GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Vom Omphalos zum Phallus : weibliche Todesrepräsentanzen als kulturelles Symptom

Bronfen, Elisabeth

1993

https://doi.org/10.25595/1611

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bronfen, Elisabeth: *Vom Omphalos zum Phallus : weibliche Todesrepräsentanzen als kulturelles Symptom*, in: Metis : Zeitschrift für historische Frauen- und Geschlechterforschung, Jg. 2 (1993) Nr: 1, 57-70. DOI: https://doi.org/10.25595/1611.

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

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

VOM OMPHALOS ZUM PHALLUS:
weibliche Todesrepräsentanzen als kulturelles Symptom

Elisabeth Bronfen

Die zentrale These in meinem Buch über Repräsentationen vom weiblichen Tod in der westlichen Kultur - Over Her Dead Body. Death, femininity and the aesthetic - kann folgendermaßen zusammengefaßt werden.[1] Narrative und visuelle Todesdarstellungen - und besonders die Darstellungen von sterbenden und toten Frauen -, die ihr Darstellungsmaterial aus dem allgemeinen kulturellen Bild-Repertoire beziehen, können als Symptome unserer Kultur verstanden werden. Über die Darstellungen des toten weiblichen Körpers kann die Kultur ihr unbewußtes Wissen über den Tod verdrängen und gleichzeitig artikulieren, genauer jenes unbewußte Wissen inszenieren, welches es weder präkludieren noch direkt ausdrücken kann. Stellen Symptome gescheiterte Verdrängungen dar, so sind Repräsentationen Symptome, die etwas Verborgenes sichtbar machen und zwar in genau der gleichen Geste, in der sie das verbergen, was zu gefährlich ist, als daß es offen artikuliert, aber zu faszinierend, als daß es erfolgreich verdrängt werden könnte. Darstellungen des weiblichen Todes - so meine These - verdrängen, indem sie den Tod vom Selbst abspalten und am Körper einer schönen Frau ansiedeln. Gleichzeitig erlauben diese Darstellungen jedoch immer auch die Rückkehr des Verdrängten, wenngleich auch in einer verkleideten Manier: darin besteht ihre Duplizität.

In diesem Aufsatz möchte ich nun einige der theoretischen Implikationen entfalten, die sich aus meiner Arbeit über den ästhetischen Nutzen einer mit Tod gekoppelten Weiblichkeit ergeben haben. Mit meiner Wahl des Titels möchte ich gleich zu Beginn darauf hinweisen, daß es mir sowohl um eine theoretische Abweichung als auch eine Weiterführung von Freuds Diskussion der Kastration geht, für die der Ödipus-Komplex als Knotenpunkt dient. Denn in diesem theoretischen Modell dient die Frage des *Habens* oder *Nicht-Habens* des Phallus als Angelpunkt für die Entscheidung, welche Position man in der kulturell-gesellschaftlichen symbolischen Ordnung einnehmen kann, egal ob man dem Privileg des Phallus im klassischen Patriarchat oder der feministischen Kritik des Phallozentrismus folgt. Mit meinem Titel möchte ich den Vorschlag anbringen, ein zweites somatischen Zeichen - nämlich den Omphalos (griechisch für Nabel) - in die Diskussion über die Position des Subjekts in der Kultur einzuführen. Denn die

1 Elisabeth Bronfen: Over Her Dead Body. Death Femininity and the Aesthetic, Manchester 1992.

Krux meines Argumentes ist folgende: Jenseits der Streitfrage, ob man das kulturell privilegierte Sexualorgan *hat* oder *nicht hat*, steht in den Repräsentationen des weiblichen Todes die gescheiterte Verdrängung dessen auf dem Spiel, was ich als einen unumgänglichen Körper der *Materialität-Mütterlichkeit-Mortalität* bezeichne, und dieser Komplex wird durch das anatomische Zeichen des Nabels vertreten. In der Tat erkannte ich, als ich diesen Aufsatz schrieb, daß ich ihm genausogut den Titel 'Vom Phallus zum Omphalos' hätte geben können, denn ich möchte im folgenden für eine Verlagerung der Fragestellungen über "gender" Bezeichnung eintreten, und zwar eine Verlagerung auf eine Diskussion über die Anwesenheit des Todes in unseren psychischen und ästhetischen Repräsentationen; eine Verschiebung, die ich zudem als möglichen Ethos feministischer Kritik vertreten möchte. Bevor ich jedoch genauer darauf eingehen kann, was es mit dem Nabel auf sich hat, und warum ich eine konzeptionelle Rückkehr zu einem antiken Kultobjekt vorschlage - zu dem Omphalos in Delphi - wird ein längerer Exkurs nötig sein, nämlich die Rückkehr zu Freuds Formulierung des Kastration-Komplexes und eine Re-Lektüre von Sophokles *Ödipus Rex*. Mit diesem Exkurs soll ein Moment in dieser Tragödie beleuchtet werden, den Freud willentlich oder unbewußt nicht zu lesen wußte.

In seiner Studie über die Traumdeutung isoliert Freud diese Tragödie als *die* paradigmatische Illustration für die schmerzvolle Störung in der Beziehung des Kindes zu seinen Eltern, die die ersten Regungen der Sexualität mit sich bringen. Denn der Mythos des Ödipus entstammt laut Freud einem uralten Traumstoff, welcher mit zwei allgemein typischen Träumen übereinstimmt. Der Traum des Mannes, mit der Mutter sexuell zu verkehren ist "wie begreiflich, der Schlüssel der Tragödie" des Ödipus, jedoch fungiert dieser als "Ergänzungsstück zum Traum vom Tod des Vaters".[2] Freud nennt *Ödipus Rex* eine Schicksalstragödie, aus der der tief ergriffene Zuschauer des Trauerspiels die "Ergebung in den Willen der Gottheit, Einsicht in die eigene Ohnmacht" lernen soll. Die zwingende Gewalt des Schicksals erschüttert und ergreift den modernen Menschen nicht minder als den zeitgenössischen Griechen, so Freud, "weil es auch das unsrige hätte werden können, weil das Orakel vor unserer Geburt denselben Fluch über uns verhängt hat wie über ihn. Uns allen vielleicht war es beschieden, die erste sexuelle Regung auf die Mutter, den ersten Haß und gewalttätigen Wunsch gegen den Vater zu richten; unsere Träume überzeugen uns davon". Für Freud ist das kulturierte Subjekt eines, das diese, von der Tragödie Sophokles' artikulierten Kindheitswünsche aufgeben kann, das seine sexuellen Regungen von der Mutter ablösen und seine Eifersucht gegen den Vater vergessen kann.

Da Freud als Kern dieses Trauerspiels Inzest und Vatermord festlegt, ist es aufschlußreich, seine Zusammenfassung der dramatischen Ereignisse genauer zu betrachten. Die Handlung des Stückes besteht "in nichts anderem als in der schrittweise gesteigerten und kunstvoll verzögerten Enthüllung - der Arbeit einer Psycho-

2 Sigmund Freud, Die Traumdeutung. Gesammelte Werke II/III, Frankfurt a.M. 1942, S.268ff.

analyse vergleichbar -, daß Ödipus selbst der Mörder des Laïos, aber auch der Sohn des Ermordeten und der Jokaste ist. Durch seinen unwissentlich verübten Frevel erschüttert, blendet sich Ödipus und verläßt die Heimat. Der Orakelspruch ist erfüllt".

Wenden wir uns jedoch der Tragödie Sophokles' zu, so erkennen wir, daß der weibliche Körper auf eine weit dramatischere Weise eliminiert wird als dies die psychoanalytische Standard-Formulierung 'Verzicht des mütterlichen Körpers' andeutet. Für Freud besteht die Lehre, die diesem Stück entnommen werden kann, darin, einzusehen, daß es das Schicksal eines jeden Menschen ist, von einer fundamentalen "Ohnmacht" oder "Impotenz" eingeschrieben zu sein. Zudem liest er die tragische Handlung Ödipus' als eine Allegorie über die Entwicklung des Subjektes, die es weg führt von einer trieborientierten, natürlichen Existenz und hin zu einem Verzicht auf seine Triebe - einem Verzicht, der mit dem Erlangen des Kulturiertseins gleichzeitig verläuft. Durch diese Interpretation läßt Freud jedoch einen bezeichnenden Moment außer Acht - den Tod der Jokaste.

In Sophokles' Wiedergabe des uralten Myhtos warnt Jokaste Ödipus "Ach, Armer, daß du nimmer wüßtest, wer du bist!"[3], kehrt in ihr Haus zurück, geht direkt in ihr Ehegemach, rauft sich an den Haaren, ruft ihren toten ersten Ehemann Laius an, stöhnt und verdammt ihr schicksalshafte Ehebett. Die Szene wird in den Worten des betrachtenden Boten dem Publikum wiedergegeben; "Und schrie das Ehbett, wo zugleich unselig sie den Mann vom Manne, durch das Kind das Kind gewann!"[4] Bezeichnenderweise wird ihr eigentlicher Tod im Stück ausgelassen, denn die restliche Rede des Boten gibt diesen Tod nur indirekt wieder und konzentriert sich statt dessen auf die Wut und die Verzweiflung Ödipus'. Der Bote berichtet; "Nicht weiß ich aber, wie sie weiter unterging; Denn eingestürzt kam schreiend Ödipus, worauf nun ferner niemand jener Schreckenslos ersah. Nur sahn wir diesen in Ängsten wild herumgejagt. Denn bittend irrt' er, ihm ein Schwert zu reichen, um, rief nach dem Unweib, wo es ihm zu treffen sei, das Doppelsaatfeld seiner und der Kinder auch! Und wie er umtobt', zeigt' ein Gott ihm dieses an, der Männer niemand wahrlich, der ihm nahe war. Denn gräßlich heulend kam er, wie dahingeführt, das Doppeltor anspringend; aus den Pfosten riß er aus die hohlen Schlösser, und er brach hinein".[5]

Diese Szene deutet an, daß es einen von Sophokles Trauerspiel artikulierten Traum gibt, der sich von unserem inzestuösen Begehren nach der Mutter und unserem vatermörderischem Haß unterscheidet - nämlich der Traum des Muttermordes. Denn kurz bevor Ödipus "durch seine unwissentlich verübten Greuel erschüttert" wird,[6] in der Tat kurz nachdem er herausgefunden hat, daß er der Mörder seines

3 Sophokles, Die Tragödien, Übertragung von K.W.F.Solger, München 1967, Zeile 1069.

4 Ebd., Zeile 1250-51.

5 Ebd, Zeile 1252-1263; psychoanalytisch gesehen könnte man die unsichtbare, nicht benannte Instanz - "gräßlich heulend kam er, wie dahingeführt" -, die ihn dazu verleitet, gewaltsam in das Gemach seiner Jokastes einzudringen, als seine destruktiven Triebe deuten.

6 Freud (Anm. 2), S.268.

Vaters sei, zeigt er nicht etwa Reue, sondern statt dessen das Begehren, einen weiteren Mord zu begehen. Mit dem Schwert in der Hand stürzt er in das Zimmer seiner Mutter/Ehefrau, in der Hoffnung, sie zu töten, um sich somit der Schuld zu entladen, mit der er auf einmal durch die Rede des Hirten belastet wurde. Durch diese Tilgung könnte er seine potente Macht wieder behaupten, und zwar gegenüber dem Fluch der Faktizität, der ihm von Jokaste auferlegt wurde in der doppelten Geste, durch die sie ihn gebar und ihm Kinder gebar (und welche psychoanalytisch als Einsicht in die eigene Ohnmacht, die eigene Impotenz verstanden werden muß).

Jokaste jedoch durchkreuzt seine Anstrengungen. Nachdem Ödipus und seine Diener das Ehegemach betreten haben, finden sie nur noch eine Tote; "plötzlich schwebend jene Frau war anzuschaun, in hohes Stranggeflechte festgeknüpft. Bei solchem Anblick ließ er, schwer aufbrüllend, tief herab das aufgezogne Seil. Und als darauf die Arme dalag, folgten Schrecken anzusehn. Denn aus der Frau Gewändern goldgetriebene Brustspangen reißend, ihre Schmuckbefestigung, erhob er die und traf der Augenkreise Paar mit solchem Laut: Nie sollten ihn sie wieder schaun, noch was er duldet' oder was er Böses tat"[7].

Auf die Frage, 'was hätte Ödipus getan wenn Jokaste nicht Selbstmord begangen hätte?' würde ich nun folgende Spekulation wagen. Er hätte seine aggressiven Triebe von sich abgewandt und auf sie übertragen, wie dies durch seine erste muttermörderische Regung bereits angezeigt wurde. Er hätte sie mit seinem Schwert ermordet. Führt man diesen Gedankengang weiter, läßt sich ferner fragen - wenn er in seiner ursprünglichen muttermörderischen Regung erfolgreich gewesen wäre, hätte er sich blenden müssen? Weiterhin spekulierend würde ich auf diese Frage mit 'nein' antworten. Hätte Ödipus "das Unweib...das Doppelsaatfeld", dem er entsprang zerstören können, hätte er den Ort seines Ursprungs vertilgt, und in Anlehnung dazu den sogenannten Fluch, der ihm mit seiner Geburt auferlegt wurde, ausgelöscht. Er hätte sich neu gebären können, und in dieser selbst-erzeugten Form des Selbstentwurfes hätte er sich von der historischen Verantwortung reinigen können, die ihm regelrecht auf den Leib mit seiner Geburt eingeschrieben wurde. Der Mord an der Mutter hätte die imaginäre Fiktion seiner Allmacht, seiner Omnipotenz neu installiert. So könnte man die muttermörderische Regung Ödipus als die Wiedergabe eines ganz anderen, allgemeinen Begehrens interpretieren, als das von Freud herausgearbeitete inzestuöse und vatermörderische Begehren. Hier zeigt sich nämlich das Begehren, die Schuld und die Faktizität unserer historischen Situation auszulöschen, um die Illusion, wir sein unschuldig oder könnten es bleiben, festzulegen, e.g. die Illusion, wir hätten keine Mitschuld, keine Teilhaberschaft und keine Verantwortung.[8] Gerade weil Ödipus sich von seiner persönlichen

7 Sophokles (Anm.3), Zeile 1263-1272.

8 Obgleich ihre Schlußfolgerungen anders verlaufen als die These, die ich hier vorschlage, setzt auch Luce Irigaray den Muttermord in das Zentrum ihrer Diskussion des männlichen Subjektes und der patriarchalen Kultur; vgl. "Körper an Körper mit der Mutter" in: Genealogie der Geschlechter, Freiburg i.Br 1989, S.25-46.

Geschichte nicht ablösen kann, kann er sich auch nicht jenseits der Mortalität, die der mütterliche Körper - "das Doppelsaatfeld" - auf so schicksalhaft tragische Weise ihm bei seiner Geburt eingeschrieben hat, bewegen, und genau dieses Unvermögen führt zu der Selbstblendung.

Man könnte weiter spekulieren, daß Ödipus gerade deshalb durch die Einsicht in die selbst verübten Greuel erschüttert wird (um auf Freuds Formulierung zurückzukehren), weil er Jokaste nicht töten konnte. Der Anblick ihres toten Körpers erlaubt oder zwingt Ödipus, seine eigene Ohnmacht/Impotenz gegenüber dem Schicksal zu erkennen, nicht nur weil Jokastes Leiche nun als Zeichen für präzise jenen Tod und jene Schuld fungiert, deren Verdrängung jegliche psychische Vorstellungen von Potenz und Macht fordert. Sondern auch, und vielleicht vor allem, weil seine Ohnmacht/Impotenz gerade darin festzumachen ist, daß er den Ort seines Ursprungs nicht vernichten konnte. So würde ich hinzufügen, das Schicksal, dem er zu entfliehen sucht, dessen Einsicht er verdrängen möchte, bezieht sich *nicht nur* darauf, daß das Kind seine ersten sexuellen Regungen auf die Mutter und seine ersten mörderische Triebe auf den Vater richtet, wie Freud dies vorschlägt. In der Tat interpretiert Freud die Geste der Selbstblendung als ein Symbol für sexuelle Kastration, und als solche, als eine Geste der Verneinung in bezug auf die Schuld, die das Kind in Anbetracht der inzestuösen und vatermörderischen Instinkte hegt. Doch die Selbstblendung kann auch als Verneinung einer ganz anderen Schuld gelesen werden - nämlich des muttermörderischen Begehrens, mit dem Ödipus auf das Orakel, das ihm seine Ohnmacht/Impotenz verkünden ließ, reagierte. Denn zusätzlich zu dem mütterlichen Inzest und dem Vatermord gibt es ein weiteres Schicksal, das uns allen gemein ist, oder besser gesagt, das auf eine Weise sowohl Männern wie Frauen gemein ist, wie dies für den Ödipus Komplex nicht zutrifft. Damit meine ich den Fluch, mit dem das Orakel alle Menschen vor ihrer Geburt versieht; unsere Sterblichkeit und die Stelle, die wir in unserer schicksalhaften Familienabfolge einnehmen und der wir nicht entkommen können. Diese Unentrinnbarkeit der menschlichen Mortalität findet ihre szenische Analogie darin, daß Ödipus der Beziehung zwischen seinem eigenen Tod und der "unwissentlichen" Verübung von Greueln gegenüber seinen Eltern und seiner Gemeinde nicht entkommen kann.

Jede fundamentale Einsicht in die eigene Ohnmacht/Impotenz - so mein Argument - beinhaltet die Anerkennung dieses, das menschliche Sein grundierenden Mangels. Die imaginäre Umkehrung dieser Anerkennung - der Traum der Allmacht und der Omnipotenz - richtet sich also gegen zwei Momente, die in Freuds Diskussion der Kastration außer Acht gelassen werden. Zum einen findet hier das Begehren nach Unsterblichkeit seine Artikulation, ein Begehren, das der Einsicht in unsere schicksalshafte Sterblichkeit entgegen gehalten wird. Zweitens wird hier das Begehren nach einer mythischen Unschuld zum Ausdruck gebracht, nach einer Opfer-Reinigung, ein Begehren, das sich gegen die Einsicht wendet, wir müßten die Verantwortung der Geschichte, die uns mit der Geburt auferlegt wird, annehmen. Diese Allmachtsphantasie, der Traum, sich sozusagen neu zu entwerfen -

außerhalb und jenseits historischer Faktizität - ist mit unseren Mythen der Unsterblichkeit verknüpft und genau so illusionär wie diese. Sowohl das Begehren nach der Unsterblichkeit wie auch das nach der Unschuld sind, so mein Ergänzungsvorschlag zu Freud, zwei *ebenso* fundamentale und allgemeingültige Träume wie der Inzest und der Vatermord, Träume, die wir nicht nur seit unserer Kindheit mit uns herumtragen, sondern die auch in dem Trauerspiel von Sophokles ihre Artikulation finden, und zwar gerade in der Todesrepräsentanz der Jokaste.

Indem ich meine Lektüre der Ödipus Geschichte vom Inzest und Vatermord abwende, um mich dem gescheiterten Muttermord zuzuwenden, und indem ich die aus diesem Scheitern hervorgerufene Selbst-Kastration als die metonymische Substitution für ein Begehren interpretiere, das den Ort des menschlichen Ursprungs - den Mutterleib und den Rest, den das Kind von dieser leiblichen Beziehung immer mit sich trägt, den Nabel - auszulöschen sucht, möchte ich mich von einer Diskussion der sexuellen Natur der Kastration abwenden. Diesem phallischen Modell entgegengesetzt möchte ich vorschlagen, daß am Epizentrum oder Nabel aller menschlicher Traumata - was Freud die "Einsicht in die eigene Ohnmacht" bezeichnet - die Anerkennung der Mortalität liegt. Auf die Bewußtheit des Todes, einer Unheimlichkeit, eines nie gänzlich Zuhause-Seins in der Welt, wird meist mit psychischer Verschiebung reagiert. Aggression wird entweder nach außen gerichtet oder auf anderer Körperteile verschoben, um in Zerstückelungsfantasien oder in der partiellen Realisierung von körperlicher Verstümmelung umgesetzt zu werden. Ödipus, unfähig Jokaste zu töten, blendet sich selbst. Mit dieser Verschiebung wandelt sich die Angst vor dem Tod um in eine Frage des Sehens. Freuds Psychoanalyse ihrerseits übersetzt rhetorisch das Auge in das männliche Sexualorgan, im Zuge einer hermeneutischen Geste, die der Daseinsanalytiker Irvin Yalom einen "Drang zur Übersetzung" nennt, welche durch die Anerkennung des Todes hervorgerufen wird und ihrer Verdrängung dient. In der Tat führt Yalom aus, wie Freud dazu kam, das Wesen des Traumas explizit und ausschließlich sexuell zu bestimmen, indem er Verlassenheit und Kastration als die primären und privilegierten Quellen der Angst hervorhob, um eine Diskussion des Todes zu vermeiden oder regelrecht auszuschließen.[9]

Diese Unaufmerksamkeit bezüglich der Thematik des Todes ist besonders auffallend in Anbetracht der Tatsache, daß in den Fallbeispielen, auf die Freud anfänglich seine Theorien über die Angst, das Trauma, die Kastration und die Weiblichkeit stützte - nämlich die *Studien über Hysterie* - der Tod die klinischen Geschichten seiner Patientinnen durchdringt. Die drei Hauptpatientinnen - Anna O., Emmy von N. und Elisabeth von R. - beschreiben jeweils ihre hysterischen Symptome in bezug auf Ereignisse des Todes, als einen fundamentalen schicksalhaften Mangel im Sein. Zum Beispiel entwickelte Anna O. ihre hysterischen Symptome erst, als ihr Vater krank wurde, und ihre Halluzinationen und ihre Lähmungserscheinungen erlebte sie das erste Mal, während sie am Kran-

9 Irvin D.Yalom, Existential Psychotherapy, New York 1980, S.59-74.

kenbett wachte. Hier sieht sie ihren Vater mit einem Totenschädel, sieht eine Schlange, die ihn angreift, sieht, wie ihre eigenen Finger sich in Schlangen verwandeln und ihre Fingernägel zu kleinen Totenköpfen werden. In der Hypnose erzählt Emmy von N. ihrerseits, daß alle angstauslösenden Episoden in ihrem Leben irgendeinen Bezug zum Tod hatten. Angst empfand sie während ihre Geschwister tote Tiere nach ihr warfen, während sie ihre Schwester im Sarg sah, während der als Geist verkleidete Bruder sie zu erschrecken suchte, während sie ihre Tante im Sarg sah, während sie ihren tuberkulösen Bruder pflegte und Halluzinationen an seinem Sterbebett hatte, während sie ihre durch einen Herzanfall ohmächtig zusammengebrochene Mutter am Boden liegend fand und diese vier Jahre später starb und zuletzt während des plötzlichen Todes ihres Gatten. Dieser letzte Todesfall löste jene hysterischen Anfälle aus, die sie schließlich zu Freud brachten. Auch bei Elisabeth von R. begann die Krankheit, als sie ihren sterbenden Vater pflegte, und ihre Hysterie brach in voller Kraft hervor, als die Aufspaltung der Familie im Tod ihrer vielgeliebten Schwester ihren Höhepunkt fand. In seinen Deutungen dieser Fallbeispiele übersieht Freud jedoch den Bezug zwischen dem hysterischen Trauma und dem Tod, oder er übersetzt den Tod in die Frage nach einem sexuellen Verlust. In seiner Diskussion wird jeder dieser Fälle letztendlich zu einer Frage nach der Kastration (als Verlust des Phallus) oder nach der Verlassenheit (als Verlust des geliebten Objektes). Laut Yalom verdrängt Freud durch seine phallische Lektüre dieser Fallbeispiele die Tatsache, daß man als den gemeinsamen Nenner von Verlassenheit, Trennung und Kastration gerade den mit dem Tode verbundenen Verlust und die Auslöschung festmachen kann. In seinen späten Schriften über den Todestrieb kehrt Freud zwar zu der Problematik der Mortalität zurück - eben zu der Frage, die er um 1900 in seiner *Traumdeutung* und in seinen *Studien über Hysterie* nicht lesen wollte - doch er verzichtet nie auf das Primat der sexuellen Kastration als Erklärungsmodell für die psychische Organisation und ihre Störungen. Aus Freuds Arbeit über die Hysterie, in der er nicht bereit ist, hysterische Symptome als Repräsentanzen von Todesangst zu lesen und statt dessen darauf besteht, diese Symptome als die Artikulationen sexueller Traumata zu interpretieren, wird das sogenannte "Rätsel der Weiblichkeit" geboren. Der phallische Monismus postuliert die Frau als ein *Rätsel*, um den anderen Geschichten, die Freuds hysterische Patientinnen ihm erzählten, ausweichen zu können - Geschichten über reale Todesangst. Analog dazu dient das Beharren auf Inzest und Vatermord, und das Nicht-Lesen des muttermörderischen Begehrens in *Ödipus Rex*, einer Übersetzung der Frage nach der Mortalität und der Faktizität in eine Frage der Sexualität und der geschlechtlichen Zugehörigkeit. Als solches dient dieses Beharren auf der phallischen Frage nach der Sexualität einer Verdrängung der Einsicht, daß der Tod am Nabel aller Empfindungen von Ohnmacht/Impotenz anzutreffen ist.

Der phallische Monismus übersetzt Weiblichkeit in ein Rätsel für das männliche Subjekt, indem es eine zweifache Symptom-Repräsentanz erschafft - die kastrierte

und die dämonische Frau.[10] Dieser Weiblichkeits-Entwurf - diese projektierte Frau - wird zum Ort, auf den das patriarchale Selbst jene ihn beängstigende Anerkennung des Todes projizieren kann. Kraft der doppelten Strategie des Symptoms kann das männliche Subjekt diesen Tod sowohl verdrängen als auch artikulieren, weil der Tod auf einen differenten, d.h. sexuell anderen Körper verlagert wurde. Für eine feministische Hermeneutik bedeutet demzufolge die Lösung des "Rätsels der Weiblichkeit", eine Dekonstruktion solcher Strategien der Verdrängung und der Verneinung zu unternehmen, und dem männlichen Subjekt genau jene Aspekte des Selbst zurückzugeben, die auf die Weiblichkeit projiziert wurden - Aspekte wie Verlust, Triebe, Faktizität, Verwundbarkeit, die in der letzten Instanz alle Transformationen des Begriffes der Mortalität darstellen.

Anders gesagt: Als priviligierter Signifikant für patriarchale Vorstellungen von Macht und Potenz verdeckt der Phallus im Grunde eine Anerkennung des Todes. Unter der Schirmherrschaft des Phallus kann die patriarchale Kultur auf Begriffen wie "Unsterblichkeit" bestehen, und zwar indem Gegenbegriffe wie Mortalität - im Zuge eines "Dranges nach Übersetzung" - auf den weiblichen Körper verschoben werden. Der durch die Sexualisierung entschärfte Begriff der Mortalität findet dann im Bild der kastrierten oder der dämonischen Frau seine Repräsentanz. Diesem weiblichen Equivalent des phallischen männlichen Subjektes wohnt die verneinte Anerkennung des Todes inne. Das "Rätsel der Weiblichkeit" zu lösen, indem man sich - so mein Vorschlag - vom Phallus weg und dem Omphalos wieder zuwendet, bedeutet eine Konfrontation mit jenem verneinten, verdrängten, verschobenen Aspekt der menschlichen Existenz; genauer mit der Faktizität des Seins, mit der anerkennenden Einsicht unserer Ohnmacht gegenüber dem Tod. Diese Einsicht soll den Tod nicht erneut als ein Symptom oder ein Fetisch entwerfen, sondern ihn als den Nabel unseres Seins anerkennen - und ich verwende hier den Begriff des Nabels sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinne. Das vom Poststrukturalismus postulierte gespaltene, dezentrierte Subjekt hat letztendlich doch ein Zentrum, nämlich die Tatsache, daß die Anwesenheit des Todes auf unwiderrufliche Weise dem Subjekt eine Spaltung einschreibt, aus der sexuelles Begehren, kulturelle Bilder der Macht, der Potenz und der Unsterblichkeit sowie neurotische Symptome entspringen können. In anderen Worten, in seinem Zentrum ist das Subjekt gespalten, denn wie der Nabel - unser anatomisches Zeichen für den Schnitt der Nabelschnur - aufzeigt, schreibt sich der Tod von Geburt an in den Körper, in das Wesen und in das Dasein des Kindes ein. Aber diese Spaltung ist *gleichzeitig auch* das Zentrum oder der Nabel des menschlichen Daseins.

Mythopoetiken haben den Nabel immer als ein Symbol für die Verbindung zwischen dem Kind und der Mutter, zwischen dem Mensch und der Erde verstanden. Er wird demzufolge auch immer verknüpft mit Vorstellungen von einem Zentrum des Daseins, vom Ursprung und Ende des Lebens. Man spricht vom Nabel der Welt

10 Vgl. Christa Rhohde-Dachser, Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse, Berlin 1991.

oder vom Nabel des Lebens. Die Vorstellung eines zentrierten Daseins wird meistens von dem Gedanken begleitet, daß alles Leben von einem heiligen Zentrum ausgeht und dorthin zurückkehrt. In der christlichen Mythologie wird der Altar als umbilicus terrae verstanden. Mythopoetiken haben jedoch auch die Verbindung zwischen dem Nabel und dem Grab hergestellt.[11] Als Zentrum des Daseins kennzeichnet der Nabel aber immer auch die Trennung zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen. Er fungiert als Zeichen für Sterblichkeit, für die Sünde, mit der alles menschliche Leben von Geburt an befleckt ist. Um nur ein Beispiel zu nennen: In Platons *Symposium* beschreibt Aristophanes die Geburt der Sexualität, indem er erzählt, wie die ursprünglich androgynen Menschen "einen Aufstieg zum Himmel" unternehmen wollten, "um die Götter anzugreifen". Für dieses zügellose Unternehmen werden sie von Zeus dadurch bestraft, daß er sie in zwei Hälften schneiden läßt. Jedesmal, wenn Zeus einen Menschen zerschnitten hatte - man könnte auch von einer paternalen kastrativen Verwundung sprechen -, läßt er das Gesicht und die Hälfte des Halses "nach der Schnittfläche herumdrehen, damit der Mensch sein Zerschnittensein vor Augen habe und sittsamer werde". Obgleich Apollon die ganze Haut über den Bauch am Nabel zusammenzog und alle anderen Runzeln glattstrich, läßt er am Körper eines jeden Menschen nur einige wenige Falten stehen, und zwar "die um den Bauch und den Nabel, zur Erinnerung an seinen früheren Zustand".[12] Als mythopoetisches Symbol stellt der Nabel die Wahrheit des Ursprungs dar, die Trennung von der göttlichen Unsterblichkeit, die Tatsache, daß der Mensch aus einem Grab hervorkommt, in das er auch zurückkehren muß. Der Nabel steht zwar als Zeichen für die Zentriertheit des Daseins, *aber* auch dafür, daß im Zentrum sich eine Leere, eine Spaltung befindet.

Dieses Bild des menschlichen Daseins als eines, das aus einem gespaltenen Zentrum entsteht, erinnert an die Priesterin von Delphi in ihrer zum Schrein erkorenen Höhle, wie sie, von den mephitischen Dämpfen inspiriert, die Wahrheit des Orakels über einem Spalt in der Erde singt. Dieses überlieferte Bild wiederum erlaubt mir, zu dem zweiten Begriff in meinem Titel - dem Omphalos - zurückzukehren, um ihn nun genauer zu erläutern (Abb. 1). In der griechischen Mythologie bezeichnet der Omphalos den Nabel und verweist auf ein hügelförmiges, steinernes Kultobjekt, ein extrem heiliges Fetisch-Ding, an welches ein Bittsteller sich klammerte, und dessen berühmtestes Beispiel im Tempel Apollons in Delphi zu finden ist. Jane Ellen Harrison hat die These aufgestellt, daß dieser religiöse Fetisch eine zentrale Rolle in dem Konflikt zwischen der alten matrilinearen Ordnung der Erddaimonen und dem olympischen Apollon, Repräsentant einer neuen patriarchalen Ordnung, spielte.[13] Denn der Omphalos war ursprünglich das Heiligtum Gaias - die mit ihrer

11 Für eine Zusammenfassung der künstlerischen und religiösen Darstellungen des Omphalos vgl. Bruno Kauhsen, Omphalos. Zum Mittelpunktsgedanken in Architektur und Städtebau dargestellt an ausgewählten Beispielen, München 1990.

12 Platon, Klassische Dialoge, übertragen von Rudolf Rufener, Zürich 1958, 190c-191a, S.131.

13 Jane Ellen Harrison, Epilogomena to the Study of Greek Religion and Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion, New York 1962, S.386-429.

durchsichtigen Gestalt die Erde als mütterliche Gottheit repräsentierte. Mit der ihr zugesprochenen Macht zu nähren und zu beschützen, stellte sie eine zyklische Gottheit dar; sie gab das menschliche Dasein von sich, forderte es aber auch wieder zurück. Der Gaia-Kult hatte die menschliche Sterblichkeit und die Schuld gegenüber der Erd-Mutter immer anerkannt, und innerhalb dieser religiösen Ordnung bezog der Omphalos als mütterliches Wahrzeichen beide Aspekte (die Nährung und die Sterblichkeit) in den Bereich weiblicher Urkräfte ein. Harrison interpretiert die Ablösung des Gaia-Kultes durch den Apollon-Kult, infolge dessen die Zeugin aller weiteren Göttergenerationen in eine antagonistische, dämonische Naturkraft transformiert wurde, als den Konflikt zwischen dem Traum-Orakel der Erde, der Nacht einerseits, und der Wahrheit des himmlischen Lichtes, der Sonne andererseits. Dieser Konflikt kristallisierte sich in der Geschichte vom Kampf zwischen Apollon und der Pythonschlange, die mit der Tötung von Gaias Kind, dem Hüter des Omphalos, endet. Auf einem pompeischen Fresko wird z.B. die, den Omphalos umschlingende Pythonschlange dargestellt, und die Säule im Hintergrund verleiht der Szene den Anschein eines Begräbnisses.[14]

Der Omphalos in Delphi

Bezeichnenderweise wird nach der Verdrängung von Gaia durch Apollon kraft seines Opfer-Mordes die Apparatur ihres Kultes - der mephitische Spalt in der Erde und der Omphalos - aufrecht erhalten. Der Fetisch-Stein, das mütterliche Wahrzeichen, wird in ein anderes Signum für das Zentrum der Erde verwandelt, um in dieser neuen Gestalt als Grundstein für Apollons monistischen Glauben an einen paternalen Gott zu fungieren. Nun herrscht die Sage von Zeus, der, um das Zentrum der Erde herauszufinden, zwei Adler von dem östlichen und dem westlichen Rand der Erde losschickte, die über Delphi zusammentrafen. Auch im Apollon-

14 Harrison, ebd., berichtet von einer Version dieses Mythos, wo die den Omphalos beschützende Schlange ursprünglich weiblich war, und erst dann zu einer männlichen Schlange wurde, als sie von Apollon getötet werden sollte, denn nur ein männliches Wesen ist ein für Apollons Schwert würdiger Gegner.

Kult wird der Omphalos zum Ort der Prophezeiung, nur ist nun der delphische Nabelstein in ein Grabstein verwandelt worden, eine Gedenkstätte für die getötete heilige Pythonschlange. Man könnte sagen, dieser neue religiöse Bereich wird an der Grabstätte der heiligen Schlange erbaut, und in der Tat findet man Nabelsteine oft im Zusammenhang mit Grabsteinen.

Dieser tradierten Interpretation des apollinischen Omphalos möchte ich einen weiteren Aspekt hinzufügen. Ich möchte vorschlagen, daß dieser Nabelstein auch als Fetisch oder Symptom der Negation verstanden werden kann, der gleichzeitig verneint *und* artikuliert, was er zu verdrängen sucht. Denn weil der apollinische Omphalos der Tötung der Pythonschlange ein Denkmal setzt, dieser Schlange, die unsere manifeste Verbindung zu der mütterlichen Gottheit Gaia darstellt - sozusagen als unsere mythopoetische Nabelschnur fungiert -, kann man dieses Kultobjekt als ein Zeichen für die Verdrängung Gaias verstehen, und mit ihr die Einsicht in die Anwesenheit des Todes im Leben, die Anerkennung unserer Schuld gegenüber der Erde, die unser Leben zurückfordert. Anders gesagt, obgleich der apollinische Omphalos die Schlange verdrängt, die nun nicht mehr den heiligen Stein umschlingt, sondern unter ihm begraben ist, erinnert uns der Omphalos als Grabstein an die sichtbare Verbindung zu der Quelle des Lebens als Quelle des Todes. Der Übergang von Gaias zu Apollons Omphalos könnte demzufolge auch auf folgende Weise gelesen werden. Zuerst bezeichnet der Omphalos ein mütterliches Wahrzeichen und fungiert als eine manifeste Anbetung der Spaltung im Zentrum der menschlichen Existenz - der Spalt in der Erde -, mit der Pythonschlange als Figur für eine sichtbare Verbindung zu der transparenten mütterlichen Kraft Gaias. In der zweiten, apollinischen Phase wird der Omphalos eingesetzt als ein apotropäisches Emblem, das uns von einer direkten Anerkennung des Todes als unsere Schuld an die mütterliche Erde schützen soll. Mit dieser Verlagerung des Ritus, die kraft einer Art Muttermord vollzogen wurde, fungiert der Omphalos nun als Ort der Reinigung und der Wahrsagung, gedenkt gleichzeitig aber der nun nicht länger sichtbaren Nabelschnur. Wenngleich auch in einer verschobenen Weise, fungiert Apollons Omphalos als Zentrum der Welt und als Ort der Wahrheit. Gleichzeitig dient er auch einer latenten Anerkennung des Todes, da er im Zuge der Verdrängung Gaias auch zum Grabstein wird.

Ich möchte mit dieser zusätzlichen Interpretation des delphischen Omphalos nicht für die Abschaffung der patriarchalen, apollinischen Welt, zugunsten einer Rückkehr zu einem matrilinearen System eintreten. Statt dessen möchte ich vorschlagen, daß es von Nutzen sein könnte, jene Werte, die an den Gaia-Kult gekoppelt waren - nämlich die Erde, die Nacht, die aus einem Spalt sprechende mütterliche Macht, die explizite Verknüpfung von Geburt mit Tod - als eine Weltanschauung zu verstehen, die den Grund und Fluchtpunkt eines jeden paternalen Systems ausmachen; Werte, die von der paternalen symbolischen Ordnung verdeckt werden, aber nie gänzlich abwesend sind. Mein Interesse an dem Omphalos liegt gerade darin, daß er als Symbol für Verlust und Gedenken fungiert, also nicht so sehr an dem Omphalos von Gaias Altar, sondern an dem Grabstein der Python-

schlange. Ich schlage vor, daß wir diese mythopoetische Repräsentation nutzen können, um einen anderen Aspekt des Schicksals unserer Anatomie zu beschreiben als den sexuellen, den Freud in seiner Geschichte des Phallus betont und privilegiert hat. So wäre mein Gegenvorschlag, den menschlichen Nabel als genau solch einen Grabstein zu sehen, der dem Tod der Pythonschlange gedenkt, der Nabelschnur, die wir verloren haben und die uns einst mit dem mütterlichen Körper verbunden hat. So wäre der Nabel die Stelle, die auf unseren Verzicht des mütterlichen Körpers verweist und gleichzeitig diesen Körper, den wir aufgeben mußten, wieder ins Gedächtnis ruft. Mit dem Verzicht des mütterlichen Körpers treten wir in die väterliche, symbolische Ordnung ein, eine Ordnung, deren Vernunft als apotropäische Geste gegen die Angst, den Tod anzuerkennen, gerichtet ist. Gerade an dieser Schnittstelle beginnen zwar unsere Allmachts- und Unsterblichkeitsphantasien. Jedoch mahnt uns der Omphalos als Nabel-Grab auch, die auf unseren Leib eingeschriebene mütterliche Unterschrift nicht zu vergessen, die wir bei unserem Eintritt in die väterliche kulturelle Ordnung mit uns tragen; er mahnt uns, daß wir selbst in der väterlichen Ordnung das Erbe unserer Schuld an den Tod nicht ablegen können.

So dient der Omphalos nicht nur als Zeichen für die Schnittfläche zwischen dem Gaia-Kult und dem Apollon-Kult, für die Verbindung zwischen der Unterwelt und dem Himmel, zwischen dem mütterlichen und dem väterlichen Gesetz. Als Kult-Objekt verflechtet der Omphalos auch den Nabel, als Symbol einer rituell markierten zentralen Quelle des Lebens und der Fruchtbarkeit mit seiner Funktion als ein heiliger Ort der Opfergabe und des Gedenkens. Die Bewegung von Omphalos zu Phallus beschreibt somit die Annahme der väterlichen Kastration - der Sprache, der Kultur, des Gesetzes. Indem das menschliche Subjekt sich vom Omphalos abwendet (von jenem mütterlichen Wahrzeichen, daß die unwiderrufbare Einschreibung des Lebens durch Faktizität bezeichnet), und sich dem Phallus zuwendet, kann dieses Subjekt sich jenseits von Faktizität imaginieren: Es kann sich eine Unsterblichkeit vorstellen.

Zwar besteht somit die Krux weiblicher Todesrepräsentanzen darin, daß sie dem phallischen Subjekt erlauben, sich jenseits einer Faktizität, jenseits des Omphalos neu zu entwerfen. Jedoch bewirken diese Repräsentationen diese Verdrängung, indem sie sich - wie ich dies in meiner Diskussion des Symptoms bereits aufzeigte -, gerade dem Körper zuwenden. Dieser Körper wiederum ist mit den Werten des zu verdrängenden Paradigmas, nämlich Tod und Weiblichkeit, semantisch kodiert. In den ihrer Verfahrensweise bewußten Beispielen, man könnte auch sagen, in den dekonstruktiven Beispielen dieses Bild-Repertoires, kehrt das Reale des Todes letztendlich doch zurück, um jegliche imaginäre Phantasien von Allmacht implodieren zu lassen. Ich möchte deshalb mit einem kurzen Blick auf eine moderne Ödipus Geschichte - Hitchcocks *Psycho* (1960) - schließen. In dieser Version glückt Norman Bates der Muttermord, den sein mythischer Vorfahr nicht vollziehen konnte. Gleichzeitig verschiebt Norman Bates die noch unbefriedigten muttermörderischen Impulse auf verschiedene Körperteile in dem Sinne, als er sich

selbst in einen auto-mütterlichen Fetisch verwandelt - er beherbergt die tote Mutter in sich, spricht mit ihrer Stimme, zieht sich immer dann ihre Kleider an, wenn er den ersten muttermörderischen Impuls in seinen seriellen Morden zukünftiger Ehefrauen/Mütter wiederholt. Wie sein Vorfahr Ödipus betritt Norman, mit dem Schwert in der Hand, den privaten weiblichen Raum, um Marion Crane in der Dusche zu erstechen. Diese berühmt-berüchtigte Szene befindet sich nicht nur am Nabel des Films, sondern eine genaue Analyse der Bildabfolge ergibt, daß die erste für den Filmzuschauer sichtbare Berührung des weiblichen Körpers durch Normans Messer direkt unter Marions Nabel vollzogen wird. Mit der gleichen mörderischen Geste betritt Norman später den Kellerraum in seinem Haus, bereit, Marions Schwester Lila mit einem Messer zu töten, während diese den Fetisch der toten, ausgestopften Mutter vor Augen hat. Da Lila und die tote Mutter sich faktisch an der gleichen Stelle befinden, ist es in dieser Szene unklar, auf wen Normans Stoß gerichtet ist - auf die Mutter oder die Braut. Während der Bräutigam Sam Norman überwältigt und entwaffnet, beginnt die Glühbirne hin und her zu schwingen, und durch die unstete Beleuchtung erscheint der Mutter-Fetisch auf unheimliche Weise belebt, bis Hitchcock diese, kraft einer geschickten Überblendung, in das Bild des Gerichtsgebäudes übergehen läßt.

Dient der Omphalos in seiner Funktion als Grabstein dazu, in ein und derselben Geste die Pythonschlange zu begraben und an diese Abwesende zu erinnern, und zwar stellvertretend für unsere Verbindung zu dem verlorenen mütterlichen Körper, findet der Omphalos in *Psycho* zwei Artikulationen, entsprechend der kastrativen Selbstblendung des Ödipus: 1) in dem Serienmord, der durch Norman Bates an Frauen verübt wird, die an die tote, psychisch und physisch erhaltene Mutter erinnern und diese potentiell ersetzen. Diese weiblichen Leichen können im Sumpf begraben werden, ohne daß sie irgendwelche Spuren hinterlassen. 2) In Norman Bates' künstlerischem Versuch, einen zweifachen Mutter-Fetisch herzustellen - die ausgestopfte Leiche *und* seine eigene Verkörperung der toten Mutter. Dieser unheimliche, künstlerische Akt stellt den aporetischen Versuch dar, den Tod zu überwinden und ihn gleichzeitig ganz konkret am Leben zu erhalten. In der Tat scheint Norman Bates zu einer Figur des weiblichen Todes zu werden - er tötet andere Frauen und verkörpert selbst eine tote Frau. In dem Fall der toten Mutter ist die Leiche unvollständig begraben, denn der Fetisch verneint Normans Verbrechen und zwingt ihn gleichzeitig dazu, diesen Mord anzuerkennen. So ist Hitchcocks *Psycho* eine Geschichte darüber, wie der Muttermord jene Selbstentwürfe grundiert, in denen das menschliche Subjekt den Tod dadurch zu verneinen sucht, daß es ihn in einen Fetisch übersetzt, ein Fetisch der jedoch den Tod sowohl ausdrückt *und* ihn verdrängt.

Der Grund, weshalb ich meine Diskussion mit *Psycho* beenden möchte, ist vor allem aber folgender: Während sich strukturell am Nabel des Films der Mord einer Frau befindet, ein Mord der dazu dient, den Mord an der Mutter zu artikulieren und zu verneinen, endet der Film mit einer zweiten Geburt und somit mit dem Bild eines zweiten Nabels. Nachdem Bates in das Gerichtsgebäude gebracht wurde und

seine Verkörperung der toten Mutter gänzlich vollzogen hat, schließt der Film mit drei Bildern, die übereinander geblendet werden - das Lächeln von Norman Bates und dann das Gesicht des Mutter-Fetisch, das durch die Überblendung das Gesicht von Norman Bates überlagert, aber eben nur unvollständig zudeckt. Die nächste und letzte Einstellung zeigt, wie eine schwere Eisenkette das Auto, in dem sich Marions Leiche befindet, aus dem Sumpf heraus zieht. Fundamental beunruhigend ist jedoch die Tatsache, daß für eine Sekunde diese Eisenkette wie eine Nabelschnur den Hals Normans/der toten Mutter überlagert, als wäre es der Fetisch und nicht das Marions Leiche beherbergende Auto, das aus dem Sumpf geboren wird. Dieses überblendete Bild wird sodann für das Auto ausgetauscht. Normans Gesicht und die Augen und das grinsende Lächeln des toten Mutter-Fetisch' verschwinden im Sumpf während das Auto - nun allein sichtbar - aus dem dunklen Wasser geborgen wird; aus jenem Spalt des Weggehens und der Rückkehr, des Anfangs und des Endes, jenem Spalt, der den Mörder mit dem Opfer, den Mann mit der Frau, verknüpft.

Diese letzten Bilder sind alle Bilder fataler Geburten: Norman, der sich selbst als tote Mutter gebiert; der Mutter-Fetisch, als der künstliche Körper, dem er das Leben gegeben hat, um sich selbst als den von einer Mutter leiblich geborenen Sohn zu übersteigen, und somit auch die mütterliche Funktion der natürlichen Geburt zu überwinden; die Polizei, die das Verdrängte wieder ans Tageslicht holt - Marions Leiche und das gestohlene Geld. Marion, die in der Dusche getötet wurde, damit sie nicht, von der Schuld ihres Verbrechens gereinigt, eine zweite symbolische Geburt erleben konnte, wird hier aus dem morastigen Wasser wiedergeboren, aber sie kehrt zurück als eine Frau, die *bereits tot* ist. So verdrängt das Auto mit Marion die überblendeten Bilder von Norman/der toten Mutter, doch gleichzeitig erinnert die zurückgekehrte Marion an diese zwei Wesen, die filmsprachlich die Vorfahren Marions eigener Totgeburt sind - Epitome des unumgänglichen Körpers der 'Materialität-Mortalität-Mütterlichkeit', des Realen jenseits von paternalen Symbolen. In dieser Anhäufung von drei weiblichen Todesfiguren ist es, als würde das Phallische durch den Omphalos implodieren, und zwar in dem Moment, wo die Python-Kette aus dem Sumpf auftaucht, um uns in einem dreifachen Bild des Horrors ein Wissen aufzudrängen, das wir lieber verneinen würden - das Erbe unserer Sterblichkeit.