 12, 15). Auch das Toponym ›Ille erweist sich als vieldeutig. Grivel assoziiert das Toponym ›Elne, en latin: Illiberis, liber, livre« (S. 21).

80 Viele Deutungen der Erzählung verfolgen die Spur des Ballspiels (»jeu de paume«) ohne das »jeu de mourre« als Gegenstück zu berücksichtigen.

81 Vgl. den Eintrag in: Le Petit Robert. Paris 1982, S. 1237: »(1475; it. dial. *morra*, it. *mora*, lat. *mora* »retard«) Anciennement. Jeu de hasard dans lequel deux personnes se montrent rapidement et simultanément un certain nombre de doigts dressés en criant un chiffre pouvant exprimer ce nombre (celui qui donne le chiffre juste gagne), »la mourre jeu du nombre illusoire des doigts« (Apollinaire).«

dem es augenscheinlich *nur* um die ›korrekte‹ Benennung von Wirklichkeit geht, scheint sich aber das Funktionsprinzip der Erzählung zu inkarnieren: »Jeu de mourre« / »jeu d'amour« / »jeu de mort« – Über die Assoziationskette »amour« / »mourre« / »mort«, nach dem Prinzip eines *jeu de mots*, entstehen durch geringfügige Verschiebungen auf der Signifikanten-Ebene Übergänge, die in der Realität zwar nicht existieren, die jedoch das tragische Geschehen der Novelle treffend umreißen. Oder im Paradigma des »jeu de mourre« ausgedrückt: Es sind geringfügige Verfehlungen des Lautstandes, die die *déesse d'amour jouant au jeu de mourre* (S. 738) zur *déesse au jeu de mort* mutieren lassen.

In seinem berühmten Aufsatz »Der Dichter und das Phantasieren« (1907/1908) vergleicht Freud den Dichter mit einem spielenden Kind: »Der Dichter tut nun dasselbe wie das spielende Kind; er erschafft eine Phantasiewelt, die er sehr ernst nimmt, d. h. mit großen Affektbeträgen ausstattet [...].«⁸² *La Vénus d'Ille* scheint ganz nach dem Prinzip jenes hinterhältigen »jeu de mourre«-Spiels zu funktionieren, das der Autor hier auf raffinierte und höchst ironische Weise mit literarischen Motiven, Strukturen,⁸³ Topoi⁸⁴ und mit der Sprache selbst spielt. Weil die Dichtung, als »das Reich der Phantasie [...] ja zur Voraussetzung seiner Geltung« hat, »daß sein Inhalt von der Realitätsprüfung enthoben ist«,⁸⁵ ist es möglich, im Medium dieses Spiels Verdrängtes auszuagieren. Auf diese Weise gelingt es dem Dichter nicht nur eine ihn augenscheinlich frustrierende Wirklichkeit zu korrigieren, denn nach Freud ist, »jede einzelne Phantasie [...] eine Wunscherfüllung, Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit«,⁸⁶ sondern er setzt auch uns Leser »in den Stand, unsere eigenen Phantasien nunmehr ohne jeden Vorwurf und ohne Schämen zu genießen.«⁸⁷

82 Freud 1982b, S. 172.

83 Im vorliegenden Fall wäre die allerdings scheiternde detektivische Struktur zu nennen.

84 So scheinen die klassischen misogynen Weiblichkeitstopoi in *La Vénus d'Ille* zu implodieren: In der ›Vénus noire‹ kulminieren ›mère castratrice‹, ›femme phallique‹ und ›machine célibataire‹.

85 Freud 1970, S. 271.

86 Freud, 1982b, S. 174.

87 Freud 1982b, S. 179. Die Argumentationslinie des vorliegenden Artikels bestätigt der anregende Band von Berthold Hinz: *Aphrodite – Geschichte einer abendländischen Passion* (München, Wien 1998) aus kunsthistorischer Sicht, auf den mich Elisabeth Oy-Marra (Bamberg) nach Fertigstellung des Beitrags aufmerksam machte.

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG).

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2004
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf
Druck: Hubert & Co, Göttingen
gedruckt auf säure- und chlorfreiem, alterungsbeständigem Papier

ISBN 3-89244-762-4