GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Unverhüllte Zeichen : Inszenierungen von Nacktheit in der deutschen Literatur um 1900

Fraas, Isabel

2009

https://doi.org/10.25595/1350

Hochschulschrift / academic publication

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Fraas, Isabel: *Unverhüllte Zeichen : Inszenierungen von Nacktheit in der deutschen Literatur um 1900*. Julius-Maximilians-Universität Würzburg, 2009. DOI: https://doi.org/10.25595/1350.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: urn:nbn:de:bvb:20-opus-138186

Nutzungsbedingungen:

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

https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de

Terms of use:

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

https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en

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

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Unverhüllte Zeichen
Inszenierungen von Nacktheit in der deutschen Literatur um 1900

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I der Julius-Maximilians-Universität Würzburg

Vorgelegt von

Isabel Fraas
aus Würzburg

Würzburg
2009

CC BY SA

Erstgutachter: Prof. Dr. Helmut Pfotenhauer

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Sabine Schneider

Tag des Kolloquiums: 07.Januar 2010

Inhaltsverzeichnis

I	**Einleitung**	4
II	**Illustrierte Sittengeschichte und mythologische Maskierung Nackte und Akte zwischen Jugendstil und Lebensreform**	14
III	**Unverhüllte Zeichen – Inszenierungen von Nacktheit in der Literatur**	24
III.1	**Zwischen „schlimmstem Zustande“ und „unsagbarem Entzücken“ Nackte und Akte als novellistisches Sujet**	24
III.1.1	Brutale Bilder, frivole Bilder: Boccaccios *Decameron*	27
III.1.1.1	„Ein nacktes Weib morden“ und „gesprungene Haut“ Das Nackte als ‚Schreckmittel‘	28
III.1.1.2	„Und dies sei ein schöner Stutenschweif!“ Frivole Nacktheit	43
III.1.2	Plötzliche Blöße Marguerite de Navarres *Heptaméron*	49
III.1.2.1	Die Notwendigkeit der Natur und der „schlimmste Zustand“ der Nacktheit	50
III.1.2.2	Die nackte Erzählerin Nacktheit als poetologische Metapher	56
III.1.3	Vom Nackten zum Akt „[...] gleich einem überlebensgroßen alten Marmorbilde“	59
III.1.3.1	Prägnanter Moment der Nacktheit: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*	62
III.1.3.2	Mythologisch-erotische Badeszenen Venus ohne Pelz	66
III.2	**Bilder der Nacktheit zwischen Dekor und Mythos Hugo von Hofmannsthal**	74
III.2.1	*Bilder* (1891)	74
III.3	**„Corsettirte Welt“ – Oskar Panizza**	82
III.3.1	„Unsere Seelen nakt sehen“ Das erotische Problem der bekleideten Nacktheit	84

III.3.2	„Menschenhülsen“ Der *Corsetten-Fritz* (1893)	93
III.4	**„Die Phantasie voll wahllos wollüstiger Bilder“** **Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906)**	129
III.4.1	„Brennende Augen“ – Begehrliche Blicke und Empfindungen	130
III.4.2	„Schmerzhafte Scham“ und „unbestimmter Ekel“ Nacktheit als Ort der Affekte	136
III.4.3	„Die Decke wegziehen“ Geheimnis und Enthüllung	148
III.4.4	Kunsterlebnisse – Bilder der Nacktheit	154
III.5	***Josefine Mutzenbacher*** **Pornotop und nackte Lust**	167
III.5.1	„In Betrachtung meines nackten Mittelstücks begriffen“ Der pornographische Blick und die nackte Wahrheit	169
III.5.2	Kinderspiele – Schamfreiheit und pornographische Utopie	178
III.5.3	„Geweihte Kerze“ – Satirische Zwischenspiele	185
III.5.4	„Duteln, Lanzen, Grotten“ Pornographisch zerstückelte Nacktheit	188
III.6	**„Wie ein Nackter unter Angezogenen“** **Franz Kafkas *Ein Landarzt* (1917)**	199
III.6.1	Sigmund Freud, *Der Verlegenheitstraum der Nacktheit*	201
III.6.2	„Und sie kommen ... und entkleiden mich“ Vexierspiel der Zeichen und traumhaft-traumatische Uneindeutigkeit	204
III.7	**Vom Aktbild zum Körpertheater** **Arthur Schnitzler**	215
III.7.1	„Ich bin ja nackt.“ *Fräulein Else* (1924)	215
III.7.1.1	Der Preis der Nacktheit – das erpresste Bild	216
III.7.1.2	„Alle sollen sie mich sehen.“ Zwischen Hysterie und Performance	224
III.7.2	„Diese unendliche Flut von Nacktheit“ *Traumnovelle* (1925)	232
III.7.2.1	Karneval der Triebe	232

III.7.2.2 Die schöne Leiche – Der Blick des Anatoms 242

III.8 Mörderische Musen
Rahmensprengungen 247

III.8.1 „Wie bei einem heiligen Opfer“
Tödliche Bilder der Nacktheit in Helene Böhlaus *Halbtier!* (1899) 252

IV Ansichten der Nacktheit um 1900:
Der nackte Mensch – Ort der Affekte
Wahrheit, Vergänglichkeit, Ursprung – Mythische Nacktheit
Das Opfer der Nacktheit
Stille Pose und Bewegung – Nacktheit als Bild 273

Literaturverzeichnis

Abbildungsverzeichnis

Anhang

I. Einleitung

„Nackte Körper jedoch leuchten weit
[...]“ (Goethe, *Dichtung und Wahrheit*)

In einer Notiz spricht Robert Musil von seiner Faszination für das Nackte:

> Reiz des Entkleidens. Häufig angesehn als Reaktion auf sittliche Betonung des Bekleidetseins, besonders in der Kindheit. Fällt bei mir wohl ziemlich weg. Trotzdem starke Reaktion auf Entkleiden. Bezieht man dieses Problem nicht zu einseitig auf Sexualität? Kommt hier nicht zum Sexus etwas Anderes dazu, Spannungen des Willens, der Aufmerksamkeit, das Symbolische der Handlung, Beutespannung, Gefühle wie beim Anzünden des verschlossenen Christbaums?[1]

Was Musil hier für den Gestus des Entkleidens formuliert, lässt sich implizit auf das Ergebnis dieser Handlung selbst, die Nacktheit des menschlichen Körpers, übertragen. Neben der - allzu naheliegenden – rein sexuellen Konnotation der Nacktheit scheint sich hier ein bewegter Schauplatz aufzutun, den Musil als ein Moment künstlerischer Verdichtung assoziativ zu erschließen sucht. Eben dieses Erscheinen menschlicher Nacktheit als ein literarisch in Szene gesetztes Bild und Motiv oder – offener formuliert – als eine literarische Konfiguration wird es sein, die im Mittelpunkt dieser Untersuchung zur deutschen Literatur der Jahrhundertwende steht. Wie Musil kritisch anmahnt, steht für dieses bildhafte Geschehen des Entkleidens und Nackt-Seins des Körpers der „Sexus“ als Implikation lediglich neben einem hier nur vage belassenen „Anderen“, das zu einer gezielten Lesart einlädt. Dieses „Andere“ stellt im Gegensatz zu einer historischen Semantik des ‚Nackten‘ eine semiotische Erweiterung durch einen Import neuer anthropologischer Perspektiven der Moderne dar. Gerade im Bild der Nacktheit wird deutlich, wie vermeintliche Oppositionspaare schwinden zugunsten einer komplexen, polyvalenten Figuration des Menschlichen. Nacktheit als Figuration der höchsten Verdichtung einer modernen *conditio humana* wird zum Suchbild: Wo steht der Mensch in der Moderne? Das „Symbolische der Handlung“, wie es Robert Musil formuliert, stellt den

[1] Robert Musil „Motive – Überlegungen“, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd II: *Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden*, hg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 2000, S. 873.

zentralen Anhaltspunkt dieser focussierten Lesart dar, in deren Verlauf die verschiedenen Kontexte, Rahmen und semantischen Zuweisungen einer Figur der Nacktheit beleuchtet werden. Die Nacktheit ist stets Ort der kulturellen Zeichengebungen und der Semiose, der gespannten Affekte und erotischen Projektionen, der metaphorischen und allegorischen Rhetorik (etwa „nackte Wahrheit", „Liebe und Eros", „Verführung"), sie stellt als symbolische Fläche einen wichtigen Teil der symbolisch-rituellen Handlungen und Kulte dar, sie ist Thema der sozialen Inszenierungen und der Selbstentwürfe. Nacktheit frappiert den Betrachter respektive den Leser, sie verführt oder beschämt und schockiert als ein Tabu, sie ruft Attraktion oder Ekel hervor, sie erhöht den Gegenstand ins Heilige oder setzt ihn ins Niedrige herab: Im Moment der Nacktheit verdichten sich ästhetische und anthropologische Einschreibungen. Daher ist das literarische Spiel mit den Chiffren der Nacktheit stets ein intermedial und diskursiv durchlässiges Verfahren, welches hybride Bedeutungsmuster generiert.

Bisherige Analysen der Nacktheit als Motiv und Figur künstlerischer Darstellungsformen beschränken sich, wie es der Gegenstand nahe legt, zumeist auf den Akt in der bildenden Kunst. Dem gemäß liegen diverse, meist diachrone, Untersuchungen zur Historie und Entwicklung der Aktmalerei vor. Der Akt als Gegenstand der Kunst erfährt dabei durchaus wechselnde und kontroverse kulturelle Zuschreibungen, die vom Entwurf und Suchbild eines ästhetischen und anthropologischen Ideals in der Antike über die Dämonisierung als Inkarnation der fleischlichen Sünde und des Bösen bis hin zur inflationären Ubiquität des Nackten als ein Schlüsselreiz der alltäglichen ‚Gebrauchskunst' – wie der Pornographie oder auch der zeitgenössischen Werbung – reichen.

Kulturwissenschaftlich übergreifende Ansätze zum Phänomen der Nacktheit als anthropologischer Archetypus finden sich bei Hartmut Böhme, „Enthüllen und Verhüllen des Körper in Bibel, Mythos und Kunst (mit besonderer Rücksicht auf Albrecht Dürers ‚Selbstbildnis als Akt')"[2] sowie in den Beiträgen des interdisziplinären Symposions *Der nackte Mensch. Zur aktuellen Diskussion über ein altes Thema* (1989).[3] Die soziohistorischen Untersuchungen Hans Peter Duerrs *Nacktheit und Scham* oder *Der erotische Leib* im Rahmen der breit angelegten Kulturgeschichte *Mythos vom Zivilisationsprozeß* (1988), der kritischen Replik auf Norbert Elias' *Über den Prozeß der Zivilisation* (1939), beschäftigen sich mit den ikonographischen Rahmungen wie situativen

[2] In: *Paragrana* 6/1997, S. 218-247.
[3] Detlef Hoffmann (Hg.), *Der nackte Mensch. Zur aktuellen Diskussion über ein altes Thema*, Marburg 1989.

Bedingungen des Nackten, weiterhin mit den kulturellen Regulierungsmechanismen der Scham – Kategorien, die auch für die literaturwissenschaftliche Untersuchung fruchtbar gemacht werden. Den soziologischen Blickwinkel deckt weiterhin die Studie von Oliver König, *Nacktheit. Soziale Normierung und Moral* (1991), ab. Eine wichtige interdisziplinäre Zusammenschau stellt der Band einer im Jahre 2001 an der FU Berlin durch das Graduiertenkolleg *Körper-Inszenierungen* abgehaltenen Tagung, *Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich*,[4] bereit. Neben neueren kunsthistorischen Analysen wie beispielsweise von Kenneth Clark, *The nude – a study of ideal art* (1964), oder Gill Saunders, *The nude – a new perspective* (1989), ist es eine für die Fragestellung interessante zeitliche Koinzidenz, dass gerade 1911 ein einschlägiges Werk erscheint: Wilhelm Hausensteins *Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten*.[5] Hausensteins durchaus emphatischer Blick auf die Geschichte des künstlerischen Aktes stellt für die Untersuchung des Akt-Motivs in literarischen Erscheinungsformen interessante diskursive Anhaltspunkte bereit: Häufig ist hier die Rede von intermedialen Übereinstimmungen, von wechselseitiger Beeinflussung von Literatur und bildender Kunst, von der ‚Poesie' der Akte. Eine wichtige Untersuchung dieser zeitgenössischen Zäsur im Verständnis der Aktmalerei hat Doris Hansmann mit *Akt und nackt. Der ästhetische Aufbruch um 1900 mit Blick auf die Selbstakte von Paula Modersohn-Becker* (2000) geliefert. Die inszenatorische Verschiedenheit von ‚Akt' und ‚Nackt' stellt, in Anlehnung an Hansmanns Analyse, ein wichtiges Kriterium dieser Untersuchung dar. Dass sich um 1900 in der Ästhetik des Aktbegriffes und damit auch hinsichtlich der anthropologischen Implikationen von Nacktheit eine Wende ereignet, haben in den letzten Jahren auch die – historisch übergreifenden – Ausstellungen in Hamburg, *Nackt. Die Ästhetik der Blöße* (2002)[6] und in Düsseldorf, *Diana und Actaeon. Der verbotene Blick auf die Nacktheit* (2008),[7] sowie – zur Epochenwende 1900 – die Frankfurter Ausstellungen *Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne* (2003)[8] und *Die nackte Wahrheit. Klimt,*

---

4 Kerstin Gernig (Hg.), *Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich*, Köln/ Weimar u. a. 2002. Hierin finden sich Beiträge aus Soziologie, Kulturwissenschaft, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft versammelt.

5 Wilhelm Hausenstein, *Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten*, München 1911.

6 Siehe hierzu den Ausstellungskatalog *Nackt. Die Ästhetik der Blöße*, hg. von Wilhelm Hornbostel und Nils Jockel, München/ London u. a. 2002.

7 Siehe den Katalog: *Diana und Actaeon. Der verbotene Blick auf die Nacktheit*, hg. von Beat Wismer und Sandra Belt, Düsseldorf 2008.

8 Siehe den Katalog: *Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne*, hg. von Sabine Schulze, Ostfildern-Ruit 2003.

Schiele und andere Skandale (2005)[9] dokumentiert. Die geläufigen Ikonographien des Nackten, von der kunsthistorischen Forschung eingehend untersucht und bereitgestellt, führen somit als ein Hilfsinstrumentarium direkt in die Untersuchung von literarischen ‚Bildern' der Nacktheit. Eine zentrale Fragestellung wird es sein, diese traditionellen Abbildungsverfahren als narrative Rahmen auch für die Textbilder aufzufinden und weiterhin zu überprüfen, inwieweit die Literatur diese semantischen Vereindeutigungen transzendiert und somit genuin literarisch weiter verarbeitet. Auch der genderspezifische Darstellungsmodus weiblicher Nacktheit als einem prominenten Thema der bildenden Kunst um 1900 (die sogenannte Salonkunst von Gérôme, Courbet etc., sowie später die ‚drastischeren' Akte von Klimt, Klee, Schiele etc.), hinter dem die Darstellung männlicher Nacktheit in der Häufigkeit ihres Vorkommens weit zurückfällt, wird ein wichtiges Analysekriterium bilden. Wo diese Schnittpunkte zwischen der bildenden Kunst und der Literatur sich besonders evident zeigen, soll dies durch geeignete Abbildungen illustriert werden.

Bei der Analyse ausgewählter Texte der deutschen Literatur um 1900 soll ein Verfahren der Überblendung praktiziert werden: In erster Linie wird unter der Prämisse, dass die Nacktheit als eine textuelle Konfiguration neue und spezifische Zugänge zu den literarischen Werken eröffnet, eine gezielte Lektüre nach dem close-reading-Verfahren angewendet. Darüber hinaus werden die zeitgenössischen Diskurse in Ästhetik, Psychologie, Anthropologie und Kunstwissenschaft etc. als mögliche Folien herangezogen und ausgeleuchtet, inwiefern sie die literarische Darstellung imprägnieren. Rekurse auf literarische Prätexte und Vorläufer, sowie vor allem auf mythologische Urszenen von Nacktheit, wie sie sich u. a. in der Bibel, der griechischen Mythologie[10] und auch

---

[9] Siehe den Katalog: *Die nackte Wahrheit. Klimt, Schiele und andere Skandale*, hg. von Tobias G. Natter und Max Hollein, München/ Berlin u. a. 2005.

[10] Zur Bedeutung und Ästhetik von Nacktheit in antiker Kunst und Literatur siehe u. a. Nikolaus Himmelmann, *Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst*, Opladen 1985; Adrian Staehli, *Der Körper und seine Bilder. Nacktheit, der männliche Körper und das männliche Begehren in Bildern des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr* (in Druckvorbereitung).
Hölscher/ Möllendorff fassen das Bedeutungsspektrum wie folgt zusammen: „Die ikonographische Nacktheit ist in der griechischen Kunst eine bildliche Strategie, um – entgegen der sichtbaren Realität – am Körper konzeptuelle Aspekte herauszustellen, die unter der Bekleidung nicht zum Ausdruck gebracht werden können: In einer Vielzahl von Bildwerken stellt der nackte Körper den Glanz athletischer und kriegerischer Überlegenheit vor Augen, in anderen bringt er Unterlegenheit und Wehrlosigkeit der Besiegten, in wieder anderen die Agonie des Sterbens und die Leblosigkeit des Todes zum Ausdruck." (Tonio Hölscher/ Peter von Möllendorff, „‚Niemand wundere sich, sieht er dies Bild!' Bild und Text auf der Grabstele des Antipatros von Askalon", in: *Poetica* 40/2009, S. 30-73, hier S. 35. Dort auch in der Anmerkung weitere Forschungshinweise.)

in vormodernen Texten[11] finden lassen, werden implizit eine Historie und Genese dieser literarischen Figur aufzeigen. Als eine kontinierliche ‚Arbeit am Mythos',[12] auch im Sinne einer kritischen Auseinandersetzung, lassen sich diese archetypischen Narrationen – so eine der Prämissen der Untersuchung – als Erinnerungsformeln und Reflexionsmedium geradezu inflationär in den Texten um die Epochenschwelle ausmachen.

Ausgehend von der These einer steten Arbeit am ‚Mythos der Nacktheit' als anthropologisches und ästhetisches Suchbild soll in der Untersuchung an erster Stelle eine historische Betrachtung stehen. Diese soll jedoch über die entstehungsgeschichtliche Herleitung eines schlichten ‚Motivs' hinausgehen und als Nebenaspekt eine Gattungsfrage aufwerfen. Nacktheit als Textbild neigt gattungsanthropologisch dem Erzählen des ‚Unerhörten', ‚Pikanten' und der ‚Irritation' zu: traditionell favorisiert die Novelle seit der Renaissance das somatische Erzählen von Zuständen des Außer-sich-seins und der verkürzten, pointierten Sinnbilder. So weist gerade die körperliche Nacktheit als Textbild und Sinnkondensat eine hohe Affinität zum novellistischen Schreiben auf; viele der Bilder und Formeln nackter Körperlichkeit werden früh – etwa bei Boccaccio oder Margeruite de Navarre – geprägt und erscheinen in novellistischen Augenblicken bei Goethe, Keller oder – kurz vor 1900 – bei Sacher-Masoch wieder als rekurrente Narrationen. Gleichzeitig lässt sich dabei eine signifikante Falllinie nachverfolgen, entlang derer sich die Präsentationsformen vom Nackten – in Bewegung und vielseitiger semantischer Aufladung – hin zum Akt – in Stasis und Überhöhung – bewegen. Als eine weitere Leitfrage der Untersuchung soll diese Gattungsaffinität auch für die Texte der Jahrhundertwende diskutiert und an diese frühen Narrationen des Nackten, als Prätexte, rückgebunden werden.

Der frühe Hugo von Hofmannsthal wird unter den Vertretern der frühen Moderne den Anfang bilden. Der Text *Bilder. Van Eyck: Morituri – Resurrecturi* aus dem Jahre 1892 entwirft in Form eines Dyptichons zwei Szenen, innerhalb

---

[11] Siehe u. a. die jüngsten Tagungsbände: *„Und sie erkannten, dass sie nackt waren" Nacktheit im Mittelalter* (Ergebnisse einer interdisziplinären Tagung des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 3. & 4. November 2006), hg. von Stefan Bießenecker, Bamberg 2008; sowie die zeitlich die gesamte Vormoderne umfassende kulturwissenschaftliche Tagung „Scham und Schamlosigkeit. Grenzverletzungen im Spannungsfeld von Dissimulation und Ostentation", Interdisziplinäre Tagung an der Humboldt Universität zu Berlin, 4.-6.6.2009, Tagungsband in Vorbereitung.

[12] Die ‚Arbeit am Mythos' wird begrifflich hier in freier Anleihe übernommen von Hans Blumenberg, *Die Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M. 1979, jedoch über die Persistenz hinaus begriffen im Sinne einer produktiven Weiterentwicklung und auch bewussten Umschreibung als ‚Mythenkorrektur' (vgl. den gleichnamigen Sammelband: Martin Vöhler/ Bernd Seidensticker/ Wolfgang Emmerich [Hg.], *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, Berlin u. a. 2005).

derer stilisierte nackte Figuren eine wichtige Funktion übernehmen. Als eine Art ‚Vorher – Nachher' - Bild im Text illustriert die Nacktheit zunächst eine paradiesisch-arkadische Szene, die den unschuldig schönen Menschen vor dem Sündenfall präsentiert. Der zweite Teil des kurzen, teilweise enigmatischen Textes zeigt selbige nackte Gestalten in einer tödlichen Erstarrung und zum bloßen Dekor geronnen – es spielt hier die zeitgenössische Ornamentästhetik hinein. Die mythopoetische Figuration des Nackten ist Strategie der Erinnerung und der Suche nach außersprachlichen Pathosformeln. Ein verbindliches Paradigma aller Darstellungsmodi findet sich in dieser ästhetisierten Darstellung: die historisierende Verkleidung des Nackten in allegorisch-mythische Passepartouts sowie der enge Konnex mit dem Tod.

Oskar Panizza, ein weniger prominenter Vertreter der gleichzeitig stattfindenden Münchner Moderne, parodiert mit seinem *Corsetten-Fritz* den Typus des Fetischisten. In der 1893 verfassten Novelle gleichen Titels verfällt der jugendliche Protagonist in grotesker Verwechslung der Attraktion einer Schaufensterpuppe, einem „Menschenbalg", deren einzige Bekleidung ein Korsett ist. Das semiotische Missverständnis – die Form des Korsetts fällt zeichenhaft mit der des weiblichen Körpers zusammen und wird so als die eigentliche Nacktheit gedeutet – führt zu einer ‚Statuenbegegnung' der anderen Art, die in durchaus ironischer Weise die Idolatrie eines hypertrophen Kunstkörpers als den topischen Blick auf die Statue zeitgenössisch abwandelt: das Korsett fungiert als die warenförmige, kulturell deformierte Variante des schönen Marmorkörpers, dem anthropologischem Idealbild klassizistischer Prägung. Die phantasmagorischen Korsettvisionen zitieren dabei nicht zufällig das zeitgenössisch prominente Genre der Fallgeschichte im Stile der *Psychopathia Sexualis*. Vorangestellt ist der Betrachtung ein kulturkritischer Text Panizzas, *Die Kleidung der Frau, ein erotisches Problem* (1897/98), der in gleichermaßen parodistischer Manier einen Beitrag zum Modediskurs der Zeit leistet.

In Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) scheint Nacktheit in den verschiedensten Kontexten und Rahmen auf – indirekt als Diskurs der Verhüllung oder direkt als Epiphanie des Sexus – und wird somit zum obsessiven Zentrum dieser Texte. Der frühe, novellistisch verfasste Text Musils soll vorrangig unter dem Aspekt der am Anblick des nackten Körpers durchdeklinierten adoleszenten Erfahrungen von Ekel und Scham, von Liebe und Aggression untersucht werden. Hier wird eine visuelle Anthropologie der Affekte im zentralen Bild der Nacktheit konzipiert, das in Gestalt des Protagonisten Basini als ein Vexierbild von Eros und Gefahr changiert. Wichtige

ästhetische Diskurse der Epoche lassen sich daran exemplarisch vorführen: Traum, Halbschlaf, Sehen als Problem/ Produkt der physiologischen Wechselspiele und sprunghaften Perspektiven. Dabei erscheint gerade Basini bisweilen im Raster konventioneller Bildtraditionen ikonisiert: im Stil christlicher Andachtsbilder, als Schmerzensmann und Opfer von blinder kollektiver Gewalt und Brutalität. Gleichzeitig birgt seine jugendlich-androgyne schöne Nacktheit die Möglichkeit einer Identifikation, eines Erkennens des Anderen im sowohl epistemologischen als auch alttestamentarischen Sinn. Die Nacktheit als Schnittstelle der Affekte wird im Laufe Törleß' ‚ästhetischer Erziehung' so zum Moment der Grenzüberschreitung, der Transgression im Sinne der Riten und Kulte der Liminalität, die aus dem Jugendalter in das Stadium des Erwachsenseins führen. Diese rituelle Dimension der Nacktheit als Moment der Öffnung und Überschreitung des Gewohnten und Alten spiegelt sich auch in der Dialektik von Ver- und Enthüllung. Oftmals imaginiert Törleß in Vergleichen und phantasmagorischen Bildern die Wahrheit als eine nackte Frau, der ein verhüllender Schleier langsam entzogen wird. Der Schleier als Signifikant einer Verhüllung des Wesentlichen sowie als poetologische Chiffre steht hier im Kontext von Nacktheit. Zur Disposition stehen dabei auch metaphorische Konzepte einer „nackten Wahrheit" – *nuda veritas* – als Evidenzverheißung, die sich stets aufs Neue zu verrätseln und zu verhüllen scheint.

Die Felix Salten zugeschriebenen Memoiren der Wiener Dirne *Josefine Mutzenbacher* (1906) stellen innerhalb der Untersuchung einen Ausflug in das delikate Terrain des Pornographischen dar. Der unverstellte Umgang mit nackter Sexualität in diesen pseudo-autobiographischen Bekenntnissen einer Hure zeigt deutlich die Differenz zur pointierten Verwendung von Nacktheit als Epiphanie des Bedeutsamen in den anderen, ‚hochliterarischen' Texten auf: Hier stehen die Erregungsabsicht und somit die ‚Funktionalität' des Textes auf der einen Seite gegen literarische Chiffrierungs- und Symbolisierungsabsichten andererseits. Auch steht die Gattung des pornographischen Romans somit in signifikanter Weise den novellistischen Bilderfindungen gegenüber. Es zeigt sich weiterhin, wie die ‚nackte Wahrheit' pornographisch inszeniert wird: als Wiederkehr des Immergleichen, des seriell Nackten, und gleichzeitig der vereinzelten, in Ausschnitten herauspräparierten sexuellen Schlüsselreize als das Partiale, Vereinzelte. Die Darstellung bewegt sich hier weg von der Totale eines nackten Körpers, der als Signifikant figuriert, hin zu einem Panoptikum primärer Geschlechtsteile. Nacktheit ist pornographisch ubiquitär und somit gleichsam trivialisiert – als körperliche Beliebigkeit und Anonymität des Einzelnen, als

Fallenlassen jeglicher zivilisatorischer Hüllen und Schranken im burlesken Reigen der Geschlechter. Gleichzeitig birgt die Ubiquität des pornographisch nackten Körpers – die totale Transparenz – eine utopische Vorstellung, die an Harmlosigkeit kaum zu überbieten ist: das Mutzenbachersche ‚Pornotopia'. Im Anblick des Nackten scheinen hier weder mythologische Prätexte noch Ideen von Seele und Identität auf, es geht rein um die unverkleidete Präsenz des Triebes, der in stark verkürzter pornographischer Manier die einzige nackte Wahrheit darstellt.

Für Franz Kafkas – vielfach interpretierte und ausgeforschte – Erzählung *Ein Landarzt* (1917) scheint es lohnend, die Figur der Nacktheit als einen spezifisch neuen Zugang zur Lektüre zu wählen. Als vorrangiges Analyseraster wird die Signatur des Traumes im Schreiben Kafkas dienen, die diskursiv eine Schnittstelle mit Sigmund Freuds Autopsie des *Nacktheitstraumes der Verlegenheit* im Rahmen seiner Traumdeutung eröffnet und das zeitgenössische Deutungsparadigma der Psychoanalyse, die im literarischen Nacktheitsmotiv eine Kulturleistung des Verdrängens sexueller Triebe sieht, paradoxal reflektiert. Neben den sexuellen Isotopien des Begehrens und Verdrängens sowie der Schamempfindung, welche die Erzählung in Gestalt des verweigerten Dienstmädchens Rosa, des rabiaten Pferdeknechts sowie schließlich der bizarr schönen rosa Körperwunde durchziehen, sollen die symbolischen Verfahren des Entkleidens betrachtet werden. Diese rituellen Handlungen bilden die Muster der Investitur – Bekleiden des Arztes mit dem Pelz vor der Abreise – und der Devestitur – Entkleiden des Arztes durch die Dorfgemeinschaft – ab. Auch die Ästhetik der Groteske als der totalen Öffnung des Körpers im Moment der Nacktheit tritt hier bildgewaltig in Kraft.

Als eine zentrale Konfiguration führt Nacktheit direkt in das Spätwerk Arthur Schnitzlers, dessen Texte *Fräulein Else* (1924) und *Traumnovelle* (1925) prominent mit Bildern der Nacktheit arbeiten. Gerade Schnitzler experimentiert in innovativer Weise mit nackten Körpern, die er in Bewegung versetzt und theatralisiert: der Vollzug des Wechsels von der statuenhaften Stilllegung zur spotlightartig beleuchteten Animation. Dies geschieht freilich unter versichernden Rückgriffen auf die Ikonographie zur Vermeidung des Pornographischen.

Der Handel Nacktheit gegen Geld, die Erpressung eines lebendigen Aktbildes, von dem die Monolognovelle *Fräulein Else* erzählt, führt vor, wie Nacktheit als intimstes privates Privileg in den Diskurs von Geld und Geldäquivalenz des Körpers involviert und Gegenstand eines modernen Opferrituals wird. Elses dem Tauschangebot folgende Entblößung in der

Öffentlichkeit gerät durch den elaborierten Grad ihrer Inszenierung zu einer künstlerischen Darbietung, einer Performance. Dabei sprengt Schnitzler alle vorgesehenen semantischen Rahmen, die eine solche Darbietung traditionell legitimieren. Der öffentliche Raum, wo die Nacktheit bewusst deplaziert und unerhört ist, löst als Bühne den gewohnten intimen Rahmen ab.

Als ein erotisches Phantasma steht die weibliche Nacktheit im Mittelpunkt der *Traumnovelle*, wo sich der Protagonist Fridolin im Rahmen eines nächtlichen Maskenfestes mit seinen erotischen Wünschen und Projektionen konfrontiert sieht. Weibliche Nacktheit erscheint unter diesen Vorzeichen als ein Vexierspiel von Maskerade – also Vorspiegelung und Täuschung – und Wahrheitsverheißung – Evidenz der nackten Wahrheit. Ikonographische Prätexte finden sich im Bild der Nacktheit vielfach konzentriert: die nackte Versuchung und das erotische Versprechen des Weiblichen, der im Traum Albertines nackt agierende Fridolin als Postfiguration christlicher Märtyrer, wie auch die Vanitas-Motivik der ‚schönen Leiche', dem rituellen Opfer der nackten Unbekannten.

Den Abschluss der Untersuchung stellt – zeitlich gesehen – ein Blick zurück dar: Helene Böhlaus Roman *Halbtier!* (1899) zeigt, unter weiblicher Autorschaft, die Kehrseite der hier versammelten topischen Narrationen von überwiegend weiblich repräsentierter Nacktheit auf. Die Protagonistin Isolde bringt unter Einsatz ihres nackten Körpers ein Opfer an die männliche Kunst: sie wird zum Aktmodell, zum lebenden Bild wider Willen, und wiederholt somit die obligaten Posen und Rahmungen der Nacktheit – wie sie sich in den anderen Texten herauskristallisiert haben – als traumatische Zwangshandlungen. Der Text überführt die kulturellen Bildmuster und Phantasmen schöner nackter Körperlichkeit als misogyne Strategien der Mortifikation des Weiblichen sowie wohlfeile Populärikonographie und spiegelt somit die Überhöhung der idealen Nacktheit als Wahrheit, Enthüllung der Seele und erotische Evidenzverheißung in der kruden Trivialität eines ewigen Geschlechterkampfes. Das Finale des Romans – das Modell ermordet symbolträchtig den pygmalionischen Künstler – stellt in diesem Zusammenhang ein Fanal dar, eine durchaus kämpferische Absage an die präformierten Bilder und Narrationen der Nacktheit.

Zunächst jedoch soll – in Form eines kurzen Überblicks – das Untersuchungsfeld der Literatur in einen größeren kulturellen Kontext situiert werden, der hinsichtlich der Fragestellung die wechselseitige Beeinflussung der Künste wie auch die kultur- und mentalitätsgeschichtlichen Bedingungen der Jahrhundertwende exponiert.

II. Illustrierte Sittengeschichte und mythologische Maskierung – Akte und Nackte zwischen Jugendstil und Lebensreform

Im Blick auf das Phänomen der Nacktheit scheint es erlaubt, eine Untersuchung im buchstäblichen Sinne bei Adam und Eva beginnen zu lassen. In *Genesis* 3, 7 findet sich die Entdeckung der Nacktheit als Urszene des menschlichen Körperbewusstseins: „Und die beiden, der Mensch und sein Weib waren nackt und schämten sich nicht."[13] Der christliche Mythos des Sündenfalls unterscheidet also zwischen der vorreflexiven, unschuldigen Nacktheit und dem beschämenden Bewusstsein derselben als erstem menschlichen Akt der Erkenntnis:

> Und sie nahm von der Frucht und aß und gab ihrem Mann, der bei ihr war, auch davon und er aß. Da wurden ihnen beiden die Augen aufgetan, und sie wurden gewahr, daß sie nackt waren, und flochten Feigenblätter zusammen und machten sich Schurze. [...] Und Gott der Herr rief Adam und sprach zu ihm: Wo bist du? Und er sprach: Ich hörte dich im Garten und fürchtete mich; denn ich bin nackt, darum versteckte ich mich.[14]

Der paradiesische Zustand der naiven Nacktheit ist beendet, die bewusst schamhafte Verhüllung markiert in der christlichen Tradition gleichsam den Beginn der Zivilisations- und Kulturgeschichte. Zu dieser primordialen Erzählung von Nacktheit und Scham fasst Hartmut Böhme zusammen:

> Auf der Linie biblischer Anthropologie [...] wird das Verhüllen und Enthüllen als *der* kulturelle Grundmechanismus dargestellt. Er wird verbunden mit der physischen Nacktheit unseres Körpers, der zu seiner Grenze die Haut hat und die Haut als die Fläche seiner Scham. Jede Kleidung, jedes Haus, im weiteren Sinn: jede Institution und besonders die Sprache substituieren die Haut; sie sind zweite Haut, behalten jedoch ihre Doppelform: Schutz und Grenze wie auch Fläche der Beschämung und Preisgabe zu sein. Aus der Nacktheit also gehen die Mechanismen des Verhüllens und Enthüllens hervor. Das Enthüllen ist darum immer so prekär, weil die primäre Angewiesenheit das Verhüllen ist. Hüllenlos, aber dennoch Leib zu sein, hieße sterben. [...] Die Scham also, die uns unserer Nacktheit innewerden läßt, ist im tiefsten eine Ankündigung des Todes: d. i. absoluter Hüllenlosigkeit. [...] Leben aber heißt, sich schämen zu müssen [...] und ununterbrochen, also lebenslang: an Verhüllungen und immer besseren Verhüllungen zu arbeiten. Fällt die letzte Hülle, ist der Tod da. [15]

Der menschliche Körper in seinen Facetten – als Ebenbild oder Gegenentwurf zum Göttlichen, als anatomisches Studienobjekt, oder ganz profan als erotisch-sinnlicher Reiz – ist seit jeher ein zentrales Sujet der bildenden Künste. Da sich die Kunst jedoch nie autark und frei von gesellschaftlich-moralischen

---

[13] *Mose* 2, 25.
[14] *Mose* 3, 6-11.
[15] Böhme, „Enthüllen und Verhüllen des Körpers", S. 223.

Konventionen artikuliert, stehen Darstellungsformen und Sittengeschichte in einem regen Zusammenhang, sie bedingen und illustrieren sich wechselseitig. In der griechisch-römischen Antike übernimmt die Aktdarstellung eine Doppelfunktion: Zum einen repräsentiert der – zumeist männliche – Akt das philosophisch-metaphysische Ideal menschlicher Gottgleichheit. Zweitens illustriert er ein geometrisch-mathematisches Normmaß des Körpers.[16] Die Darstellung der nackten menschlichen Figur auch in solchen Zusammenhängen, wo dies der Realität nicht entspricht, ist dabei eine der zentralen Bildkonventionen der griechischen Kunst. Durch die Stilisierung nackter Athleten oder Helden wird so ein Konzept der idealen Nacktheit als Überhöhung und Würdeformel geprägt. Aus dieser Tradition entwickelt sich die Semantik des männlichen Aktes als Ausdruck von physischer Stärke und Erhabenheit des Geistes. In der christlichen Kultur durchzieht hingegen die sündhaft konnotierte Nacktheit des Menschen die theologischen Diskurse über Jahrhunderte und wird im Mittelalter in vier Typen klassifiziert: *nuditas naturalis* als natürlicher Zustand vor dem Sündenfall; *nuditas temporalis* bezeichnet die Entsagung durch Asketen und Heilige; *nuditas virtualis* meint die symbolisch-allegorische Darstellung von Reinheit und Wahrheit meist durch eine nackte Frau und schließlich die *nuditas criminalis* als Verkörperung der Sünde, Eitelkeit und Wollust. Bis zur Renaissance dominiert die kriminalisierte Nacktheit, als Zeichen der fleischlichen Sünde ist sie moralisch konnotiert und findet sich häufig auf apokalyptischen Darstellungen, etwa als Bestandteil eines Strafrituals oder als Leidensformel des Martyriums.[17] Der weibliche Körper wird stilisiert zum Ort der Sinnlichkeit und Erotik,[18] während der männliche Akt heroische Tugenden der Stärke, Macht und Potenz symbolisiert.[19] Diese Dichotomie der Geschlechter dominiert über Jahrhunderte und Epochen hinweg die Bildsemantik. Die stereotype Zuordnung schafft einen Dualismus von Natur und Triebhaftigkeit versus Idee und Zivilisation, wobei auch die Konstellation von aktivem Betrachterpart und passivem Objektpart zwischen den Geschlechtern klar aufgeteilt ist. Erst die Renaissancekunst greift die humanistische Ästhetik

[16] Siehe die Literaturangaben oben.

[17] Siehe in kunsthistorischer Sicht zusammenfassend etwa Clark, *The nude* oder Saunders, *The nude*. Dort auch einleitend und ausführlich der hier zusammengefasste historische Abriss. Zu den genderspezifischen Aspekten vgl. v. a. das pointierte Kapitel zur Aktmalerei bei John Berger, *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Reinbek bei Hamburg 1984.

[18] Die Verkörperung der weiblichen Verführung erfolgt durch Typen wie Venus, Salomé, Eva etc. Eine Ausnahme in der weiblichen Ikonographie zwischen den extremen Polen Maria und Venus bildet die Allegorie des Sozialstaats, hier versinnbildlicht die entblößte weibliche Brust der Marianne das emanzipatorische nationale Streben des französischen Staates.

[19] Der männliche Akt ist dabei stets aktiv, selbst das Martyrium Christi oder des heiligen Sebastian sind Darstellungen eines heroischen Leidens.

der idealen Nacktheit wieder auf, einhergehend mit einem gesteigerten wissenschaftlichen Interesse an der menschlichen Anatomie. Die berühmten Studien Leonardo da Vincis thematisieren die Körperlichkeit des Menschen unter dem Focus ihrer Proportionalität und ihrer ‚anatomischen Wahrheit' in Opposition zu ihrer Normativität, welche die idealisierenden antiken Darstellungen beherrscht.[20] Besonders hervorzuheben sind auf dem Gebiet der neuen Aktmalerei die Leistungen Lucas' Cranach d. Ä., dessen Aktbildern der schmale Grad der Darstellbarkeit exemplarisch eingeschrieben ist. Die einzig legitime Präsentationsform des Aktes ist seine Larvierung als mythologisches Zitat: die dabei bevorzugten allegorischen Figuren wie Faune oder Nymphen, Venus-Aphrodite, Amor und Cupido sind Teil des erotischen Kosmos und umgehen spielerisch die Grenzen der herrschenden Moral.[21] Die „Doktrin der Distanz"[22] als eine Abstrahierung des Aktes von der alltagsweltlichen Nacktheit stellt einen Kompromiss zwischen sittlicher und unsittlicher Darstellung dar. Indem die Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst die Betrachter umso weniger skandalisiert, je verallgemeinerter und verklärter sie ist, sind biblisch-mythologische, allegorische und exotische Passepartouts ein sicheres Verfahren der Kunst aller Epochen, um den Akt unverdächtig erscheinen zu lassen. Zwar gelingt es bereits Cranach, die Schaulust angsichts der offengelegten Nacktheit zu etablieren, jedoch nur mittels eines stabilisierenden Verfahrens von Bild-Text-Opposition. Durch moralisierende Signaturen wird die Erotik aufgehoben und zur Vorsicht gemahnt. Das Requisit des transparenten Schleiers – als Beigabe von Nacktheit über die Jahrhunderte hinweg präsent – über die anstößigen Zonen gebreitet, ist dabei ein interessantes Paradoxon – indem es mehr der Sichtbarmachung dient denn der Verhüllung. Die Grenze zwischen Kunst und Pornographie wird markiert weniger durch den Bildinhalt denn durch den Grad der Symbolisierung und damit der Künstlichkeit der Darstellung. Die Gültigkeit dieser ästhetischen Formel lässt sich bis weit ins 20. Jahrhundert verfolgen.

Die Salonmalerei des 19. Jahrhunderts setzt sich zunehmend in provokativer Weise über bis dato geltende Tabus und Normen der Aktmalerei hinweg und situiert den Akt in einen neuen Kontext. Der nackte Körper erscheint verstärkt entmystifiziert und zudem im Spannungsfeld von öffentlicher und privater Sphäre. So zeigt Manets *Déjeuner dans l'herbe* (1863) einen weiblichen Akt,

---

[20] Vgl. Athina Chadzis, „Studium. Das ideale Maß. Aktstudium und Körperideal", in: Hornborstel/ Jockel (Hg.), *Nacktheit. Die Ästhetik der Blöße*, S. 13-25, hier S. 19.

[21] Vgl. König, *Nacktheit. Soziale Normierung und Moral*, S.109.

[22] Vgl. Peter Gay, *Erziehung der Sinne. Sexualität im bürgerlichen Zeitalter*, München 1986.

der zudem das zeitgenössische Publikum an eine stadtbekannte Prostituierte erinnert, zwischen zwei bekleideten Männern inmitten einer idyllisch-bukolisch anmutenden Natur. Diese deplazierte Nacktheit ohne jegliche allegorische Verklärung entfaltet eine subversive Wirkung, sie unterläuft die „Doktrin der Distanz". Manets *Olympia* (1863) skandalisiert den zeitgenössischen Betrachter durch ihre kokette Pose, den offen herausfordernden Blick und besonders durch die frivolen Requisiten.[23] Manet zitiert zur Absicherung das Vorbild Tizian und dessen *Venus von Urbino* und desavouiert es zugleich. Die Malerei des Jugendstils schließlich entwickelt eine eigene Bildästhetik, die sich der Nacktheit in dekorativer Weise bedient. Die organische Einbettung des zumeist weiblichen Körpers in preziöse Arabesken und Ornamente folgt einem ästhetisierenden Interesse an der schönen Form – die ornamentale Nacktheit ist Schmuckgegenstand mit allegorischer Absicherung. Exemplarisch ist die Malerei Gustav Klimts anzuführen, dessen erotische Frauenfiguren zwischen Allegorie und Dekor oszillieren, oftmals den Typus der ‚femme fatale' variierend. Im Ornament lässt sich das Verschmelzungsstreben als philosophisches Desiderat der Epoche ablesen.[24] Um die Jahrhundertwende ist auch ein Wandel in der Terminologie zu verzeichnen, das ‚Nackte' wird in Differenz zum ‚Akt' gefasst. Das ‚Nackte' als eine ‚Pikanterie' ist dabei zunächst im früheren 19. Jahrhundert häufiger auf Daguerreotypien und später auf Photographien zu finden – im Gegensatz zum ‚akademischen' Akt, der als Thema der bildenden Kunst vorbehalten bleibt.[25] Gleichzeitig setzt eine emphatische Kritik an der bisherigen künstlerischen Praxis mit dem delikaten Gegenstand ein. Die zeitgenössischen Kunstkritiker Herbert Hirth und Ernst Bassermann-Jordan fordern in diesem Sinne, den akademisch domestizierten Akt – die „raffinierten Nuditäten und das Gespenst der akademischen Aktfigur, dem etwas Mattes und Steifes inne ist" – durch eine „große, feierliche Nacktheit" zu ersetzen.[26] In der emphatischen Vorstellung von einer „feierlichen Nackheit"

---

[23] Vgl. Saunders, *The nude*, S.25: „Encountering her bold and challenging stare he [der männliche Betrachter] cannot project the guilt that in a christian culture is the inevitable concomitant of sexual desire, onto her. Olympia does not collude with the male viewer by lowering her gaze in the modest, submissive way expected from women, especially naked women."

[24] Vgl. Sabine Fendt, „Dekor. Vom ornamentalen Körper zum Körperornament", in: Hornbostel/ Jockel (Hg.) *Nacktheit. Die Ästhetik der Blöße*, S. 89-99, hier S. 96: „Der menschliche Körper erhebt sich hier nicht herrschend über die Natur, sondern wird eins mit ihr. [...] In der verfeinerten Malerei Klimts lässt sich ein Vibrieren der Grenzen von Figur und Hintergrund ausmachen, ein plasmaartiges Verschmelzen von organischem und anorganischem Leben."

[25] Siehe ausführlich zur begrifflichen Differenz von ‚Akt' und ‚Nackt' Hansmann, *Akt und nackt*, S. 19-29.

[26] Herbert Hirth/ Ernst Bassermann-Jordan, *Der schöne Mensch in der Kultur der Neuzeit*, München 1902, S. 29.

bildet sich der rege geführte Körperdiskurs als anthropologisches Desiderat ab – auch die Nacktheit soll so als eine der Grundtatsachen des Lebens rehabilitiert werden.

Der Akt wird seiner narrativen Einbindung in mythologisch-allegorische oder exotische Zusammenhänge sukzessive entzogen und endgültig profaniert. Der zeitgenössische Kunstsoziologe Wilhelm Hausenstein erstellt in seinem historischen Überblick *Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten* (1911) eine konservative und in sich durchaus widersprüchliche Diagnose: „Die Aktmalerei wird wieder zu einer dekorativen Möglichkeit. Sie strebt aus der Emanzipation [...] wieder in eine großartige Bindung zurück. Denn die Kunst soll schmücken. Sie soll Poesie sein. Poesie wird sie nur da, wo ein irgendwie gearteter Kultusgeist dem Künstler die großen und ganz festen Gelegenheiten gibt. Poesie wird sie nur da, wo ihr erlebte Wirklichkeiten [...] zugrunde liegen können."[27] Einerseits gilt es also, den Akt oder das ‚Nackte' ‚poetisch' – narrativ umrahmt und artifiziell überhöht – zu fundieren, andererseits steht dem die erstrebte Anbindung an die erlebte körperliche Wirklichkeit entgegen. Hier spätetens tut sich eine Diskrepanz auf, wie sie angesichts eines steifen Benimmcodex sowie weit verbreiteter Doppelmoral kaum größer sein könnte.

Wo einerseits ein gesteigertes künstlerisches Interesse Nacktheit zur Schnittstelle verschiedenster Diskurse erhebt, ereignet sich im Gegenzug eine Tabuisierung und moralische Abwehr derartiger ‚Nuditäten' – so der pejorative Begriff für Aktdarstellungen im allgemeinen. Die öffentlichen Reaktionen auf die Wiener Fakultätsbilder Gustav Klimts beispielsweise, deren zentrales Gestaltungselement die weibliche Nacktheit in durchaus provokativen Kontexten – durchweg erotische Verfremdungen geläufiger Allegorien – ist, zeugen von diesem skandalösen Potential der Nacktheit.[28] Das forcierte Bemühen um Verhüllung und Sublimierung nackter Tatsachen jedoch leistet dabei einer zunehmenden Fetischisierung Vorschub – Nacktheit wird zur voyeuristischen Beute in einer um Kontrolle und Unterdrückung aller sexuellen Anfechtungen bemühten ‚Schlüssellochkultur'.[29]

Eine besonders rigide staatliche Sanktion gegen die florierenden ‚Nuditäten', die sich als populärikonographische Kitschelemente in allen künstlerischen und

---

[27] Wilhelm Hausenstein, *Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten*, München ^{6}1924 (^{1}1911) S.212 f.

[28] Siehe hierzu u. a. Doris Guth, „Das ist kein Zeichen der Zeit, das ist ein Zeichen der Überspanntheit. Der Skandal um Gustav Klimts Fakultätsbilder", in: Ausstellungskatalog *Die nackte Wahrheit*, S. 67-77.

[29] So die Zuspitzung bei Philippe Ariès/ Georges Duby (Hg.), *Geschichte des privaten Lebens*, Bd. 4: *Von der Revolution bis zum Großen Krieg*, hg. von Michelle Perrot, Frankfurt a. M. 1992.

dekorativen Bereichen breitmachen, ist die 1892 in Deutschland ausgerufene ‚Lex Heinze'.[30] Dieses Gesetz richtet sich gegen Schriften und Darstellungen in Kunst und Wissenschaft, die willentlich oder unwillentlich gegen die Regeln der Dezenz und des Schamgefühls verstoßen. Die absurden Ausmaße einer Hetzjagd auf die öffentliche Nacktheit in Form von Brunnenanlagen, Aktskulpturen oder gar kanonischen Kunstwerken wie der *Venus von Milo* finden sich komisch gespiegelt in der zeitgenössischen Karikatur und Satire.[31] Die Schriftstellerin Franziska Gräfin zu Reventlow polemisiert in ihrem Essay *Erziehung und Sittlichkeit* (1900) gegen den moralischen Rigorismus einer Lex Heinze, indem sie einen natürlich-unverstellten Umgang mit dem menschlichen Körper als pädagogisches Ziel fordert:

> Wir aber sehen im Nackten überhaupt – sowohl im Leben wie in der Kunst – nicht nur keine ‚Sünde', sondern ein positives erzieherisches Moment von hoher Bedeutung. Denn wir wollen die heranwachsenden jungen Seelen nicht in dem lüsternen Schauder vor der Nacktheit erziehen, sondern zur gesunden Freude an allem Schönen, mag es nun Kunst oder Natur, nackt oder angezogen sein – zum gesunden Abscheu vor allem, was wirklich unschön ist. Sie sollen jenes künstlich angezüchtete ‚Schamgefühl' gar nicht kennenlernen, das in jedem Wesen des anderen Geschlechts einen Gegenstand der verbotenen Neugier sieht und eben dadurch auch am eigenen Körper ein unheimlich lockendes Rätsel wittert. [...] Wir wollen deshalb in der Erziehung darauf hinwirken durch häufige Betrachtung des Nackten – sei es im Leben oder in künstlerischen Darstellungen, sei es am eigenen oder am Körper eines anderen –, darauf hinwirken, daß die Wertung des Schönen immer stärker in den Vordergrund tritt.[32]

Ein weiteres populäres Genre der Epoche nimmt sich des virulenten, da vielerlei Diskurse bündelnden Themas der Nacktheit eifrig an: die zahlreich erscheinenden Sittengeschichten, deren Schwerpunkt ohnehin zumeist auf den Sitten und Gebräuchen rund um Erotik und Sexualität liegt.[33] Eduard Fuchs, der sicherlich prominenteste Vertreter dieser Kulturdiagnostiker, formuliert in seiner *Illustrierten Sittengeschichte* ein zeitgenössisches Unbehagen angesichts allzu nackter Tatsachen:

---

[30] Vgl. hierzu Michael Stürmer, *Das ruhelose Reich. Deutschland 1866-1918*, Berlin 1983, S. 257 ff.; Peter Mast, *Künstlerische und wissenschaftliche Freiheit im Deutschen Reich 1890-1901, Umsturzvorlage und Lex Heinze sowie die Fälle Arons und Spahn im Schnittpunkt der Interessen von Besitzbürgertum, Katholizismus und Staat*, Rheinfelden ^{2}1986, S. 139-190. Siehe auch die zeitgenössische Dokumentation der Geschehnisse um die Lex Heinze: Otto Falckenberg, *Das Buch von der Lex Heinze. Ein Kulturdokument aus dem Anfange des zwanzigsten Jahrhunderts*, Leipzig 1900.

[31] Siehe Abb. 1.

[32] Franziska Gräfin zu Reventlow, *Erziehung und Sittlichkeit*, in: Falckenberg, *Das Buch von der Lex Heinze*, S. 34-39, hier S. 35.

[33] Vgl. hierzu den kulturwissenschaftlichen Abriss bei Kerstin Gernig, „Postadamitische Rache am Sündenfall? Nacktheit in Kultur- und Sittengeschichten der Jahrhundertwende", in: dies. (Hg.), *Nacktheit*, S. 67-85.

> Alles Nackte ist verpönt, denn es ist schamlos, ist Nudität. Vor einer nackten Statue oder einem Bilde mit nackten oder halbentkleideten Figuren stehen zu bleiben, verrät unsaubere Wünsche und Begierden. Anständige Menschen kennen nur den bekleideten Menschen.[34]

Gerne wird hierbei ein Kulturvergleich angestellt, der Nacktheit und Verhüllung zum Gradmesser der zivilisatorischen Fortgeschrittenheit erklärt, unter diesem Vorwand jedoch allerlei schwül erotische Aktp versammelt. Carl Heinrich Stratz, Autor einschlägiger Werke wie *Die Schönheit des weiblichen Körpers* (1898), *Die Frauenkleidung und ihre natürliche Enwicklung* (1900) oder *Die Rassenschönheit des Weibes* (1901) tarnt seine erotische Bildersammlung als anthropologisch-ethnographische Studien, durch zahlreiches photographisches Material ‚belegt' werden. Die abgebildeten ethnologischen Schönheiten künden dabei in ihren Posen als *tableaux vivants* – gerne inszeniert als Motive der bildenden Kunst wie ‚Das Urteil des Paris' o. ä. – von exotistischen Projektionen sowie von einem eurozentristischen Menschen- und Schönheitsbegriff. Der nackte Körper wird zum verglichenen Körper und evoziert ein paradoxales Natürlichkeitsideal, das jedoch untrennbar mit europäischen Sehgewohnheiten verknüpft ist. Nahezu komisch muten diese pseudowissenschaftlichen Vorläufer von Herrenmagazinen in ihrer dürftig verhohlenen Lüsternheit an.[35]

Auf der Linie einer Nobilitierung der Nacktheit wiederum bewegen sich die um 1900 florierende Lebensreform sowie die aus ihr hervorgehende Nacktkultur, sie erhebt die paradiesisch asexuelle Nacktheit zur gelebten Utopie.[36] Deren Begründer Heinrich Pudor publiziert im Jahre 1893 die programmatische Schrift *Nackende Menschen – Jauchzende Zukunft*. Das hellenistische Ideal aufgreifend, zelebriert die Nacktkultur eine Rückkehr zur Natur mit lebensreformerischem Pathos.[37] Weitere Schriften, auch von Mitstreitern wie Richard Ungewitter, tragen entsprechend emphatische Titel, die sich zunehmend rassenideologisch aufladen: *Die Nacktheit in entwicklungsgeschichtlicher, gesundheitlicher, moralischer und künstlerischer Beleuchtung* (1907), *Nacktheit und Kultur. Neue Forderungen* (1913), *Nackt. Eine kritische Studie* (1916), *Nacktheit und Moral. Wege zur Rettung des deutschen Volkes* (1925). Die gelebte Nacktheit folgt dem sportlichen Ehrgeiz

---

[34] Eduard Fuchs, *Illustrierte Sittengeschichte*, Bd. 5: *Das bürgerliche Zeitalter*, Leipzig 1912, S. 95. Siehe zu Fuchs auch unten, Kapitel „Corsettirte Welt".

[35] Siehe Abb. 2 & 3.

[36] Siehe ausführlich zur Lebensreform und der aus ihr hervorgehenden Nacktkultur den Ausstellungskatalog *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, hg. von Kai Buchholz, 2 Bde., Darmstadt 2002.

[37] Vgl. Maren Möhring „Ideale Nacktheit. Inszenierungen in der deutschen Nacktkultur 1893-1925", in: Gernig (Hg.), *Nacktheit*, S. 91-111., sowie die Monographie zum Thema: dies., *Marmorleiber. Körperbildung in der deutschen Nacktkultur 1890-1930*, Köln 2004.

nach dem Motto, den eigenen Körper mimetisch getreu am Vorbild antiker Statuen zu formen: „Mach aus dir selbst solch ein Kunstwerk!“[38] Dieser Imperativ der Körpermodellierung memoriert und radikalisiert das klassizistische Ideal der schönen, marmornen Nacktheit, wie sie als Paradigma über hundert Jahre zuvor prominent u. a. von Winckelmann in den *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) formuliert wurde.[39] Das Fortleben dieses ‚Marmorparadigmas‘ als ein anthropologisches Konstrukt zeigt sich nicht nur in den statuarischen Inszenierungspraktiken der bildenden Künste, sondern auch in den literarischen Imaginationen von Nacktheit, denen stets eine kühle, steinerne Aura anhaftet, sowie ein sentimentalisches Moment utopischer Natur und Natürlichkeit. Nicht nur in dieser Hinsicht, der Rezeption eines ästhetischen sowie anthropologischen Ideals, zeigt sich der Übertritt kursierender Bildercodes in das Medium der Literatur. Der Import der anderen, nichtsprachlichen Mittel der Darstellung ist um 1900 überaus produktiv: in den Bildern und ihrem Mehrwert der Sichtbarkeit birgt sich ein Evidenzversprechen, das die Literatur sich rege anzueignen sucht.[40] Nacktheit, so eine der Thesen dieser Untersuchung, ist eines dieser herausragenden Textbilder, einzureihen in jene Momente der „Inszenierung epiphanischer Augenblicke und Illuminationen, die als mediale Magie präsentiert werden“.[41]

Die vielbeschworene ‚Achsendrehung‘ der Wissenschaften um 1900 bahnt sich kontinuierlich im Laufe des 18. Jahrhunderts an. Der Naturbegriff wird neu definiert im Sinne einer erstmals völlig säkularisierten Biologie. Ganz im Zeichen dieser Biologie als neue Episteme der Natur vollzieht sich ein Begriffswandel von ‚Natur‘ hin zu ‚Leben‘.[42] Eine dynamische

---

[38] Johannes Guttzeit, „Kunst und Moral“, in: *Die Schönheit* 19/1923, S. 416.
Siehe Abb. 4.

[39] Zur klassizistischen Ästhetik, auch des Statuenkörpers, allgemein siehe u. a. Helmut Pfotenhauer, „Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte“, in: ders./ Gottfried Boehm, *Beschreigungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zu Gegenwart*, München 1995, S. 313-330; Sabine Schneider, *Die schwierige Sprache des Schönen. Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit*, Würzburg 1998.
Speziell zu Winckelmanns Körper- und Nacktheitskonzept siehe Klaus Schneider, *Natur – Kleider – Körper – Spiel. Studien zu Körper und Subjekt im späten 18. Jahrhundert*, Würzburg 1994.

[40] Zum Themenkomplex der Evidenz der Bilder bzw. der Bildübertritte ins Medium der Schrift als „Bilderverheißung“ der „medialen Grenzgängigkeit“: Sabine Schneider, *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*, Tübingen 2006, hier S. 9; Dies./ Helmut Pfotenhauer/ Wolfgang Riedel (Hg.), *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, Würzburg 2005.

[41] Schneider/ Pfotenhauer/ Riedel (Hg.), *Poetik der Evidenz*, S. X.

[42] Vgl. Wolfgang Riedel, *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900*, Berlin 1996, S. XIII.

Entwicklungslinie verläuft über Schopenhauer und Nietzsche und zieht als Folgephänomen dieser Revolution die moderne Psychologie Freuds nach sich.[43] Als verkürzte Formel dieser anthropologischen Neubesinnung wird gemeinhin von einer ‚Verleiblichung des Denkens' im 19. Jahrhundert gesprochen. Der Körper, Reflexionsmedium epistemologischer Prozesse, erfährt eine Aufwertung auf wissenschaftlicher Grundlage, sowohl seitens der neuen Naturwissenschaften, als auch durch die Philosophie. Ein universaler interdisziplinärer Impuls sorgt dafür, dass das traditionelle Schema des Menschen als *commercium* von Leib und Seele an mehreren Stellen gleichzeitig brüchig wird.[44] Die Leerstelle des Körpers im abendländischen Menschenbild wird neu besetzt und gleichsam zum obersten Suchprogramm, dem Primat des Leibes erklärt. Dabei beginnt die „Achsendrehung im Begriff des Menschen",[45] so die prominente Formulierung von Georg Simmel, im 19. Jahrhundert mit Schopenhauer und seiner Lebensphilosophie. Jede menschliche Erfahrung erschließt sich nämlich zunächst über den Leib, welcher, so Simmel, „der bedingende Träger der ganzen Welt als Vorstellung ist."[46] Nietzsches Ideal des Dionysischen nimmt Bezug auf ein vitales Bild der heidnischen Antike, Dionysos repräsentiert dabei die Vergöttlichung des Leibes und somit eben auch die Vergöttlichung des Lebens.[47] Denn, so Nietzsche: „[...] dieses ganze Phänomen Leib ist nach intellectuellem Maaße gemessen unserem Bewußtsein, unserem Geist, unserem bewußten Denken, Fühlen, Wollen so überlegen, wie Algebra dem Einmaleins".[48] Im Kontext der vielfach artikulierten Sprachkrise um 1900 setzt eine betriebsame Suche nach einer unbelasteten, natürlichen Sprache ein. Der ‚linguistic turn' beschreibt diese Wende als Resultat einer sprachphilosophisch bereits von Nietzsche und später prominent von Hugo von Hofmannsthal formulierten Aporie von der *inadaequatio* der Sprache und ihrer starren Begrifflichkeiten. Eine Verheißung unter vielen ist die natürliche Sprache der Bilder, dem gemäß wird neben dem ‚linguistic turn' der ‚pictorial turn' postuliert. Eine selbständige Semiose und folglich die Neuordnung der Zeichen orientieren sich an eben jenem nietzscheanischen ‚Leitfaden des Leibes'. Der Körper gilt als Wahrheitsversprechen, als Träger der natürlichen Zeichen. Oberstes und vornehmstes Ziel der Literatur ist es, einen

---

43 Vgl. S.156.
44 Siehe hierzu auch Monika Fick, *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*, Tübingen 1993.
45 Georg Simmel, *Schopenhauer und Nietzsche. Ein Vortragszyklus*, Leipzig 1907, S. 39.
46 S.30.
47 Vgl. Riedel, *Homo Natura*, S.195.
48 Friedrich Nietzsche, *Nachlaß*, KSA 11, S. 577 (Zit. n. Riedel, *Homo natura*, S.205).

unverfälschten, nicht von den Festschreibungen der Zivilisation korrumpierten Ausdruck zu finden. Das im Zarathustra apostrophierte „Zurück zu Leib und Leben!“[49] als Imperativ der Lebensphilosohie wird erst um die Jahrhundertwende aktiv rezipiert und manifestiert sich als neue Geisteshaltung in ganz vitalen Formen. Die Verleiblichung treibt dabei teilweise kuriose Blüten, deren Liste lang ist: Ausdruckstanz, Freikörperkultur, Pantomime, Hysterie, Gebärdensprache, Charakterologie, schließlich auch der noch aktuelle Diskurs der Physiognomik, sind in diesem Zusammenhang zu nennen.[50] Allen Versuchen ist gemein, dass sie eine Suchbewegung vollführen, in deren Mittelpunkt die Evidenz des Körpers steht. Nacktheit – als Tatsache des menschlichen Lebens sowie als künstlerisches Sujet – fungiert als Schnittstelle dieser Diskurse und Fragestellungen.

[49] Vgl Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*.
[50] Siehe hierzu ausführlich Georg Braungart, *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen 1995.

III. Unverhüllte Zeichen
Inszenierungen von Nacktheit in der Literatur

III.1 Zwischen „schlimmstem Zustande“ und „unsagbarem Entzücken“ – Nackte und Akte als novellistisches Sujet

Novellistisches Erzählen ist, einer zwar diskontinuierlichen aber vitalen poetologischen Linie seit seiner Begründung in der Renaissance folgend, Erzählen vom Körper und seinen außerordentlichen Zuständen. Der Körper und seine Affektäußerungen geraten innerhalb eines streng ökonomischen, spannungsvoll dynamischen novellistischen Erzählens in ‚Zeichen- und Zeigezwänge’, sie fungieren als suggestive Codes einer Poetik des Außergewöhnlichen, als sichtbare Schnittstelle zwischen dem Innen und Außen der Figuren. Der bevorzugte Zustand des novellistischen Körpers, als „Körper, d[er] von Leidenschaften affiziert“[51] ist, ist das Außer-sich-sein, der seelische wie körperliche Ausnahmezustand. Die typischen Äußerungen dieses pathognomischen Körpergeschehens sind Erröten, Erbleichen, Erstarren, Weinen, Lachen, Zittern, Verstummen, Ohnmachten, Haare sträuben und dergleichen mehr. Als physiologische Reaktionen auf ein zumeist ‚unerhörtes‘ Geschehen agiert der Körper seine Affekte in spontanen somatischen Gesten aus: das Innen wird nach außen gekehrt, als – nunmehr nicht rein somatische, sondern vielmehr semiotische – Formeln einer Rhetorik des beredten Körpers, der das Unsagbare und Unsägliche vorführt. Die Novelle braucht diese körperlichen Gesten des Außer-sich-seins als Kondensate – bildliche Verdichtungen und pathetische Zuspitzungen – ihres Erzählens und Erzähltem, das sich wesentlich über visuelle Arrangements erzeugt und somit typisch „novellistische Augenblicke“ produziert.[52] Als ein genuin novellistischer Augenblick – im doppelten Sinne von Moment und Akt des Sehens – soll hier zunächst das Bild und der damit verbundene (Ausnahme-)Zustand des nackten

[51] Irene Albers, „Zu Cervantes’ Ohnmachten: *La fuerza de la sangre*“, in: *Poetica* 39/2008, S. 140-185, hier S. 143, sowie dies., „Die Sprache des Körpers und die Sprache der Novelle. Boccaccio und Marguerite de Navarre“, in: *Poetica* 36/2004, S. 71-118.

[52] Vgl. grundlegend zur Bild-Affinität des novellistischen Erzählens Helmut Pfotenhauer, *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem 18. Jahrhundert*, Würzburg 2000, hier bes. Kapitel „Bild versus Geschichte. Zur Funktion des novellistischen Augenblicks“, S. 45-67.

Körpers als ein starkes und somit vorzüglich novellistisches ‚Spotlight' herausgestellt werden. Das Erscheinen eines literarischen Akts oder literarischer Nacktheit[53] birgt vielfältige Bedeutungen und Implikationen: von der – zunächst allzu naheliegenden – erotischen Verheißung über die frivol-obszöne Provokation, der Erfahrung von Scham und Not im Zustand des Entblößtseins bis hin zum allegorischen Tableau einer *nuda veritas*. Die Ambivalenz und Vieldeutigkeit dieses Textbildes kann generell für die Uneindeutigkeit der Bilder in Novellen geltend gemacht werden, indem hier statt eingängiger Bildformeln vielmehr Umkehrungen geläufiger Semantiken und somit Überraschungseffekte eintreten. Irritation, Überraschen, Erstaunen, Überwältigung angesichts des ‚Unpassenden' sind auch die affektiven Begleitreaktionen von Nacktheit; allesamt Phänomene, die sich in die novellistische Tradition einer ‚Somatographie', eines körperlich akzentuierten und unerhört körperlichen Schreibens, fügen. Die anthropologische Frage nach dem (nackten) Körperbild und seiner Darstellung kann darüber hinaus also auch als literaturanthropologische Frage nach ihrer Gattungsneigung gestellt werden.

Die Rekonstruktion einer novellistischen Affinität zum Akt und vielmehr sogar zum Nackten soll dabei – den zentralen Blick auf die Literatur um 1900 vorbereitend – anhand exemplarischer Novellen einer Spur von ihren Anfängen in der Romania, der Renaissancenovelle als einem Schwerpunkt, eben bis hin zur Epochenschwelle kurz vor 1900 folgen. Dabei sollen auch novellistische Einschübe und Zuspitzungen als Binnenmomente im Roman berücksichtigt werden. Unter diesem vergleichenden und diachronen Blickwinkel soll gezeigt werden, dass sich im Bild von Nacktheit höchst „merkwürdige"[54] und unerhörte

---

[53] Zur grundsätzlichen terminologischen Unterscheidung von ‚Akt' und ‚Nackt' in der Begriffssprache seit dem beginnenden 20 Jahrhundert als einer ästhetischen und anthropologischen Differenz, die auch für die Literatur geltend gemacht werden kann vgl. Kenneth Clarke, *Das Nackte in der Kunst*, Köln 1958 [engl. Originalausgabe: *The nude. A study in ideal form*, London 1953], S. 3: „Die englische wie die deutsche Sprache unterscheiden [...] zwischen dem Nackten und dem Akt. Nackt zu sein heißt, seiner Kleider entblößt zu sein, und es haftet diesem Ausdruck ein Hauch von Befangenheit an, wie die Mehrzahl der Menschen sie unter derartigen Umständen empfindet. Das Wort Akt hingegen ist [...] von solchen Nebentönen frei und löst im Geist nicht die Vorstellung eines sich wehrlos kauernden Körpers aus, sondern vielmehr das Bild eines blühend ausgeglichenen, in sich selber ruhenden, eines neu-geformten Leibes." Vgl. weiterhin die pointierte Formulierung von John Berger, *Sehen*: „Der Akt ist dazu verdammt, niemals nackt zu sein; der Akt ist eine Form der Bekleidung." (S. 51).

[54] Vgl. die in historischer Herleitung von Boccaccio und der romanischen Novelle allgemein getroffene Zuspitzung von August Wilhelm Schlegel in den *Vorlesungen über die schöne Litteratur und Kunst* (1803-1804): „Die Novelle ist eine Geschichte außer der Geschichte, sie erzählt folglich merkwürdige Begebenheiten, die gleichsam hinter dem Rücken der bürgerlichen Verfassungen und Anordnungen vorgefallen sind." Zitiert nach Karl Konrad Polheim (Hg.), *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil*, Tübingen 1970, S. 16-21, hier S. 21.

Momente – der „cas étrange“[55] als verkürzte Poetik der Novelle – ergeben, die wiederum die Art und Gestaltung der Gattung beispielhaft reflektieren. Verbunden werden sollen als Grundannahmen über die Gattungslogik novellistischen Schreibens: gesteigerte Visualität und starke Bildeffekte als erzählökonomische Kunstgriffe, weiterhin Dynamik, Drastik und Plötzlichkeit als darstellerische Modi dieser Bildperformationen, sowie die damit eng kooperierende Körpersymptomatik als Offenlegungen eines inneren, psychischen Geschehens.[56]

III.1.1 Brutale Bilder, frivole Bilder: Boccaccios *Decameron*

[55] Der von Goethe formulierten Poetik der Novelle als einer „sich ereignete[n] unerhörte[n] Begebenheit“ gehen die älteren Zuordnungen des typischen Novellengeschehens als ein „caso extraño“ (Cervantes), als „cas étrange“ (Marguerite de Navarra) voraus. Der ‚Fall‘ als Paradigma enthält demnach die zuvor bei Boccaccio implizit formulierte Poetik des Erstaunens („quasi tutto stupefatto“). Vgl. hierzu die grundlegende Untersuchung von Hans-Jörg Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München 1969, hier S. 76.

[56] Bereits 1913 legt Otto Rank, „Die Nacktheit in Sage und Dichtung. Eine psychoanalytische Studie“, in: *Imago* 2/1913, S. 267-301 und S. 409-446 eine Untersuchung zum Vorkommen der Nacktheit in der Dichtung vor. Unter den Vorzeichen der Psychoanalyse, speziell der Verwertbarkeit des Motivs für einen Symbolkatalog der Traumdeutung (vgl. Freuds Kapitel „Der Verlegenheitstraum der Nacktheit“ in seiner *Traumdeutung*, wo sich permanente Verweise auf die Literatur finden) wertet Rank Texte aus der Antike (*Odyssee*) und der höfischen Epik des Mittelalters (*Der arme Heinrich* u. a.) bis hin zu Volkssagen aus. Als Psychoanalytiker betreibt Rank keine literaturwissenschaftliche Lesart, die freilich keinerlei Gattungsfragen berührt. Dennoch legt die Analyse wichtige Befunde zu sogenannten psychischen „Verdrängungsformen“ des Nackten vor: „Der psychoanalytischen Betrachtungsweise Rechnung tragend, wollen wir unser Interesse den mannigfaltigen V e r d r ä n g u n g s f o r m e n des Nacktheitsmotivs zuwenden, zu deren Verständnis wir die Ergebnisse der Traum- und Neurosenpsychologie [...] heranziehen dürfen, als gerade psychosexuelle Themata, wie das Motiv der erotischen Nacktheit, wegen ihrer Unverträglichkeit mit dem Kultur-Ich den häufigsten Anlaß zu energischer Verdrängung und damit zur Traum- und Symptombildung abgeben.“ Der signifikante Begriff der „Unverträglichkeit“ von Natur- und Kultur-Ich, im Sinne eines Irritationspotentials, einer verstörenden Wirkung, soll hier auf die novellistische Bildertechnik und ihre psychische Dimension übertragen werden. Als „Schreckmittel“ in Traum und Kindheitstrauma charakterisiert zeitgenössisch Sándor Ferenczi, „Die Nacktheit als Schreckmittel“ (1919), in: *Schriften zur Psychoanalyse I*, hg. von Michael Balint, Frankfurt a. M. 1970, S. 284-287, die plötzliche und unvermittelte Nacktheit (hier: der Mutter oder naher Verwandter). Überdies stellt Ferenczi, für den hier vorliegenden Zusammenhang relevant, die Schreckwirkung des Nackten als im Volksglauben verankert fest: „Auch im Volksglauben spielt die Nacktheit (respektive Entblößung, besonders einzelner Körperteile: der Genitalien und des Hinteren) als Abschreckungs- und Zaubermittel eine große Rolle.“ (Ebd., S. 287) Das Erschrecken angesichts einer zusammenhanglosen Nacktheit kann also als archetypischer Reflex von Furcht und Staunen angesichts einer unpassenden Handlung gewertet werden. Sowohl die Begriffe der ‚Unverträglichkeit‘ und - in Abwandlung – der ‚Unvereinbarkeit‘ als auch des ‚Schreckmittels‘ sollen hier für eine Untersuchung der novellistischen Nacktheit fruchtbar gemacht werden.

Bei aller Schwierigkeit, der Novelle eine einheitliche Poetik zuzuschreiben, vielmehr zu erschreiben, gilt in der Forschung aller Phasen der Konsens über die erotische Pointe, das „sexuelle Faktum“,[57] als typisches Strukturelement und Ausgangspunkt novellistischen Erzählens. Die Permissivität des Erotischen und Sexuellen in der Novelle findet sich in ihrem Entstehungsmoment, Boccaccios *Decameron,* vorbildlich angelegt. Ein Großteil der hundert Novellen kreist obsessiv um das Zentrum verbotener sexueller Handlungen.[58] Diese werden zumeist durch asymmetrische Dreierkonstellationen erschwert oder stellen als blasphemische und gänzlich amoralische Übergriffe und Überschreitungen der Konvention durch Unbefugte (Jungfrauen, Ehefrauen, Mönche) ohnehin ‚unerhörte‘ Begebenheiten dar.[59] Die logische Entsprechung sexueller Tatbestände findet sich in offensichtlich erotischen Novellen, die das sexuelle Zentrum in einer Bilderskala von komisch-derb bis subversiv-frivol in den Mittelpunkt des Erzählens stellen. Die Novelle als Gattungszugriff löst sich fortan nie ganz von dieser pikanten Herkunft[60] und bildet somit eine Nische des erotischen Erzählens – freilich unter rückversichernd moralisch-didaktischen Revisionen des Erzählten auf der Ebene des Kommentars, des Rahmengesprächs, oder implizit durch einen das sexuelle Skandalon sanktionierenden katastrophischen Handlungsverlauf. Drastik und eine Neigung zum Brutalismus würzen hierbei das novellistische Erzählen von diesen unerhörten ‚Fakten‘. Dabei illustriert das verkürzte Erzählen die Affekte der Figuren über „Somateme“,[61] einen Gebärdenkatalog wie Erröten, Erblassen, Ohnmachten, Haare sträuben etc. Die Figuren werden spotlightartig angeleuchtet statt psychologisch ausgeleuchtet. Der Körper, der aufgrund seiner kulturellen Codiertheit stets unter dem Verdacht der Simulation und Dissimulation steht, wird in diesen spontanen, vegetativen Äußerungen zum

---

[57] Vgl. Hannelore Schlaffer, *Poetik der Novelle*, Stuttgart/ Weimar 1993, die als „Grundgesetz der Novelle“ - das „sexuelle Faktum“ als novellistische Verwirklichung der „unerhörte[n] Begebenheit“ - postuliert: „Die Handlung kreist stets um das Zentrum der Sexualität.“ (S.29).

[58] Vgl. die ausführliche Berechnung bei Elisabeth Arend, *Lachen und Komik in Giovanni Boccaccios ‚Decameron‘*, Frankfurt a. M. 2004, S. 358 f.: „Dort machen allein die Ehebruchsnovellen ein Viertel des Gesamtwerks aus, und nahezu ein Zehntel erzählt von Mönchen, Priestern und Nonnen, die ihr Keuschheitsgelübde brechen.“

[59] Ebd.

[60] Diese Affinität der Novelle zum Sexuellen beschreibt bereits Paul Englisch, *Geschichte der erotischen Literatur*, Stuttgart 1927: „[...] daß sich mit dem Begriff der Novelle meist die Vorstellung des Schlüpfrigen verbindet.“ (S. 557). Dafür spricht weiterhin die Rezeptionsgeschichte der Novelle als einem dem Pikanten zugeneigten Genre, was sich in zahlreichen einschlägigen Anthologien zeigt, die unter dem Dach der erotischen Literatur Novellen aufnehmen.

[61] Irene Albers, „Die Sprache des Körpers“, S. 71, verwendet die Formel des „Somatems“ in Rückgriff auf Roland Barthes.

„Lügendetektor“ und „Wahrheitsgenerator“ gemacht.[62] Die solchermaßen über sprachliche Körperbilder implizit ausagierten vegetativen Begleiterscheinungen der Affekte in Ausnahmesituationen – als Grundzustand novellistischen Seins – bewegen sich innerhalb eines breiten Spektrums zwischen Komik und Tragik, reizen zum Lachen oder verbreiten Schrecken.[63] So gerät im *Decameron* wiederholt der Körper als Ort des sexuellen Triebs in den Focus einer aufs Krude und Brutale zielenden Darstellung. Ob schuldig oder unschuldig, wird an ihm der Frage nach Gerechtigkeit und Verhältnismäßigkeit einer Strafe für das sexuelle Wollen unnachgiebig und drastisch nachgegangen oder ihm das sexuelle Zugeständnis erst listig abgerungen. Im ersteren Zusammenhang tritt nun paradigmatisch das Bild eines in seiner Nacktheit exponierten, peinvollen und geschundenen Körpers auf den Plan der gesteigert visualisierenden Zeigeweise.

III.1.1.1 „ein nacktes Weib morden“ und „gesprungene Haut“ – Das Nackte als ‚Schreckmittel‘

Die achte Novelle des fünften Tages in Boccaccios *Decameron* schildert ein ebenso grausam-drastisches wie befremdlich phantastisches Geschehen:[64] Nastagio degli Onesti, ein junger Adeliger und Erbe eines stattlichen Vermögens, verliebt sich unglücklich in ein Mädchen, das „um der eigenen vorzüglichen Schönheit und um des eigenen Adels willen so hochmütig und ungefüge geworden war, daß es weder ihn, noch was ihm irgend lieb war, leiden mochte.“[65] Die unerwiderte Liebe treibt Nastagio in den Trübsinn, er zieht sich aufs Land zurück und wird dort, während eines Spazierganges im Wald, Zeuge

---

[62] Vgl. Alois Hahn, „Kann der Körper ehrlich sein?“, in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurta. M. 1988, S. 666-680, hier S. 670 und S. 675.

[63] Vgl. zur Komik des *Decameron* Elisabeth Arend, *Lachen und Komik*; zur Pathognomik der Figuren Irene Albers, „Die Sprache des Körpers“, S. 99 ff., weiterhin Erich Auerbach, *Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien*, Heidelberg 1921.

[64] Die vielbeachtete Novelle hat Georges Didi-Huberman, *Venus öffnen. Nacktheit, Traum, Grausamkeit*, Zürich/ Berlin 2006 [franz. Orig.: *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris 1999], unter der Besonderheit ihrer Illustration durch Botticelli untersucht. Leitfragen der imagologischen Analyse zwischen Text und Bild sind dabei die Zerstörung schöner, idealer Nacktheit – der bei Botticelli geläufigen Venus-Formel – und die alptraumhafte (mit Freud und Bataille gelesene) Öffnung einer „Venus, die in ewiger Ermordung vergeht“. (S. 76).

[65] Giovanni Boccaccio, *Das Dekameron*, übers. von Karl Witte, Düsseldorf 2001, S. 448. Im folgenden wird aus der Übersetzung des Dekameron [teils mit Einfügungen aus dem italienischen Original: *Decameron* (1370), hg. von Vittore Branca, Turin 1980] unter Angabe der Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

eines unheimlichen Geschehens: ein „wunderschönes, nacktes Mädchen mit fliegenden Haaren und von Stacheln und Ästen zerkratztem Leibe“ (S. 450) wird von einem bewaffneten Ritter zu Pferde verfolgt und schließlich – trotz Nastagios Protests – niedergestreckt und von den Jagdhunden zerfleischt. Der Jäger stellt sich Nastagio als ein durch die Sünde des Selbstmords zum Wiedergängertum Verdammter vor, dessen Schicksal dem seinen gleicht. Der Ritter und seine hartherzige und hochmütige Angebetete, ihrerseits kurz nach ihm verstorben, sind nun in ein fatales Wiederholungsszenario, eine „Strafe[] der Hölle“ (S. 451) gezwungen: Jeden Freitag erneuert sich die tödliche Hatz in ewiger Schleife. Zwischen „Mitleid und Furcht“ (S. 452) schwankend, ersinnt Nastagio nun eine List: zu Demonstrationszwecken, mittels einer paradox brutalen Didaxe, lädt er das geliebte Mädchen und ihre Familie zu einem Bankett an eben jenem Ort ein, wo sich der ewige Mord ereignet. Während des Essens erscheinen nun die Protagonisten des grausamen Spektakels und lassen gleichermaßen das Festmahl in einem Blutbad ‚platzen‘. Dermaßen horrend bekehrt, entscheidet sich die hartherzige Geliebte, in negativer Spiegelung und in paradox „schnellem Wechsel von Haß zu Liebe“ (S. 454), Nastagio denn doch zu ehelichen. Das forcierte Happy End erwähnt überdies die günstige Wirkung auf alle Damen Ravennas, „den Wünschen ihrer Männer seitdem um vieles geneigter“ (ebd.) zu sein.

Zunächst erfüllt das Vexierbild einer schönen Nackten, die zum hilflos geschundenen Opfer in Serie wird, die Kriterien novellistischer Bildüberbietungkunst. Das unerhörte Bild der Menschenjagd etabliert zudem eine theatrale Situation, indem, auf der Bühne des Waldes, Nastagio zum Zuschauer eines grausamen Spektakels wird:

> Da er nun aufblickte, ward er nicht allein zu seinem Erstaunen gewahr, daß er mitten im Pinienhaine sei, sondern er sah nach wenigen Augenblicken auch, wie gerade vor ihm, aus einem dichtverwachsenen Gebüsch von Strauchwerk und Dornen hervor, ein wunderschönes nacktes Mädchen (una bellissima giovane ignuda) mit fliegenden Haaren und von Stacheln und Ästen zerkratztem Leibe in vollem Laufe unter lautem Weinen und Rufen um Gnade der Stelle zueilte, an der er sich befand. Zu beiden Seiten folgten ihr zwei riesige und wütende Jagdhunde auf den Fersen und packten sie oft und unbarmherzig, wo sie sie erreichten. Hinterher aber jagte auf schwarzem Pferde und in dunkler Rüstung ein Ritter, dessen Gesicht vor Zorn glühte, den Degen in der Faust, und drohte mit entsetzlichen, schmähenden Worten, sie zu morden. (S. 450)

Die Nacktheit des Opfers, dessen Schönheit selbst in der misslichen Lage eigens hervorgestellt wird, steht hier zunächst in keinem offensichtlich erotischen Zusammenhang. Vielmehr gemahnt der Zustand der Nacktheit in Verbindung mit körperlicher Versehrtheit und Verletzbarkeit im Zuschauer Nastagio an

Staunen und Schrecken: „Nastagio wurde bei diesem Anblick zugleich von Staunen und Abscheu ergriffen. Dann aber weckte das Mitleid mit dem unglücklichen Weibe den Wunsch in ihm, [...]“ (Ebd.) Ebenso wie hier das Konzept schöner Nacktheit als Integrität und Intaktheit des Körpers mit dem Akt seiner brutalen Zerstörung in ein erstaunliches Bild gezwungen werden, so stellen sich auch beim Betrachter der Szene höchst diskrepante Gefühle ein. „Staunen“ einerseits als Reflex auf das Unpassende, „Unvereinbare“[66] der Nacktheit innerhalb des Rahmens des Geschehens, sowie „Abscheu“ vor der Grausamkeit, die an der schönen Nacktheit vollzogen wird. Als Begriffspaar ruft „Staunen und Abscheu“, respektive später explizit „Mitleid und Furcht“ (S. 458), implizit und nebenbei die wirkästhetischen Kategorien des theatralen Geschehens, *eleos* und *phobos*, mit auf. Ein wirkmächtiges und spektakuläres „Theater der Grausamkeit“[67] verbindet sich hier mit einer Drift ins Phantastisch-Surreale, der Sphäre des (Alp-)Traums. Die Reaktion der Furcht und des Schreckens angesichts eines nackten, schutzlos ausgelieferten Körpers, untermalt von „Weinen und Rufen“, schlägt sich auch physiologisch nieder, sie springt gleichsam auf den Betrachter – dem sich die Haare sträuben - über. Das pathetische Bild der nackten Not erreicht den Zuschauer also über das Prinzip der Ansteckung, es ist ein ‚infektiöses‘ Bild, wie sich im Fortgang der Handlung noch beweisen wird.[68]

Es ergeben sich in bildlicher Hinsicht folglich mehrere ‚Unvereinbarkeiten‘: Die ikonographische Revision der Venus,[69] die hier statt ihrer Darstellungskonvention als eines statuarischen Ruhepols in Bewegung versetzt und zerstört wird, enthüllt Tod und Zerstückelung als Kehrseiten schöner, idealer Nacktheit. Als ‚unvereinbar‘ muss hier auch die mythopoetische Einrahmung von Nacktheit gesehen werden, stellt die Szene doch in einer Kontrafaktur, einer Vertauschung der Geschlechter und ihrer Rollen, die unerbittliche Jagd auf Aktäon in Ovids *Metamorphosen* nach. Die nackte Diana, von Aktäon

---

66 Vgl. Rank.

67 Das „théâtre de la cruauté“, von Antonin Artaud in *Le Théâtre et la peste* (1933) gefordert, sieht starke Erregung und Grausamkeit der Darstellung als Bedingungen für den produktiven Rezeptionsprozess eines gesteigerten Theaterkonzepts.

68 Das Prinzip der Ansteckung, der Angst vor Übertragung der Krankheit, grundiert die Novellensammlung über die Rahmenerzählung hinaus. So springen auch vitale Körperregungen wie sexueller Trieb und Lachen von einer Figur auf die andere über. Daher erscheint es sinnvoll, auch die Bildarrangements unter dem Etikett der infektiösen Bilder zu fassen, da sie – wie übrigens auch von Artaud unter Berufung auf Boccaccio fruchtbar gemacht – sowohl die textinterne als auch die textexterne Leserrezeption durch Erregung und Übertragung auslösen.

69 Vgl. Didi-Huberman, *Venus öffnen*, Kap. IV „Botticelli, von der *nuda veritas* zur ‚Höllischen Jagd“: „eine geöffnete, geopferte ‚Venus‘, ewig gemordet.“ (S. 75-99).

versehentlich erblickt, ist nun nicht mehr die grausame Rächerin, sondern selber die Gejagte.

Die darüber hinaus surreale Komponente eines geisterhaften Geschehens – der Ritter erklärt dem erstaunten Nastagio das Geschehen als einen höllischen Fluch[70] – verstärkt die ‚Unverträglichkeit', die frappierende Wirkung der Szene. ‚Unvereinbar' ist auch die Dichotomie von Bekleidet-sein und Nackt-sein, wie sie sich hier in einer geschlechterspezifischen Darstellungskonvention zeigt: Die schöne Nackte, das Opfer, wird einem männlichen Ritter in vollem Harnisch, einer Heroe männlicher Potenz, gegenübergestellt, ausgerüstet mit den ikonographisch festgelegten Insignien: „schwarze[s] Pferd", „dunkle[] Rüstung", „Degen in der Faust". Jedoch scheint denn auch die Panzerung des Körpers nicht vor einer Übertragung der Affekte zu schützen: das vor „Zorn" glühende Gesicht als Spiegel der Seele verrät, wie involviert der geharnischte Jäger in das fatale Geschehen ist. In der Geschlechterdifferenz von Nacktheit und Kleidung spielt sich somit der Konflikt zwischen ‚Natur' und ‚Kultur' ab. Die Bewegtheit der Jagdszene, die eine typische Jagd pervertiert, dynamisiert auch das Erzählen selbst: indem im Text der nackte Körper als von Tod und Zerstörung affizierte Erscheinung auftritt, schlägt sich diese unvermittelt plötzliche Bildevokation auf den intensivierten Stil der Darstellung nieder, der Gewaltsamkeit zur ästhetischen Technik erhebt um entsprechende Wirkungen zu erzielen.[71] Es ist dabei vornehmlich die Mischformation aus nackter Schönheit und nacktem Entsetzen, die die Effekte der Plötzlichkeit und der epiphaniehaften Erscheinung im Text erzeugt.[72] Dieser Konnex von Nacktheit und Brutalismus erweist sich als eine novellentypische Bilderfindung, die sich in solchen Momenten der weitläufigen Darstellung entzieht und mit verdichteten Sinnbildern operiert. Dabei vereinigen die (Körper-)Bilder in ihrem „semiotischen Überschuß"[73] und ihrem sprachlich kupierten Pathos inneres und äußeres Geschehen der Figuren, markieren die Grenze zum Unsagbaren und

---

[70] In der Forschung ist vielfach der intertextuelle Bezug zu Dantes *Commedia* hervorgehoben worden. Vgl. dazu allgemein Peter Brockmeier (Hg.), *Boccaccios Decameron*, Darmstadt 1974.

[71] Vgl. Karl Heinz Bohrer, „Stil ist frappierend. Über Gewalt als ästhetisches Verfahren", in: Rolf Grimminger, *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*, München 2000, S. 25-43. Vgl. zur ikonographischen Tradition der ‚nackten Gewalt' Carlos Obergruber-Boerner, „Gewalt. Die Ästhetisierung der Tragödie: Sinnlichkeit, Macht und Moral in Darstellungen der Gewalt", in: Wilhelm Hornbostel/ Nils Jockel (Hg.), *Nackt. Die Ästhetik der Blöße*, München u. a. 2002, S. 99-113.

[72] Vgl. zu den literarischen Kategorien der „Plötzlichkeit", dem „absoluten Präsens" und der Epiphanie, anwendbar auf die novellistische Erzähltechnik, Karl Heinz Bohrer, *Das absolute Präsens. Die Semantik der ästhetischen Zeit*, Frankfurt a. M. 1994; ders., *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a. M. 1981.

[73] Pfotenhauer, *Sprachbilder*, S. 46.

Unsäglichen. Textbilder fungieren als „Pathosformeln“,[74] die als „magisch wirksames Erregungsbild“[75] die Zeichenkraft der Körper und ihrer Gebärden in archetypischen Konstellationen bündeln. Bedeutsam ist in diesem Zusammenhang, dass Aby Warburg die von Botticelli 1482 umgesetzte Bilderserie zur Novelle von Nastagio in seinen Mnemosyne-Atlas unter der Rubrik „Mischstil in Bezug auf Antike. [...] Bestrafte Kälte (Nostagio) [sic] [...]“ aufgenommen hat und somit die Attacke auf den nackten Körper in den Rang eines überzeitlich wirksamen Topos' der Kunst erhebt.[76]

Das Unsägliche jedoch wird nun aufgegriffen und ausgereizt, indem das Geschehen als ein Wiederholungszwang, durch den Fluch des Wiedergängertums erzählerisch begründet, fortgeführt und noch an Brutalismus überboten wird – im Bild der Ausweidung. Nastagio, von Mitleid ergriffen, stellt sich dem Furor des Ritters zunächst entgegen: „Obgleich ich nicht weiß, wer du bist, [...] kann ich dir doch sagen, daß es eine höchst schmähliche Tat ist, wenn ein gewappneter Ritter ein nacktes Weib morden will und es von den Hunden packen läßt, als wäre es ein wildes Tier.“ (S. 450) Er erhält jedoch vom Aggressor eine einleuchtende Erklärung des Geschehens und überlässt folglich das Opfer – das ja in direkter Spiegelung zu seiner „crudel giovane“ (ital. S. 508) konzipiert ist – seinem verdienten Schicksal:

> Von diesen Worten ganz eingeschüchtert, trat Nastagio, dem sich jedes Haar am Leibe sträubte, zurück und harrte angstvoll, die Augen auf das unglückliche Mädchen gerichtet, was der Ritter vornehmen werde. Dieser aber stürzte am Ende seiner Rede wie ein wütender Hund auf das Mädchen los, welches, von den zwei Rüden festgehalten, auf den Knien lag und um Gnade rief, und rannte ihm mit aller Macht den Degen mitten durch die Brust, daß er zum Rücken wieder herausfuhr. Weinend und winselnd fiel die Ärmste von diesem Stoß zu Boden. Der Ritter aber griff zu einem Messer, klappte es auf und öffnete ihr damit die Seite. Dann weidete er ihr das Herz und alles, was um dieses herum lag, aus und warf es den Hunden vor, die es heißhungrig verschlangen. Doch es dauerte gar nicht lange, so erhob sich das Mädchen, als sei nichts von alledem geschehen, und begann in der Richtung auf das Meer zu die Flucht aufs neue. [...] Noch lange verweilte er, nachdem dieses Schauspiel an ihm vorübergezogen war, zwischen Mitleid und Furcht schwankend. Dann aber gedachte er plötzlich, wie dieses Ereignis, da es sich alle Freitage wiederhole, geeignet sei, ihn in seinen Wünschen wesentlich zu fördern. (S. 451 f.)

---

[74] Vgl. Warburgs Begründung der Pathosformel: „Mnemosyne. Einleitung“ (1929), in: ders., *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hg. von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink, *Gesammelte Schriften*, Studienausgabe, Zweite Abteilung, Bd. II.1, Berlin 2000, S. 3-6. Zum Begriff der Warburgschen Pathosformel als „Einschlussstellen der Leidenschaften und [...] Orte ihrer formalen Bändigung“ (Helmut Pfotenhauer, „Literarische Anthropologie und Ikonologie, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 230/1993, S. 27) und ihrer Relevanz gerade für die novellistische Bilderpraxis vgl. Pfotenhauer, *Sprachbilder*, S. 58 f. in Bezug auf die Enthüllungsgebärde Ottilies in den *Wahlverwandtschaften* nach dem Ertrinkungstod des Kindes. Vgl. auch Albers, „Sprache des Körpers“, S. 91 ff..

[75] Werner Kaegi (1932), zitiert nach Albers, „Sprache des Körpers“, S. 96.

[76] Vgl. Albers, „Sprache des Körpers“ und Didi-Huberman, *Venus öffnen*.

Einem Opfertier gleich werden der Nackten nun die Eingeweide entnommen, als Potenzierung der Tötung und der Grausamkeit. Die Öffnung des nackten Körpers enthüllt die sexuelle Isotopie, die unterschwellig das Geschehen grundierte, in Form eines gewaltsamen Eindringens. Das krude Bild der Öffnung generiert eine Negativversion der *nuda veritas*, dem Phantasma einer nackten Wahrheit. Der Tod und die Ausweidung figurieren dabei ein Verfahren der gewaltsamen Erkundung und gleichzeitigen Annullierung einer Wahrheit des Wesens, die sich im Moment der Tortur und des Sterbens unwiederbringlich offenbart: im symbolischen Raub des grausamen Herzens.[77] Wiederum sind starke somatische Übertragungen im Spiel, die das Prinzip der ansteckenden Bilder belegen: Das Weinen und Winseln des Opfers wird von Nastagio als Beobachter in Haaresträuben und Schwanken zwischen „Mitleid und Furcht" direkt übersetzt. Die Wirkung der ohnehin deplazierten und unerhörten Nacktheit als ein ‚Schreckmittel'[78] wird durch die Ausweidung noch überboten. Die sich hieran bildlich anschließenden Assoziationen von Folterung, Schindung und Schändung eines nackten Körpers scheinen zweierlei Funktionen in die Darstellung und ihre Rezeption miteinzuschließen: Einerseits ergibt sich eine krude Bildlichkeit, die von höchster affektiver Sprengkraft und appellativer Wirkung ist und somit dem novellistischen Erzählen zupass kommt. Hier nämlich soll – schon zu diesem frühen Zeitpunkt der Gattungshistorie offensichtlich – punktualisiert und drastisch dargestellt werden. Auch bietet die ‚Pathosformel' der nackten Gewalt eine Steilvorlage für das in die Novelle als narratives Modell eingespeiste Exemplum, die belehrende Absicht anhand eines sinnfälligen ‚Falls'.[79] Der Demonstrativcharakter des Exemplums wird durch die signifikante Bildlichkeit hier gänzlich abgeleistet. Weiterhin eignet der Ausweidungsszene unter poetologischem Blickwinkel eben jene Tendenz der Novelle zum Brutalismus, indem sich hier eine ausschmückende und geradezu besessen detaillierte Beschreibungspraxis einstellt. Zugleich wird ein novellistischer Wendepunkt direkt am nackten Körper nachvollzogen, indem ursprüngliche Liebe in Aggression und Sadismus übergangslos umkippt.[80] Wenn

---

[77] Vgl. Hahn, „Kann der Körper ehrlich sein?", S. 677: „[...] die stärkste Waffe, [...] die physische Marter, holt das Individuum aus seiner Verborgenheit zurück."

[78] Vgl. Ferenczi.

[79] Vgl. ausführlich zur Novelle als ‚Sammelbecken' der kleinen Formen Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle*.

[80] Hannelore Schlaffer, *Poetik der Novelle*, fasst treffend zusammen: „Immer ist [...] die Verkehrung von Zärtlichkeit in Aggression der Ursprung der Brutalität in der Novelle. Ihr eigentlicher Charakter ist die Perversion. Der Gegenstand der Novelle ist allemal der Körper, im wörtlichen Sinne ist er im novellistischen Kasus corpus delicti, und wenn er nicht der geliebte und sündige Körper ist, so muß er der gehaßte, bestrafte, zerstörte, zerstückelte

dem Opfer das Herz entnommen, den Bestien zum Fraße vorgeworfen wird und sich somit eine Entmenschlichung und Verwandlung grausam vollzieht, erreicht auch die Erregung ihre Klimax. Zum anderen zeitigt die Nebenwirkung dieser zentralen Bildlichkeit wiederum einen ‚infektiösen' Übertritt, der durch die nach Verräumlichung strebende Szene begünstigt wird: den Wechsel des Szenarios der nackten Jagd in das Medium der Malerei. Botticelli gestaltet 1482 die Novelle als eine Bilderserie – vermutlich als ein ironisches Brautgeschenk.[81] Hier finden sich im Medium der darstellenden Kunst mit Lust am Detail die grausamen Vorgänge umgesetzt – als ein ‚Comic Strip', der alle prägnanten Momente des Erzählvorgangs, insbesondere das Erscheinen und Zerstören der Nacktheit, verzeitlicht und nacheinander abbildet.[82] Im Sprung in das andere Medium erweist sich also die seinerseits bildschöpfende Kraft des Textbildes – wobei die Brisanz der Darstellung des Nackten, dem traditionell die Pose des Aktes verordnet ist, in ihrem anti-idealen Thema liegt. Das Nackte wird nicht als Akt – also in einer sowohl formal als auch narrativ normierten Einrahmung – präsentiert, sondern als Figur der Bewegung und somit als Überschreitung der Darstellungskonvention. Nacktheit produziert sich hier sowohl als anthropologisches ‚Schreckmittel' wie als ästhetischer *choc* und somit, auch auf die Textebene bezogen, als Katalysator der affektiven Ergriffenheit. Die intermediale Übersetzung des zentralen Moments hebt dessen Wirkkraft hervor.

Das serielle „Ereignis" der Nacktheit wird nun von Nastagio in pragmatischer Weise nutzbar gemacht, indem er es, wie ein „Schauspiel" (S. 452) nochmals zur Aufführung bringt: „Dann aber gedachte er plötzlich, wie dieses Ereignis, da es sich alle Freitage wiederhole, geeignet sei, ihn in seinen Wünschen wesentlich zu fördern." (S. 452)

---

werden. Immer führen die Novellenfiguren gegeneinander dieselbe Bewegung aus, einzudringen in den Körper, sei es in liebendem, sei es in sadistischem Einverständnis." (S. 135) Weitere Belege für den Brutalismus und die Zerstörungswut am ‚offenen' Leib lassen sich zahllos finden. Hingewiesen sei auf sämtliche Szenarien in Kleists Novellen; die Folterung des nackten Basini in Musils *Törleß* etc., sowie – bedeutsam für das Bild der Nacktheit – auf die von der Forschung als ‚Protonovelle' angesehene Verserzählung Hartmanns, *Der arme Heinrich*. Hier droht die Ausweidung eines schönen, nackten jungen Mädchens in Opferbereitschaft für den vom Aussatz befallenen Helden.

81 Vgl. ausführlich hierzu Didi-Huberman, *Venus öffnen*; sowie Jill M. Ricketts, *Visualizing Boccaccio. Studies on illustrations of The Decameron, from Giotto to Pasolini*, Cambridge 1997, S. 59-90; Vittore Branca, *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagine fra Medieovo e Rinascimento*, Turin 1999; weiterhin zur regen Produktion der Decameron-Illustrationen, die sich von den Holzschnitten der ersten Buchausgaben bis ins 20. Jahrhundert (Dalí, Chagall) fortsetzt: Dolf Oehler, „Zur Geschichte der Illustrationen des *Decameron*. Gedanken über das Verhältnis von Bild und Dichtung", in: Klaus Dirscherl (Hg.), *Bild und Text im Dialog*, Passau 1993, S. 145-169.

82 Vgl. Abb. 5-7.

Eine Einladung zum Mittagessen an die kaltherzige Geliebte und ihre Familie soll auf eben der Bühne der Grausamkeit erfolgen. Unter dem Vorwand, von „der Liebe zu jener meiner Feindin abzulassen und meiner Verschwendung Einhalt gebieten“ (ebd.) zu wollen, inszeniert Nastagio die List einer grausamen Didaxe:

> Nastagio ließ ein verschwenderisches Mittagsmahl herrichten und die Tafel unter den Pinienbäumen rings um die Stelle ordnen, wo er die Strafe des hartherzigen Weibes mit angesehen hatte. Dann wies er den Männern und Frauen ihre Plätze an, wobei er den Platz seiner Geliebten so gewählt hatte, daß der Fleck, an dem er die Wiederholung jenes Schauspiels erwartete, ihr gerade gegenüber war.
> Schon war man bis zum letzten Gang gediehen, als das Geschrei des Mädchens zu aller Ohren zu dringen begann. Alle befremdeten diese angstvollen Laute, jeder fragte, woher sie rührten, aber keiner vermochte Auskunft zu geben. Aufgeschreckt erhoben sich alle und blickten unverwandt nach der Seite, von der das Geräusch kam. Da gewahrten sie das jammernde Mädchen, den Ritter und die Hunde, und alsbald waren diese alle mitten unter den Gästen. Mit heftigen Scheltworten wehrten diese sowohl dem Ritter als auch den Hunden, und viele traten vor, um dem Mädchen beizustehen. (S. 453)

Die List Nastagios besteht in einem vexatorischen Spiegelungsverfahren, das seiner „crudel giovane“ in einer übertragenen Entblößung ihre Maske der Grausamkeit entreißen soll. Das Kalkül der Sitzordnung sowie die zeitliche und räumliche Kontrolle über das phantastische Ereignis zeigen nun den Drift des Erzählens in Richtung des Exemplums. Termingerecht erfolgt denn auch das Erscheinen der bizarren Gruppe, wirkungsvoll angekündigt über „Geschrei“ und „angstvolle Laute“, die sich über das Sensorium der Zuschauer leiten und Befremdung und Angst multiplizieren. Die infektiöse Wirkung tritt also noch vor dem Erblicken der Szene ein. Ein besonderer Aspekt von ‚Unvereinbarkeit‘ aller Elemente des nunmehr inszenierten Ereignisses ist der heiter-gesellige Rahmen eines Gastmahls. Was bei Nastagios einsamer Begegnung mit der Erscheinung den Eindruck einer unheimlichen Sinnestäuschung oder eines Spuks erregte, bricht hier mitten ins gesellschaftliche Leben ein. Die Steigerung der Drastik erfolgt so noch über den inadäquaten Rahmen der Nacktheit: tödliche Entleibung kollidiert mit vitaler Einverleibung. Die Körper der Gäste, als Adressaten des ansteckenden Spektakels, reagieren denn auch in Form somatischer Reflexe, sie erheben sich und versuchen durch heftige „Scheltworte“ – an der Grenze zur geregelten Sprachlichkeit - und Gesten des Beistandes der Situation beizukommen. Im humoralpathologischen Reaktionsschema erfolgt ein „Zusammenziehen“ des Herzens, das weiterhin zu einer „Purgation“, Reinigung, von schädlichen Einflüssen führt.[83] So erreicht die infektiöse und fleischlich präsente Kraft des Bildes vom nackten Opfer auch die

[83] Vgl. hierzu ausführlich Albers, „Die Sprache des Körpers“, S. 100.

Geliebte Nastagios. Stärker jedoch als diese Präsenz des Schreckens wiegt – wie schon auf Nastagio - die Explikation des Ritters, die das Bild zurück in Sprache übersetzt und dadurch in einen pragmatischen, entkörperlichten Zusammenhang von Strafe und Gerechtigkeit zwingt.

> Die Erzählung des Ritters [...] ließ sie [die Zuschauer] indes nicht nur von ihrem Vorhaben abstehen, sondern erfüllt sie mit Staunen und Entsetzen. [...] Als aber dieser sein grausames Beginnen so wie kürzlich vollführte, weinten alle ebenso bitterlich, als wäre ihnen dasselbe am eigenen Leibe geschehen.
> [...] Am meisten aber vor allen andern hatte Nastagios spröde Geliebte sich entsetzt, denn da sie der Grausamkeit gedachte, die sie stets gegen jenen geübt hatte, fühlte sie wohl, daß alles, was sie mit Auge und Ohr deutlich wahrgenommen, keinen der Anwesenden näher angehe als eben sie, und es war ihr nicht anders, als jage jener sie schon ergrimmt durch den Wald und die Hunde packten sie in den Weichen. Und so groß war die Furcht vor diesem Schicksal, daß sie in schnellem Wechsel von Haß zu Liebe die Zeit nicht erwarten konnte, [...] alles zu tun, was ihm gefallen werde. (S. 453 f.)

Die empathische Nachfühlung antizipiert das Gesehene und Gehörte als drohendes eigenes Schicksal: als „wäre ihnen dasselbe am eigenen Leibe geschehen." Eine Ansteckung durch das infektiöse Bild des Todes erfolgt somatisch und direkt – jedoch tritt die Sprache des Täters regulierend hinzu. Bild und Sprache erzeugen nun eine ‚reinigende' Kehrtwende, indem die junge Frau „in schnellem Wechsel von Haß zu Liebe" sich der grausamen Lehre fügt: die Hochzeit aus „Furcht" besiegelt ein ‚unvereinbares' Happy End.[84] Diese Wendung resultiert aus einem konkurrierenden Verhältnis zwischen den Zeichen der Sprache und des Körpers. Die Pathosformel des nackten Opfers – also das gesehene Bild des Leidens – unterliegt scheinbar im Zeichenkonflikt der Sprache – der Bilderklärung des Ritters – und dem statuierten Exemplum.[85] Somit bedarf in dessen Funktionszusammenhang das Zeichen des nackten Körpers trotz seiner Evidenz von Not, Tod und Schrecken des Deutungsrahmens der Sprache. Das Exemplum als didaktische Form jedoch gelangt hier gerade durch das dominante Bild an seine Grenzen und wird novellistisch unterminiert. Als ‚Schreckmittel' motiviert das Bild der Nacktheit ein affektives Erkennen als Mitleid und Schrecken. Die unerhörte Umkehrung der Lehre in Empathie vollzieht sich als novellistisches Aufbrechen und Verrätseln des ungleich einfacheren, alle Komplikationen meidenden Erzählziels des Exemplums. Der Mord am „nackten Weib" bleibt also trotz der Erklärung des Täters und trotz der Kapitulation der

[84] Vgl. zu den novellentypischen Zwangslösungen im Happy End Albers, „Zu Cervantes Ohnmachten".

[85] Vgl. zum Exemplum als Prätext der Novelle Neuschäfer, *Boccaccio*. Das Exemplum grundiert die mittelalterliche Erzähllliteratur hinsichtlich einer strikten „Bezogenheit von Erzählung und Lehre", eines „Demonstrativcharakter[s]" und einer funktionalen Kürze (ebd., S. 53 f.). Diese ‚einfache Form' wird nun erfolgreich von der Novelle als „Antiexemplum" (S. 52) überboten, indem hier keine eindeutigen Entscheidungen mehr möglich sind.

Frau strittig und widerständig, was sich auf der Diskursebene der Rahmengesellschaft spiegelt: als Deutungsrichtlinie der Geschichte wird die Unentscheidbarkeit gleich avisiert: „[...] euch eine Geschichte zu erzählen, die nicht weniger euer Mitleid erwecken als euch ergötzen wird." (S. 448) In diesem Widerspruch und der ‚Unvereinbarkeit' von Vergehen und Verhältnismäßigkeit der Strafe schließlich kristallisiert sich eine novellistische Errungenschaft heraus, die die glättende Geste der Belehrung nicht braucht, sie vielmehr offenkundig ironisiert („Es hatte aber jenes Ereignis nicht nur diese eine glückliche Folge, sondern alle Damen Ravennas wurden dadurch so eingeschüchtert, daß sie den Wünschen der Männer seitdem um vieles geneigter geworden sind als zuvor." [S. 454]) und somit in absichtsvoller Ambivalenz ausklingen lässt.

Weitere Novellen des *Decameron* bedienen sich der Pathosformel genötigter Nacktheit. Hinzuweisen ist besonders auf eine ähnliche Konfiguration von Nacktheit als verkörperter Umschlagspunkt von Liebe zu Hass, sowie als drastische Strafformel in der siebten Novelle des achten Tages. Hier wird – durch die kommentierende „brigata" diskursiv gestützt, indem das Gelächter über die vorige Geschichte in „gemäßigteres Mitgefühl" (S. 651) („moderata compassion") übergeht – wiederum berichtet von einer grausamen jungen Frau, die ihren Verehrer, den Gelehrten Rinieri, in einer eisig kalten Nacht unzureichend bekleidet und mit „klappernden Zähne[n]" (S. 630) vor ihrem Fenster warten lässt, um sich währenddessen mit einem anderen Liebhaber in der Wärme der Stube erotisch zu vergnügen. Diese Grausamkeit rächt der nunmehr bekehrte Verehrer, indem er die Frau einen ganzen Tag und Sonnenlauf lang im Sommer nackt auf einem Turm verbringen lässt. Wiederum ist es eine inszenierte List, die Nacktheit exponiert als Zustand existentieller Ausgesetztheit: Ein Liebeszauber, der der grausamen Helena den inzwischen abtrünnigen Liebhaber mittels einer ironisch anmutenden Marienbildbeschwörung zurückbringen soll, verkehrt sich subversiv in ein Folterritual. Wieder ist die Bestrafung am nackten Leib eine Fortsetung des Sündenfalls unter männlicher Regie – eine ‚postadamitische Rache am Sündenfall'[86] – eine Formel, die noch um 1900 gerne literarisch aufgegriffen wird. Noch bevor die junge Frau nackt den Turm besteigt, wird der Rächer ihrer Nacktheit ansichtig und erlebt einen ambivalenten Moment der sinnlich-sexuellen Anwandlung und der körperlich empathischen Umwandlung der nackten Schönheit in Mitleid:

[86] Siehe den gleichnamigen Beitrag von Kerstin Gernig, in: dies., *Nacktheit*, S. 67-85.

> Der Gelehrte, der bei Anbruch der Nackt sich mit seinem Diener unter Weiden und anderen Bäumen in der Nähe des Turmes versteckt und von hier aus alles mit angesehen hatte, fühlte etwas Mitleid, als sie so nackend hart an seiner Seite vorüber ging und er sah, wie die Dunkelheit der Nacht durch die Weiße ihres Leibes besiegt ward; noch mehr aber, als er ihren Busen und die anderen Teile ihres Körpers beschaute, sie durchaus schön fand und bei sich dachte, was binnen kurzer Zeit aus all dem würde. Auch befiel ihn plötzlich der Stachel des Fleisches und hieß ihn, indem er einen Schlafenden zur Auferstehung weckte, aus seinem Versteck hervorzubrechen und seine Lust an ihr zu kühlen; und wenig fehlte, so hätte er sich von seinen Gefühlen besiegen lassen. Als ihm aber wieder einfiel, wer er selbst war und von welcher Art die Schmach gewesen, die er empfangen, [...] entflammte von neuem sein Zorn, so daß Mitleid und Lust verschwanden. (S. 636)

Auch hier erzeugt sich in der (Kipp-)Figur der Nacktheit eine novellistische Verschränkung von Sexus und Aggression.[87] Die Unentscheidbarkeit und Ambivalenz des Ereignisses, als strukturelles Moment des Erzählens,[88] wird hier beispielhaft am nackten Körper vorgeführt. So gerät der Rächer beim Anblick einer unversehrten schönen Nacktheit ins Schwanken, indem diese körperliche Integrität in seiner Vorstellung bereits den grausamen Strafvollzug ihrer Zerstörung mit aufruft. Hier antizipiert Rinieri, was „binnen kurzer Zeit aus all dem würde“ und sieht noch in Opposition zur symbolisch dunklen Bedrohung der Nacht die „Weiße“ des schönen Leibes als Sieger aus diesem Konflikt hervorgehen. In der Vorstellung bereits zerstückelt sich der integre Körper in Partialitäten des „Busen[s] und die anderen Teile des Körpers“, die einerseits der gewaltsamen Zerstörung wie auch der sexuellen Reizung Vorschub leisten. So ergreift den heimlichen Beobachter die sinnliche Evidenz der Nacktheit als körperlich handfester Wunsch nach sexueller Inbesitznahme: „der Stachel des Fleisches“ wird ‚auferweckt' in einem somatischen Reflex der Lust. Nebenbei wird auch hier die sexuelle Konnotation einer Jagd auf die Nacktheit aufgerufen: „aus seinem Versteck hervor[]brechen“ will der Voyeur der Grausamkeit angesichts der nackten Verlockung. Im Anblick der Nacktheit – als ‚Ereigniskategorie' – also vollzieht sich hier eine Koinzidenz der Gegensätze von Liebe und Hass, von lustvoller Aneignung und sadistischer Zerstückelung. Auf struktureller Ebene wird ein novellistisches Prinzip der waltenden Gegensätze, der inneren Gespanntheit und ‚Unvereinbarkeit' psychischer wie physischer Zustände demonstriert. Die unvereinbaren Oppositionen, die auch diese Novelle leitmotivisch durchziehen, finden ihre Klimax in der sinnbildhaften Verkürzung von Nacktheit als zentraler Pathosformel. Wiederum

[87] Vgl. wieder Schlaffer, *Poetik der Novelle*, Kapitel „Brutalismus“.
[88] Vgl. zur „Unsicherheit“ der Deutung einer „gerechten Strafe“ in der vorliegenden Novelle Neuschäfer, *Boccaccio*, S. 119 ff..

erweist sich, dass Nacktheit im Modus des ‚Nackten' der novellistischen Bilderfindung zuneigt, wohingegen die Stasis des Aktes – noch[89] – nicht zur Darstellung gelangt. Dabei ist die Kinetik des Nackten gleichermaßen anthropologisch wie poetologisch motiviert, indem sich hier Pathosformeln menschlicher Ausnahmezustände und Bildkondensate novellistischer Erzählzuspitzung wirkkräftig verbinden und stets das Prinzip der ‚Unvereinbarkeit', der inadäquaten Nacktheit, nutzen. Als multiples Bild entzieht sich Nacktheit einer eindeutigen semantischen Zuweisung, sie vereint auch hier mehrere Bedeutungsschichten und erscheint als dichter Moment. Stets assoziiert die Nacktheit auch ‚Unvereinbarkeit' von Natur und Kultur, indem sie im inadäquaten Rahmen präsentiert wird. Die Verbildlichung operiert im weiteren Verlauf des Erzählens auf metonymischer und metaphorischer Ebene, indem einerseits die nackte Haut, der Tortur einer schädlichen Sonneneinstrahlung ausgesetzt, als pars pro toto für die Seele der Helena steht. Das strahlende Licht – die Sonne – wiederum wird metaphorisch zum Sinnbild für die unerbittliche Dominanz männlicher Gerechtigkeit und führt erneut, wie bereits die geschlechterspezifische Opposition von Bekleidetsein und Nacktsein in der Novelle von Nastagio, in die novellistische Schieflage vom Ereignis und dessen Deutung, in diesem Fall von „Lust und Leid im Herzen" (S. 638).

Die Schindung des nackten Körpers durch die Sonne wird nun in einer repetitiven Schleife erzählt, innerhalb derer die Klage der Verzweifelten und die Gegenrede des Rächers konkurrieren. Scham und Angst der Gefangenen markieren hierbei den Ausgangspunkt:

> „O du Unglückliche, was werden deine Brüder sagen, deine Verwandten, deine Nachbarn und überhaupt ganz Florenz, wenn man erfahren wird, du seist hier nackt gefunden worden? [...]"
> [...] Da geschah es, daß der Gelehrte, der unter einem Gesträuch ein wenig geschlafen hatte, erwachte, sie erblickte, und auch von ihr gesehen wurde. „Guten Tag, Madonna," rief er ihr zu, „ sind die Jungfrauen noch nicht gekommen?" Als die Witwe ihn sah und hörte, fing sie abermals heftig zu weinen an und beschwor ihn, daß er in den Turm komme, damit sie ihn sprechen könne. Hierin war der Gelehrte ihr vollkommen willfährig. Die Dame legte sich nun lang auf den Estrich hin, streckte nur den Kopf über die Öffnung des Bretterbodens und sprach unter Tränen: [...] (S. 637 f.)

Die räumliche Konstellation bereits entfaltet die zunächst naheliegende Bedeutung der Szene: auf dem Turm, in der Höhe, kauert die Nackte sich auf

[89] Die Bannung des nackten Körpers in die Pose des Akts – auch auf textueller Ebene – findet erst zu einem späteren Zeitpunkt Eingang ins novellistische Erzählen. Oftmals vollzieht sich die Präsentation eines nackten Körpers als Akt, d. h. in formelhafter und tendenziell statischer Erscheinung, als pygmaliontisches Motiv. Vgl. hierzu ausführlich Volker Klotz, *Venus Maria. Auflebende Frauenstatuen in der Novellistik*, Bielefeld 2000. Siehe auch unten.

den Boden und nimmt so eine Demutshaltung ein, während der Wächter und Folterer unten vor der von ihm geschaffenen ‚Folterinstallation' steht. Diese Exponiertheit des nackten Opfers in der Höhe insinuiert das Prinzip einer übergeordneten, göttlich waltenden Gerechtigkeit, die sich jedoch in der Fragwürdigkeit der persönlich motivierten Rache bricht.[90] Die heftige verbale Gegenwehr des Opfers nämlich verbindet sich wirkmächtig mit der emphatischen Bildlichkeit der nackten Not und appelliert somit textintern an das Erbarmen des Folterers, womit auch textextern die Stimmigkeit des Ereignisses in eine Schieflage gerät. Wie bereits das nackte Jagdopfer in der Nastagionovelle sondert die Bestrafte auch hier vehemente körperliche Signale ab: heftiges Weinen, Winden und Toben unter den Strahlen der erbarmungslosen Sonne. Das Argumentieren des Opfers steht dabei in einem ‚unverträglichen' Kontrast zum Bild der scham- und schmerzvollen Ausgesetztheit des nackten Körpers, wodurch die Rede selbst sich der somatischen Ebene annähert und immer wieder zum Flehen wird. Das Rededuell zwischen der Nackten und dem Bekleideten stellt den größten Part des Erzählens dar, jedoch wird der Disput stets unterbrochen durch drastische Schilderungen des körperlichen Geschehens, welche die Rhetorik der nackten Not illustrativ unterstützen:

> Unterdessen war die Sonne, die in vollster Sommerglut brannte, bis zum Mittag heraufgerückt und traf mit ihren fast senkrechten Strahlen schutzlos den weichen und zarten Körper und den unbedeckten Kopf der Witwe mit solcher Gewalt, daß ihre Glut das Fleisch, soweit es ihr ausgesetzt war, nicht allein verbrannte, sondern dasselbe Stück für Stück bersten machte. So heftigen Schmerz aber verursachte dies, daß die tief Schlafende davon erwachte. Wie sie nun durch den Schmerz des Brandes zusammenzuckte, schien es ihr, als öffnete sich die ganze versengte Haut und reiße in Stücke, wie wir es mit verbranntem Pergament geschehen sehen, sobald man daran zieht. [...] Zugleich war auch der Estrich des Turmes so glühend, daß sie weder mit den Füßen noch sonst mit einem Teile ihres Körpers darauf Ruhe finden konnte, weshalb sie, ohne in derselben Lage irgend zu verweilen, sich unter Tränen stets hin- und herwandte. Dazu fanden sich bei der völligen Windstille auch Fliegen und Bremsen in unermeßlicher Zahl ein, welche sich auf ihre gesprungene Haut setzten und sie so heftig stachen, [...] (S. 644 f.)

[90] Vgl. Neuschäfer, *Boccaccio*, der in diesem markanten Widerspruch eine erzählerische Eigenheit der Novelle sieht: „Auch die Novelle Boccaccios baut also [...] auf dem Prinzip des *Contrapasso* auf (der Täter wird mit seinem eigenen Vergehen bestraft), doch handelt es sich hier nicht mehr um einen überpersönlichen Strafvollzug, sondern um eine persönliche Rache. Damit ist die Möglichkeit gegeben, die Gerechtigkeit der Strafe in Frage zu stellen, und die Verwirklichung dieser Möglichkeit ist denn auch das entscheidende Charakteristikum der Novelle. Helena läßt die Rache des Rinieri nämlich nicht schweigend über sich ergehen, vielmehr erhebt sie Protest [...]" (S. 119). Schlaffer, *Poetik der Novelle*, reklamiert Margarete von Navarra als eigentliche „Erfinderin der brutalen Novelle": „Das einfachste Modell der brutalen Szene ist die Perversion einer Strafbefugnis, die einer höheren Instanz zusteht." (Ebd., S. 133) Angesichts der deutlichen Drastik in den vorliegenden Novellen des Decameron scheint diese Zuordnung strittig.

Wieder überlagern sich hier in der Dichte des Beschreibens Bedeutungs- und Bildschichten, indem ein ebenso rätselhaftes wie drastisches Tableau aufscheint, das ‚unvereinbar' die Nackte auf dem Turm vorstellt, in physischer wie psychischer Nacktheit ausgesetzt. Die Tortur der Haut evoziert das unsägliche und undarstellbare Tabu der gehäuteten Frau, das an eine Ikonographie des *écorché* anknüpft.[91] Die Schindung, das gedoppelte Entblößen der nackten Haut, indem ihre unteren, verborgenen Schichten freigelegt werden, erscheint stets als ein ungemein drastisches Geschehen und wird hier durch das in der Ikonographie unübliche weibliche Opfer noch potenziert. Wiederum vollzieht sich hier die gewaltsame, brutalistische Zerstörung einer Schönheit gleichermaßen als Aneignung und Enteignung des Körpers. Der Name der grausamen Frau, Helena, legt bereits als mythologische Anspielung deren schöne Erscheinung nahe und umso stärker wird der Ich-Verlust des Opfers durch die Tortur akzentuiert. Die zugrundeliegende Schönheit verstärkt auch den Brutalismus, indem hier eine Fallhöhe bereitgestellt wird, die sich theatraler Sinnlichkeit bedient.[92]

Der gnadenlosen Sonne hilflos ausgesetzt, birst die Haut wie Pergament und nähert Helena bildlich einer tierisch-kreatürlichen Existenz an, deren Ich-Grenze der Haut nun aufgebrochen ist. Diese metonymische Grenze penetrieren nun in weiterer Ersetzung die Fliegen und Bremsen, als Kollaborateure der Strafinstanz Rinieri. Die brutale Sequenz wiederholt sich im Laufe des Erzählens – dynamisiert durch das bewegte Aufbegehren des Opfers, das sich auch körperlich heftig sträubt („[...] sich hin- und herwandte" [S. 645], „Dann wieder sprang sie plötzlich auf [...]" [Ebd.]) – und etabliert somit die unerhörte Drastik und Intensität der Darstellung, welche sich wesentlich aus der zentralen Nacktheit und Schutzlosigkeit des Opfers erzeugt. Im Kontext von Gewalt und Todesgefahr also wirkt die (Kipp-)Figur der Nacktheit auch hier als affektiv aufgeladene Pathosformel innerhalb der strukturellen ‚Unvereinbarkeiten' der Novelle, die sich in der Opposition von Lust und Hass bildlich zuspitzen.[93]

---

[91] Vgl. zur Ikonographie des *écorché*, insbesondere zu ihrer geschlechterspezifischen Darstellung in Form des Mythos vom gehäuteten Marsyas und dessen wissenschaftliche Fortführungen als anatomische Studien eines „Muskelmanns" Claudia Benthien, *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*, Reinbek bei Hamburg 1999, Kap. 4. „Häutungen. Enthüllung, Folter, Metamorphose", S. 76-111.

[92] Vgl. zur Ausgestaltung von Schönheit versus Gewalt im Mythos und in der antiken Tragödie Jürgen Wertheimer, „Blutige Humanität. Terror und Gewalt im antiken Mythos", in: Peter Gendolla/ Carsten Zelle (Hg.), *Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*, Heidelberg 1990, S. 13-39.

[93] Das ‚Kontrapost', die letzte Novelle des Decameron (sogenannte Griselda-Novelle), arbeitet ebenfalls mit dem Bild der erbarmungswürdigen Nacktheit, hier allerdings als Emblem der Unschuld und Lauterkeit der Frau, die, ihrer Kleider und ihrer Existenz beraubt, von ihrem hartherzigen Ehemann auf eine grausame Probe gestellt wird, aus der sie schließlich durch

Erneut kann hier nicht über Recht und Unrecht entschieden werden, erneut stellt sich das evidentielle Bild der pathetischen (im Sinne von erlittener) Nacktheit den sprachlichen Zeichen (hier: des Disputs) entgegen und vertritt die novellistische Präferenz des Unsagbaren und Unsäglichen. Der unsagbare Rest, gebündelt ins Bild, erscheint als ein ‚versickertes' Exemplum, dessen Symmetrie von Strafe und Gerechtigkeit hier nicht stattfindet.

Unsäglich endet denn auch die Folterung der Nackten, ihre Schmach und Schande wird noch überboten durch die schamvolle Situation des totalen Ausgeliefertseins an Personen unter ihrem Stand. Ein Schweinehirte muss ihr zu Hilfe kommen, sie nackt und versehrt erblicken und somit die Demütigung komplettieren. Die treue Magd, körperlich infiziert durch das Bild der nackten Not, stellt die Versehrung am eigenen Leib nach:

> Als sie [die Magd] nun aber ihre Gebieterin, kaum einem menschlichen Körper, sondern viel eher einem Holzklotz ähnlich, ganz erschöpft, ganz entstellt und nackt auf einem Söller liegen sah, fuhr sie sich mit den Nägeln ins Gesicht und wehklagte nicht anders über sie, als wäre sie tot. [...] Die unglückliche Magd aber, [...] glitt mit dem Fuß aus und fiel von oben auf die Erde herab, wobei sie sich das Hüftbein brach und wie ein Löwe zu brüllen anfing.

In kollektiver Verletzung endet das Erzählen und vollends werden nun sowohl Helena wie auch ihre Magd, unterstützt durch den Schweinehirten, in die Isotopie des Animalischen gebannt. Somit schließt sich die Bildlichkeit von Helena als Schlange, die zuvor Rinieri argumentativ entworfen hatte: „Das Ende der Buße für solche wilden Tiere wie du [...] sollte nur der Tod sein." (S. 640) und „[...] wirst du nach dieser sengenden Hitze der Schlange gleich, die ihre alte Haut abstreift, wieder schön werden." (S. 647) Die Frau als Schlange, deren Häutungsvorgang mit dem grausamen Häuten gleichgesetzt wird, erinnert die problematische Geschlechteranthropologie der Novelle[94] über den Sündenfall, in deren beider Zentrum das Bild der Nacktheit steht.

---

stoische Duldsamkeit siegreich hervorgeht. Die abschließende Novelle steht als Kontrapost in Relation zu den vorhergehenden, das Prüfung und Erziehung zum Thema hat. Indem hier die Pathosformel der Nacktheit in einem klar affektiven Zusammenhang der Erregung von Mitleid und Empathie plaziert wird, lässt sich noch abschließend die Wichtigkeit und Prägnanz des Motivs ersehen.

[94] Vgl. Schlaffer, *Poetik der Novelle*, Kap. „Weibliche Regie", S. 29-32, hier S. 30: „Die Frau wird daher ausschließlich als Geschlechtswesen eingeführt und als solches zur eigentlichen Regisseurin der Handlung. Die Novelle ist eine weibliche Gattung. Ohne Zahl sind denn auch die dupierten Ehemänner und genasführten Väter. Die Frauen haben die Männer in der Hand und stellen ihre Ordnung auf den Kopf; sie sind Agentinnen einer sexuellen Anarchie."

III.1.1.2 „Und dies sei ein schöner Stutenschweif!“ – Frivole Nacktheit

Auch im Kontext eines weitaus weniger allegorischen Sündenfalls findet Nacktheit im *Decameron* statt: als Begleiterscheinung und natürlicher Umstand der zahlreich geschilderten sexuellen Ausschweifungen. Diese Handlungen zeichnen sich, wie bereits einleitend vorausgesetzt, durch ihre immanente Verbots- und Tabustruktur aus und erfüllen somit ebenfalls den Tatbestand der ‚Unverträglichkeit‘.[95] Ihre Akteure sind Unbefugte, Regelbrecher und Delinquenten beiderlei Geschlechts, die unstatthafte Übergriffe und Überschreitungen vornehmen und die somit die Kategorie des ‚Unerhörten’ in zahlreicher Art beleben. Auf diesem schlüpfrigen Terrain entfaltet auch die stilistische ‚Niedrigkeit‘ – oder, weniger strikt formuliert, die stilistische Flexibilität und Sorglosigkeit je nach Sujet - der Novelle ihre treibende Kraft. Wo sich Nacktheit im ‚unverträglichen‘ Rahmen der ‚tragisch‘ angelegten Novellen als kultureller und ästhetischer *choc* inszeniert, erscheint die erotische und sexuelle Nacktheit zunächst als naheliegender Zustand, der jedoch weitaus weniger ostentativ verwörtlicht und ausgemalt wird. Vielmehr bilden sich hier sprachliche Strategien der Verschleierung und Metaphorisierung der unerhört-obszönen *naturalia et pudenda* heraus, die eine Abmilderung des pikanten Inhalts nahelegen und die oftmals eine Rückzugsbewegung ins Komische erkennen lassen. Diese Metaphernbildungen erst erzeugen dann in einem Rückstoßprinzip frivole Wirkungen eines ‚nackten Sprechens‘ unter der Maske der Uneigentlichkeit.[96] So findet sich in der ‚conclusione dell’ autore‘ eine apologetische Stellungnahme Boccaccios zum Problem der Benennung sexueller Fakten und Körperteile:

> Und ist vielleicht dennoch in diesen Geschichten hin und wieder ein Wort oder eine Schilderung freier als gerade nötig, die irgendeiner Betschwester nicht genehm, weil sie mehr Gewicht auf die Worte als auf die Taten legt und mehr

---

[95] Kap. „Das unerhörte Ereignis: das sexuelle Faktum“ u. ö., S. 26-28, hier S. 27 f.: „Kern der Novellenhandlung ist das sexuelle Vergehen von Personen, denen Sexualität gesellschaftlich nicht erlaubt ist: der Jungfrauen, Ehefrauen, Mönche. Strukturell ist die Novellenliebe immer die Verletzung des sechsten Gebots [...] Jede Liebe des *Decameron* ist, als eine sträfliche Liebe, die Wiederholung des Sündenfalls.“.

[96] Zum herrschenden Begriffsgerangel um die Differenzierungen des Obszönen, des Erotischen und des Pornographischen vgl. allgemein die gängigen Definitionen im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. von Klaus Weimar, Harald Fricke u. a., Berlin u. a. 1997-2007, sowie in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart 200-2005. Der Frage, ob die Kategorie des Obszönen als ein ästhetisches und anthropologisches Schockprinzip für die Novellistik überhaupt geltend gemacht werden kann, soll hier nur in anfänglichen Überlegungen nachgegangen werden. Als Vorschlag soll die Bezeichnung einer ‚gemäßigten Obszönität‘ in Form des Pikanten und Frivolen für die Darstellungsweisen der Novellistik eingebracht werden. Siehe zu den pornographischen Benennungsmanövern auch unten, Kapitel *Josefine Mutzenbacher*.

> bemüht ist, gut zu scheinen als es zu sein, so behaupte ich, daß es für mich nicht unanständiger ist, sie geschrieben zu haben, als es ganz allgemein für Männer und Frauen unanständig ist, tagaus tagein Wörter zu gebrauchen wie Spalt und Keil, Mörser und Stößel, Loch und Pflock und andere dergleichen. Überdies muß meiner Feder nicht weniger Freiheit erlaubt sein als dem Pinsel des Malers, der ohne einigen oder wenigstens ohne gerechten Tadel – davon zu schweigen, daß er Sankt Michael die Schlange mit Schwert oder Lanze und Sankt Georg den Drachen überall verwunden läßt, wo es ihm gefällt – auch unseren Herrn Christus männlich und Eva weiblich bildet [...] (S. 846)

Der skandalösen Wirkung der Novellen vorgreifend, argumentiert der Autor hier mit dem ganz alltäglichen Gebrauch inkriminierter Wörtlichkeit,[97] um sich dann auf die künstlerische Freiheit des Malers bei der Gestaltung der biblischen Geschlechtlichkeit – also der Nacktheit Jesu oder Evas – zu berufen. Im gleichen Bildfeld illustriert Boccaccio eine der zentralen Erzählfiguren seiner Sammlung - die nackte Flucht vor der drohenden Gefahr und Strafe: „[...] wo es selbst den Anständigsten nicht unanständig schien, mit über den Kopf gestülpten Hosen die Flucht zu ergreifen, um sich selbst zu retten." (Ebd.) Freie Schilderung und freie Wörtlichkeit der zu erzählenden Tatsachen – selbst angesichts des Tadels – wird hier also reklamiert als das Recht des Künstlers und enthält eine implizite Poetik der Freiheit und Freizügigkeit, auch der erotischen Permissivität, an der sich das novellistische Schreiben der folgenden Jahrhunderte abarbeitet. Wo die originären Freizügigkeiten der Novellistik späterhin unter einer Zurückdrängung und zeitlichen Vorverlagerung des sexuellen Ereignisses revidiert, sublimiert und „domestiziert" werden,[98] so regiert dieses doch untergründig das Erzählen. Die Aussparung des Ereignisses kompensiert sich hierbei häufig in einer untergründig das *factum brutum* fortführenden Sexualmetaphorik.[99] Nacktheit im rein sexuellen Kausalzusammenhang ereignet sich daher seltener, vielmehr

---

[97] Zum Problem der Obszönität als literarisches Phänomen und speziell zur obszönen Metaphorik vgl. grundlegend Wolf-Dieter Stempel, „Mittelalterliche Obszönität als literaturästhetisches Problem", in: Hans Robert Jauß (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen* (*Poetik und Hermeneutik* 3), München 1968, S. 187-207, hier S. 204: „Die Ironie liegt darin, daß Boccaccio das Problem zu einem Streit um Wörter macht, die genannten aber gerade als obszöne Metaphern in seinen Novellen verwendet." (Die Kennzeichnung sexueller Inhalte der Literatur als Grenzphänomen ist sicherlich nicht der neuesten, auf diesem Gebiet produktiven Forschungslage geschuldet.) Vgl. weiterhin Arend, *Lachen und Komik*, besonders Kap. „Komik und Leiblichkeit", S. 353-404; vgl. die häufige Bezugnahme auf Boccaccio bei Wolfgang Beutin, *Sexualität und Obszönität. Eine literaturpsychologische Studie über epische Dichtungen des Mittelalters und der Renaissance*, Würzburg 1990. Hier besonders Kap. XIII: „Triangel und das Tableau der menschlichen Psychosexualität: Novelle", S. 155-169.

[98] Vgl. Schlaffer, *Poetik der Novelle*, Kap. „Domestikation" (S. 270-273) und „Aussparung des novellistischen Ereignisses" (S. 273-274).

[99] Die Novellen Kleists liefern hier signifikante Beispiele: In der *Marquise von O.* setzt sich die Vergewaltigung auf sprachlicher Ebene in Form von Anspielungen und Anzüglichkeiten fort, nachdem das Ereignis selbst durch einen beredten Gedankenstrich ausgespart wird. Die Zweideutigkeiten des Hutes des Grafen F., der mit Kot beworfene Schwan in seinem Traum, sein Eindringen in den *hortus conclusus* etc. illustrieren auf metaphorischer Ebene das sexuelle Zentrum.

erfährt das Textbild einen Bedeutungsgewinn in Form einer zunehmenden Symbolisierung. Die Formel der sexuellen Nacktheit muss demnach als Rudiment einer frühen Novellistik betrachtet werden und gelangt – über Umwege der erotischen Nacktheit – erst wieder im 20. Jahrhundert zur Darstellung.

Stets beugt sich somit auch die Novelle den sie umgebenden kulturhistorischen Rahmenbedingungen, schöpft ihre Bildlichkeiten aus dem verbindlichen Repertoire und so muss auch die Darstellung sexueller Handlungen und Nacktheit unter historischen Vorzeichen betrachtet werden. Die Schamgrenzen sind dabei als Indikator eines geltenden *common sense* strittig und historisch schwer rekonstruierbar.[100] Als immanente Marker können hier die diskursiven Reden und Reaktionen der „brigata" herangezogen werden. So rufen die im nachhinein mit dem anachronistischen Etikett ‚obszön' versehenen Novellen sexuellen Inhalts bei den Damen der Gesellschaft allenfalls leichtes Erröten und häufiger Heiterkeit und Gelächter hervor, was die generelle Affinität des zeitgenössischen Erzählens, besonders der kleinen und einfachen Formen – wie fabliau, Schwank, facétie – zur Sphäre des Sexuellen belegt.[101] Eine Zuordnung der im *Decameron* gehäuft vorkommenden Akte (nun freilich im Sinne eines Sexualakts) zur Pornographie kommt ebenso wenig in Betracht, da sich dieses Genre erst später, bevorzugt im pornographischen Roman, herausbildet und statt der Singularität eines einzigen sexuellen Ereignisses vielmehr die Serialität und das episodische Reihungsprinzip innerhalb der breiter angelegten Form des Erzählens nutzbar macht:[102] Akte passieren hier in Wiederholung und Insistenz, in ästhetischer Monotonie und zum Zwecke der erotischen Reizung. Insofern kann gerade der pornographische Roman als Gegenfolie zum pointierten Erzählen der frivolen Novelle gewertet werden. Wie heiter und spielerisch jedoch – und damit der Tradition der *musa iocosa*[103] verpflichtet - in der Novelle das sexuelle Faktum präsentiert wird, soll ein kurzer Blick auf eine prominente ‚Stelle' des *Decameron* zeigen.

Die zehnte Novelle des neunten Tages, die sogenannte ‚Stutennovelle', schildert wie so oft eine List, deren Ziel eine erschlichene sexuelle Handlung ist. Bemerkenswert nah bewegt sich das Erzählen hier an den Grenzen zur

---

[100] Vgl. Hans Peter Duerr, *Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1988.

[101] Vgl. Arend, *Lachen und Komik*, S. 380 ff.; sowie Neuschäfer, *Boccaccio*.

[102] Vgl. Lynn Hunt (Hg.), *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne*, Frankfurt a. M. 1994.

[103] Vgl. Heinz Schlaffer, *Musa iocosa. Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland*, Stuttgart 1971.

Obszönität, indem – sprachlich notdürftig maskiert – ein Koitus in allen seinen Phasen geschildert wird. Der ärmliche Priester und reisende Händler Don Gianni gibt sich gegenüber einem naiv-dümmlichen Ehepaar als Magier aus und täuscht einen Verwandlungszauber vor, der die Frau zu einer Stute machen soll. Tatsächlich handelt es sich um einen erschlichenen Beischlaf, dem der Ehemann als unfreiwillig passiver Voyeur beiwohnt. Der Priester vollzieht den frivolen Trick „nur im Hemde“ (S. 739), was bereits seine erotischen Absichten transparent macht.

> Nun ergriff Don Gianni ein Licht, gab es dem Gevatter Pietro in die Hand und sagte zu ihm: „Gib wohl acht, was ich tue [...] und hüte dich, wenn du nicht alles wieder verderben willst, ein Wort zu sprechen, was du auch sehen oder hören mögest. Und dann bitte Gott, daß wir den Schwanz gut anheften. [...]
> Hierauf hieß Don Gianni die Gevatterin Gemmata nackt, wie sie zur Welt gekommen war, sich ausziehen und auf Händen und Füßen sich so auf die Erde stellen, wie die Stuten stehen, indem er sie gleichermaßen anwies, kein Wort zu reden, was ihr auch geschehen möge. Dann begann er, ihr mit den Händen Gesicht und Kopf zu streicheln, und sagte dabei: „Dies sei ein schöner Stutenkopf.“ Ebenso berührte er ihre Haare und sprach: „Dies sei eine schöne Stutenmähne“, und ihre Arme betastend: „Dies seien schöne Beine und Füße einer Stute.“ Als er dann ihre Brust befühlte und sie fest und rund fand, erwachte einer, der nicht gerufen worden war, und erhob sich. Don Gianni aber sagte: „Und dies sei eine schmucke Stutenbrust“, und ebenso machte er es mit dem Nacken, dem Bauch und dem Rücken, mit Hüften und Beinen. Zuletzt, als ihm nichts mehr übrigblieb, als den Schwanz zu machen, hob er das Hemd auf, nahm den Pflanzstock, mit dem er Menschen zu pflanzen pflegte, und schob diesen schnell in die dazu bestimmte Furche, indem er sprach: „Und dies sei ein schöner Stutenschweif!“ (S. 740)

Das Figurenarsenal ist hier durchweg exemplarisch angelegt, indem sich novellistische Stereotypen darin finden lassen: der Priester als Lüstling, die einfältige Verführerin wider Willen und in metonymischer Verschiebung ihr Geschlecht, sowie der dupierte Ehemann als Voyeur. Die Konstellation als Dreieck der unterschiedlich motivierten Begehren rekurriert ihrerseits auf die unterlegte Form des Fabliaus, in dessen Zentrum das Begehren und die List stehen.[104] Der Normverstoß wird hier durch den Priester vollzogen, was den subversiven, profanierenden Aspekt der Novelle hervorhebt und die Richtung

[104] Vgl. Neuschäfer, *Boccaccio*, Kap. I: „Einpoligkeit und Doppelpoligkeit: Die Form der Personalität in der Novelle“, S. 12-33, hier Zitat S. 16: „Un fabliau est un conte à triangle dans lequel la femme se tire d’un embarras par une ruse.“ Freilich arbeitet die Novelle die Konstellation der Geschlechterrollen wiederum um, indem hier der profanierte Geistliche die „ruse“, also die List, praktiziert. Für die Untergruppe der explizit obszönen und skatologischen Fabliaus findet Neuschäfer bei Boccaccio keine Entsprechung. Jedoch können sowohl die ‚Stutennovelle‘ als auch die ‚Alibechnovelle‘ (III, 10) der Kategorie gemäßigter Obszönität, also dem Frivolen, zugerechnet werden, da in beiden Nacktheit explizit in sexuellem Zusammenhang beschrieben wird.

der antiklerikalen Satire einschlägt, die sich später im pornographischen Roman als polemisches Einsprengsel und in der Karikatur als Bildthema wiederfindet.[105]

Statt Nacktheit als Bild- und Sinnkondensat vorzustellen zeitigt der Umstand nackter Körperlichkeit im ‚unverträglichen' Kontext des Dreiecks und der List hier vielmehr komisch-groteske Effekte. Die Umkehrung geistlicher Rede- und Verhaltensweisen, hier die pervertierte Segnung und das Handauflegen als Handanlegen in höchst eigener Sache, sowie die dadurch erzeugte Profanierung des Priesters generieren eine Komik der Gegenbildlichkeit[106] sowie darüber hinaus eine auf Rezipientenseite suggerierte Komplizenschaft, die sich als Komik der Heraufsetzung niederschlägt.[107] Das bejahende, den Normverstoßer positiv sanktionierende Lachen findet sich denn auch auf Seiten der „brigata" verwirklicht: „Wieviel über diese Geschichte gelacht wurde, welche die Damen besser verstanden, als Diomeo gewünscht hatte, kann sich jedermann vorstellen, der noch darüber lachen wird." (S. 741) Die heraufsetzende Komik würdigt hier die List des Priesters als Triumph der körperlichen Lust sowie die groteske Vermischung des Tierisch-Kreatürlichen mit dem Menschlichen, welche sich in der kompromittierenden Stellung Gemmatas verbildlicht. Dieser komische Mittelpunkt der unvereinbaren Nacktheit entbehrt hier also gänzlich einer pathetischen Wirkung und entfaltet sein textexternes Wirkpotential vielmehr als Distanzierung vom Geschehen, der Technik des Witzes vergleichbar. Die Komik wird verstärkt durch die Anreicherung mit Profanierung und Sexualität.[108] Das Vorgehen des Lüstlings parodiert die priesterlichen Rituale, indem es sie als sexuellen Akt – von der Entkleidung bis zum Vollzug – enthüllt: die Frau kauert in tierischer Haltung und eine ‚Stellung' präludierend nackt auf dem Boden, vertraut der Autorität des Priester-Zauberers blindlings, und wird nun von oben nach unten, entlang der Achse des sexuellen Begehrens, taktil erkundet. Indirekt wird hier also ein Liebesspiel geschildert, jedoch sprachlich wie bildlich im Komischen abgefangen. Die sprachliche Strategie der Verschleierung zeigt sich dabei in einer grotesken Verkehrung der Benennung einschlägiger Körperteile: so werden die Haare zur Mähne, die Brust zur „Stutenbrust" und schließlich das corpus delicti zum „Stutenschweif" umgemünzt. Auch auf Erzählerebene findet

[105] Vgl. ausführlich zur profanierenden, antiklerikalen Tendenz der Pornographie Hunt, *Die Erfindung der Pornographie*; sowie Jean Marie Goulemot, *Gefährliche Bücher. Erotische Literatur, Pornographie, Leser und Zensur im 18. Jahrhundert* (franz. Original: *Ces livres qu' on ne lit que d' une main*), Reinbek bei Hamburg 1993.

[106] Vgl. grundlegend zur Phänomenologie des Komischen Hans Robert Jauß, „Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden", in: Wolfgang Preisendanz/ Rainer Warning (Hg.), *Das Komische* (*Poetik und Hermeneutik* 7), München 1976, S. 103-132.

[107] S. 104 ff.

[108] Vgl. Arend, *Komik*, hier S. 410.

diese Praxis der Umschreibung statt, die in eine euphemisierende Sexualmetaphorik mündet: „[...] erwachte einer, der nicht gerufen worden war", der „Pflanzstock" und die „Furche" speisen sich aus Metaphernfeldern, die sich durch einen hohen Grad an Analogieschnittmengen auszeichnen. Als mildernder Umstand wirkt sich diese Metaphorik insofern aus, als dass hier eine Vermeidung direkter und somit obszöner Benennung und Ostentation anatomischer Details im Kontext des Sexuellen eintritt und somit der komische Rest überwiegt. Die komisierte Darstellung des Sexualaktes schließt an Boccaccios poetologische Apologie an,[109] die Fakten frei schildern zu müssen – und nutzt dennoch durch die Metaphorisierung den sublimierenden Effekt einer höheren Stilebene als in der zeitgenössischen Schwankliteratur und deren direkter, vulgärer Benennungspraxis.[110] Wie bereits im Falle der Nastagionovelle hat auch diese Nacktheit als bildliches ‚Highlight' einen Übertritt ins visuelle Medium der Malerei und auch des Films erfahren, allerdings – wohl aus Gründen der lange währenden Unzeigbarkeit unerhörter Erzählinhalte – erst im 20. Jahrhundert in Illustrationen von Marc Chagall und in der Verfilmung des *Decameron* durch Piero Paolo Pasolini.[111] Die Historizität der Körperdarstellung erweist sich einmal mehr im medialen Vergleich.

Die Frage nach der Obszönität der Novelle kann in mehrfacher Hinsicht verworfen werden, da ihre Pointe der Nacktheit und der sexuellen Handlung durch sprachliche Strategien des Komischen verwischt wird. So kann selbst das obszöne Detail der voyeuristischen Anwesenheit des Ehemanns noch der heiter-burlesken Enthebbarkeit untergeordnet werden. Zwar protestiert der naive Ehemann, als das Anheften des ‚Stutenschweifes' unmittelbar bevorsteht („‚Don Gianni, ich will keinen Schwanz, ich will keinen Schwanz daran!'" [S. 740]), es ist jedoch zu spät: „Doch schon war der Wurzelsaft, der alle Pflanzen keimen macht, gekommen, als Don Gianni das Pflanzholz zurückzog und rief: ‚O weh,

[109] Siehe oben.

[110] Vgl. umfassend zur Darstellung des sexuellen Akts in der Literatur Thomas Hecken, *Gestalten des Eros. Die schöne Literatur und der sexuelle Akt*, Opladen 1997, hier S. 129: „Bei den großen Werken wie dem *Decamerone* und *Gargantua und Pantagruel*, in denen Schwankstoffe auf eine höhere Stilebene gehoben (Boccaccio) [...] sind andere Beweggründe für die Vermeidung expliziter Aktdarstellungen gegeben. Im *Decamerone*, in dem der natürlichen Triebkraft des Sexus in den meisten Geschichten das Wort geredet wird, ergeht sich Boccaccio in Auslassungen und Umschreibungen [...]".

[111] Die kongeniale Verfilmung Pasolinis indes legt einen deutlichen Akzent auf die burlesken Inhalt und die groteske Körperlichkeit. Mittels eines Zoomverfahrens werden in Übergröße und obszöner Vereinzelung Nacktheit und hypertroph hervorgestellte Genitalien, teils verhüllt, teil unverhüllt, gezeigt. Auch die ‚Stutennovelle' stellt eine Episode innerhalb einer Ästhetik des Obszön-Komischen bei Pasolini dar. Vgl. generell zu Pasolinis Umsetzung Ricketts, *Visualizing Boccaccio*; zur Geschichte der Illustrationen und deren Vermeidung der Nacktheit im erotischen Zusammenhang vgl. Oehler, „Zur Geschichte der Illustrationen des Decameron".

Gevatter Pietro, was hast du getan?'" (Ebd.) Das Redeverbot ist Teil des faulen Zaubers, dem die naiven Eheleute verfallen und ebenso Teil der parodistischen Klammer der Novelle: der Demaskierung der Leichtgläubigkeit.

Frivole Bildlichkeit und frivole Sprachspiele speisen sich hier aus dem wiederum zentralen Ereignis der Nacktheit, das jedoch in komischer Aufhebung von einer möglichen Schockwirkung ‚entschärft' und gedämpft wird. So endet denn auch das unerhörte Geschehen harmlos und lapidar:

> Da es nun wegen der Worte, die Gevatter Pietro dazwischen gesprochen hatte, kein Mittel mehr gab, um aus seiner Frau eine Stute zu machen, kleidete sie sich klagend und übelgelaunt wieder an. Gevatter Pietro aber setzte, wie er gewohnt war, mit seinem Esel sein altes Gewerbe fort, zog mit Don Gianni zusammen auf die Messe von Bitonto, und forderte nie wieder diesen Dienst von ihm. (S. 741)

III.1.2 Plötzliche Blöße – Marguerite de Navarres *Heptaméron*

Im *Decameron* lässt sich ein Nebeneinander von erotisch-frivoler Nacktheit und ihrer Zuspitzung in pathetischen Formeln der existentiellen Ausgesetztheit beobachten. Beide Effekte bedienen narrative Muster novellistischen Erzählens auf der Skala vom „Piquanten" bis zum „Frappanten" respektive „Choquanten".[112] Dieser semantische Dualismus nun wird in der späteren Novellensammlung *Heptaméron*, die sich ausdrücklich an Boccaccio orientiert und diesen zu konterkarieren sucht,[113] um den anthropologisch implikationsreichen Aspekt der Scham im „schlimmsten Zustande" („au pire estat")[114] der Nacktheit erweitert. Nacktheit erfolgt hier noch entschiedener im Modus des Plötzlichen, Unvermittelten und als unerhörtes Ereignis einer gewaltsamen Entblößung. Die Perspektivierung der Nacktheit als einer erblickten, nahezu theatral präsentierten unerhörten Erscheinung verändert sich im *Heptaméron* zugunsten einer erlebten, identifikatorisch besetzten

[112] Vgl. Friedrich Schlegels kritische Beurteilung der zeitgenössischen literarischen Techniken. (Ders., *Über das Studium der griechischen Poesie*, abgedruckt in: Walter Jaeschke/ Helmut Holzhey [Hg.], *Früher Idealismus und Frühromantik: der Streit um die Grundlagen der Ästhetik [1795-1805]*, Hamburg 1990, Anhang, S. 41 ff.).

[113] Vgl. zum *Heptaméron* als „Anti-Decameron" u. a. Albers, „Sprache des Körpers", S. 101 ff.; Schlaffer, *Poetik der Novelle*, Kap. „Margarete von Navarra: Das novellistische Ereignis als gesellschaftlicher Skandal", S. 63-79; Volker Kapp, „Der Wandel einer literarischen Form. Boccaccios *Decamerone* und Marguerite de Navarres *Heptaméron*", in: *Poetica* 14/1982, S. 24-44.

[114] Margarete von Navarra, *Das Heptameron*, übers. von Walter Widmer, München ^{2}1999, S. 149; franz. Ausgabe: Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron des nouvelles*, hg. von Nicole Cazauran, Paris 2000, S. 142. Im folgenden wird unter Seitenangabe aus der deutschen und teils ergänzend aus der französischen Ausgabe im laufenden Text zitiert.

schamvollen Nacktheit. Diese Erfahrung der Nacktheit ist stets doppelt besetzt als anthropologische Figur der Scham im Moment der heteronomen Entblößung einerseits, sowie andererseits als Textfigur, deren abrupter Gestus spezifisch novellistische Überwältigungseffekte zeitigt. Anders als bei Boccaccios Strafmanövern oder frivol aufblitzenden Nuditäten herrscht im *Heptaméron* das Prinzip scheinbarer Kontingenz der Enthüllungsszenarien. Die hierbei generierten Bilder der Nacktheit entfalten eine Dichotomie von (un-)schuldiger und skandalöser Körperlichkeit, die in noch komplexerer Art und Weise irritiert.

III.1.2.1 Die Notwendigkeit der Natur und „der schlimmste Zustand" der Nacktheit

Die elfte Novelle des *Heptaméron* schildert einen hochnotpeinlichen Vorfall: Madame de Roncex, mit ihrer Zofe zu Gast in einem Franziskanerkloster, verspürt ein dringendes Bedürfnis, dem sie – in ihrer „schamhaft[en] und züchtig[en]" (S. 147) („honteuse et secrette") Art – alleine Folge leistet und den „finsteren Abort" (ebd.) des Klosters aufsucht. In ihrer Eile versichert sie sich nicht der Sauberkeit der Örtlichkeiten und lässt sich an einer stark verschmutzten Stelle nieder. Dieses fatale Versehen führt dazu, dass die Dame mit entblößtem Hinterteil an eben diesem Ort, an dem die Männer „so genaue Rechenschaft über Speise und Trank abgelegt" haben (S. 148), festklebt und sich nicht mehr befreien kann. Sie schreit verzweifelt nach ihrer Zofe, die dem Ruf „ [...] ich bin verloren und entehrt!" (ebd.) entnimmt, dass ihre Herrin Opfer einer Vergewaltigung wird und eilig die Mönche versammelt. Diese stürmen den Ort der vermeintlichen Gewalttat und finden die Dame mit entblößtem Hinterteil, den Blicken hilflos ausgeliefert, vor: „Sie hatte ihren Hintern so breit wie lang entblößt (le derriere tout descouvert) und traute sich nicht, die Röcke herunterzulassen, weil sie fürchtete, sie könnte sie sonst beschmutzen." (Ebd.) Die Befreiung der Dame erfolgt unter „gewaltige[m]" Gelächter" (ebd.), in das die Geschädigte schließlich einstimmt.

Wiederum präsentiert sich hier eine Novelle als Erzählformen-Palimpsest und Spiel mit der ästhetischen Grenze: das Thema des Skatologischen.[115] Die derb-direkte Schilderung von Fäkalien und Ausscheidungsvorgängen sowie die Focussierung eines hierzu entblößten Hinterteils ist der älteren Form der facétie

[115] Vgl. zu den obszönen „Grenzphänomenen des Ästhetischen" des Skatologischen Stempel, „Mittelalterliche Obszönität".

vorbehalten und wird hier in den Erzählkontext der Novelle transponiert.[116] Dieser Übergang vollzieht sich unter einer Beibehaltung der ‚Lizenz zum Lachen' angesichts der allzu menschlichen Vorgänge. Eine Umwertung jedoch ist in der Ambiguität des Lachens zu sehen, das ‚im Halse stecken bleibt' und von Seiten der geschädigten Frau als eine konzessive Geste der übergroßen Scham erfolgt. Nacktheit wird hier im unvereinbaren Widerspruch zwischen einer ‚natürlichen' Notwendigkeit und dem kulturell codierten Affekt der Scham zum zentralen Problem.

Zunächst motiviert ein natürliches, naturhaftes Bedürfnis den Gang des Geschehens und führt Madame de Roncex in den „finsteren" (S. 147) Abort des Klosters, der, entsprechend seines Standorts, als männliche Domäne ausgewiesen ist. Die Schamhaftigkeit der Dame wird ausdrücklich hervorgehoben und bildet somit die Grundlage für den peinlichen Vorfall. Eingehend erfolgt auch die Schilderung des „retraict assez obscur", des finsteren Ortes:

> Dieser war allen Mönchen des Klosters gemeinsam, und sie hatten an diesem Ort so genaue Rechenschaft über Speise und Trank abgelegt, daß das ganze verschwiegene Örtchen, der Sitz und der Boden und alles, was darin war, über und über mit der Hefe des Bacchus und der Göttin Ceres (tout couvert de moust de Bacchus et de la deesse Cerès) aus den Bäuchen der frommen Klosterbrüder verschmiert war. Die arme Frau hatte es so eilig, daß sie kaum Zeit fand, ihre Röcke hochzuheben, um sich auf den Ring hinzusetzen, und ließ sich auf gut Glück gerade am schmutzigsten Fleck nieder, der im Abort überhaupt zu finden war. Da klebte sie nun fester als an Vogelleim, und ihre armen Hinterbäckchen (ses pauvres fesses), ihre Kleider und auch ihre Füße waren so gräßlich besudelt, daß sie keinen Schritt mehr zu machen noch sich da- oder dorthin zu drehen wagte, aus Angst, sie könnte sich noch ärger bekleistern. Drum hob sie aus vollem Hals zu schreien an: „La Motte, meine Liebe, ich bin verloren und entehrt!" (S. 148)

In mehrfacher Hinsicht kann schon dieses Geschehen als ‚unerhört' bezeichnet werden: eine Frau folgt ihrem körperlichen Bedürfnis und offenbart sich darin als den physiologischen Notwendigkeiten unterworfen, was der typisch weiblichen Schamhaftigkeit zuwider läuft. Der Zwang der Natur kollidiert mit der kulturell verordneten weiblichen Dezenz und diese Koinzidenz der sozial konstruierten Gegensätze erweist sich als ein – wenngleich zumeist auf einer weniger literalen Ebene als der weiblichen Defäkation verhandelter – Grundkonflikt des *Heptaméron*, der zwischen den beteiligten männlichen und weiblichen „devisants" ausgetragen wird. Dem männlichen Vorwurf an die weibliche Neigung zur sozialen „dissmulation", der Verstellung körperlicher

[116] Vgl. Gisèle Mathieu-Castellani, „Poétique de la scatographie: La 11e nouvelle de l'*Heptaméron*", in: François Marotin (Hg.), *Poétique et narration: mélanges offerts à Guy Demerson*, Paris 1993, S. 359-369, hier S. 361: „Mais encore convient-il d'observer que le scatologique dans le corpus narratif du XVI^{e} s. est *facétieux*: il fait rire, il est censé faire rire."

Zeichen und Leugnung der Regungen im Zuge eines ‚Körper-Geist-Schismas' der Ent- und Versagung,[117] stellt sich hier die – durch eine weibliche Erzählerin vermittelte – weibliche Notdurft als komischer Beleg für diese übergeschlechtlichen körperlichen Wahrheiten zur Seite.[118] Wiederum oszilliert hier die Nacktheit ‚unvereinbar' zwischen den Polen von Natur und Kultur, als zwiespältiges Bild verkörpert sie die tragische und/ oder komische Begegnung zwischen physiologischen Notwendigkeiten und moralischen Normen. Unerhört ist der Sieg des körperlichen Triebs über die soziale Modellierung – auch als Sieg des männlichen Prinzips zu sehen, drastisch illustriert über die hypertroph um sich greifenden mönchischen Exkremente. Dieses Szenario allein garantiert bereits den novellistischen Effekt der Bildüberbietung.

Eine weitere unerhörte Komponente besteht in der detaillierten Schilderung der Exkremente, wenngleich in euphemistischer, maskierend uneigentlicher Wortwahl („Hefe des Bacchus und der Göttin Ceres") und trotz einer grundsätzlichen zeitgenössischen Permissivität skatologischer Themen.[119] Die solchermaßen in der Vorstellung evozierten (synästhetischen) Zumutungen an den Zuhörer/ Leser überschreiten trotz einer hypothetisch geringeren Schockwirkung des Skatologischen die Grenze zum Ekel und rühren an Tabus: die Entblößung der Dame in Verbindung mit dem Schmutz der männlichen Exkremente ruft als erzählter Vorgang eine sexuelle, im Kontext des Skatologischen gar obszöne Bedeutung mit auf. So schwingt im verzweifelten Rufen der gefangenen Nackten die Zweideutigkeit ihrer Situation überdeutlich und hyperbolisch mit: „[...] ich bin verloren und entehrt!" Die Vorstellung einer Vergewaltigung im finsteren Abort erreicht denn auch die vor der Türe wartende

---

[117] Vgl. zur „Trennung von Körper und Herz" als erzählerische Errungenschaft des *Heptaméron* Schlaffer, *Poetik der Novelle*, S. 77: „Die psychische Dramatik der Figur entsteht durch die Trennung von Körper und Herz. Der Körper gehört der Gesellschaft, seine Taten haben ihre Sitte zu bestätigen, das Herz hat die Figur für sich allein. Zwischen beiden vermittelt das psychosomatische Zeichen, ein Skandal wäre es, wenn das Herz siegte und die Taten des Körpers bestimmte." Vgl. auch Mathieu-Castellani, „Poétique de la scatographie", S. 365: „Le texte exhibe non sans ostentation le corps féminin en proie à un besoin pressant: les ‚pauvres fesses' [...] affichent l'insolite présence d'un corps physiologique, et tournent en ridicule la volonté mauvaise de n'être qu'esprit."

[118] Vgl. zum Geschlechterkonflikt im *Heptaméron* Albers, „Sprache des Körpers". Zur Körperthematik innerhalb der Genderkonflikts liefert die feministisch ausgerichtete Forschung zahlreiche Überlegungen. Vgl. u. a. Patricia F. Cholokian, *Rape and Writing in the Heptaméron of Marguerite de Navarre*, Carbondale 1991.

[119] Zur fortschreitenden Tabuisierung des Skatologischen in der Literatur vgl. Stempel, „Mittelalterliche Obszönität"; dagegen stellt Hans Peter Duerr, *Nacktheit und Scham*, mittels einer quellenkundlichen Rekonstruktion ein nur geringfügig gewandeltes Schamverhalten bezüglich öffentlicher Entblößung und Verrichtung der Notdurft fest. Duerr zufolge deutet bereits die sprachliche Kaschierung der Fakten und Örtlichkeiten auf ein ausgeprägtes Ekel- und Schamverhalten hin. (vgl. ebd. § 13: „Der heimliche Ort und der Kackstuhl", S. 211-227). Die anthropologische Fragestellung soll hier jedoch hinter einer literarischen Relevanz des Tabus zurückstehen.

Zofe, die sofort Hilfe holt: „‚Kommt und helft Madame de Roncex! Die Mönche wollen ihr im Abort Gewalt antun!'" (S. 148) Die Vergewaltigung als sexueller Übergriff stemmt sich dem hier gesetzten weiblichen Prinzip der Ver- und Entsagung und damit verbundener Schamhaftigkeit entgegen, wodurch sich erneut und gleichsam ‚durch die Hintertür' das sexuelle Zentrum im novellistischen Erzählen behauptet. Diese in kühner Metonymie auf die männlichen Fäkalien verschobene und nur in der Vorstellung indirekt evozierte sexuelle Gewalttat schreibt somit den novellistischen Topos der Vergewaltigung fort, der sich zunehmend als festes Thema etabliert.[120] Doppelt unerhört erscheint in diesem Zusammenhang die wiederum als Topos rangierende Anspielung auf mönchische Lüsternheit, der profanierende und satirische Aspekt.[121]

Die sexuelle Isotopie des Szenarios zeigt sich in einer Vielzahl an Verdichtungen und Verschiebungen, die zu einer dechiffrierenden Lesart unter psychoanalytischen Vorzeichen einladen.[122] Signifikant ist hierbei die Bewegungshemmung der Nackten, bebildert über die unerhörte Situation eines Klebens an Fäkalien, die sich *avant la lettre* mit Sigmund Freuds Paradigma des „Verlegenheitstraum[s] der Nacktheit" als ein Maximum an Scham und Peinlichkeit, als alptraumhaftes Geschehen und prekär unfreiwillige Exhibition, darstellt und implizit das Bild der Vergewaltigung aufruft.[123] Die Bewegungshemmung setzt den Moment der Ausgesetztheit absolut und unterbricht das zeitliche Kontinuum zugunsten des anhaltenden, ‚festgeklebten' Zustands der Scham. Die Nacktheitsscham, als Gefühl der Ausgesetztheit, erzeugt sich indes über die Empfindung im Ich hinaus über das Publikum, die Blicke der Anderen. Diese theatrale Anordnung erfolgt nun in der Novelle über eine besonders krude Zurschaustellung:

> Und alle liefen in größter Eile dorthin und fanden die arme Madame de Roncex, wie sie um Hilfe schrie und nach einer Frau rief, die sie säubern könnte. Sie hatte ihren Hintern so lang wie breit entblößt (avoit le derriere tout descouvert) und traute sich nicht, die Röcke herunterzulassen, weil sie fürchtete, sie könnte sie sonst beschmutzen. Auf ihr Geschrei hin traten die Edelleute ein und sahen das

[120] Zu diesem breit erforschten Thema vgl. u. a. Albers, „Zu Cervantes' Ohnmachten"; Gesa Dane, *„Zeter und Mordio". Vergewaltigung in Literatur und Recht*, Göttingen 2005; Christine Künzel, *Vergewaltigungslektüren. Zur Codierung sexueller Gewalt in Literatur und Recht*, Frankfurt a. M. 2003.

[121] Vgl. hierzu Axel Schönberger, *Die Darstellung von Lust und Liebe im ‚Heptaméron' der Königin Margarete von Navarra*, Frankfurt a. M. 1993, hier S. 141, Anm. 221.

[122] Vgl. Ranks Lesarten des Nackten in der Literatur als „Verdrängungsformen" und „psychischer Nacktheit" als Substrat der körperlichen. (Rank, „Die Nacktheit in Sage und Dichtung").

[123] Vgl. Sigmund Freud, „Der Verlegenheitstraum der Nacktheit", in: ders., *Die Traumdeutung*, Studienausgabe, Bd. II, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. a., Frankfurt a. M. [11]2001, S. 248-253. Siehe auch unten, Kapitel *Ein Landarzt*.

> schöne Schauspiel (beau spectacle), fanden aber keinen andern Barfüßermönch, der sie plackte (tormentast) und behelligte, außer dem Unflat, mit dem sie sich das ganze Sitzfleisch beschmiert hatte. Das ging nicht ohne gewaltiges Gelächter von seiten der Herren ab, und sie ihrerseits schämte sich fast zu Tode, weil sie keine Frauen hatte, die sie säuberten, sondern von Männern bedient wurde, die sie nackt und im schlimmsten Zustande sahen, in dem sich eine Frau zur Schau bieten kann. (S. 148 f.)

Indem die intime Szene einer natürlichen Notdurft zum öffentlichen Spektakel wird, mit einer unfreiwilligen und somit „unschuldigen Exhibition“[124] verbunden, tritt das akute Gefühl der Scham im Modus der Plötzlichkeit und Überwältigung ein. Das Erblicktwerden durch die Männer und die Exponiertheit des eigenen nackten Körpers im Schmutz, lösen den Wunsch nach Rückzug und Auslöschung aus, einem sich „zu Tode“ schämen in der peinvollen Bewusstwerdung der Ausweglosigkeit. Das kompromittierende Ausgeliefertsein und die Hemmung der Fluchtbewegung als somatischer Reflex setzen sich noch fort in der Reinigung des nackten Körpers durch die Männer: „Als sie aber aus dem garstigen Ort draußen war, mußte man sie fasernackt entkleiden und ihr alle Kleider wechseln, bevor sie aus dem Kloster weggehen konnte.“ (S. 149) Der Vorgang der Reinigung legt weiterhin eine religiöse Semantik der Szene nahe, die allegorisch Nacktheit als Sündenfall vorstellt.[125]

Unerhört und unvereinbar verharrt der „arme“ („pauvre“) nackte Körper im Rampenlicht der grotesken ‚Schambühne‘ des klösterlichen Aborts und gerät somit zum tragikomischen Bildkondensat der existentiellen Herabwürdigung bei gleichzeitigem höchsten Hervortreten des Subjekts.[126] Die Schamempfindung unter den Blicken befördert die Nacktheit zum nahezu dramaturgischen Höhe- und Umschlagspunkt, indem die Aufmerksamkeit zentral dem Ereignis körperlicher und psychischer Entblößung zuläuft. Einmal mehr zeigt sich hier

---

[124] Mathieu-Castellani, „Poétique de la scatographie“, S. 365.

[125] Die Novelle ist häufig innerhalb eines religiösen Bezugsrahmens gedeutet worden. Vgl. u. a. Emily E. Thompson, „Community, Commodities and Commodes in the French *Nouvelle*“, in: Jeff Persels/ Russell Ganim (Hg.), *Fecal matters in early modern literature and art*, Ashgate u. a. 2004, S. 56-66, hier S. 59.

[126] Elsbeth Dangel-Pelloquin untersucht die Figur der Scham in Texten Arthur Schnitzlers, darunter in der Novelle *Casanovas Heimfahrt*, wo die plötzliche Nacktheit des alternden, defektiven Körpers des männlichen Helden zur Scham gereicht. Einleitend findet sich ein Abriss der historischen und aktuellen Schamdefinitionen, die in einem geltenden Prinzip übereinstimmen, das auch in der Novelle des *Heptaméron* wirkt: „[...] Scham hat mit der zumindest partiellen Akzeptanz von Normen zu tun und mit den Machtstrukturen, die für ihre Durchsetzung sorgen. In ihrer akuten Form ist sie eine quälende Empfindung, die durch das Bewusstsein entsteht, moralisch versagt zu haben oder sich eine Blöße gegeben zu haben. [...] Aber so komplex die Schammotive sind, gibt es doch gemeinsame Konstitutionsbedingungen der akuten Schamempfindung. Zum einen ist es der Modus der Plötzlichkeit und das gänzlich unabweisbare Bewusstwerden, mit dem die akute Scham das betroffene Subjekt überfällt.“ („Peinliche Gefühle: Figuren der Scham bei Arthur Schnitzler“, in: Konstanze Fliedl (Hg.), *Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert*, Wien 2003, S. 120-138, hier S. 121).

Nacktheit als transitorischer Zustand im Moment höchster Gefährdung und psychisch-physischen Außer-sich-seins. Über den körperlichen Zustand hinaus erzeugt sich ein novellistischer Augenblick im plötzlichen Einbruch eines katastrophischen Geschehens – Schmutz, männliche Blicke und Nacktheit.

Die Drastik jedoch wird über das Gelächter aufgelöst, in das zunächst die männlichen Zeugen und Zuschauer der Scham ausbrechen und das als konzessive Geste schließlich auch durch die Geschädigte selbst ausgeführt wird: „[...] und sie stimmte in das Gelächter der anderen ein." (S. 149) Diese doppelbödige und ihrerseits verrätselte Komik erzeugt sich durch mehrere Faktoren: die gestische Komik des entblößten Hinterns, dem gar eine eigene Ikonographie des ‚Bleckens' als Geste der närrisch respektlosen Entblößung vor Autoritäten zugeordnet ist,[127] wird durch eine unübliche weibliche Nacktheit noch überboten. Die derbe und grobianische Komik des Skatologischen importiert die Techniken des Schwanks und der facétie und speist sich aus der drastischen Bloßstellung sowie der zusätzlichen Beschmutzung als ein Verlachen der Normverstoßerin. Die trianguläre und distanzierte Situation des Witzes ist hierin beispielhaft gegeben.[128] Das Lachen der Geschädigten hingegen verrätselt den Vorgang, indem das Opfer der Blicke und des Spotts in seiner Not mit den Lachenden kollaboriert und eine ambivalente Komplizenschaft eingeht – eine erstaunliche Reaktion umso mehr, als für Momente der Gefährdung Gesten wie Erröten, Erbleichen oder Ohnmachten im novellistischen Reaktionsschema vorgesehen sind. Schuldlos-schuldige Nacktheit erscheint hier vielmehr als eine komisch verzerrte und zurückgenommene Pathosformel. Die lustvolle Komponente des Lachens und somit das Ausbleiben einer psychosomatischen ‚Selbstanzeige' der Normverstoßerin rücken die unfreiwillige Exhibition ins Zweideutige und vereiteln somit wiederum ein einfaches Fazit.[129]

III.1.2.2. Die nackte Erzählerin – Nacktheit als poetologische Metapher

[127] Vgl. Duerr, *Nacktheit und Scham*, § 18.
[128] Vgl. Mathieu-Castellani, „Poétique de la scatographie", S. 365.
[129] Die Komplizenschaft und die Schadenfreude dominieren denn auch im Diskurs der Rahmengesellschaft der „devisants": „‚Wie gerne hätte ich La Mottes Miene und auch das Gesicht der Frau gesehen, der sie so treffliche Hilfe herbeigeholt hatte!'" sagt eine Zuhörerin voller Häme. (S. 149).

Ein sprachlicher Sündenfall ‚nackten' Sprechens ereignet sich in Novelle 62: hier unterläuft einer Erzählerin eine Entblößung im gedoppelt literalen wie figurativen Sinn. Als eine *mise en abyme* und gleichermaßen *mise à nu* inszeniert und durch mehrere Erzählerinstanzen verschachtelt, ist Nacktheit hier der Lapsus einer Selbstbezichtigung der Erzählerin und somit eine implizite poetologische Metapher. In einem dem Metarahmen untergeordneten weiteren Rahmen erscheint die Erzählerin als ein Fräulein, das in geselliger Runde der Gastgeberin einen Vorfall vorträgt, der sich wiederum in der dritten Person einer weiteren Dame vollzieht. Innerhalb dieser Novelle in der Novelle wird der Vorfall eines Liebesraubs, also einer Vergewaltigung, erzählt. Die verheiratete Dame der Binnennovelle wird von einem Galan stürmisch bedrängt, weiß sich aber statthaft zu wehren. Indes erschleicht sich der Verehrer eine Liebesnacht, indem er sich nächtens zu ihr legt und ihr „Gewalt" antut (S. 666). Innerhalb der knappen Handlung kommt es zu gleich zwei erstaunlichen Höhepunkten, deren jeweilige Pointe eine Entblößung ist:

> „Hernach, als ein paar Kammerzofen hereinkamen, sprang er hastig auf, und niemand hätte etwas bemerkt, wenn sich nicht einer seiner Sporen im oberen Leintuch festgehakt und er es nicht ganz mit sich fortgezogen hätte, so daß die Dame splitternackt auf dem Bett lag." Und obwohl das Fräulein die Geschichte angeblich von einer andern Frau erzählte, konnte sie sich doch nicht enthalten, am Schluß zu sagen: „Noch nie war eine Frau so schrecklich verdutzt wie ich, als ich völlig nackt dalag." („Jamais femme ne fut plus estonnée que moy, quand je me trouvay toute nuë" [S. 532]) Bei diesen letzten Worten konnte sich die Dame, die todernst zugehört hatte, das Lachen nicht verbeißen und sagte: „Wie ich sehe, könnt ihr mit Recht diese Geschichte zum besten geben!" Die arme Dame suchte verzweifelt nach einer Ausrede, um ihren Ruf wiederherzustellen, aber ihre Ehre war schon in so weite Ferne davongeflogen, daß sie unmöglich zurückzurufen war. (S. 666 f.)

Dem gewaltsamen Entblößtwerden in der Binnennovelle folgt sogleich die unabsichtliche Selbstentblößung der Erzählerin, die somit ihre Identität mit der Frau preisgibt. Dieser Lapsus vollzieht sich an der Grenze zur Sprachlichkeit, indem er die körperliche Erinnerung über die spontane sprachliche Entäußerung somatisiert. Das Leintuch des Bettes, das szenisch als ein Vorhang fungiert, wird noch über die Sprecherin hinweggezogen und enthüllt diese als wahre Protagonistin des peinlichen Vorfalls. Dieser Schleier des Leintuchs erweist sich als erotischer Signifikant des andeutenden, verhüllenden Erzählens sowie als metaphorisch gewendeter ‚Brautschleier' einer unerhörten, unfreiwilligen Hochzeitsnacht, die in einer wiederum schuldlos-schuldigen plötzlichen Nacktheit endet, die ihrerseits auf den erzwungenen Liebesakt verweist. Mehrere Drapierungen scheitern in dieser kurzen, final implodierenden Erzählanordnung, deren Struktur eine Verkettung von rhetorischen Evidenzen und – auf literaler

Ebene – von übereinander gelagerten Schleiern und Hüllen ist: die Verschleierung der Metaebene wird durch den Lapsus der Erzählerin gelöst, deren Absicht einer Vertuschung ihrer Identität in der sicheren Erzählform der dritten Person somit offensichtlich wird und eine finale Evidenz – Nacktheit als rhetorischer Topos der ‚nackten Wahrheit' – erzeugt. Der Schleier des Erzählens wird zerrissen und die Ehre – deren Analogon die „verzweifelt[e]" Scham der entblößten Erzählerin ist – verflüchtigt sich unwiederbringlich. Somit scheitert die Verschleierung und Verschachtelung der mehrfach distanzierenden Erzählebenen in einer Manifestation des weiblichen Versprechers. Die nackte Erzählerin wiederum erfährt innerhalb der distanzierenden (Selbst)Erzählung eine unfreiwillige Entblößung durch den seinerseits voll bekleideten Vergewaltiger, indem die verschleiernde Decke des Geschehens durch seine „Sporen" weggerissen wird. Ihr Körper gerät in seiner Nacktheit und unter den Blicken der Kammerzofen zum *corpus delicti*, dem evidentiellen Argument innerhalb einer Rhetorik des verschleiernden Erzählens. Wiederum lässt sich diese Offenlegung auf ein Vergehen des Vergewaltigers selbst zurückführen, denn dieser hatte in seiner „Hitze" versäumt, „das Fenster zu schließen" (S. 666), und somit den Vorhang/ Schleier des Erzählens offen gelassen. Alle Signifikanten des Verbergens münden schließlich in die Entblößung. Diese gefährdeten Strategien der Verhüllung verweisen neben einer theologischen Bedeutung – dem Scheitern menschlicher Dissimulation unter Gottes durchdringendem, ubiquitärem Blick[130] – auch auf die geschlechterspezifischen Performationen des Erzählens: Die Dezenz und das Decorum des höfischen Sprechens müssen notwendigerweise unter weiblicher Regie der Lust am Sprechen und seiner körperlich-gestischen Qualität weichen.[131] Betroffen von dieser Entblößungsbewegung ist ebenso die – poetologisch zu wertende – über- und um sich greifende ‚Körperlichkeit' der Novelle, deren Anspruch die Wahrhaftigkeit ist: die „véritable histoire" wird im *Heptméron* mehrfach und ausdrücklich zum Primat des Erzählens erhoben.[132] Novellistisches Erzählen als ‚nacktes', wahres und wahrhaftiges Erzählen wird illustriert über die

[130] Diese Deutung wird auch vorausschickend im Rahmendiskurs nahegelegt: „‚Denn wie ich euch gesagt habe: wer nicht von Gottes Gnade beschirmt ist, kann sein Tun vor den Menschen nicht verbergen; es gibt manche Frauen, die ein Vergnügen daran finden, von solchen Dingen zu sprechen, und die sich gar damit brüsten, ihre Laster an die große Glocke zu hängen, und wieder andere verschnappen sich unversehens und verraten sich so selber.'" (S. 662) Vgl. hierzu ausführlich François Cornilliat/ Ulrich Langer, „Naked Narrator: *Heptameron* 62", in: John D. Lyons/ Mary B. Kingsley (Hg.), *Critical Tales. New Studies of the ‚Heptaméron' and Early Modern Culture*, Philadelphia 1993, S. 123-145.

[131] Vgl. Albers, „Die Sprache des Körpers", S. 115; zur weiblichen Regie in der Novelle vgl. Schlaffer, *Poetik der Novelle*.

[132] Vgl. Cornilliat/ Langer, „Naked Narrator", S. 125.

poetologische Chiffre der Nacktheit. Wiederum ist der Körper und somit das ‚sexuelle Zentrum' Movens eines Erzählens, das Verborgenes und untergründig wirkende Wahrheiten zutage fördert, kondensiert im poetologischen Sinnbild des entblößten (Erzähl-)Körpers. Von poetologischer Relevanz ist auch der plötzliche Impuls des Erstaunens, „Jamais femme ne fut plus estonnée que moy, quand je me trouvay toute nuë", der die Poetik der Gattung selbstreferentiell zur novellistischen – beinahe schon anekdotischen – Pointe macht: die erstaunliche Wendung betrifft hier die Erzählung und die Erzählende selbst. Der Körper als „Lügendetektor"[133] und die körperlich hervorgebrachte Sprache, also das spontane und unverstellte Sprechen an den Grenzen zur Körperlichkeit, werden bildlich eng zusammengerückt als Prinzip des psychosomatischen Erzählens.

III.1.3 Vom Nackten zum Akt: „[...] gleich einem überlebensgroßen alten Marmorbilde"[134]

Ein zeitlicher Sprung und die Wiederaufnahme des Themas an einem weiteren Scheidepunkt novellistischer Erzählpraxis – ihrer Neuerfindung in der deutschen Literatur um 1800 – sollen an dieser Stelle zur frühen Moderne hinleiten. Die Reprise novellistischen Erzählens erfolgt unter gewandelten Vorzeichen und unter einigen Vorbehalten, was ihre genuinen Inhalte und Themen betrifft: „anstößig, obszön oder lüstern"[135] nennt Ludwig Tieck diese Geschichten, deren poetologische Unschärfe, stoffliche Permissivität und pointierte Kürze dennoch eine willkommene Experimentierfläche, eine Erholung von der großen Form des Romans (Goethe) und darüber hinaus eine Einkommensquelle als ‚populäreres' Erzählmuster (Kleist) bieten. Boccaccios kühner Entwurf einer Gattung der „natura et nutritura"[136] wird in der Novellenrezeption versuchsweise revidiert, abgewertet und umgeschrieben, gilt jedoch stets als Prototyp.[137] Es soll an dieser Stelle darauf verzichtet werden, diese Entwicklungen eingehender zu referieren

[133] Vgl. Hahn, „Kann der Körper ehrlich sein?".
[134] Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich*, Erste Fassung, Frankfurt a. M./ Leipzig 1978, S. 503.
[135] Ludwig Tieck, „Vorbericht zur dritten Lieferung der *Schriften*", Bd. 11, Berlin 1829, S. LXXXV.
[136] So Neuschäfers prägnante Kurzformel für die Novellistik Boccaccios, vgl. Neuschäfer, *Boccaccio*, S. 62 f.
[137] Die Fortschreibung und gleichzeitige Revision novellistischer Muster setzt bereits bei Marguerite de Navarre und vor allem bei Cervantes ein, dessen moralische Novellen als Gegenentwurf zu Boccaccio fungieren.

– hierzu bietet die Forschungsliteratur umfassende und gesicherte Ergebnisse[138] – , sowie die anthropologischen und ästhetischen Bedingungen und Grundlagen dieser Formrevisionen und der in ihr wirkenden Körperkonzepte explizit darzustellen. Wiederum soll das Körperbild und die Textfigur der Nacktheit als zentraler Moment eines nunmehr kritisch reflektiert und stilbewusst erfolgenden novellistischen Erzählens hervorgehoben werden. Als signifikanter Befund zeigt sich zunächst ein Verschwinden des konkreten Motivs in der gemildert, „domestiziert" und unter einer „Aussparung des novellistischen", also des „sexuellen Zentrums"[139] operierenden ‚neuen' Novellistik zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Hierfür kann eine generelle Sublimierungsbestrebung und ein ‚Überschreiben' der archaischen alteuropäischen Formenvielfalt (Exemplum, Schwank, Facetie, Fabliau etc.) im nunmehr ‚gereinigten' Sammelbecken der Novelle geltend gemacht werden. Die Novelle gelangt hier zu scheinbarer ästhetischer Autonomie und moralischer Dignität, wird aber nach wie vor untergründig vom ‚Ereignis' des sexuellen Zentrums regiert. Eine latente Sündenfallstruktur liegt auch den neuen, weniger derb-komischen und weniger explizit sexuell oder brutal handelnden Novellen stets zugrunde.[140] Die vitale Körperlichkeit und Kreatürlichkeit der älteren Novellistik wird dabei ersetzt durch eine gewollt artifiziell geformte, diskursive Körperbildlichkeit, die jedoch nicht minder als ‚Erregungsformel' und ‚Somatem' einen Zugang zum inneren, stärker individuell konturierten und psychologisierten Geschehen der Figuren bietet. Nacktheit als sexuelle Körperlichkeit schwindet aus dem Textbildrepertoire, kehrt jedoch in markant gewandelter Weise zurück: als statuarische, stillgelegte Erscheinung von höchster Symbolkraft und Zeichenhaftigkeit. Dieser Paradigmenwechsel kann zugespitzt als ein Bewegungswechsel bezeichnet werden: als Umschlag von Bewegung/ Bewegtheit des Nackten in der prototypischen Novellistik in statische Formelhaftigkeit und Stilllegung als Akt in der späteren Fortführung novellistischen Schreibens. Die Nacktheit gerinnt somit zur Figuration, zur Pose und zur Idee, nichts desto weniger in novellistischer Manier als Bild- und Bedeutungskondensat zugespitzt. Eine Figuration nackter – auch hier noch

[138] Vgl. zur ‚Neuerfindung' der Novelle um 1800 u. a. Hugo Aust, *Novelle*, 2., überarb. und erg. Auflage, Stuttgart/ Weimar 1995, S. 58-97; Schlaffer, *Poetik der Novelle*, hier bes. Kap. „Novellenliebe im 19. Jahrhundert", S. 79-105; Wolfgang Rath, *Die Novelle*, Göttingen 2000, hier bes. S. 80-103; Evelyn Bukowski, *Metamorphosen der Verführung in der Novellistik der Frühmoderne*, Tübingen 2003.

[139] Schlaffer, *Poetik der Novelle*, S. 270 und S. 273.

[140] Beispielhaft sei wieder auf Kleists katastrophisches Novellen-Schema verwiesen, dessen finale Zusammenbrüche und drastische Lösungen stets an einen anfänglichen (indirekt oder direkt sexuellen) Sündenfall zurückzubinden sind.

gemäß der Darstellungskonvention weiblicher – Körperlichkeit ist es insbesondere, die die Novellistik des 19. Jahrhunderts entscheidend prägt: das Phantasma der belebten Statue, also die petrifizierte und statuarisch überhöhte Nacktheit, die stets ikonographische und mythologische Rückbindungen aufweist – zentral im Mythos von Pygmalion zusammenlaufend.[141] Die statuarische Nacktheit als Textbild ist dabei eng mit einer klassizistischen Wandlung des Körperkonzepts und der Körperwahrnehmung verbunden, als deren Urszenen einer immateriellen Körperüberhöhung Winckelmanns Statuenbeschreibungen zu sehen sind.[142] Auch in der Novelle, deren bevorzugter Kriegsschauplatz der Konflikt zwischen Natur und Kultur, physiologischen Notwendigkeiten und kulturellen Ordnungen, ist, findet das ästhetische Programm des Klassizismus seine Entsprechungen: indem nämlich der Naturkörper zum Kunstkörper umgebaut wird und sich als Akt, als Statue, präsentiert. Den stillgelegten Nackten jedoch bleibt die erotische Faszination und Gefahr als *double bind* eingeschrieben, sie bleiben auch hier riskante, unerhörte und erotische Bilder. Als Bildnisbegegnungen in doppelter Hinsicht – im Text als Begegnung mit der Statue oder statuengleichen Frau und narrativ als Verbildlichungsstrategie – inszenieren sich diese novellistischen Aktbilder, deren Vorkommen Legion ist: Eichendorffs *Marmorbild* (1819)[143] ist zum prominenten Synonym für dieses Thema geworden, es findet sich in novellistischen Varianten unter anderem bei Gottfried Keller (*Eugenia*[144]), Theodor Storm (*Psyche*), Prosper Mérimée (*La Vénus d'Ille*) oder Leopold von

[141] Die Forschungsliteratur zu Pygmalion ist so zahlreich, dass hier lediglich auf einen Sammelband zu verweisen ist: Mathias Meyer/ Gerhard Neumann (Hg.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg 1997.

[142] Vgl. umfassend zum Konnex zwischen klassizistischer Körpermodellierung und literarischer Statuenbegegnung Christian Begemann, „Der steinerne Leib der Frau. Ein Phantasma in der europäischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts.", in: *Aurora* 59/1999, S. 135-159, hier bes. S. 136 ff.

[143] Das Paradigma des Marmorleibs, auch bezüglich seiner pygmaliontischen Anleihen, ist umfassend erforscht. Vgl. hierzu u. a. Begemann, „Der steinerne Leib der Frau"; Klotz, *Venus Maria*; sowie Hartmut Böhme, „Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E.T.A. Hoffmann.", in: Klaus Bohnen/ Sven-Aage Jorgensen u. a. (Hg.), *Literatur und Psychoanalyse*, Kopenhagen/ München 1981, S. 133-176.

[144] In Kellers *Eugenia* findet sich sowohl das Motiv der Statuenliebe als auch ein ‚Geschlechter-Switch' als Höhepunkt novellistischer Prägnanz. Dieser ereignet sich als Entblößungsszene, in der die als Mönch verkleidete, und zuvor nur in Vertretung durch ihre Nachbildung als Statue weibliche Protagonistin sich als solche zu erkennen gibt: „Da rief Eugenia: ‚So helfe mir Gott!' und riß ihr Mönchsgewand entzwei, bleich wie eine weiße Rose und in Scham und Verzweiflung zusammenbrechend. Aber Auqilianus fing sie in seinen Armen auf, drückte sie an sein Herz und umhüllte sie mit seinem Mantel, [...]" (in: Gottfried Keller, *Sämtliche Werke in sieben Bänden*, Bd. 6: *Sieben Legenden, Das Sinngedicht, Martin Salander*, hg. von Dominik Müller, Frankfurt a. M. 1991, S. 25.)

Sacher-Masoch (*Venus im Pelz*),[145] in der Lyrik Goethes oder Heinrich Heines, im Roman als ‚novellistische Augenblicke' bei Clemens Brentano (*Godw*i), Adalbert Stifter (*Nachsommer*) oder Gottfried Keller (*Der grüne Heinrich*). Allesamt spielen die literarischen Statuenbegegnungen mit der Ambivalenz von erotischer Attraktion und Risiko des Ich-Verlusts – als Ritual der Distanz ist ihnen der Marmor sichernd vorgeschaltet.

Ausgehend von diesem ‚unerhörten' Paradigma, innerhalb dessen die Nacktheit von variierender Bedeutung und Deutlichkeit ist, soll der literarische Akt nun als Gattungsinterferenz und gleichsam *ex negativo* vorgeführt werden: als novellistischer Einschub im Roman.

III.1.3.1 Prägnanter Moment der Nacktheit: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*

Paul Heyse, der Novellenprogrammatiker des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts, schreibt über den „Vorfall" der Nacktheit in Goethes spätem Roman *Wilhelm Meister Wanderjahre* als einem novellistischen, „fruchtbaren Motiv":

> Welch ein Unterschied zwischen einem solchen F a l l und einem bloßen V o r f a l l ist, erkannt man leicht, wenn man die kleine Geschichte betrachtet, die im elften Kapitel des zweiten Buchs der Wanderjahre erzählt wird. Der Erzähler lernt bei einer Landpartie einen Knaben seines Alters, den Sohn des Fischers, kennen, an den er sich leidenschaftlich anschließt. Sie durchstreifen zusammen die Gegend, baden an einer schattigen Stelle des Flußufers, und in einer seltsamen seelisch-sinnlichen Aufregung, da sie sich nackt gesehen haben und von der Schönheit der jugendlichen Gestalt zum erstenmal überrascht worden sind, fühlen sie sich zueinander hingezogen und schwören sich ewige Freundschaft. Der Fischerssohn verunglückt am Abend desselben Tages [...] und sein Freund wird aus dem ekstatisch seligen Zustand, in dem er den Tag zugebracht hat, in die tiefste Verzweiflung gestürzt, da er denselben glänzendweißen Knabenleib, der ihn am Mittag entzückt hatte, neben den anderen Opfern des Jammergeschicks starr und kalt auf dem Strohlager wiedersieht.[146]

Die Bewertung der Szene, die ein wechselseitiges Erkennen in körperlicher Nacktheit schildert, als „Vorfall" und in programmatischer Unterscheidung von einem eigentlich novellistischen „Fall", erfolgt unter einer Einschränkung: zwar sei die „kleine Geschichte"[147] novellistisch konzipiert, indem das „novellistisch

[145] Vgl. zu den belebten Frauenstatuen in der Novellistik Klotz, *Venus Maria*; weiterhin Klaus Völker (Hg.), *Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, Androiden und liebende Statuen*, München 1971.

[146] Paul Heyse, *Jugenderinnerungen und Bekenntnisse*, Teil 2: *Aus der Werkstatt*, in: ders., *Gesammelte Werke* (Gesamtausgabe), hg. von Markus Bernauer und Norbert Miller, Reihe IV, Bd. 6, S. 72 f.

[147] Ebd.

Unzulängliche, mehr lyrisch Gestimmte des Themas, das in dem bloßen Kontrast der höchsten Wonne und des tiefsten Schmerzes besteht“ durchaus novellistisch und auch „durch die hohe Kunst der Darstellung allerdings ‚Ereignis’ auch im künstlerischen Sinne geworden“ sei.[148] Jedoch brauche eine veritable Novelle die bedeutungsvolle innere Folge eines „äußeren Geschehnis[ses]“. Da dies hier – scheinbar – unterbleibe, liege vielmehr anekdotischer Charakter vor. Primat der Novelle sei es, „aus dem fruchtbaren Motiv möglichst alles zu machen [...], was darin an psychologisch bedeutsamen Gehalt im Keim vorhanden ist.“[149] Signifikant ist an Heyses zwar negativer Bewertung der Szene als novellistischem „Keim“ dennoch die Auffassung des zentralen „Vorfalls“ der Nacktheit als einem „fruchtbaren Motiv“, also einem ‚prägnanten Moment‘.[150] Diese Kategorie garantiert insofern die novellistische Qualität des „Vorfalls“, indem hier eine singuläre, verdichtete Konfiguration eintritt, die sowohl dem Novellistischen als auch der Konsekution des gesamten Romans dienlich ist und somit als ein durchaus ‚novellistischer Augenblick‘ fungiert. Die *Wanderjahre* funktionieren als Textur aus locker und dennoch stringent verbundenen Novellenaugenblicken, die ihrerseits auf die Gesamthandlung reflektieren, indem sie Bildkondensate schaffen, die eine „stillstellende Verräumlichung zum unerklärlich Plötzlichen, nur Sicht- aber nicht Verstehbaren“ zur „Zusammenschau“[151] der Erzählstränge fügen.

Wie sehr sich die ikonisch verdichteten Augenblicke novellistischer Prägung zu einem Ganzen fügen, beweisen neben den *Wanderjahren* auch schon die *Wahlverwandtschaften*, in denen der Konnex von Wasser und Nacktheit ebenso sehr zur leitmotivischen ‚Pathosformel‘ wird.

Die Episode aus Wilhelms Jugend, in der Retrospektive aufgerollt, schildert die Begegnung mit einem Fischerknaben an einem Sommertag. Das Szenario ist idyllisch angesiedelt am Rande eines Flusses, inmitten der betriebsamen und prosperierenden Natur. Von dem nur wenig älteren Knaben zum Baden animiert, entkleidet sich Wilhelm und gesellt sich zu seinem Kameraden ins Wasser:

---

[148] S. 73.

[149] S. 73.

[150] Vgl. zur Kategorie des ‚prägnanten Moments‘ Peter-André Alt/ Alexander Košenina u. a. (Hg.), *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*, Würzburg 2002.

[151] Helmut Pfotenhauer, „Bild versus Geschichte“, S. 60. Pfotenhauer fasst über die *Wanderjahre* als novellistische Textur zusammen: „Die Wanderjahre kann man auch als Versuch lesen, Novellenaugenblicke und Novellenbilder zu erfinden, die der Geschichte nicht – als fatale ikonische Eigenlogik und Eigendynamik – zum Gegenpol werden, sondern in sie hineinführen. Die Spannung von Augenblick und Entwicklung, in der eines das andere dementiert, soll verringert werden.“ (Ebd.)

> Aber bald auf dem Kies entkleidet, wagt' ich mich ins seichte Wasser, [...] hier ließ er mich weilen, entfernte sich in dem tragenden Elemente, kam wieder, und als er sich heraushob, sich aufrichtete, im höheren Sonnenschein sich abzutrocknen, glaubt ich meine Augen von einer dreifachen Sonne geblendet: so schön war die menschliche Gestalt, von der ich nie einen Begriff gehabt. Er schien mich mit gleicher Aufmerksamkeit zu betrachten. Schnell angekleidet standen wir uns noch immer unverhüllt gegeneinander, unsere Gemüter zogen sich an, und unter den feurigsten Küssen schwuren wir uns eine ewige Freundschaft.[152]

Diese emphatische Szene eines plötzlichen gegenseitigen Erkennens und Selbsterkennens ist von höchster ikonographischer Dichte und szenischer Präsenz: der Fischerknabe, gleichsam wie Venus aus dem Wasser geboren, fungiert als narzisstisches Spiegelbild Wilhelms, im gegenseitigen Blick konstituiert sich die Identität des eigenen und des fremden Ichs als Alter Ego. Sowohl das Wesen des Individuums als auch dessen ewige, mythische Dimension schienen in dieser Nacktheit auratisch auf. Die Schönheit der menschlichen Naturgestalt wird zurückprojiziert auf die eigene Gestalt und stiftet ein Initiationserlebnis,[153] novellistisch zum Bildkondensat verkürzt. Obzwar wieder bekleidet, hält der paradiesische Zustand des Erkennens an: „Schnell angekleidet standen wir uns noch immer unverhüllt gegeneinander." Die Zeichenkraft des nackten Körpers als dem Substrat des Ichs hat sich beiden ins Gedächtnis eingeschrieben und löst Begehren und Liebe aus: „[...] unsere Gemüter zogen sich an, und unter den feurigsten Küssen schwuren wir uns eine ewige Freundschaft." Eine erotische Komponente scheint in der Szene als unerhörter Effekt auf, indem das gleichgeschlechtliche Erkennen ‚unvereinbar' doppeldeutig zwischen einem antiken und biblischen Sinne changiert und nebenbei noch kontrafaktisch der Moment der Menschwerdung im Erkennen der Nacktheit homoerotisch umgeschrieben wird.[154]

Die Bilderfindung eines gedoppelten und gespiegelten Akts, als eine Statuengruppe verräumlicht und szenisch stillgestellt, zeigt deutlich das ihr zugrundeliegende virulente Formmuster klassizistischer Prägung. Der nackte Körper des Fischerknaben wird von „einer dreifachen Sonne" illuminiert, erscheint somit frei von jeglicher Kreatürlichkeit und Affektation und vielmehr als ideale, skulpturale Erscheinung. Der Effekt ist ein neuer: in der nunmehr als

---

[152] Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden*, Frankfurt a. M. 1982, S.275 f. Im folgenden wird im Text unter Angabe der Seitenzahl zitiert.

[153] Vgl. Gerhard Neumann, „‚...Der Mensch ohne Hülle ist eigentlich der Mensch.' Goethe und Heinrich von Kleist in der Geschichte des physiognomischen Blicks", in :*Kleist-Jahrbuch* 1988/89, S. 259-279. Vgl. auch die neuere, erweiterte Fassung des Beitrags: ders., „Goethes Menschenbild. Zur Geburt des Natur-Körpers aus der antiken Mythologie", in: Thomas Betz/ Franziska Mayer (Hg.), *Abweichende Lebensläufe, poetische Ordnungen. Für Volker Hoffmann,* München 2005, S. 137-178.

[154] Neumann, „‚Der Mensch ohne Hülle ist eigentlich der Mensch'", S. 35.

Figur inszenierten Nacktheit dominieren die eingeschriebenen Konzepte über das pure existentielle Körpersein, lagern sich mythologische und ikonographische Schichten übereinander und erzeugen ikonische Komplexität. Novellistisch ist dieses verfeinerte Verfahren der Verweisvielfalt, indem es verdichtet und zugespitzt Bild und Mythos, Text und Prätext neben einander stellt.[155] Nicht zuletzt die mehrfach hervorgehobene Schönheit des Körpers, seine Überhöhung, stiftet hier die novellistische Überwältigung über die Kanäle der Sinnlichkeit und letztlich neben dem erotischen Erkennen auch geistige Erkenntnis: der „Begriff" eines nackten Körpers - Bildung aus dem Bild - wird hier erlangt und bloßes Schauen wird zur Anschauung.[156]

Die von Heyse reklamierte Folgenlosigkeit der „kleinen Geschichte" erweist sich bei näherem Hinsehen als Trugschluss: vielmehr spiegeln die novellistisch zugespitzten „Gebilde" des Romans einander und führen in die gesamte Geschichte hinein,[157] verweisen über die Isotopie von Nacktheit und dem textuell verbindenden/ trennenden Element des Wassers aufeinander und wieder nur auf sich selbst als ‚fruchtbare Augenblicke'. Die spezifische Leistung eines ‚novellistischen Augenblicks' liegt dabei in seinem bildlichen Mehrwert, der das einer großen Geschichte ‚Unverträgliche' absondert und alleinig herauspräpariert. Das Erzählkontinuum wird still gestellt, unterbrochen und dennoch rück- und vorausweisend angereichert durch diese Einschübe, die eben das ‚Unsagbare", „Unerklärliche[], Überraschende[], [...] Unvermittelte[]" favorisieren.[158] Isoliert voneinander und auch verbunden funktionieren diese novellistischen Intermezzi, die sich hier wesentlich über die Motivkette

---

[155] Vgl. zur Dichte der Szene Neumann, „Goethes Menschenbild", sowie zur komplexen Symbolik von Wasser und Nacktheit, Sonne und Licht Hartmut Böhme, „Eros und Tod im Wasser – „Bändigen und Entlassen der Elemente". Das Wasser bei Goethe", in: ders., *Kulturgeschichte des Wassers*, Frankfurt a. M. 1988, S. 212 ff.: „Die dreifache Sonne, die dem Badenden aufgeht, ist kosmisches Zeichen, Leibesschönheit und inneres Licht, das alchemistisch-neoplatonische Emblem einer hermetischen Einweihung, das die Badeszene zu einer Kontrafaktur der christlichen Wassertaufe macht."

[156] Die Erkenntnis und auch Moral fördernde Kraft der Sinnlichkeit und der Schönheit kann hier zwar als originäre Verbindung gesehen werden, die sich über die derberen und sexuell motivierten Szenen von Nacktheit in der älteren Novellistik erhebt – jedoch findet sich auch dieses Muster schon bei Boccaccio vorbildlich angelegt: In der ersten Novelle des vierten Tages gelangt der tumbe Held Kimon zu sinnlicher und sittlicher Reife, als er eine halbnackte schlafende Schönheit erblickt: „Neben dieser erblickte er auf dem grünen Rasen ein reizendes junges Mädchen schlafend, dessen feines und durchscheinendes Gewand die alabasternen Glieder nur unmerklich verhüllt, während eine leichte und schneeweiße Decke vom Gürtel niederwärts über sie hingebreitet war." (*Decameron*, S. 393) Hier findet sich auch die - im Titel dieser Arbeit verwendete – Wendung vom „unsagbare[n] Entzücken" (ebd.), welches den „plumpen und ungebildeten Geist[]" (ebd.) überwältigt. Die über die erotische Nacktheit gewonnene Einsicht gerät denn freilich aus der Bahn, indem Kimon zum Kidnapper aus Leidenschaft wird.

[157] Pfotenhauer, „Bild versus Geschichte", S. 64.

[158] S. 46.

Nacktheit – Wasser – Tod oder Leben strukturieren: Kurz darauf ertrinkt der neue Freund und Wilhelm sieht sich mit dem nackten Leichnam wie in einem Vexierspiegel konfrontiert: „[...] lagen die Unglückseligen auf Stroh, nackt, ausgestreckt, glänzend-weiße Leiber, auch bei düsterm Lampenschein hervorleuchtend." (S. 279) Erneut werden hier die nackten Körper zu einem Tableau arrangiert und ausgeleuchtet, der Trauerflor des dunklen Lichts steht dabei komplementär zur „dreifachen Sonne" des vorhergehenden Erlebnisses und weist Nacktheit wiederum als Kippfigur und Wendepunkt zwischen Leben und Tod aus, als Schreckbild des Todes und Inbild des Lebens zugleich. Wie überaus prägnant und fruchtbar diese zusammengesetzte Pathosformel aus schöner Nacktheit und Wasser ist, beweist auch die zuvor in den *Wahlverwandtschaften* eingearbeitete Novelle *Die wunderlichen Nachbarskinder*, in welcher – spiegelbildlich zum Tableau des ertrunkenen Kindes Otto und der pathetisch ihre Brust dem Himmel entblößenden Ottilie – die nackten Körper reanimiert werden können. Auch hier verweisen also Novellenaugenblicke und Romanhandlung bildhaft aufeinander. Walter Benjamin hat diese Korrespondenz der Entblößungsszenarien zwischen novellistischen Einschüben und romanhaftem Ganzen als Effekte des „Erhabenen" beschrieben:

> [...] in der hüllenlosen Nacktheit ist das wesentlich Schöne gewichen und im nackten Körper des Menschen ist ein Sein über aller Schönheit erreicht – das Erhabene, und ein Werk über allen Gebilden – das des Schöpfers. Damit erschließt sich die letzte jener rettenden Korrespondenzen, in denen mit unvergleichlich strenger Genauigkeit die zart gebildete Novelle dem Roman entspricht.[159]

III.1.3.2 Mythologisch-erotische Badeszenen: Venus ohne Pelz

Ein ‚Kanon' der novellistischen Nacktheit kristallisiert sich heraus: agiert der nackte Körper in der älteren Novellistik zunächst als bewegte Leidensformel und frivole Aufforderung, so erfährt er um 1800 eine zunehmende ikonographische und mythologische Kostümierung. Dem nunmehr zum Akt avancierten Körper wohnt trotz einer allegorischen Drapierung ein unerhörter Rest inne: stets bleibt die Nacktheit eine ‚Erregungsformel', bebildert die gefährlich lockende Ambivalenz des erotischen Leibs. Eine wesentliche Darstellungskonvention tritt

[159] Walter Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften* (1925), in: *Neue deutsche Beiträge* 2/1925, S. 38-138; sowie in Johann Wolfgang von Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, Frankfurt a. M. 1972, S. 253-333, hier S. 328.

in den *Wanderjahren* auf, die sich als Verbindung von Nacktheit und dem erotisch wie weiblich konnotierten Element des Wassers zeigt. Dem lustvoll regressiven Auf- und Eingehen im Feuchten eignet stets eine sexuelle Dimension, als deren kultureller Topos der nackte Körper der Frau im Bade künstlerisch vielfach gestaltet ist.[160] Enthielt die Szene einer gleichgeschlechtlichen Begegnung im Wasser die ‚unvereinbare' Umkehrung dieser festen Geschlechterimagines, so weist die Mehrzahl der Badeszenen eine zuverlässigere Verteilung auf, die in einer voyeuristischen Konstellation männlichen Betrachter und weibliche Nacktheit anordnet. Wiederum sind es genuin novellistische Augenblicke, die sich im Bade und am Wasser ereignen und die in Fortschreibung eines gleichermaßen prägnanten wie pikanten Moments nunmehr ikonographische Passepartouts aktivieren. Diese reflexive Brechung im Rahmen bewirkt einerseits eine Dämpfung des sexuellen Zentrums,[161] andererseits eine diskursive Aufwertung und Ästhetisierung pikanter Momenthaftigkeit als „mythologische Erotik".[162] In der weiblichen Nacktheit scheinen diverse ikonographische Verweise auf, die eine individuelle, „psychische" Nacktheit[163] bildlich überlagern und sich zur mythologischen ‚Baustein-Ikone' des Nackten überhöhen: Venus, Diana, Athene, Phryne und Nymphen im mythologischen Rekurs und Eva, Bathseba, Susanna, Maria Magdalena aus dem biblischen Bildarchiv fügen sich hier zu einer allegorischen Bricolage unter Vermeidung direkter und anstößiger Nacktheit. Trotz dieser Nobilitierung und Rückversicherung des Nackten im mythologischen Akt bleibt die erotisch riskante Aura des (Text-)Bildes bestehen, wie die Kontroverse um Gottfried Kellers Badeszene in der ersten Fassung des *Grünen Heinrich* (1854) zeigt. Die in der zweiten Fassung unterdrückte Szene einer nackt dem Bade

---

[160] Mythologische und biblische Stoffe dienen traditionell als Passepartouts der Darstellung von Nacktheit: die schaumgeborene Venus Anadyomene (vgl. hierzu *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden*, München 1979, Art. „Venus", Sp. 1173-1180); Athene, Diana und Aktäon (vgl. die Erzählung des Mythos bei Ovid, *Metamorphosen*, hg. von Erwin Rösch, München 1964); die keusche Susanna im Bade, belauscht von zwei Alten; ihr Gegenstück in Gestalt der verführerischen Bathseba (vgl. hierzu generell Sabine Poeschel, *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*, Darmstadt 2005) etc.
Vgl. zur speziellen Ikonographie der Badenden Jacques Bonnet, *Die Badende. Voyeurismus in der abendländischen Kunst*, Berlin 2006 (franz. Original: Vanves 2006). Vgl. weiterhin Böhme, *Kulturgeschichte des Wassers*.

[161] Vgl. Schlaffer, *Poetik der Novelle*, S. 270 ff.

[162] Vgl. zu diesem Verfahren der „Verbindung von Mythologie und Erotik" in der Novellistik bei Gottfried Keller: Herbert Anton, *Mythologische Erotik in Kellers ‚Sieben Legenden' und im ‚Sinngedicht'*, Stuttgart 1970. Antons Befund einer bei Keller ironisch gebrochenen novellistischen Mythencollage lässt sich wesentlich als ein Abarbeiten an Weiblichkeitsimagines zwischen „Misogynie und Deifikation" (ebd., S. 30) im Zeichen der Pygmalion-Rezeption seit dem Ende des 18. Jahrhunderts beschreiben. Die statuarisch überhöhten Frauenfiguren à la Eichendorff zeigen stets die Spannung zwischen Mortifikation des erotischen Leibes und dem gleichzeitigen Wunsch nach dessen Belebung.

[163] So Ranks, „Die Nacktheit in Sage und Dichtung", Formel für die literarische Nacktheit.

entsteigenden Judith ist inszeniert als Kontrafaktur des Venus-Mythems sowie der Konstellation tödlicher Blicke zwischen Diana und Aktäon. Auch dieser dichte Moment einer skulpturalen Nacktheit kann als novellistischer Bild-Einschub im Bildungsroman gewertet werden.[164]

Jeder Akt steht demnach unter dem Generalverdacht, doch nur einen mehr oder minder raffiniert verschleierten Sexual-Akt zu repräsentieren, sei es auch unter Aufbietung gelehriger und gelehrter Drapierungen. Wie weit diese novellistischen Engführungen von individueller, riskanter Nacktheit und deren ikonographischer Bannung ins Bild gehen, zeigt sinnfällig eine prominent gewordene Novelle des späten 19. Jahrhunderts: Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* (1869), die als Höhepunkt und Fanal pygmaliontischer Novellenbilder zu sehen ist.

Der Novellist Sacher-Masoch,[165] dessen literarisches Werk weitestgehend vergessen ist und der lediglich biographisch als berüchtigter Namensgeber der Perversion des Masochismus erinnert wird,[166] schildert in *Venus im Pelz* die Geschichte einer männlichen Obsession der Unterwerfung an eine grausame Frau – dem Typus der „crudel giovane" in novellistischer Tradition verpflichtet. In eine paradigmatisch novellistische Rahmensituation der Geselligkeit eingebettet, erzählt der Ich-Erzähler Severin die Geschichte seines prekären

---

[164] Vgl. u. a. zum „gedichteten Bild" der Judith Günter Hess, „Die Bilder des *Grünen Heinrich*. Gottfried Kellers poetische Malerei", in: Gottfried Boehm/ Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 373-397, hier bes. S. 381 ff. Psychoanalytisch und mythologisch deutet Jürgen Manthey die Szene als „Augensprache: Aktaions Liebeswunsch und -furcht: Gottfried Keller, *Der Grüne Heinrich*", in: ders., *Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie*, München/ Wien 1983, S. 411-416.

[165] Die *Venus im Pelz* erscheint im Rahmen eines novellistischen Zyklus, *Das Vermächtniß Kains*, der zeitgenössisch eine breite Aufnahme findet. Theodor Storm empfiehlt eine Aufnahme der Novellen in den *Deutschen Novellenschatz* (vgl. Theodor Storm, Paul Heyse, *Briefwechsel – Kritische Ausgabe I*, hg. von Clifford A. Bernd, Berlin 1969, S. 33) und Sacher-Masoch selbst dokumentiert diese Rezeption in seiner „Autobiographie": „[...] »Vermächtniß Kains«, das in sechs Theilen die Liebe, das Eigenthum, den Krieg, den Staat, die Arbeit und den Tod behandeln soll, und das Gottschall in seiner »Geschichte der deutschen Nationalliteratur« eine »novellistische Theodicee«, eine *»Divina comedia«* in Prosa nennt."
(in:/www.zeno.org/Literatur/M/SacherMasoch,+Leopold+von/Autobiographisches/Eine+Autobiographie).

[166] Legendär und von der Forschung vielfach beachtet die Vereinnahmung des Schriftstellers durch die Sexualpathologie bei Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der conträren Sexualempfindung* (1886), München 1993, S. 105 f.

‚Falls'.[167] Die von der Forschung konträr diskutierte Gattungsfrage[168] lässt sich ganz pauschal sowohl hinsichtlich des breiten novellistischen Schaffens Sacher-Masochs als auch hinsichtlich der narrativen Techniken (Konversationsrahmen) und des unerhörten Gehalts des Textes eindeutig entscheiden. In dieser Novelle nun zeigt sich beispielhaft, wie ein Aktbild das zentrale Thema des Bilderkults und der Substituierungslust einer ‚pygmaliontischen Perversion' vorgibt und sich gleichzeitig selbst symptomatisch als mediale Brechung novellistischen Begehrens ausweist - als wuchernde Bilderüberbietung und Montage::

> Es war ein großes Ölgemälde, in der kräftigen farbensatten Manier der belgischen Schule, sein Gegenstand seltsam genug. Ein schönes Weib, ein sonniges Lachen auf dem feinen Antlitz, [...] ruhte, auf den linken Arm gestützt, nackt in einem dunkeln Pelz auf einer Ottomane, ihre rechte Hand spielte mit einer Peitsche, während ihr bloßer Fuß sich nachlässig auf den Mann stützte, der vor ihr lag wie ein Sklave, wie ein Hund [...][169]

Ein weiteres Bild der Nacktheit gesellt sich programmatisch hinzu: eine Photographie – und somit eine schon intermedial gebrochene, reproduzierte Abbildung des wahren Bildes – der *Venus mit dem Spiegel* von Tizian. Im Medium des Mediums zeigt sich gleichzeitig der prekäre Status des Begehrens sowie der Nacktheit als dessen Inbild – es sind durchweg Repliken, Reproduktionen und mortifizierte Bilder, die als bewegungslose, rein visuelle Substitute wahre und fleischliche Körperpräsenz überragen.[170] Diese zwei Bilder, Embleme der Novellenhandlung, werden innerhalb des Rahmengesprächs zwischen dem Protagonisten Severin und einem Ich-Erzähler bezeichnet als die „[...] pikante Satire auf unsere Liebe. Venus, die im abstrakten

---

[167] Inwieweit der ‚Fall' in der Novelle zeitgenössisch bis hin zu Freud mit dem neuen Genre der Fallgeschichte, prominent vertreten in der *Psychopathia sexualis*, sowohl inhaltlich als auch formal und erzähltechnisch zusammengeht, wäre eine eigene Untersuchung wert. Krafft-Ebings wissenschaftliches Verfahren bedient sich häufiger literarischer Anleihen, arbeitet also quasiphilologisch vor der Folie der Literatur. Hierbei entstehen durchaus novellistisch zu nennende ‚unerhörte' Fälle, die das Sexuelle und Pikante eines Novellenstoffs in den wissenschaftlichen Text transformieren. In umgekehrter Manier geformt finden sich um 1900 viele ‚Fall-Novellen', so z. B. Panizzas *Corsetten-Fritz*. (Siehe unten).

[168] Hartmut Böhme, „Männliche Masken und sexuelle Scharaden in Mythos und Literatur", in: Claudia Benthien/ Inge Stephan (Hg.), *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Köln/ Weimar2003, S. 100-127, bezeichnet den Text als (ironischen) Bildungsroman, der „die pervertierte Schwester klassischer Bildung ist." (Ebd., S. 112); dagegen die Zuordnung als Novelle bei Georg Leisten, „Bildnisbegegnung – Fetischismus – Schrift. Leopold von Sacher-Masochs Novelle ‚Venus im Pelz'", in: Heinz J. Drügh u. a. (Hg.), *Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*, Heidelberg 2001, S. 101-113. Auch Albrecht Koschorke, *Leopold von Sacher-Masoch. Die Inszenierung einer Perversion*, München 1988, verwendet den Novellenbegriff.

[169] Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, Frankfurt a. M. 1980, S. 14. Im folgenden wird im Text unter Angabe der Seitenzahl zitiert.

[170] Vgl. hierzu Gerhard Plumpe, *Der tote Blick – Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München 1990.

Norden, in der eisigen christlichen Welt in einen großen schweren Pelz schlüpfen muß, um sich nicht zu erkälten." (S. 15) Eine Venus, die sich verhüllen muss, um sich vor der Kälte des zivilisatorischen Klimas im Norden zu schützen, ist bereits eine ironische Anspielung auf das Phantasma der Statuen- und Bilderliebe, das sich in den Novellen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts als fester Topos breitmacht. Als ein hypertropher, verkehrter Bildungs- und „Bibliothekseffekt"[171] generiert diese erotisch-ästhetische Obsession immer neue Bild-Fetische. Die Novelle *Venus im Pelz* ist ein übervolles Archiv der Anspielungen und Verweise auf bildende Kunst, Mythos und Literatur, wobei die Fülle der aufgerufenen Zitate gleichzeitig deren Travestie oder gar Perversion im Text konstituiert.[172]

Bedeutsam für die Gestaltung der Nacktheit in dieser Novelle ist bereits der ihr als Draperie beigegebene Pelz, der als Anspielung auf das bestialische Wesen der Frau dient und gleichermaßen den erotischen Mehrwert einer Dialektik von Ver- und Enthüllung bietet. Die nunmehr von Severin in der Ich-Form vorgetragene Geschichte seines ‚Falls' setzt sich aus einer Kette von inszenierten Bildnisbegegnungen zusammen, die einerseits Vorbilder und Intertexte aufrufen,[173] sich dabei aber selbst schon historisch und zwanghaft werden: stets wird die Frau, Wanda, als *tableau vivant* arrangiert; in Rahmungen einer zwar ungemein sexualisierten, jedoch kulturell überformten und geregelten Wahrnehmung versetzt. Trotz der Konstellation von ‚grausamer Frau', Domina, und masochistischer Devotion liegt in der Novelle eine männliche Regie über die Bilder und Bildungscodes vor – als choreographiertes Begehren und Theater der Ikonen. In diesen Bilderdienst gezwungen, muss Wanda Posen, Attitüden und sogar konkrete Kunstwerke nachstellen, sowie vorformulierte Rituale der Grausamkeit und Strafe simulieren.

Der Pelz fetischisiert und steigert das imaginäre Potential einer unsichtbaren Nacktheit, die schließlich unmöglich wird: „‚[...] glauben Sie, daß Ihre Ideen sich in unserer Zeit durchführen lassen, daß Venus ungestraft in ihrer unverhüllten Schönheit und Heiterkeit unter Eisenbahnen und Telegraphen

[171] Böhme, „Männliche Masken", S. 110.

[172] Diese Bezüge sind in der Forschung hinreichend herausgearbeitet worden und sollen hier nicht im Einzelnen erläutert werden. Vgl. Böhme, „Männliche Masken"; Leisten, „Bildnisbegegnung"; Koschorke, *Leopold von Sacher-Masoch*; Martin A. Hainz, „Cave Carnem. Eros, Macht und Inszenierung in Sacher-Masochs *Venus im Pelz*", in Arcadia 39/2004, S. 2-26; Ingrid Spörk (Hg.), *Leopold von Sacher-Masoch*, Graz u. a. 2002.

[173] Vgl. die überdeutliche Anspielung auf Eichendorffs Marmorbild: „VOLLMOND! [...] Ich kann nicht widerstehen, es mahnt und ruft mich so seltsam, ich kleide mich wieder an und trete in den Garten. Es zieht mich hin zur Wiese, zu ihr, meiner Göttin, meiner Geliebten. [...] Welche Feier! Welche Musik ringsum. [...] Die Wiese scheint glatt, wie ein Spiegel, wie die Eisdecke eines Teiches. Hehr und leuchtend ragt das Venusbild." (S. 22)

wandeln dürfte?'" problematisiert Severin selbst die Unmöglichkeit natürlicher (antiker) Nacktheit in der technisierten Kultur und Wanda antwortet ihm: „‚*Unverhüllt* gewiß nicht, aber im Pelz'" (S. 28 f.) Die „Wollust [...] im Halbverhüllten" (S. 106) kennzeichnet das Begehren des Masochisten, dessen Begehren sich auf Substitute der Nacktheit richtet und nicht den sexuellen Vollzug sucht. Hieraus leitet sich auch die erstaunliche Dezenz der Darstellung ab, die einem höchst unerhörten Thema sexueller Verwirrung entgegensteht. Die Sprache der Novelle zeigt sich als überaus „anständig" – sexuelles, folglich obszönes Vokabular fehlt darin gänzlich und weicht einem Modus, der noch nicht einmal dem „Halbverhüllten" sondern vielmehr der „übersinnlich sinnlichen" Sublimierung körperlicher Wahrheiten in Artefakte entspricht.[174]

Eine ‚Nackt- und Badeszene' ist es insbesondere, die diese Abwehr des Körpers ins Bild und die Umleitung des Sehens in imaginäre Rahmen deutlich macht:

> [...] und jedesmal, wenn ich das schöne Weib, [...] dessen holder Leib von Zeit zu Zeit, da und dort, aus dem dunklen Pelzwerk hervorleuchtete, betrachten mußte – denn es war nicht mein Wille, es zwang mich eine magnetische Gewalt – empfand ich, wie alle Wollust, alle Lüsternheit nur im Halbverhüllten, pikant Entblößten liegt, [...] und Wanda mit einer einzigen Bewegung den Pelzmantel abwarf, und wie die Göttin der Tribuna vor mir stand. In diesem Augenblick erschien sie mir in ihrer unverhüllten Schönheit so heilig, so keusch, daß ich vor ihr, wie damals vor der Göttin, in die Knie sank und meine Lippen andächtig auf ihren Fuß presste. Meine Seele, welche vor kurzem noch so wilde Wogen geschlagen, floß auf einmal ruhig, und Wanda hatte auch jetzt nichts Grausames mehr für mich. Sie stieg langsam die Stufen hinab, und ich konnte mit einer stillen Freude, der kein Atom Qual oder Sehnsucht beigemischt war, sie betrachten, wie sie in der kristallenen Flut auf- und abtauchte, und wie die Wellen, welche sie selbst erregte, gleichsam verliebt um sie spielten. (S. 106)

Das Leuchten des nackten Fleisches unter dem Pelz als erotische Verheißung wird vom Erzähler zwar erwähnt, aber sogleich diskursiv gebändigt und kommentiert als das „pikant Entblößte", das den Mehrwert der Andeutung ausmacht. Im Moment der vollständigen Entblößung, dem Abstreifen des Pelzes in „einer einzigen Bewegung" – ein theatralischer und pathetischer Gestus – schwindet jedoch im Focus des Betrachters dieser erotische Schein und die Nackte formiert sich ganz plötzlich als Akt. Auf der Stelle errichten sich auch im Blick des Betrachters die konventionellen Einrahmungen eines antikisierenden Sehens der Nacktheit: nun blitzt keine halbverhüllte Verheißung mehr auf, der Akt ist frei von solchen Zweideutigkeiten, wie sie die Teile und

[174] „Du übersinnlicher sinnlicher Freier!" lautet Severins selbst auferlegtes Motto seiner Passion, anspielend auf Goethes *Faust*. Vgl. zu den „anständigen" Beschreibungen Sacher-Masochs im Vergleich mit de Sades obszönem Sprachgebrauch Gilles Deleuze, *Sacher-Masoch und der Masochismus*, in: Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, S. 163-281, hier bes. S. 179 ff.

Partialobjekte des erotischen Körpers erzeugen. Wanda wird zur „Göttin der Tribuna“ entindividualisiert und entbehrt der „Grausamkeit“ des Sexus. In einer – pygmaliontisch wie religiös travestierten – Geste der Unterwerfung huldigt der Erzähler der „heilig[en] [...] keusch[en]“ Unschuld der Schönheit. Die Umwandlung und Abwehr fleischlicher Präsenz ins Bild erreicht nun ihren Höhepunkt:

> Und als sie dann aus dem Bade stieg, und die silbernen Tropfen und das rosige Licht rieselten nur so an ihr herab – eine stumme Verzückung umfing mich. [...] Zufällig glitt mein Blick über den massiven Spiegel an der Wand gegenüber, und ich schrie auf, denn ich sah uns in seinem goldenen Rahmen wie im Bilde, und dieses Bild war so wunderbar schön, so seltsam, so phantastisch, daß mich eine tiefe Trauer bei dem Gedanken faßte, daß seine Linien, seine Farben zerrinnen sollen wie Nebel. (S. 106 f.)

Der Modus der Wahrnehmung ist programmiert auf die mediale Brechung, so sucht der Blick hier den adäquaten Rahmen, um die ‚unvereinbar‘ präsente Nacktheit gleich wieder ins Bild zu bannen – und findet den Spiegel als bedeutungsträchtigen Signifikanten, der das Narziss-Mythem (hier in einer eigenartigen Version des Erkennens gedoppelter geschlechtlicher Identität) wie das Bildmotiv einer ‚Venus mit dem Spiegel‘ (Vanitas) in sich vereint. „Mediale Verwirrung“[175] stellt sich ein, die stets neue, gerahmte und somit stillgelegte Bilder des Körpers in Posen, Zitaten und intermedialen Brechungen generiert. Die Augenblickshaftigkeit und reale Präsenz des Nackten wird dem Erzähler zum unerträglichen Problem, indem er ihre Schönheit vor der Vergänglichkeit durch Überhöhung ins Artefakt zu retten versucht.

Dieses durchgängige Mortifikationsschema birgt sowohl hinsichtlich der Nacktheit als tragender Figur der Handlung wie für die Novelle selbst als Form einen symptomatischen Befund: wie die Nacktheit, die sich entfremdet in historistischen Akt-Posen und Zitaten, so ist auch die Gattung des eigentlich ‚Unerhörten‘ hier zu einem Kipppunkt gelangt. Es werden alle gängigen Motive und Themen einer im 19. Jahrhundert prosperierenden Novellistik in – fast schwer verdaulicher - Mixtur aufbereitet: Das sexuell ‚Unerhörte‘, das scheinbar ‚Unvermittelte‘, ‚Plötzliche‘, die persönliche ‚Irritation’ und die ‚Krise‘ sowie schließlich die abrupte Wende[176] als Kategorien einer markanten Ereignishaftigkeit[177] der Gattung werden hier oberflächlich in Hülle und Fülle

[175] Böhme, „Männliche Masken“, S. 114.

[176] Severin, durch Verrat und „Prügelkur“ (Böhme, „Männliche Masken“, S. 118) seitens seines Rivalen eines Besseren belehrt, entschließt sich selbst zu einer Umkehrung der Verhältnisse von „Amboß und Hammer“ (S. 138) und hält sich fortan ein devotes Dienstmädchen in sadomasochistischer Unterwerfung.

[177] Gängige Kategorien der Novellenforschung, die im Versuch einer Gattungskonturierung immer wieder angeführt werden. Vgl. hierzu v. a. Aust, *Novelle*. Vgl. weiterhin Austs Beitrag

abgeleistet und in einer Art ‚Notblüte' auf die Spitze getrieben – und gleichzeitig ins Starre, Formelhafte, in pure ‚Erinnerung' der Form abgedrängt.

Als verkürzte und zugespitzte Beobachtung lässt sich formulieren, dass das Nackte eine Umwertung hin zum Akt erfährt - dies wurde anhand einschlägiger Beispiele illustriert. Inwiefern sich die Gattung selbst in der Phase um 1900 gleichermaßen entwickelt und entfremdet und somit auch ihre prominenten Sujets und ihre Poetik des ‚Unerhörten' mit einer Wandlung der in ihr vertretenen Körperkonzepte einhergehen – dieser Frage soll im folgenden nachgegangen werden. Die hier vorgeführte abfallende – oder je nach Perspektive steigende – Linie einer „somatischen Poesie"[178] der lebendigen Pathosformeln hin zu einer artifiziell und diskursiv gesteigerten Körperbildlichkeit - unter Aussparung ihrer archaischen somatischen Zeichen – gelangt sowohl inhaltlich als auch formal an einen weiteren Scheidepunkt, der sich eben grob ‚um 1900' ansiedeln lässt. Der Ort des Körpers in der Novelle, Nacktheit als multiples Sinnbild im Spannungsfeld zwischen Natur und Kultur sowie der Status der Novelle als ‚somatische' Gattung selbst werden hier wiederum neu verhandelt.

zur neueren, zeitgenössischen Wiederkehr der Novelle, die nachwievor auf diese einigermaßen unscharfen und wenig gattungsverlässlichen Konstituenten baut: ders., „Zur Entwicklung der Novelle in der Gegenwartsliteratur", in: Hans-Jörg Knobloch/ Helmut Koopmann (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Tübingen 1997, S. 81-95, hier bes. S. 94 f.

[178] Albers, „Sprache des Körpers", S. 116.

III.2 Bilder der Nacktheit zwischen Dekor und Mythos – Hugo von Hofmannsthal

III.2.1 *Bilder* (1891)

Hugo von Hofmannsthal entwirft in seinem 1891 in der Wiener Halbmonatsschrift *Moderne Rundschau* erschienenen Feuilleton *Bilder – Van Eyck: Morituri – Resurrectur*i ein allegorisch-enigmatisches Tableau:

> Dann fiel das heiße, letzte Licht des sterbenden Tages auf ein Bild, das ich niemals gesehen hatte. Es war ein Bild des Lebens, reich und bewegt. In der Mitte war Meer; auf dem die Sonne lag, in verrinnenden goldenen Kreisen, in blendenden Purpurflecken und flimmernden Streifen. Und links und rechts vom Meer liefen ungeheure Dämme dahin, bedeckt von Menschengewimmel, mit Früchten und Reichtümern. Hochbordige Galeeren mit vergoldetem Schnitzwerk schwankten heran; die schönen nackten Leiber der Ruderer glänzten im Sonnengold. Auf der breiten Steintreppe, deren unterste Stufen die Flut bespülte, spielten blühende Bettelkinder in farbenglänzenden Lumpen und haschten einander: und andere Kinder, so schön wie sie, aber ganz nackt und aus blinkendem Erz, waren am Gittertor eines hohen Palastes, von Schnörkeln und Ranken umgeben, spielend mit goldenen Früchten.“[179]

Der Titel des als fragmentarisch inszenierten Textes legt die ekphrastische Betrachtung eines realen Gemäldes nahe: *Bilder: Van Eyck*. Rätselhaft erscheint die von Seiten der Zeitschrift später vorgenommene Korrektur in „Van Aeken“, eine alte Bezeichnung für den Niederländer Hieronymus Bosch. Weder von Van Eyck, noch von Bosch existieren konkrete Bildvorlagen; auch evoziert Hofmannsthal kein den Stil beider Künstler plagiierendes Thema. Zwar lässt die Signatur *Morituri – Resurecturi* des kontrapunktisch im Stil eines Diptychons organisierten Textes an biblische Prophezeiungen und Apokalyptik denken, wie sie von Bosch mehrfach verarbeitet wurden, jedoch fehlt in dem Tableau jegliche eindeutig christliche Ikonographie.[180]

Das Lichtspiel von „goldenen Kreisen“, „purpurnen Flecken“ und „Sonnengold“ im ersten Teil „Morituri“ wird reich illustriert durch das Personeninventar: „die schönen nackten Leiber der Ruderer“, sowie die burlesk anmutenden „blühende(n) Bettelkinder in farbenglänzenden Lumpen“, die ein heiteres Fangenspiel auf der „breiten Steintreppe“ treiben. Die anmutigen,

[179] Hugo von Hofmannsthal, *Bilder (Van Eyck: Morituri – Resurrecturi)* in: ders., *Reden und Aufsätze I*, Frankfurt a. M. 1979, S.513 f.

[180] Vgl. zu den ikonographischen Bestandteilen des Textes die ausführliche Untersuchung zu Text-Bild-Relationen im Gesamtwerk Hofmannsthals von Ursula Renner, *Die Zauberschrift der Bilder. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*, Freiburg 2000, hier S.53 ff.

nahezu typisierten Bettelkinder[181] korrespondieren in fließendem Übergang mit den arabesken Figuren am Gittertor: „ […] und andere Kinder, so schön wie sie, aber ganz nackt und aus blinkendem Erz, waren am Gittertor eines hohen Palastes, von Schnörkeln und Ranken umgeben, spielend mit goldenen Früchten.“ Der fiktive Betrachter beschreibt das sich bietende Tableau als „[...] ein Bild des Lebens, reich und bewegt.“ Auf dem ersten Tableau dominieren die Farben Gold und Purpur, ihre positive Leuchtkraft verstärkt den Effekt eines paradiesischen Ortes, eines ‚locus amoenus‘. Das Bildhafte der Szene wird zusätzlich durch die Einrahmung des Geschehens auf eine Meeresbucht erzeugt; und obgleich die Suche nach einem konkreten Bildreferenten müßig erscheint, erinnert das evozierte Bild an das vielfach malerisch ausgestaltete Motiv des ‚Gartens der Lüste‘.[182] Nacktheit und Körperlichkeit als Bildspender sind in der aufgezeigten Konstellation die beliebte Verarbeitung als mythologisches Zitat. Hofmannsthal, der den historistischen Bildungskitsch zwar scharf kritisiert, ist dennoch nachhaltig geprägt von den ästhetischen Ikonen des 19. Jahrhunderts: „Rhetorische Topoi, geflügelte Worte, die kanonischen Werke der Antike, ikonographische und religiöse Traditionen.“[183] Dieses bildungsbürgerliche Bildinventar ist jedoch in der Zersetzung begriffen und erhält zunehmend phantasmagorischen Charakter. Die Inschrift des imaginären Gemäldes führt demgemäß die Dimension der Zeit als memento mori ein: „Morituri“. Trotz der offenkundig religiös konnotierten Begriffe von Tod und Auferstehung, antizipiert durch die zweite Signatur „Resurrecturi“, und der Szenerie eines paradisischen ‚locus amoenus‘ erscheint eine ausschließlich christliche Deutung der Ikonographie als verfehlt. Vielmehr liegt eine inhaltliche Verbindung des dargestellten „Bild des Lebens, reich und bewegt“ zu dem lebensphilosophisch inspirierten Drang nach verschmelzender Alleinheit vor. Der Einfluss Nietzsches ist im beschriebenen Tableau deutlich lesbar als ein sinnliches Aufleben der heidnischen Antike, jenes Ideals der dionysischen, antihistoristisch vitalen Vorzeit. Gerade Hofmannsthals Frühwerk zeigt bekanntlich deutliche Spuren des lebensphilosophischen Nietzsche, dessen unakademisches Antikenbild die besondere Form der Mythopoiesis Hofmannsthals beeinflusst.[184]

---

[181] Vgl. zum Motiv der Bettelkinder den in der französischen Parnassedichtung populären Sozialkitsch. Auch bei Baudelaire und Rimbaud findet sich das Motiv anmutiger Bettelkinder, jedoch satirisch überspitzt und die heuchlerische Empathie der bürgerlichen Dichter demaskierend: „Les Effarés“ von Rimbaud zeigt kritisch die unüberbrückbaren sozialen Klüfte.

[182] Vgl. die vielen einschlägigen Darstellungen in der bildenden Kunst, prominent z. B. bei Hieronymus Bosch oder Lucas Cranach d. Ä.

[183] Albrecht Koschorke, „Blick und Macht“, in: Christine Lubkoll (Hg.), *Das Imaginäre des Fin de Siècle*, Freiburg 2002, S. 313-335, hier S. 322.

[184] Siehe u. a. Renner, *Zauberschrift der Bilder*, S. 56.

Die auf dem Tableau gezeigten Personen stützen diese These, durchweg sind sie in ihrer naiven, idealen Blöße dargestellt und figurieren in einem mythologisch nahezu überfrachteten Bildkontext: Die Ruderer auf den „schwankenden" Galeeren sind stilisiert als antike Sklaven. Die Bettelkinder auf der Steintreppe und auf dem Eisentor spielen mit den symbolischen goldenen Früchten. Die Umgebung ist in ihrer prosperierenden Üppigkeit ein archaischer Ort des Lebens, der im Sinne der nietzscheanischen Ästhetik einer antiklassizistischen Antike wiederverzaubert wird und wo die nackte Körperlichkeit dekorativ den naiven Urzustand des Menschlichen repräsentiert. Ziel der Darstellung ist folglich die Verlebendigung des verblassenden Bildkanons.

Darstellungen von Nacktheit haben um die Jahrhundertwende sicherlich Hochkonjunktur, jedoch zeigen sie in ihrer Formelhaftigkeit oftmals mortifikatorischen Charakter. Die Köperdarstellungen sind dabei stets vom Tode affiziert, sind „Verfallsallegoresen, Versteinerungen, Transformationen ins Anorganische, Fixierungen im vielfachen Sinn."[185] So auch bei Hofmannsthal: Die Menschen innerhalb dieses geschlossenen Ortes, dem ‚hortus conclusus', sind in ihrer schönen, nackten Körperlichkeit unbelebte Ikonen, verkörperte Allegorien. Stark typisiert und anonym dienen sie letztlich als dekoratives Beiwerk – als Körper-Ornament eines idyllischen Tableaus. Die Ornamentästhetik als Stilkonstituente des Jugendstils wird auf die Personen übertragen und in einer bildspezifischen Echoform auf die Arabesken am Gittertor erweitert.[186] Im Ornament findet sich ein Verweis auf die Zeit, die Überhöhung ins Ewige. Das Spiel mit den Materialien von Gold und Silber, welche die Körper bilden, transportiert ein weiteres Sinnelement: den Midasmythos. Im Gegensatz zu der sie umspülenden, liquiden Umgebung aus „verrinnenden goldenen Kreisen", „flimmernden Streifen" und „schwankenden Galeeren" erscheinen die paradiesisch Nackten in der Bewegung festgehalten. So glänzen die nackten Leiber der Ruderer im „Sonnengold", welches die Körperlichkeit in das feste Material Gold überformt und zum Dekor erstarrt. Die Bewegung der spielenden Bettlerkinder wird durch die sie spiegelnden „andere(n) Kinder, so schön wie sie, aber ganz nackt und aus blinkendem Erz" gebrochen und im metallischen Element Erz zum Ornament eingeschmolzen: Der Körper ist Teil eines bildhaften Mosaiks aus anthropomorphen und vegetabilen Elementen. Signifikant erscheint auch das Material, aus dem die Arabesken der nackten Kinder gearbeitet sind: Erz steht für die Herkunft aus dem Erdinneren, dem Chtonischen, und ist in dieser Form ein unbearbeitetes,

[185] Koschorke, „Blick und Macht", S.324.
[186] Vgl. Renner, *Die Zauberschrift der Bilder*, S.56.

ursprüngliches Material. „Gold“ und „Erz“[187] als Charakterisierungen des Inkarnats ersetzen die noch in der Literatur des 19. Jahrhunderts geläufigere Identifikation des idealen nackten Körpers mit dem Material Marmor, einem ‚akademischeren‘, kühleren Stoff. Als schmelzbare Materialien dem Körper zugeordnet, symbolisieren Gold und Erz die angestrebte Einswerdung mit der Natur und gleichzeitig deren Scheitern. Das Fluidum des Lebens drückt sich aus in der Verflüssigung der Natur, ihr Gegenpol ist die Erstarrung der Körper in feste Materialien. Hofmannsthal arbeitet hier unübersehbar mit Techniken, die sich an der Malerei und dem zeitgenössischen Kunsthandwerk orientieren: Der Text gleicht in seiner ‚Flächigkeit‘ und seinen farblich-stofflichen Komponenten einem Mosaik-Relief oder einem Ornamentbild im Fin de Siècle-Stil.[188] In diese dekorative Ästhetik fügen sich die nackten, pittoresken Gestalten. Ebenso muss die Perspektive des fiktiven Betrachters herangezogen werden: Er steht außerhalb der Szene. Gerade diese Konstellation erscheint bezeichnend, problematisiert sie doch die Ausgeschlossenheit des sentimentalischen Künstlers vom aktiven Leben.[189] In der Dialektik von Verlebendigung und Mortifikation findet sich auch der bereits angedeutete mythologische Verweis. Der Dichter gleicht dem Midas aus Ovids *Metamorphosen*, dessen Berührung alles Lebendige „vergoldet“ und veredelt, es aber im gleichen Moment einfriert. Immer wieder thematisiert Hofmannsthal die künstlerische Formung in Analogie zur tödlichen Vergoldung.[190] Der zweite Teil der Skizze *Bilder* wird eingeführt durch die Subscriptio „Morituri“ und zeigt kontrapunktisch zur im ersten Teil evozierten Idylle eine trostlose Szene:

---

[187] Der etymologische Ursprung der Silbe „Erz“ aus dem Griechischen, „àrchein“, deutet in seiner möglichen Bedeutung „alt, der erste“ auf den archaisch-ursprünglichen Charakter der dargestellten Figuren hin. Vgl. Duden „Wörterbuch der Etymologie“

[188] Vgl. Abbildung 8: Ludwig von Hofmann, *Idyllische Landschaft mit Badenden* (um 1900). Hofmann zeigt wie Hofmannsthals Text eine arkadische Szene mit nackten allegorischen Gestalten, die in ornamentalem Stil über das Bildzentrum hinaus in den Rahmen ‚wuchern‘ und dort eine inhaltliche Fortsetzung finden. Selbstverständlich ist hierbei nicht von einer direkten Bildvorlage zu sprechen; lediglich in den Bildkonstituenten finden sich ästhetische Parallelen. Zum Einfluss Ludwig von Hofmanns auf die Literatur siehe auch Ingo Starz, „Die Spur des Leibes. Ästhetische Korrespondenz bei Ludwig von Hofmann und Stefan George“, in: *George-Jahrbuch* 4/2002-2003, S. 137-163. Von einer „ästhetischen Korrepondenz“ kann auch bezüglich der Rezeption durch Hofmannsthal gesprochen werden. Siehe seinen Aufsatz zu Hofmann, *Prolog zu Hofmanns Tänzen* (1905).

[189] Eine ganz ähnliche Konstellation findet sich in Hofmannsthals lyrischem Drama *Der Tor und der Tod* (1894). Wiederum imaginiert ein Betrachter eine arkadische Paradiesszene, von der er ausgeschlossen bleibt. Das Setting ist ähnlich konstruiert, die Bildkonstituenten Meer, Wasser in Bewegung und mythologisch stilisierte Gestalten sind identisch. Der Modus des Sehens ist ebenfalls mikroskopisch, gleich dem Blick durch ein Fernrohr. Auch dieser Betrachter, der im Handlungsverlauf vom Tod aus seiner Isolation als Künstler erlöst wird, kann die sich ihm anbietende Natur und das Leben nur mit Hilfe einer Kulturtechnik, im imaginierten Rahmen und somit als Gemälde wahrnehmen.

[190] So bleibt auch in seinem Gedicht „Mein Garten“ (1891) das Leben im Garten des Midas-Dichters eingerahmt in ein Stillebenbild – ‚nature morte‘.

> Es war das öde weite Meer, leise atmend mit grünlichem Schimmer; dann brach der Mond durch die Wolken und streute Phosphorglanz über die rieselnden Wellen und der Nachtwind schwieg [...] der blasse Widerschein einer versunkenen Stadt. Aufwärts glitten Dämme, mächtige Dämme, weißleuchtende Säulen, zersprengte Gewölbe; und ich sah hinab in einen öden Palasthof, dessen Gitter lag am Boden und blaugrüne Flechten hielten die nackten Knaben und die goldenen Früchte umschlungen. Dazu kam ein seltsamer Laut aus der Tiefe, wie leises Weinen. Da fiel der Strahl des Mondes auf goldene Buchstaben, die unter dem Bilde standen und ich las: „Resurrecturi". Da trat eine Wolke vor den Mond und ich stand in Nacht. (S. 515)

Statt des warmen, goldenen Sonnenglanzes regiert nun der kühle, silbrige Schein des Mondes. Der Wechsel in der Farbsymbolik lässt an eine Anspielung auf die mythologische Zeitenlehre vom goldenen und silbernen Zeitalter denken, insbesondere da auch die Stimmung nun negativ gemalt wird: Die Adjektive „öde", „blaß" oder „zersprengt" weisen den einstmals idyllischen Ort nun als ‚locus terribilis' aus. Die Subscriptio „Resurrecturi" wiederum kündigt futurisch von der Wiederauferstehung des Paradieses. Das hier eingesetzte triadische Geschichtsschema von paradiesischer All-Einheit, temporärer Entfremdung und der Verheißung von neuer Einheit ähnelt der später im Chandos-Brief wieder aufgegriffenen Struktur.[191] Ein markantes Detail ist die Reprise der „nackten

[191] Die Reflexion über das Dilemma des Künstlers und seine Aporien findet sich in radikalisierter Form im ‚Chandos-Brief' von 1902. Dort ereignet sich auch der Bruch mit dem enzyklopädischen Weltbemächtigungsdrang und dem narzisstischen Optimismus des Künstlers. Wieder erscheint das Motiv der Sehnsucht nach dem archaischen, naiven Leben als typischer Impetus des Künstlers und wird zugleich kritisch destruiert: „Ich wollte die Fabeln und mythischen Erzählungen, welche die Alten uns hinterlassen haben, und an denen die Maler und Bildhauer ein endloses und gedankenloses Gefallen finden, aufschließen als die Hieroglyphen einer geheimen, unerschöpflichen Weisheit, deren Anhauch ich manchmal, wie hinter einem Schleier, zu spüren meinte. Ich entsinne mich dieses Planes. Es lag ihm ich weiß nicht welche sinnliche und geistige Lust zugrunde. Wie der gehetzte Hirsch ins Wasser, sehnte ich mich hinein in diese nackten, glänzenden Leiber, in diese Sirenen und Dryaden, diesen Narcissus und Proteus, Perseus und Aktäon: verschwinden wollte ich in ihnen und aus ihnen heraus mit Zungen reden." (S. 463) In diesem Stadium der Wahrnehmung dominiert der nach All-Einheit strebende Weltbemächtigungsdrang des Lords. Die Hieroglyphe als Code der Romantik legt die mögliche Aufschlüsselung universaler Wahrheit durch den menschlichen Verstand nahe. Die „nackten, glänzenden Leiber" der mythologischen Figuren repräsentieren wiederum den lustvoll-archaischen Urzustand der lebendigen Antike und wecken durchaus sinnlich-erotische Assoziationen. Interessant erscheint in Bezug auf die mythische Nacktheit die Identifikation Chandos' mit einem Hirsch. Der Hirsch als Mythem spielt an auf Aktaion, den antiken Jäger, der in seiner menschlichen Neugierde und Vermessenheit die nackte Diana und ihre Nymphen beim Baden überrascht. Erzürnt verwandelt die Göttin den dreisten Voyeur in einen Hirsch und degradiert ihn dadurch selbst zum Gejagten. Eine mögliche Parallele zu Chandos besteht in der menschlichen Hybris, sich dem unverhüllten Göttlichen zu nähern. Auch Chandos begeht dieses Sakrileg der geistigen Anmaßung; das spätere Bewusstsein um diesen ‚Sündenfall' deutet seine Gestalt als Hirsch bereits an. Im Mythos bleibt Aktaion trotz seines Tierkörpers im Vollbesitz seines menschlichen Bewusstseins und stirbt letztlich an dieser Spaltung – und auch Chandos muss an der Isolation des ‚Andersseins' leiden, welches sich in seiner erweiterten Wahrnehmung äußert. Das Bedürfnis nach einem „Hineinfließen" in die nackten Leiber wird zum Sehnsuchtstopos des Lords und sitzt gleichzeitig dem intellektuellen Trugschluss auf, dass eine Regression in den naiven Zustand mittels der Reflexion möglich sei. In seinem narzisstischen Drang fühlt sich Chandos eins mit allen Phänomenen der Natur und des

Knaben“ aus Erz, die nun von „blaugrünen Flechten“ umschlungen und gefangen sind. Ornamentale Flechten umschlingen die allegorischen Putten – spätestens hier scheint die Verfallsallegorese evident. Dieses Gefangensein des Menschen ist symbolisch zu verstehen.[192] Die Frage nach dem konkreten Bildreferenten erscheint angesichts der phantasmagorischen Szene überflüssig.[193] Allenfalls könnte sie von der Malerei Böcklins mit ihren dionysisch-bacchantischen Themen inspiriert sein, doch auch dies bleibt spekulativ. Resümierend lässt sich festhalten, dass hier ein symbolistisches Verfahren mit Ansätzen zu einer eigenen, neuen Ästhetik angewendet wird. Die Körperdarstellungen oszillieren als ästhetische Visionen von Idealität zwischen einem lebensphilosophischen Vitalismus auf der einen und einem ästhetizistischen Hang zum Morbiden auf der anderen Seite. Zurecht lässt sich hier vom Entwurf eines Themas sprechen,[194] indem die typisch Hofmannsthalsche Dialektik von Verflüssigen und Verfestigen vorliegt – vorgeführt am Emblem der nackten Körper.

Die intermediale Poetik Hofmannsthals zeichnet sich bekanntlich vor allem durch die hohe Affinität zur bildenden Kunst aus, so arbeitet er auch in der *Sommerreise* (1903) mit Tableautechniken. Es findet sich das bereits bekannte Muster eines „Bild des Lebens“, hier offensichtlich inspiriert durch Giorgiones *Concerto Campestre* und Manets *Déjeuner sur l'herbe*, und doch imaginativ eigenständig ausgearbeitet. Die Natur, inszeniert als ein großes erotisches Bacchanal, wird mystifiziert und semiologisch aufgeladen:

> [...] irgend ein Dickicht, durch dessen Stämme eine wundervolle Nacktheit zu schimmern scheint, dessen Ranken noch schaukeln vom Flüchten feuchter, leuchtender, göttlicher Wesen.[195]

Lebens; er möchte aus den Körpern der mythischen Gestalten „mit Zungen reden“. Im Hinblick auf das Motiv der Nacktheit lässt sich folglich eine Entwicklung von dem frühen Text „Bilder“ bis zum ‚Chandos-Brief' feststellen. Der nackte Körper als Epiphanie des Ursprünglichen, meist in mythologischer Verkörperung, figuriert als Sehnsuchtstopos. Mit den Bildkonstituenten Meer und Wasser stellt der nackte Körper das Inbild des vegetativen Lebens vor dem modernen Sündenfall der Subjektivität dar. Zunächst wird demnach noch wie in „Bilder“ und „Der Tor und der Tod“ eine sentimentalische Verschmelzung angestrebt. Im Chandos-Brief jedoch wird dieses Unterfangen als ein intellektueller Denkfehler entlarvt und ersetzt durch eine totale Verleiblichung aller Sinne.

[192] Siehe das Fazit bei Renner, *Die Zauberschrift der Bilder*, S. 61: „Schließlich verschränken die Titel mit ihrer chiastisch aufeinander bezogenen Doppelbotschaft die Bilder und verweisen auf die geheime Präsenz des Todes im vollen Leben und die Auferstehungshoffnung im Signum der Vergänglichkeit.“

[193] Renner stellt diese Frage für alle Texte, in denen ikonisierende Techniken verwendet werden und versucht somit, direkte Bildreferenten auszumachen.

[194] Vgl. Renner, *Zauberschrift der Bilder*, S. 62.

[195] Hugo von Hofmannsthal, Sommerreise, in: ders,. *Gesammelte Werke. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, S. 595-603.

Die „Nacktheit“ der personifizierten, mystisch aufgeladenen Natur ist erotisch und sinnlich, sie trägt noch die Spuren einer harmonischen Vorzeit, ist „zauberhaft“. Der zoomartige Blick richtet sich im Folgenden auf die pittoresk arrangierten Personen:

> [...] vier oder fünf Gestalten lagerten [sich] auf den weichen Rücken eines solchen Hügels hin. [...] Die Frauen haben die Kleider abgeworfen auf das Gras und geben den nackten Leib dem doppelten Atem der Luft hin [...][196]

Im Gegensatz dazu die Männer:

> Sie sind bekleidet, und der doppelte Atem der Luft kann nur ihre Wangen anrühren.[197]

Die beschriebene Personengruppe spielt auf die Bildvorlagen an, ist jedoch in eigener, traumartiger Signatur verändert und zeigt Frauen und Männer in entgegengesetzten Posen.[198] Diese Opposition offenbart einen geschlechterspezifischen Rollenkodex; die nackten Frauen auf der einen Seite als das ursprünglich-naive Naturgeschlecht, unterstrichen noch durch ihre „nackten Füße“, die im Boden wurzeln, und auf der anderen Seite die Zivilisation, repräsentiert durch die bekleideten Männer. Nacktheit ist gleichgesetzt mit Natur und Natürlichkeit, in allegorischer Gestalt verkörpert durch die nackten Frauen.

Auch in Hofmannsthals Aufzeichungen erscheint häufig, wie in zufällig fallengelassener Weise, die Metapher der Nacktheit als eine Epiphanie des unverhüllten wahren Wesens: „Selten sind die höchsten Augenblicke, in denen uns gegeben ist, die nackte Seelenhaftigkeit eines Körperlichen zu fühlen.“[199] Eine andere Notiz identifiziert die Natur mit der beseelten Nacktheit:

> Es kommt mir fast unanständig vor, wenn ich ihre Gesichter spüre. Mörike, Hebbel. Sie stehen mit mir zugleich vor der nackten Natur.[200] Wird dies nicht mehr und mehr zu unserer Aufgabe: den Dualismus völlig zu überwinden (auf dem Wege wie Kleist und Mörike die nackte Seele im Bade überraschten).[201]

Die Metonymie der nackten Seele wird hier auf das prominente Motiv der bildenden Kunst, ‚Susannah im Bade‘, übertragen und spielt zudem auf einen Text Kleists an: *Der Schrecken im Bade.*[202] Im Gesamtwerk nimmt auch das

---

[196] Hofmannsthal, *Sommerreise*, S. 599.
[197] Ebd.
[198] Pfotenhauer, *Sprachbilder*, S. 216 f.
[199] Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze* III, S. 446.
[200] S.474.
[201] S.464.
[202] Die Idylle *Der Schrecken im Bade* von Heinrich von Kleist beinhaltet den Dialog zweier Mädchen. Thema ist eine Badeszene, darin die Dialektik von Angst und Begehren angesichts des fremden Blicks sowie die Frage nach dem Versehen und Erkennen das Anderen im

Motiv der „nackten Füße“ eine besondere Rolle ein. Hierzu findet sich eine signifikante Stelle, welche den häufigen Gebrauch dieses Motivs erklären kann, speziell im Kontext der Nietzscherezeption:

> Wie Mänaden liefen die Leidenschaften mit nackten Füßen und offenem Haar; das Leben band die Medusenmaske vor, mit den rätselhaften und ängstigenden Augen; wie in der Adonistrauer, im Kybelekult flossen die Schauer des reifsten Lebens und des Todes zusammen; und Dionysos fuhr, ein lachender und tödlicher Gott, durch die unheimlich lebendige Welt.[203]

Die „nackten Füße“ der anthropomorphisierten „Leidenschaften“ repräsentieren eben jene naive Erdverbundenheit und Ursprünglichkeit, welche sich im Bild der Nacktheit beispielhaft kristallisiert.

erotischen Schauen. Vgl. hierzu Neumann, „...der Mensch ohne Hülle ist der eigentliche Mensch“, S. 262 ff.

[203] Hofmannsthal, „Algernon Charles Swinburne“ in: ders. *Reden und Aufsätze* I, S.146.

III.3 „Corsettirte Welt“ – Oskar Panizza

Walter Benjamin nennt Panizza in seinem den Zyklus *Parallelen* – legitime literarische Verwandtschaftsbeziehungen – eröffnenden Vortrag „E.T.A. Hoffmann und Oskar Panizza“ einen „häretischen Heiligenbildmaler“.[204] Diese prominente Formel charakterisiert zwar einen wesentlichen Grundzug Panizzas Schaffens, der seine Kunst dennoch als „Anachronismus“ disqualifizierte, ginge es alleinig um den satirischen Gehalt seiner Dichtung, die „Invektiven gegen das Papsttum“, so Benjamin. Oskar Panizza, der heute wie damals „ebenso unbekannte wie verrufene“ Protagonist der Münchner Moderne um 1900, sei zunächst ein transzendental Obdachloser, ebenso wie Hoffmann, umgetrieben von der „Auseinandersetzung zwischen Leben und Schein“ als dem „Urmotiv phantastischen Erzählens.“[205] In eben diesem unauflöslich intrikaten Widerspruch gründet Panizzas grotesk-phantastisch und neoromantisch anmutende Erzählweise. Das befremdende „Phantom“, das unheimlich „Automatenhafte“, die paranoische Tendenz zählt Benjamin zu den literarischen Parallelen, diachrone Verbindungen und Fortführungen literarischer „Urtendenzen“, die beide Dichter engführen. Panizza als widerständiger „Theologe“ – so Benjamins paradoxes Etikett – erlangt zeitweilige Berühmtheit mit seiner aggressiven Papstsatire *Das Liebeskonzil. Eine Himmels-Tragödie in 5 Aufzügen* (1894) und seiner anschließenden Verurteilung zu einem Jahr Gefängnis.[206] Benjamin schätzt seinen literarästhetischen Rang als minderwertig, wenig elaboriert ein: „Um zunächst einmal das Negative zu sagen: es gibt keinen, der schlechter schreibt. Sein Deutsch ist beispiellos verlottert.“[207] Das Originäre seines Erzählens jedoch, so Benjamin weiter, sei die Verwurzelung seiner Kunst ins „Volksmäßige“ als der lebendigen Quelle des Erzählens. Der „große Erzähler“ ist weniger „Schreiber“ – Schreiberling – denn „Weber“ von vitalen, reich ornamentierten Stoffen. Ein weiteres Paradoxon umreißt diese Fähigkeit Panizzas: er sei, so Benjamin, ein „bodenständiger Décadent“.[208]

---

[204] Walter Benjamin: „E.T.A. Hoffmann und Oskar Panizza“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II. 2, hg. von Rolf Thiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1980, S.641-648, hier S. 641.

[205] S. 642.

[206] Vgl. hierzu die biographisch orientierten Gesamtdarstellungen von Michael Bauer, *Oskar Panizza. Ein literarisches Porträt*, München 1984 oder Peter D. G. Brown, *Oskar Panizza. His Life and Works*, New York 1983. Eine zuverlässige Werkausgabe der Texte Panizzas steht indes noch aus, es stehen neben Erstdrucken alleinig die von Michael Bauer bei Luchterhand herausgegebenen Sammelbände zur Verfügung.

[207] Benjamin, „E.T.A. Hoffmann und Oskar Panizza“, S. 643.

[208] S. 648.

Die eigenständige Attraktivität dieser – bisweilen sicherlich ästhetisch fahlen und in epigonaler Manier gewobenen – Texte Panizzas, von den frühen *Dämmrungsstücken* (1890) und *Visione*n (1893) bis zu den späteren Essays in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Zürcher Diskußjonen*, erzeugt sich aus verschiedenen Quellen: dem Furor der aggressiven Satire, sei es direkter Demontage geistlicher wie weltlicher Fassadenautoritäten, dem reißerischen Enthüllungsgestus der antiklerikalen Spottdichtung auf die Heuchelei und Doppelmoral eines sittlich verkommenen Papsttums im Skandaldrama *Das Liebeskonzil* (1894) oder dem parodistischen Spott des *Kapitels aus der Pastoralmedizin* (1893), einer schwankhaften Satire auf die heilsgeschichtlich verhaftete Obsoletheit universitärer Lehrinhalte; oder etwa der – u. a. Kafkas Perspektive des Affen Rotpeter vorwegschreibenden – Zivilisationskritik in der Erzählmaske eines hündischen Unbehagens angesichts der Travestie der Geschlechterbeziehungen im *Tagebuch eines Hundes* (1892). Die an E. T. A. Hoffmann oder Edgar Allan Poe angelehnte Erzähl- und Motivstruktur, in neoromantischer Zuspitzung, zeigt sich schon an den Titeln seiner Novellensammlungen *Dämmrungsstücke* und *Visionen*. Panizzas Kunst ist dabei stets eine symptomatische, welche die Diskurse und Strömungen seiner Zeit intertextuell aufgreift und bebildert, kommentiert und satirisch einfärbt. Seine Stimme innerhalb eines regen Diskurses vor und nach 1900, der für die Frage nach dem Bild der Nacktheit in Literatur und kultureller Inszenierung von höchster Relevanz ist, dem der Mode und der Kleidung und deren kulturell gestörtem Verhältnis zum unbekleideten nackten Naturkörper, soll einleitend den Zusammenhang mit der literarischen Bearbeitung dieses heiklen Themas in der „Fetischistennovelle“[209] *Der Corsetten-Fritz* (1893) erhellen.

III.3.1 „Unsere Seelen nakt sehen“[210] – Das erotische Problem der bekleideten Nacktheit

[209] Konkret als Novelle bezeichnet den *Corsetten-Fritz* erst- und einmalig in der spärlichen Forschungsliteratur zu Oskar Panizza, die sich zumeist auf seine schillernde Persönlichkeit und bewegte Biographie beschränkt, Fritz Erik Hoevels, „Eine Fetischistennovelle von O. Panizza“, in: *Praxis der Psychotherapie* 18/1973, wieder abgedr. in: ders., *Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, Freiburg i. Br. 1996, S. 210-241. Die Lektüre Hoevels’ erfolgt jedoch in überwiegend pychoanalytischer Lesart und auf das Phänomen des fetischistischen Begehrens als Kastrationskomplex ausgerichtet.

[210] So lautet das erklärte Programm der *Zürcher Diskußjonen* (Heft 1): „[...] unsere Seelen nakt sehen und nicht ein ästhetisches Modemagazin beschreiben.“ Die *Zürcher Diskußjonen*, von Oskar Panizza im Schweizer und später im Pariser Exil herausgegeben, erscheinen in den

> Aber was ist der geheime Untergrund für die Toilette des Weibes, was ist die lezte, im Verborgenen ruhende, Absicht für die scheinbar so irrationelle Zurüstung jenes wunderbaren Flederwisches, den wir als Weib auf der Straße, im Salon, im Ballsaal antreffen? [211]

Oskar Panizza veröffentlicht 1897/98 in den *Zürcher Diskußjonen* unter dem Pseudonym Hans Kistemaeker einen zwischen Satire und Sittenkritik unentschieden oszillierenden Beitrag zur Phänomenologie der weiblichen Mode, betitelt: *Die Kleidung der Frau, ein erotisches Problem*. Der Titel verweist deutlich auf den gleichermaßen libidinösen Reiz wie prekären Status weiblicher Kleidung. Panizzas raffiniertes textuelles Verfahren der Ununterscheidbarkeit zwischen Ironie und Ernst erweist sich für den Leser als ebenso vergnüglich wie irritierend: als Pastiche zeitgenössischer misogyner Diskurse eignet dem Text eben jener Furor männlicher Sittenschelte, der gleichzeitig im Medium der Satire überzeichnet und entlarvt wird. So mahnt der Autor den ureigentlichen kulturellen Nutzen der menschlichen Bekleidung an, die Verhüllung zu Zwecken der Schamhaftigkeit:

> Die Kleidung der Frau soll verhüllen, sie soll der Schamhaftigkeit des Weibes dienen, der Wärmefaktor steht erst in zweiter Linie: so sagen die Moralkodexe. – Aber warum geschieht diese Verhüllung unter einer so rücksichtslosen Hervorkehrung, Andeutung, Outrirung der geschlechtlichen Merkmale, so daß der erwachende Knabe, der eines schönen Tages seine lattenförmige Gestalt gegen die buffartig aufgetriebene seiner Schwester vergleicht, auf diese Unterschiede mit aller Gewalt hingestoßen wird? – (S. 159)

Statt also die geschlechtlichen Zeichen zu um- und verhüllen, präpariert die Mode diese vielmehr aggressiv heraus, indem – so Panizzas zentrales Augenmerk – die Linie die weiblichen Gestalt bis an die Grenzen des Grotesken modelliert wird: „Hervorkehrung", „Outrirung" und – schwächer – „Andeutung" der „geschlechtlichen Merkmale" kennzeichnen die paradoxal widernatürlichen Modellierungen der Bekleidung. Panizza entwickelt im Zuge seiner Modekritik ein sensorielles System der Bekleidung, alle Aspekte werden durchdekliniert:

Jahren 1897 bis 1900. Die Zeitschrift versammelt neben Beiträgen zu Literatur und Kunst Essays zu Religion, Politik, Zeit- und Sittengeschichte, Erotik, Psychologie sowie auch literarische Formen. Oskar Panizza publiziert seine Texte unter verschiedenen Pseudonymen: Hans Kistemaeker, Louis Andrée, Jules Saintfroid oder Sarcasticus. Weitere Autoren sind Franziska Gräfin zu Reventlow, Ludwig Scharf und Heinrich Pudor, der Begründer der Nudistenbewegung in Deutschland. Der satirische Grundtenor der Zeitschrift zeigt sich deutlich in den Titeln der Beiträge von Oskar Panizza: *Das Schwein in poetischer, mitologischer und sittengeschichtlicher Beziehung* oder *Christus in psicho-patologischer Beleuchtung*. Vgl. hierzu ausführlich Rolf Düsterberg, *Panizzas Zeitschrift ‚Zürcher Diskußionen'*, München 1994.

[211] Oskar Panizza, *Die Kleidung der Frau, ein erotisches Problem*, in: ders., *Mama Venus. Texte zu Religion, Sexus und Wahn*, zusammengestellt und herausgegeben von Michael Bauer, Hamburg/ Zürich 1992, S. 157-170.. Im folgenden wird im Text unter Angabe der Seitenzahl zitiert. Die eigenwillige Orthographie Panizzas wird hier im Original beibehalten.

„[…] nach der rein formgebenden, nach der koloristischen und vielleicht noch ein wenig nach der akustischen und odiferen Seite.“ (S. 59) Alle diese multisensoriellen Wirkungen der Kleidung jedoch laufen auf einen Kristallisationspunkt heraus:

> Rein ästhetisch betrachtet ist bekanntlich die unschönste Linie am nackten, weiblichen Körper die enorme Ausladung, welche die Breite des weiblichen Beckens mit sich bringt – hervorragende Aktzeichner meiden deshalb vielfach die weibliche Nudität und halten sich an männliche Akte […] (S. 159 f.)

Was generell den weiblichen Körper in seiner „Nudität“ disqualifiziert, das Fehlen einer harmonischen Proportion, wird – wie das Beispiel des Aktzeichnens illustriert – dem männlichen Körper zugesprochen. Ein Merkmal im besonderen ist es, das die Gesamterscheinung ungünstig beeinträchtigt: Die polemisch als „unschön“ charakterisierte „Linie“ des Beckens, der gleichsam wuchernden und ausufernden weiblichen Körpermitte, gereicht zum Anstoß, zur Irritation. Dieser Formmakel wird paradoxal betont:

> […] korrigiert sie diese Linie in der Kleidung? – Im Gegenteil: sie nimmt einen dünnen Rock, der schmal die Beine umschließt; und dann nimmt sie eine dicke, wollige, bauschige Schoostaille, die oben der engsten Einschnürung des Korsettes folgt und auf diesen dünnschließenden Rock herabfällt, so daß diese Hüftenlinie nun kolossal, elefantenmäßig outriert erscheint. Und gerade hier handelt es sich nicht nur um eine unschöne Linie, sondern auch um ein Geschlechtszeichen. (S. 160)

Die bereits im Naturzustand prekäre – weil ostentative – Zurichtung des weiblichen Körpers auf den Leibesmittelpunkt, die „unschöne“ Hüftlinie, wird somit durch die kulturelle Übercodierung der Kleidung zum grotesken Zerrbild stilisiert. Die drastische Analogie und Wortwahl („elefantenmäßig“) enthüllt das affektive Potential dieser zugespitzten weiblichen Form, die zunehmend – von der „unschönen“ Körpermitte ausgehend und stets wieder auf sie zurückweisend – zur obsessiv umkreisten Schreckensimago gerät. Ausdauernd attackiert die Glosse die überformt präsentierte Linie der weiblichen Gestalt, die von der Schönheits- zur Hässlichkeitslinie herabgewürdigt wird und schließlich eine vom lebendigen Körper abstrahierte geometrische Entsprechung findet:

> [...] das Weib hat seine Form verloren; es ist unter die geometrischen, die trigonometrischen, Figuren gegangen und präsentiert sich nun als Konus, als Kegel, als fleischgewordener, bucksin-bekleideter, dahinwandelnder Kegel [...] (S. 160)

Die im Modus des ironisch Uneigentlichen – und somit schwer zwischen Satire und Ernst zu verortend – formulierte Klage über die weibliche Eitelkeit und ‚Putzsucht‘ ist freilich topisch. Panizza reiht sich ein in eine Tradition der

Sittenkritik und Modeschelte, die sich bis in die frühe Neuzeit zurückverfolgen ließe.[212] Dem entgegen steht das scheinbar unumstößliche Apriori einer Weiblichkeit der Wahrheit, in der Literatur und der bildenden Kunst vielfach allegorisch belegt.[213] Diese Wahrheit unter den Schleiern, Kleidern und weiteren Signifikanten einer Verhüllung ist nachwievor Such- und Sinnbild, erscheint aber gefährdet und korrumpiert.

An dieser Stelle bleibt auch der Rekurs auf klassizistische Formideale, implizit an die Antike gemahnend, nicht aus: so lobt der Autor die „Griechin", die ausgleichend und klug – in natürlicher Schamhaftigkeit – die „häßliche Hüftenlinie" in „echt griechischem Schönheitssinne" korrigierte. Diese korrigierende Maßnahme, so Panizza, bestehe aus einer raffinierten Draperie, die im Gegensatz zur modischen Hypertrophie weiche, fließende Verhüllungen inszeniert. Verhüllung als gleichermaßen erotisches wie dämpfendes Verfahren unterdrücke die aggressiven „Geschlechtszeichen" und erzeuge eine gefällige Geometrie der Erscheinung. (S. 161) Im ideellen Paradigma des antiken Statuenkörpers als Naturkörper ist also auch Panizzas Schmähschrift wider die modische Körperpolitik fest verhaftet und zeigt, wie stark dieses auch noch am Ende des 19. Jahrhunderts fortwirkt. Nacktheit kann selbst hier im Medium der Satire nur unter den legitimierenden und sublimierenden Rückgriffen auf ein Natürlichkeitsphantasma antiker Prägung thematisiert werden. Somit erscheinen die Versuche, den antiken Naturkörper lobend einem kulturell deformierten bekleideten Körper gegenüberzustellen als durchweg sentimentale Formeln eines der Ewigkeit des *bonum*, *verum*, *pulchrum* verpflichteten Denkens, das sich an klassizistischer Ästhetik festhält. Und Panizza geht noch einen Schritt weiter: der weibliche Naturkörper wird an sich verworfen, ist nur im gemäßigten Erscheinungsbild „griechischer" Verhüllung zu goutieren.

Verfolgt man die im Text obsessiv betonten Zeichen der modischen Verfremdung, so ergeben sich von antiker Natürlichkeit abweichende Schwerpunkte der Zeitkritik. Es lädt sich das Zentrum der Körpermitte zum traumatischen Bild auf, oszillierend zwischen Drastik der Zeichen, Wucht der sexuellen Faszination einer hypertroph präparierten Hüftlinie und entsprechend angstvoller Irritation. Nicht mehr der ohnehin schon als benachteiligt

[212] Vgl. zur Tradition der Modekritik u. a. Barbara Vinken, *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1993; weiterhin die für den Zeitraum um 1900 wichtige Anthologie von Silvia Bovenschen (Hg.), *Die Listen der Mode*, Frankfurt a. M. 1986, die Beiträge zum Modediskurs von Friedrich Theodor Vischer, J.C. Flügel, Georg Simmel u. a. versammelt.

[213] Vgl. hierzu z. B. Marina Warner, *In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen*, übers. von Claudia Preuschoft, Reinbek bei Hamburg 1989.

deklassierte weibliche Körper in seiner natürlichen Erscheinungsform ist es, der hier erregt und aufregt, sondern seine überpräparierte vestimentäre Ersetzung. Der männliche Betrachter wird präsentiert als staunender Naiver, gerne sinnbildlich überzeichnet als „Knabe", „Jüngling" im Stadium erwachender Sexualität und erotischer Initiation, der dem semiotischen Kulissenzauber der Mode und der hypertrophen „Outrirung der Geschlechtszeichen" – anstelle einer schamhaft „natürlichen" Verhüllungspraxis – ohnmächtig zum Opfer fällt.[214] Die weibliche Mode als schamlos schamhaftes Hüllen- und Hülsenspektakel übertrifft somit die Nacktheit an Brisanz um ein vielfaches, indem sie sie als Grundtatsache überbietet und überzeichnet, die Linienführung des nackten Körpers im Artefakt der Hülle herauspräpariert.[215] Die implizite Forderung lautet auch hier – man denke an das *Kapitel aus der Pastoralmedizin*[216] – auf eine Restitution des paradiesisch unschuldigen Zustandes vor dem Sündenfall – paradox gewendet – im Stande der Bekleidung. Panizza bemüht hierzu einen zeitgenössischen Gewährsmann:

> ‚Die völlige oder teilweise Nacktheit vieler Stämme unseres Erdkreises ist sehr wol mit einem hohen Grade von Decenz vereinbar und tatsächlich damit verbunden; während andererseits die Bekleidung keine Garantie für das Bestehen einer ausgebildeten Schamhaftigkeit abgibt.' (S. 171)

Nacktheit als Grundtatsache wird somit rhetorisch aufgelöst und metonymisch übersteigert in ihren künstlichen Umhüllungen sichtbar gemacht. Der nackte Körper selbst verliert an erotischer Attraktion und wird substituiert durch seine Signifikanten (Korsetts, Röcke, Strümpfe etc.) – Panizza führt diesen Mechanismus der gesteigerten Evidenz in den metonymischen Ersetzungen des Signifikats Körpers an verschiedenen Kleidungsstücken und den ihnen entsprechenden Körperteilen vor. Das „Verstellungs- und Betrugsmoment" (S. 171) der weiblichen Kleidung verdichtet sich hier implizit zu einer fetischistischen Strategie, die den Körper mit künstlichen Zeichen ausstaffiert und somit – dies ein Grundzug des Fetischismus – durch diese als *pars in loco*

---

[214] Das Stadium erwachender Sexualität ist die Folie für eine fetischistische Prägung. Panizza rekurriert hier auf Krafft-Ebing und Binet, deren Forschungen zum Fetischismus dem Autor über den Diskurs hinaus durch seine Tätigkeit als Psychiater bekannt waren. Vgl. die einschlägige Panizza-Monographie von Michael Bauer, *Oskar Panizza*.

[215] Vgl. Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2006, Kapitel 9.6: „Mode und Fetischismus", S. 469-476, hier S. 470 zum Verhältnis von Natur- und Kulturkörper in der weiblichen Mode: „[...] die theatrale Darstellung, die die natürliche Ausstrahlung übertrumpft; die Optimierung der *erotischen Oberfläche*, die den natürlichen Körper verschwinden macht; [...]".

[216] Der kurze, stark satirisch gefärbte Text verdammt in den Worten eines Universitätsprofessors den nackten Körper als den sündhaften, als eine Abirrung der Schöpfung. Das Plädoyer endet mit der Forderung nach einer Revision des Sündenfalls durch ein Anwachsen der Kleider am menschlichen Körper.

totius ersetzt wird.[217] Das fetischistisch konnotierte Partialobjekt – in diesem Falle die weibliche Kleidung und ihr Bezug zur Form der Körpers – lädt sich libidinös auf und erhält einen autonomen Status. Unterstellt man Panizza eine satirisch-parodistische Absicht,[218] so ergibt sich eine Koinzidenz des Beizeichneten und des Bezeichnenden, die auch die explizit literarischen Texte kennzeichnet. Diese Koinzidenz könnte als doppelte Travestie bezeichnet werden: einerseits geriert sich der Text als eine Travestie – hier eine satirische Mimikry der Sittenkritik – und verkleidet sich also als eine solche, indem er die entsprechenden Zeichen nachahmt; andererseits und mit diesem textuellen Verfahren zusammenfallend, spricht der Text über eben diese Verkleidungsmanöver der Mode, die Täuschungen und Travestien, deren Signifikanten die vestimentären „Menschenhülsen"[219] sind. Diese modernen Verhüllungen sind es, die den erotischen Reiz ins Übermaß steigern und somit die Enthüllung in biologischer Hinsicht geradezu herausfordern:

> Und somit ist die K l e i d u n g d e r F r a u nicht der Ausdruck einer vernünftigen Überlegung [...] noch richtet sie sich nach den Grundsäzen der Sittlichkeit und Schamhaftigkeit [...] noch ist [sie] schließlich den Anforderungen der Hygiene oder des klimatischen Faktors gemäß eingerichtet – [...] sondern sie beruht auf dem tief im Weibe ruhenden Instinkt der V e r h ü l l u n g unter Hervorhebung und Outrirung der Geschlechtszeichen, wodurch der Mann zur E n t h ü l l u n g gereizt, und die Zweke der Natur gefördert werden. – (S. 170)

Das prekäre Verhältnis von nacktem Natur- und bekleidetem Kulturkörper thematisiert nicht allein Oskar Panizza, vielmehr ist sein Beitrag zum polyphonen Diskurs der Mode als eine parodistische Spiegelung anderer und prominenterer Stimmen zu bewerten. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Jahre später Eduard Fuchs, der „Sittenfuchs", die von Panizza geprägte Formel des „erotischen Problem[s]" der weiblichen Bekleidung in seiner kulturgeschichtlichen Darstellung *Die Frau in der Karikatur* (1906) aufgreift:[220]

---

[217] Vgl. wieder Böhme, *Fetischismus und Kultur*, hier S. 391 ff.

[218] Die gängigen Differenzierungen der Begrifflichkeiten Satire – Parodie – Travestie – Pastiche, wie sie u. a. Wolfgang Karrer, *Parodie, Travestie, Pastiche*, München 1977 oder später Gerard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M. 1993, treffen, sollen hier weniger orthodox und speziell zusammengefasst werden zugunsten der Charakterisierung einer allgemeinen Tendenz des Autors. Diese kann auch als komisch-ernste Vermischung, als hybrides Verfahren, sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene, bezeichnet werden.

[219] Panizza, *Der Corsetten-Fritz*, S. 57.

[220] Eduard Fuchs, *Die Frau in der Karikatur*, München 1906, später nachgedruckt unter ders., *Sozialgeschichte der Frau*, Nachdruck der dritten, um mehrere Bildtafeln erweiterten Auflage von 1928, Frankfurt a. M. 1973. Bekannt ist, dass Oskar Panizza und Eduard Fuchs sich mehrfach im Umfeld der Münchner Bohème begegneten. Inwieweit Fuchs Panizzas früheren Text rezipiert ist freilich Spekulation, Fakt jedoch ist die wörtliche Übereinstimmung der Formulierung. Vgl. einführend und ausführlich zu Eduard Fuchs: Peter

> Der oberste oder, noch richtiger gesagt, der fast ausschließliche Zweck der dekorativen Ausgestaltung der Bekleidung der Frau ist die pointierte Herausarbeitung der erotischen Reizwirkungen des weiblichen Körpers. Mit anderen Worten: die Kleidung der Frau ist ein erotisches Problem. Dieser Satz müßte bei jeder Geschichte der Mode obenan stehen.[221]

Fuchs' Auseinandersetzungen mit den modernen Sitten gelangen bisweilen zu ähnlichen Befunden wie Panizzas satirische Schelte, setzen aber in wissenschaftlicher Manier einen positivistischen Gegenakzent: weder ausdauerndes Lamento noch satirische Verunglimpfung erklingen in Fuchs' Sittendiagnose, die vielmehr eine umfassende Bestandsaufnahme gewandelter erotischer Strategien in der Mode anstrebt. Ein virulentes ‚Problem' ist allenthalben die zunehmende Entfernung des Kulturkörpers von der natürlichen Nacktheit, auch für Fuchs ist diese Entwicklung sinnfällig am Korsett zu beobachten:

> Auf ein einziges Kleidungsstück, freilich das wichtigste, exemplifiziert: ohne diese Erkenntnis wird man es nie begreifen, warum das Korsett absolut nicht aus der Welt zu schaffen ist, und warum es selbst bei seinen abgefeimtesten Gegnerinnen immer wieder, wenn auch unter einem anderen Namen, wie z. B. „Gesundheitsgürtel", eingeschmuggelt wird.[222]

Im Gegensatz zu Panizzas vehementer Verwerfung schöner weiblicher Nacktheit insistiert Fuchs jedoch auf der Fiktion einer unverbildeten, natürlichen Nacktheit, als sentimentalischer Rest einer „klassisch harmonischen Schönheitsvorstellung":[223]

> Formeln wie „schick" ersetzen heute bei der bekleideten Frau den Begriff schön; eine „schicke" Dame, entkleidet, das ist aber ungefähr der abschreckendste Gegensatz zum Schönheitsideal der Frau, wie es uns in der Mediceischen Aphrodite der Florentiner Tribuna immer noch am reinsten verkörpert ist. Ein lebendes Ebenbild dieser Mediceischen Aphrodite wiederum, angekleidet, das hat in den meisten Epochen für alles, nur nicht für schön gegolten. Systematisch war stets das Verfahren der Mode, das zu vernichten, was die Natur in ihrer unerschöpflichen Kraft immer wieder von neuem an wunderbarer Schönheit erstehen ließ [...][224]

Gorsen, „Wer war Eduard Fuchs?", in: *Zeitschrift für Sexualforschung* 19/2006, S. 215-233. Gorsen erwähnt hier die Bekanntschaft mit Panizza aus den Jahren 1892-1901 und weiteren Autoren der *Zürcher Diskußjonen* wie Franziska Gräfin von Reventlow. Weiterhin grundlegend zu Fuchs' Aktivitäten als Kulturphilosoph und ‚Archivar' der erotischen Kunst: Walter Benjamin, „Eduard Fuchs, der Sammler und Historiker" (1937), wieder abgedr. in *Zeitschrift für Sexualforschung* 8/1995, S. 56-79.

221 Fuchs, „Ich bin der Herr dein Gott!", in: ders., *Die Frau in der Karikatur*, S. 263-349, hier S. 263.

222 S. 263 f.

223 Fuchs, „Einleitung", in: *Die Frau in der Karikatur*, S. 3.

224 S. 3 f.

Ausgehend von diesem klassischen Inbild natürlicher Nacktheit,[225] entwickelt Fuchs eine geschichtsphilosophische Phänomenologie der Mode, die gemäß einer Entwicklung der Scham einerseits und dem kulturellen Bedürfnis nach Schmuck und Ausschmückung[226] andererseits sowie einer partiellen Unsichtbarkeit der Erotik als sexualanthropologischer Konstante zu stets neuen Verhüllungen und Dekors strebt. Aus dieser gleichermaßen ‚natürlichen' zivilisatorischen Entwicklung folgert Fuchs ganz positivistisch eine zunehmende Bedeutung jenes – bei Panizza satirisch als obszön diffamierten – kulturell verfeinerten Wechselspiels von Ver- und Enthüllung, das die „besonderen Rassenmerkmale" als „sekundäre[] Geschlechtsmerkmale"[227] in der Mode nach wie vor sichtbar macht. Die biologische Attraktion steuert sich laut Fuchs nicht mehr über die gänzliche Nacktheit, sondern erzeugt sich vielmehr durch stimulierende Andeutungen und Teilentblößungen – dem Imaginären der Nacktheit: „Der bekleidete Körper wirkt auf den europäischen Kulturmenschen ungleich sinnlicher als die Nacktheit."[228] An einer anderen Stelle, der *Geschichte der erotischen Kunst* (1908), erfolgt die Formulierung dieses modernen „erotischen Gesetz[es]"[229] noch konkreter:

> Es ist sicher eine der häufigsten Beobachtungen, daß der völlig nackte Körper absolut nicht der von den Männern am meisten begehrte erotische Genuß ist, sondern daß unendlich viel mehr der nur teilweise entkleidete, oder ganz bestimmt gekleidete weibliche Körper (Negligé, Retroussé, die weiblichen Unterkleider usw.) die Männer lockt und stimuliert.[230]

---

[225] Walter Benjamin, „Eduard Fuchs, der Sammler und Historiker", sieht bei Fuchs einen völligen Bruch mit der „klassizistischen Kunstauffassung" (ebd., S. 60); vgl. hierzu die Ausführungen von Peter Gorsen, „Mode und Erotik bei Eduard Fuchs", in: Bovenschen (Hg.), *Die Listen der Mode*, S. 390-404, hier S. 402, Anm. 21.

[226] Fuchs bedient sich eklektizistisch aus zeitgenössischen Wissensdiskursen; hier schließt er sich implizit – seine Erörterungen verzichten weitestgehend auf Fußnoten und bibliographische Angaben – an Carl Heinrich Stratz' Theorie des Schmucktriebes der bekleideten Nacktheit an. (v. a. in: Carl Heinrich Stratz, *Die Frauenkleidung und ihre natürliche Entwicklung*, Stuttgart 1898) Stratz' Ausführungen verfolgen dabei einen zivilisationsgeschichtlich und ideologisch prekären Vergleich sogenannter ‚primitiver' ‚Rassen' und ‚moderner' ‚nordischer Völker'. Es wird versucht, archetypische Schönheitsformeln und -gesten (in gewissem Sinne ideologisch und rassistisch gefärbte ‚Pathosformeln') zu erarbeiten, indem Abbildungen antiker Nacktheit zeitgenössischen Photographien gegenübergestellt werden. Stärker als Fuchs betont der Gynäkologe Stratz in seinen vermischt kunstgeschichtlichen, kulturphilosophischen und naturwissenschaftlichen Darstellungen den Aspekt einer „Naturschönheit" respektive „Naturwahrheit" unter dem speziellen Blickwinkel der wohlproportionierten Anatomie. Seinen Zugriff auf die Kunstwissenschaft als der Lehre vom „Schönen" bezeichnet Stratz selber als „naturwissenschaftliche Kunstbetrachtung". (Vgl. Carl Heinrich Stratz, „Einleitung", in: *Die Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst*, Berlin 1914, S. 2).

[227] Fuchs, „Ich bin der Herr dein Gott!", S. 266. Wieder rekurriert Fuchs hier auf die Rassentheorie Stratz'.

[228] S. 282.

[229] Eduard Fuchs, *Geschichte der erotischen Kunst* (1908), Bd. 2: *Das individuelle Problem*, 1. Teil, München 1925, S. 93.

[230] S. 87.

Die erotische Bevorzugung des vereinzelten Körperteiles, des isolierten Reizes und partieller Entblößungen ersetzt in der fortschreitenden Moderne für Fuchs das Konzept eines ganzen, geschlossenen Körpers in seiner Nacktheit, welcher als sentimentaler Fluchtpunkt in Gestalt antiker Statuenschönheit fortbesteht. Die Totalität eines nackten Körpers, laut Fuchs eine „widerspruchsvolle Kombination von Intellektualismus und [...] entwerteter Animalität“,[231] erfährt eine Umwertung und Ersetzung durch „Teilanziehungen“, die jedoch nichts „Abnormes“, sondern eine „notwendige Weiterentwicklung“ in der sexuellen Kommunikation darstellen.[232] Fuchs entwirft hier die Theorie eines ‚natürlich‘ gewachsenen Fetischismus, die sich versuchsweise von den zeitgenössischen sexualpathologischen Konzepten Krafft-Ebings oder Binets abgrenzt, jedoch die Begrifflichkeiten v. a. Hirschfelds und Freuds für andere argumentative Zwecke nutzbar macht.[233] Der Verlust der erotischen Totalität in der Nacktheit führt zu den teils beklagten, teils nur positivistisch registrierten Strategien der Mode, das Nackte in Andeutungen zu inszenieren:

> Das ist die von der Kleidung zu erfüllende Hauptaufgabe; sie muß dafür sorgen, daß die einzelnen Reizquellen des Körpers in der Öffentlichkeit wirksam werden. Solches geschieht auf dem Wege der isolierten Herausarbeitung oder Sichtbarmachung. Dadurch werden die einzelnen Teile sozusagen monumentalisiert. [...] Auf diese Weise wird der Satz zur Wahrheit: „Nur das Verhüllte lockt“. Es lockt durch die Art der Verhüllung, die das Verhüllte, sei es bewußt oder unbewußt, pointiert und dadurch mitunter geradezu plakatmäßig auf seinen spezifisch erotischen Charakter hinweist. [...] dem nackten Körper fehlt das steigernde Moment, die künstlich übersteigerte Erotik geht ihm ab, die zur Stimulanzbedingnis für den größten Teil der Kulturmenschheit geworden ist. [234]

Die „monumentalisierten“ Teile des Körpers werden in ihrer Übersteigerung zu Fetischen, zu Ersetzungen des Eigentlichen der Nacktheit. Fuchs betont hier den artifiziellen Mehrwert des vestimentären Reizes, der „plakatmäßig“ vergrößert, gesteigert und auratisch aufgeladen erscheint. Die Nacktheit selbst ist dem ‚Kulturmenschen‘ fremd geworden, er kann sie nur im Modus der Ersetzung und künstlichen Übertreibung noch als stimulierend wahrnehmen. Eine direkte Linie führt hier zurück zu Karl Marx’ Überlegungen zum Fetischismus als Signatur des Kapitalismus, einer „verzauberte[n], verkehrte[n] und auf den Kopf gestellte[n] Welt“, in der „Monsieur le Capital und Madame la Terre als soziale

---

[231] S. 89.
[232] Ebd.
[233] Vgl. hierzu ausführlich, v. a. zu Fuchs’ Dilemma, eigene Positionen innerhalb des regen Fetischismusdiskurses zu beziehen, Peter Gorsen, „Mode und Erotik bei Eduard Fuchs“, S. 391 f.
[234] Fuchs, *Geschichte der erotischen Kunst*, Bd. 2, S. 89 f.

Charaktere und zugleich unmittelbar als bloße Dinge ihren Spuk treiben."[235] Dieser Spuk der Dinge, ihre Herrschaft auch über die intimsten und elementarsten menschlichen Wünsche, drückt sich für Fuchs sinnfällig in neuen Begehrenskonstellationen aus, die „einzelne [...] Reize und deren spezifische Form" gleichsam in ein „Schaufenster" stellen und die somit zum „Werbemittel" werden.[236] Die zeitgenössische Warenförmigkeit des Körpers und seiner „Teilreize" spiegelt Fuchs jedoch – in einer genealogischen Schleife – wieder zurück auf den „Begriff des absolut Schönen und Harmonische[n] einer Erscheinung",[237] deren Urszene die antiken Statuen bilden. Eine paradoxe Entwicklungslinie führt also vom antiken Idol der menschlichen Erscheinung direkt zu ihrer zeitgenössischen ‚Hinter-Glas-Variante': der modernen Schaufensterpuppe.[238] Diese ästhetische wie anthropologische Spannung stellt zeitgenössisch nicht nur für den engagierten „Sammler und Historiker"[239] Fuchs eine Aporie dar: es gelingt auch in seiner durchweg positivistischen Bestandsaufnahme nicht, den Hiat zwischen einem ästhetischen Progress der Moderne – zugespitzt: die ‚Teile' – und dem gleichzeitigen Verhaftetsein an sentimentalische Natur- und Natürlichkeitsfiktionen – das ‚Ganze' der menschlichen Gestalt – aufzulösen.[240] Die ‚Ewigkeit' des klassischen Körperideals, übertönt vom schrillen „maßlosen" „Barock" der Mode, zumal in ihren sexuellen Anspielungen, kann als das wiederkehrende Lamento der Modekritik gefasst werden. Georg Simmel schreibt hierzu in der *Philosophie der Mode* (1905):

> Für die klassische Plastik ist das Zusammennehmen der Glieder bezeichnend, das Ganze wird von innen her absolut beherrscht, der Geist und das Lebensgefühl des

---

[235] Friedrich Engels/ Karl Marx, *Werke* (MEW), hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Bd. 25.3, Buch III: *Das Kapital*, Berlin [6]1973, S. 838.

[236] Fuchs, *Geschichte der erotischen Kunst*, Bd. 3: *Das individuelle Problem*, 2. Teil, S. 282.

[237] Ebd.

[238] Zur fetischistischen Ästhetik und Performanz der Waren- und Dingkultur und ihren einschneidenden Veränderungen eben um 1900 entwickelt sich jüngst – wesentlich angeregt durch Hartmut Böhmes Studie (*Fetischismus und Kultur*) - eine rege Forschung. Vgl. die aktuellen Tagungen zum Thema: „Warenästhetiken. Literatur ·Kunst Konsumkultur" vom 3.-5.10.2008 in Frankfurt a. M.; sowie unter Leitung von Böhme u. a.: „Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten" vom 9.-11.10.2008 in Berlin.

[239] Vgl. Walter Benjamin, „Eduard Fuchs, der Sammler und Historiker".

[240] Fuchs' Versuch, diese Strategien der Mode als eine natürliche kulturelle Entwicklung zu beschreiben, bewegt sich auf einem schmalen Grat der Neutralität zwischen moralistischer Sittenkritik und positivistischer Bestandsaufnahme. Fuchs' ästhetische Positionen jedoch sind entschieden progressiv, er betreibt keine Ausgrenzung des ‚Hässlichen und Schmutzigen' – für ihn vitale Äußerungen des Eros in der Kunst, jedenfalls nicht bis zu einem gewissen konsensverträglichen Punkt. Vielmehr ist es Fuchs' Verdienst, die Karikatur als moderne und authentische Kunstform zu nobilitieren. In der Karikatur bietet sich laut Fuchs exemplarisch die Möglichkeit, zum Schönen quasi ex negativo zurückzufinden: „[...] die wahre Schönheit hat keinen zärtlicheren Förderer als die bewußte Häßlichkeit der Karikatur." (in: ders. *Die Frau in der Karikatur*, S. 22.).

> Ganzen ziehen durch die anschauliche Zusammengehaltenheit der Erscheinung jeden einzelnen Teil derselben gleichmäßig in sich ein.[241]

III.3.2 „Menschenhülsen" – *Der Corsetten-Fritz* (1893)

Der problematische Status der Kleidung als kulturelle Performance und als Travestie – insbesondere geltend für das Emblem Korsett - führt direkt zurück zu einem literarischen Text des Autors Oskar Panizza, der Jahre vor der essayistisch-ironischen Modeschelte genau diesen fetischistischen Mechanismus des Verkleidens aufgreift: *Der Corsetten-Fritz* (1893).[242] Hier wie dort arbeitet sich das Schreiben am zentralen Symbol des Korsetts ab, als einem Bild von höchster Ambiguität. Als eine Substitution des Körpers in modischer Übertreibungslust eignet diesem Kleidungsstück fetischistisches Potential;[243] als Ding hat es sich vor den realen Frauenkörper gestellt und versperrt die ‚natürliche' Sicht auf diesen – aufgeladen mit vielfachen libidinösen Wirkungen.[244] Das Emblem der Ein-Schnürung[245] evoziert immer auch das gegenläufige Begehren der Ent-Schnürung des Körpers und fördert somit eine neurotisch geleitete erotische Imagination als Stationenweg der Enthüllung.[246]

---

[241] Georg Simmel, *Philosophie der Mode*, in: ders., *Gesamtausgabe*, hg. von Otthein Rammstedt, Bd. 10, hg. von Michael Behr u. a., Frankfurt a. M. 1995, S. 35.

[242] Der literarische Text, so wird zu zeigen sein, schwankt und spielt ähnlich wie die Glosse zwischen Ironie und Ernst, indem er Zeichen der Satire mit psychopathologischen Mechanismen mischt: Die so erzielten Verfahren des Pastiche oder der Travestie können als Panizzas origniäre Textmodi angesehen werden. Vgl. die parodistische Nachahmung *Laokoon oder über die Grenzen der Mezgerei* oder *Psychopathia crminalis* versus *Psychopathia sexualis* des Psychiaters Richard von Krafft-Ebing, das als Referenztext hier mitgelesen werden kann.

[243] Vgl. einführend zu Fetischismus der Mode Valerie Steele, *Fetisch. Mode, Sex und Macht*, übers. von Walter-Berndt Fischer, Berlin 1996, Kapitel: „Das Korsett", S. 61-92.

[244] Vgl. zum kulturellen Spannungsverhältnis zwischen Mode und Fetischismus David Kunzle, *Fashion and Fetishism. A social history of the corset, tight-lacing and other forms of body-sculpture in the west*, Totowa (New Jersey) 1982. Diese Kulturgeschichte des Korsetts untersucht umfassend die soziopsychischen Aufladungen der Mode, insbesondere die Bedeutung der Einschnürung als eine Konstante der Erregung: „The socio-sexual symbolism of tight-lacing and its ritual components reveal its essentially ambivalent purpose – to enforce the sexual taboo by objectively oppressing the body, and simultaneously to break that taboo by subjectively enhancing the body." (S. 2 f.).

[245] Vgl. Steele, *Fetisch*, S. 63, im Rückgriff auf Foucault: „Wie Michel Foucault ausgeführt hat, ist der Körper Ort verschiedener Formen der Disziplinarmacht geworden. [...] In diesem Zusammenhang wurde besonders das Korsett als Werkzeug der körperlichen Repression und sexuellen Anpassung interpretiert."

[246] Vgl. Philippe Ariès/ Georges Duby (Hg.), *Geschichte des privaten Lebens*, Bd. 4: *Von der Revolution bis zum Großen Krieg*, hg. von Michelle Perrot, Frankfurt a. M. 1992, hierin besonders Kapitel IV: „Kulissen", S. 419-613 hier S. 455 f.: „Gegen Ende des Jahrhunderts prunkte die ohnehin prachtvolle weibliche Unterwäsche mit Spitzenbesatz und Stickereien. Zu keinem Zeitpunkt war der perverse Effekt der Scham offenkundiger: Eine Frau zu

Die Neugierde des männlichen Blicks entzündet sich also an der verschlossenen Körpermitte, als Mythos des modernen Alltags und Träger eines ebenso archaischen wie pikanten Geheimnisses des „renfermé“ und „retroussé“.[247] Die Verriegelung stellt also eine stabilisierende, schützende Grenzlinie dar, indem sie die Gefahr des Weiblichen, des unergründlichen Rätsels der Sexualität, gleichsam unter Verschluss hält. Das fixierte „Mittelstück“ verhindert ein groteskes Auseinanderdriften, eine ungehinderte Ausbreitung der wuchernden Körperzeichen und stellt eine misogyn erdachte Barriere dar.[248] Intertextuell schreibt sich in der Anschauung des künstlich verschlossenen Körpers der topische Blick auf die Statue als anthropologisches Idealbild in zeitgenössisch abgewandelter Form fort: das Korsett fungiert als die kulturell überformte spätere Variante des Torsos, dessen Desintegration und Versehrtheit imaginär ergänzt werden muss. Inwiefern der Torso, als die Ahnung vom ganzen Menschen, hier als Prätext durchscheint und sich als Verfallsstufe der körperlichen Ganzheit noch im modischen Artefakt des Korsetts aufspüren lässt, zeigt sich in den Begegnungen eines männlichen Ich-Erzählers mit den modernen Nachfahren der Statuen: den Schaufensterpuppen.

Der Einstieg in die Erzählung *Der Corsetten-Fritz* zitiert das Genre der Fallgeschichte:[249]

---

entkleiden war ein Weg mit zahllosen Stationen, an denen es mit ungeduldigen Fingern immer neue Knoten, Haken und Knöpfe zu öffnen galt. Diese erotische Akkumulation der Unterwäsche schuf eine neuartige Mythologie der Lüsternheit und durfte nur in der Karikatur bildlich dargestellt werden. [...] Es lohnt sich, darüber nachzudenken, was diese mit Lust getragenen Komplikationen zu bedeuten hatten, zumal wenn man sich die Hypertrophie der erotischen Imagination im Bürgertum vergegenwärtigt, die sich in dessen Vorliebe für Draperien, Bedeckungen, Kästchen und Polster verrät. Der Wunsch, Bestehendes zu konservieren, die Sorge, eine Lebensspur zu hinterlassen, Kastrationsängste und die ständige Erinnerung an die Bedrohlichkeit des Begehrens gingen hier eine durchaus neurotische Allianz ein: [...] die Mystik der Taille und der Kurve des Rückens, die Fixierung des Begehrens auf die sanfte Wölbung des Busens, die erotische Bedeutung des Fußes und der ledernen Stiefel [...]“.

247 Walter Benjamin beschreibt das Prinzip des Korsetts in seinem *Passagenwerk* „als Passage des Rumpfs“. (*Das Passagenwerk*, in: ders. *Gesammelte Schriften*, Bd. V 1, hg, von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1982, S. 614.)

248 Vgl. zum Bild der weiblichen Verschnürung in der Literatur Claudia Benthien, *Haut*. So finden sich beispielsweise in Kafkas Tagebüchern zahlreiche Szenarien der Umwickelung weiblicher Körper. Schürzen sind es hier vor allem, die schützen vor „Auflösung der Ich-Grenzen – vor phantasmatischen Durchdringungen und verschwimmenden Objektbeziehungen.“ (S. 138).

249 Diese wiederum als parodistisch zu begreifende Anlehnung an ein zeitgenössisch produktives Genre wird zum Ende hin überdeutlich: geschrieben wird in der Rückschau, aus dem Krankenbett der Irrenanstalt heraus: „Und von hier aus schreibe ich diese Zeilen, meine Lebensgeschichte, auf Wunsch des Direktors nieder. Man sagt mir, ich litte an Hallucinationen, [...]“ (S. 80). Vgl. hierzu Gisela Steinlechner, *Fall-Geschichten. Krafft-Ebing, Panizza, Freud, Tausk*, Wien 1995, die in ihrer Studie zunächst die sexualwissenschaftliche Urszene der Textsorte Fallgeschichte, der *Psychopathia sexualis*, als narratives Muster herausstellt, um dann die vielfältige Produktion von Fallgeschichten u. a. bei Freud und schließlich in literarischer Stilisierung bei Panizza zu untersuchen. Panizza

> Ich bin der Sohn eines protestantischen Vaters. Ich wuchs in einem ganz kleinen Städtchen auf. Wir waren vielleicht achthundert Seelen. Jedes kannte das Andere; fast bis auf die Gedanken. Von früh auf leitete mein Vater selbst meine Erziehung.[250]

Der autobiographische Gestus exponiert formelhaft das Vorgehen des Textes: erzählt wird von einem Ich-Erzähler - von den Prägungen der frühen Kindheit an, über das Initiationserlebnis und die heimlichen Obsessionen des nun geborenen Fetischisten bis zum physisch-psychischem Zusammenbruch und der Einlieferung ins Irrenhaus - die Geschichte einer sexuellen Perversion.[251] Signifikant umreißt bereits der Einstieg in die Novelle[252] Fritzens traumatisch-stereotype Urszene als die religiöse Prägung durch das protestantische Elternhaus und den autoritären Pastorenvater, dessen „geistliches Geheul" (S. 57) in der Kirche den Ich-Erzähler einen Rückzug ins Innere antreten lässt. Die starke Empfindung und Wahrnehmung – auch hier die von Kleidung und Menschenleibern ausgesendeten Äußerungen der „seidenen Rockgeräusche" (S. 57) – zeigen schon an dieser Stelle den als fetischistisch angelegten Charakter im zeitgenössisch virulenten Zustande der „Hyperästhesie".[253] Der „psychische Anfall" (S. 57), der stets in der Kirche erfolgt, soll sich als typisches Grundmuster erweisen. Fritz' Seele begibt sich auf die Suche nach einer ‚anderen' Wahrheit, die in den Menschenleibern selbst vermutet wird, in die die Seele „eindringen" will. Die Neigung zur Flucht ins ‚innere Leben' der Seele,

---

arbeitet die Heiligenvita einer religiösen Schwärmerin aus dem 13 Jahrhundert, die *Vita et Revelationes* der Agnes Blannbekin, satirisch zur Fallgeschichte um, indem er die religiöse als sexuelle Ekstase bloßstellt.

250 Oskar Panizza, *Der Corsetten-Fritz* (1893), in: ders., *Mama Venus*, S. 57-80. Im folgenden wird im Text unter Angabe der Seitenzahl zitiert.

251 Renate Werner hat diese Struktur in ihrem Beitrag zu Oskar Panizza: „Geschnürte Welt. Zu einer Fallgeschichte von Oskar Panizza", in: Bettina Gruber/ Gerhard Plumpe (Hg.): *Romantik und Ästhetizismus*, Würzburg 1999, S. 213-235 ausführlich untersucht und plausibel die fetischistischen Züge des Protagonisten herausgestellt. Werner indes liest Panizza mit Foucault, indem sie die Bezüge von Sexualität und Macht in der Novelle/ Erzählung offenlegt. Eine weitere Analyse des Fetischismus als prägendes Erzählmoment liefert Patrice Neau, „Un cas de fétichisme: *L'amateur de corsets* d'Oskar Panizza", in Günter Krause (Hg.), *Literalität und Körperlichkeit. Littéralité et corporalité*, Tübingen 1997. Die hier zu praktizierende Fragestellung soll hingegen stärker auf die Zeichenpraxis der Korsettfixierung und ihre gestörte Relation zum nackten weiblichen Körper hinauslaufen.

252 Die Gattung Novelle erscheint angesichts der hier dargestellten ‚unerhörten', phantastischen Begebenheiten als die relevanteste Zuordnung. Die Besonderheit des Textes als eine „Fetischistennovelle", eine novellistische Fallgeschichte – zwei sich funktionell überschneidende Textsorten – findet sich bereits, unter stark psychoanalytisch-biographischem Aspekt vermerkt bei Fritz Erik Hoevels, „Eine Fetischistennovelle".

253 Vgl. Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* (1886), Stuttgart [12]1903, S. 56 ff.: „Im Allgemeinen wird aber central bedingte Hyperästhesie auf belasteter Grundlage, nicht selten als Theilerscheinung psychischer Exaltationszustände, die Regel sein." Diese Prädisposition findet sich im *Corsetten-Fritz* literarisch verwirklicht. Im folgenden wird nach dieser Ausgabe der *Psychopathia sexualis* zitiert.

die als entkoppelte Eigenexistenz mit Spaltungsmoment beschrieben wird, ist Folge einer vielfachen Traumatisierung, die – metaphorisch auf den Fetisch verweisend – als Einschnürung alles Lebensäußerungen bezeichnet werden kann.[254] Mit dem Eintritt ins Gymnasium muss der Protagonist die Provinz verlassen und wird in einer unbenannten Residenzstadt, in der „Künste und aller mögliche Luxus in reichster Blüte stand" (S. 58) bei Verwandten untergebracht. Hier kommt es nun zur Initiationsszene: „Ich war etwa vierzehn Tage in der Residenz, und ziemlich exact fünfzehn Jahre alt, als mich eines Abends meine Tante im Flüsterton fortschickte, ihr ein Paquet zu holen, [...]" (S. 59). Während dieses Botengangs wird Fritzens Aufmerksamkeit zufällig auf eine Schaufensterauslage gelenkt und folgenreich erregt:

> Ich will jetzt Obacht geben, ganz genau Alles so zu beschreiben, wie ich es sah, und wie ich es empfand: Hinter dem riesengroßen, spiegelblanken, aus einem Stück bestehenden Glasfenster saßen, oder schwebten, oder stacken ein bis zwei Dutzend Menschenleiber, das heißt Ausschnitte von Menschenleibern, ohne Kopf, ohne Beine, aber nicht gerade geschlachtet, sondern mehr abgehackt, ausgeschälte Rümpfe mit d'rangelaßner Hüfte, aber blutlos, sogar höchst säuberlich, glänzend, seidig, furchtbar graziös und elegant, und wie zum Umarmen und Küßen eingerichtet; also keine Menschenschlächterei, sondern – wie soll ich sagen! - leichenartig conservirte Hüften mit vorgequellter Brust, Menschen-Mumien, aber unter Berücksichtigung und Conservirung des kostbarsten Mittelstücks; alle in verschiedenen Farben, vom schneeigsten Weiß bis zum tiefsten Beige-Schwarz; die Farben nicht angestrichen, sondern das natürliche Produkt ihres Inhalts [...] (S.60)

Diese Szene eines fetischistischen *first encounter*[255] ist von höchster diskursiver und ikonographischer Dichte, sie führt die Tradition des erotischen Blicks auf den schönen, statuenhaften Körper einerseits fort und verfremdet sie zeitgleich. Es ereignet sich hier ein novellistischer Augenblick par excellence, der in untergründig parodistischem Tonfall klassische Folien der Gattung – die Bildnisbegegnungen als zwiespältige Momente sexueller Attraktion und drohendem Ich-Verlusts – anzitiert und neu aufbereitet. Eine entscheidende Abweichung vom novellistischen Körperbild als Sinnkondensat und Affektformel tritt hier in Kraft: der Körper wird zur Ware, zur Schaufensterpuppe umcodiert und dennoch im altbekannten Modus der Statuenbegegnung inszeniert. Die Techniken der Darstellung bleiben sich gleich, indem hier der Erzählfluss stockt und im szenischen Augenblick der körperlichen Evidenz innehält, entschieden neu jedoch – und seiner Zeit voraus, denkt man an die künstlerische Wiederentdeckung und Verfremdung der Puppen

[254] Vgl. Renate Werner, „Geschnürte Welt", S. 225.
[255] Böhme, *Fetischismus und Kultur*, fasst unter diesen Begriff die prägende erste Begegnung des Fetischisten mit seinem künftigen Fetisch. (S. 384 ff).

im Surrealismus[256] – erscheint die Konfiguration von Statue – weiblichem Körper(ausschnitt) – Schaufensterpuppe. Verschiedenste, über Jahrhunderte auch literarisch höchst produktiv ausgetragene, kulturelle Diskurse vermengen sich hier in einem bizarren Bild.

Zunächst beinhaltet die Szene nahezu klischeehaft und stereotyp alle Ingredienzien der zeitgenössischen Sexualpathologie: das Moment der voyeuristischen Übertretung als delikater Tabubruch einer Schlüssellochkultur, die hypnotische Bannung aller Sinne, die den besessenen Körper in *statu nascendi* vorführen. Das zentrale Objekt des Begehrens ist ein Korsett – obgleich der Protagonist es fehldeutet – welches als Metonymie des weiblichen Körpers und als Kontaktfläche, sich als intimste erste Schicht über die Nacktheit drapierend, dem fetischistischen Ersetzungsvorgang vorzüglich eignet und Natürlichkeit/ Nacktheit perfekt ersetzt: „ [...] das natürliche Produkt ihres Inhalts". Der *first contact* oder *first encounter* des Fetischisten mit dem Objekt des Begehrens wird hier eindringlich als Moment der sinnlichen Überwältigung gezeigt: die Urszene der sexuellen Wahrnehmung. In der dichten Konstellation erscheinen die topischen Zutaten Blick(rahmung) und Blickübertretung als Bedingung der Obsession für einen unerreichbaren weiblichen Idealkörper, der hier entfremdet in einer erschreckenden Vielzahl von „Menschenleiber[n]", über „Ausschnitte von Menschenleibern" , „Menschenschlächterei" bis zu „Menschenmumien" mit den Zeichen des Grotesken ausstaffiert und somit in die Sphäre des schaurig Phantastischen gerückt wird. Attribute des vom Tod affizierten Schreckens – zerstückelte Leiber, Assoziationen an ein Schlachthaus – sowie des sinnlich Lebendigen – „schweben" und „graziös und elegant" – kollidieren in der Schaufenster-Phantasmagorie. Dabei bedient sich diese aus dem zeitgenössischen Bildrepertoire der schrecklich-schönen Weiblichkeit,[257] zugespitzt auf ein zentrales Symbol: das „kostbarste" Mittelstück der weiblichen Schaufensterpuppe, respektive das Korsett als dessen Umhüllung. Die

[256] Panizza greift hier einerseits motivisch zurück auf Hoffmanns Automat Olimpia aus dem *Sandmann*, indem er die unheimliche Attraktion entlehnt, andererseits antizipiert er die im Surrealismus rege Faszination für die Puppe (Oskar Schlemmer, Hans Bellmer, Man Ray u. a.) als Inbild einer entfremdet mortifizierten Erotik. Surrealistisch mutet auch die Konstellation der Puppe im Schaufenster als Blickwinkel der zusätzlichen Entfremdung an, wie sie Marcel Duchamp vielfach verarbeitet. Vgl. hierzu ausführlich das Bildmaterial sowie die theoretischen Beiträge bei Pia Müller-Tamm/ Katharina Sykora (Hg.), *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, Ausstellungskatalog der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999.

[257] Vgl. Werner, „Geschnürte Welt", S. 223 f.: „Diese Phantasmagorie stellt ein durch und durch sexualisiertes Unterbewußtsein aus, das sich den Symbolbildern weiblicher Erotik und kollektiver (männlicher) Weiblichkeitsimagines der Zeit um 1900 verdankt." Dazu zählen die Bildwelten von Félicien Rops, Gustave Moreau, Böcklin, Fernand Khnopff, sowie generell die Jugendstilikonologie, die stets Frauen als unheimliche Mischwesen zwischen Mensch und Tier/ Pflanze gestaltet.

Linienführung und „Hüftschwingung“ ist „zart“, also künstlich zurückgenommen. Dieses Artefakt,[258] die materielle Nachahmung eines Teiles des weiblichen Körpers, wird vom jugendlichen Betrachter komisch-grotesk fehlgedeutet als eigenständige, belebte Kreatur. Vornehmlich ein Exemplar der „ausgeschälte[n] Rümpfe“ hebt sich durch exquisite Farbgebung hervor:

> [...] besonders ein orange-gelber Leib nahm meine ganzen Sinne gefangen; er war schwarz gerändert; die Hüftschwingung zart; die dünnste Stelle zum mit Knabenhänden umspannend ergötzlich; die Ausladung der Brust kühn und gewaltig; das Ganze eine hoheitvolle Figur, ein Idealwesen. (S.60 f.)

Die Farbgebung orange-gelb widerspricht hier a-mimetisch der Farbe des Inkarnats, somit scheint vor allem die Artifizialität der Korsett-Figur den Betrachter zu stimulieren. Was nur implizit mitschwingt, die sexuelle Erregung durch die Puppen und deren Hyperform des Weiblichen, kommt indirekt in der imaginierten haptischen Begegnung zum Ausdruck: die Figuren scheinen „wie zum Umarmen und Küßen eingerichtet“, das Be-greifen der überschmalen Taille der Figur, das mit „Knabenhänden“ möglich erscheint. Die Einladung zur Berührung des Wesens wird jedoch im gleichen Atemzuge verworfen: „hoheitvoll“ und „gewaltig“ ist das „Idealwesen“ und darf nur „mit den Augen verschl[u]ngen werden“. Der Berührungskontakt als Vollzug des erotischen Begehrens versagt sich der Phantasie im gleichen Moment und wird fortan nur zensiert, als voyeuristische Verschiebung, weiter betrieben. Der Mechanismus der Sublimierung schraubt sich gar in die Idee einer exotischen „eigenen Menschenraße“, als deren gefangen genommene Vertreter die Korsetts in die Auslage verschleppt wurden. Die „Menschenhülsen“ als eine menschliche Daseinsform geraten dabei zur ethnographischen Vision:

> Sollte irgendwo eine so kostbare Menschenraße leben, [...] die man mir verborgen gehalten hat? Als eine farbige, glitzernd Menschenraße, ähnlich dem, was unter den Vögeln die Kolibris und Kakadus sind! Aber warum hat man Kopf und Hals weggehackt? Und die Beine ausgeschnitten? Offenbar weil eben die Leiber das Schönste sind. Es sind eben Menschenbälge! Aber nicht federartig, wie die Vögel; sondern seidenartig glänzend; Menschen-Hülsen von einem prachtvollen Geschlecht! Könnte man da nicht hinkommen, wie Die leben? Und glücklich sein? (S. 61)

In der Utopie von Schönheit und Glücksverheißung einer fremden Menschenform fallen ästhetische Brüche auf: was hier vor allem anderen als schön ausgelobt ist, ist ein durch Fremdeinwirkung künstlich zerstückelter, fragmentierter Menschenkörper. Die „glitzernden“ Leiber sind farbig gezeichnet

[258] Vgl. die Etymologie des Begriffes Fetisch: lat. fingere, das „Gemachte“. Böhme, *Fetischismus und Kultur*, S. 11-13.

und verschmelzen phantasmagorisch zum Ornament: in einer Bildmixtur werden sie mit exotischen Vögeln verglichen, mit manieristisch anmutenden Attributen versehen und erscheinen unwirklich entfremdet, künden von utopisch körperlosen Idealwesen. Die Tendenz zur grotesken Vermischung wird noch gesteigert:

> In der That, der Inhalt dieser Leiber, obwohl blühend weiß und flockig wie frische Schlagsahne, war doch künstlich; war angefüllt; - oh, ich lasse mich nicht so leicht täuschen! – und es sind also veritable Menschen-Hülsen; Natürlich! Man kann doch das Blut und die Eingeweide nicht drinnen laßen! Und man füllt es mit Weiß aus, um die Kostbarkeit der Raße anzudeuten. (S. 61)

Nach der hypertroph kolorierten Vogelmetaphorik der körperlosen Menschenbälger reiht sich hier wild assoziativ eine weitere Farbamalgation an: wie „frische Schlagsahne", von reinem Weiß und purer makelloser Erscheinung also, erscheinen die preziösen Kunstkörper. Ein ikonologischer Bruch in der geläufigen Beiordnung des weiblichen Körpers mit der Milch als ‚Lebenssaft' der Natur ist hier die bereits sublimierte, kulturell bearbeitete „Schlagsahne", der ein *haut goût* von Luxus und Dekadenz anhaftet. Hier wird synästhetisch der Geschmackssinn hinzugefügt, der den *first contact* zur sinnlichen Klimax geraten lässt. Doch die angenehme Assoziation des Geschmackssinns wird auf der Stelle wieder durchkreuzt vom Schock der Künstlichkeit („ich lasse mich nicht so leicht täuschen"), dem Kardinalvorwurf wider den Korsettleib. Das Simulacrum als sinnliche Manipulation findet sich in einer wiederum grotesken Verbildlichung angemahnt, wenn erneut Zeichen des Todes und vergänglicher Körperlichkeit grausam drastisch dem Tableau hinzugefügt werden: „Blut und die Eingeweide" wurden den Bälgen entnommen um sie zu konservieren, sie als ewige Illusion beständig zu machen.[259] Das Eindringen des nekrophilen Blicks in den Körper hinein, bis in die – hier absenten – Eingeweide, ist, wie bereits in der Eingangsszene die in die Körper vagierenden Gedanken, von der Idee einer Wahrheit hinter den Hüllen motiviert. Der Kunstkörper des Korsetts lädt sich auf mit ambivalenten Zeichen, lässt den jugendlichen Betrachter erschauern und überwältigt ihn. Geschildert wird also ein prägnanter Moment, der alle Sinne affiziert und Folgen als eine libidinöse Prägung hinterlässt.

Überdeutlich lässt sich das pygmaliontische Zitat im Bild des perfekten, verlebendigten Kunstkörpers herauslesen, was jedoch wiederum – in der für den Text typischen Fall-Bewegung – ins Bedrohliche und Traumatische abkippt. Der

[259] In diesem Bild drängt sich die Assoziation an das Motiv der „Frau Welt" auf, dem schönen und gleichzeitig von Vergänglichkeit affizierten Schreckbild, dessen Rückseite einen Blick auf die Eingeweide freigibt: Vanitas-Allegorie des Lebens und Sterbens - hier freilich in einer paradoxen Wendung ins Komisch-Groteske.

Korsettkörper als Überhöhung und Perfektion des weiblichen Körpers trägt die Zeichen einer *nature morte*, die bereits im ‚Augenblick' – des Erschaffens durch und im Blick – in seiner Künstlichkeit erstarrt. Als eine unvermeidliche Bild-Isotopie erscheint auch an dieser Stelle der fatale Zusammenhang von weiblicher Schönheit und Tod, zusätzlich verstärkt durch die ohnehin schon tote – weil artifiziell-dingliche – Repräsentation der weiblichen Hülle. Besonders auffällig ist, dass der Übersetzungsvorgang vom lebendigen Körper in eine ‚schöne Leiche', respektive ein schönes ‚Präparat', in der pathologischen Phantasie in Verkürzung bereits stattgefunden hat. Eine lebendige Entsprechung des Kunstkörpers als Prätext existiert hier nicht.

Der pygmaliontische Blick sowie der Konnex von schönem Idealkörper und seiner inhärenten Anfälligkeit evozieren eine Doppelbödigkeit: im Bild des künstlich verschnürten Korsettkörpers – statisch und skulptural – schimmert der bricolagehafte Abglanz einer gewichtigen literarischen Tradition durch: die Bildnisbegegnung als fatales Attraktionsmuster. Wenn der Corsetten-Fritz vor den Menschenbälgen und Korsettkörpern eine ästhetische Ekstase erlebt, so ruft diese absurde Verkehrung die Statuenbeschreibung klassizistischer Prägung indirekt mit auf und verschiebt sie subversiv ins Grotesk-Komische.[260] Als Bricoleur experimentiert Panizza hier parodistisch mit dem altbekannten Topos der Kunstliteratur, indem er das Paradigma der schönen Statue ins Sinnbild des vielfach verriegelten Korsettkörpers überführt.[261] Die Konstellation aus

[260] Vgl. zur klassizistischen Tradition der Statuenbeschreibung Helmut Pfotenhauer, Um *1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*, Tübingen 1991. Dass Oskar Panizza sich klassizistischer Texte parodierend bemächtigt, zeigt die Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Mezgerei. Eine Schlangenstudie*, die ausgehend von Lessings Medientheorie eine Invektive gegen den Wilhelminismus betreibt.

[261] Eine auffällige Parallele zum Topos der belebten Statue findet sich in Panizzas Prosaskizze *Vreneli's Gärtli*, in: *Zürcher Diskußjonen* 18/19 (1899). In offener satirischer Nachahmung verballhornt Panizza hier die Bildnisbegegnungen à la Eichendorff, indem in grotesker Verwechslung – als Muster des Ver-kennens in vielen seiner Texte virulent – ein Bergwanderer eine Schweizer Bäuerin für eine ebensolche Venusstatue hält: „Und diese Talje! — rief ich — beim Herkules! — *Juno* hatte keine gewaltigere — und diese keusche Fülle — Alles frisch vom Morgentau umglänzt — von *Selene* gewaschen — vom *Sol* gestärkt .... ich nahm dieses übergewaltige Wesen mit den pochenden Brüsten in meine Arme und preßte es an mich, wie *Venus* vielleicht nie in ihrem Leben umschlungen worden ist .... es dauerte eine Weile übermenschlichster Anstrengung, dann hörte man einen *Schrei*, so furchtbar und stimmbandzerreißend, daß man glaubte, *Pallas Athene* sei mit der flammenden Aegis vom Olymp heruntergefahren, um die Trojaner von den Schiffen zu vertreiben — ein siebenfaches Echo umflamte uns von allen Seiten, eines von *St. Gallen*, eines von *Einsiedeln*, eines vom *Bodensee*, eines von *Zürich*, eines von *Winterthur*, eines von *Schwyz* .... dann ließ ich die Maid los, sezte sie vor mich hin, und trat einen Schritt zurük, um mir die gewaltige Gestalt zu betrachten .... [...] Und ich nahm die Göttin in meine Arme und zog sie an mich, und klopfte ihr mit meinen Händen den schwarzen Samtrok aus — und klopfte tüchtig ... Heiliger Apollo! — dachte ich mir — ist dieses grazjöse Götterbild, deßen zierlichen Wuchs *Praxiteles* in dem Marmorbild zu Florenz festgehalten hat, durch den langjährigen Aufenthalt in der Schweiz auseinandergegangen! Welche Gliederfülle! Welche Macht! Welche überirdische, götliche Macht!" Deutlich wird hier auch die komische Mythenbricolage auf

Betrachter und idealer Statue findet sich in der Szene in enger Entsprechung zu den pygmaliontischen Prätexten[262] aufgegriffen und verworfen, demonstriert also in der Parodie, dass auch den klassizistischen Körperphantasmen eine fetischistische Tendenz eignet: Schritt für Schritt exerziert der Corsetten-Fritz die topische Überwältigung aller Sinne durch: von der visuellen Vergegenwärtigung (mit den Augen „verschlingen“) über die gedachte taktile Näherung („zum mit Knabenhänden umspannend ergötzlich“) bis zur endgültigen Überhöhung im Davonschweben der Leiber, dem Ritual der Distanz, das schließlich die Pointe der Beschreibung bildet. Auch ist der Szenerie die obligate räumliche Barriere zum begehrten Idealkörper vorgeschaltet: statt des musealen Codes eines *noli me tangere* findet sich hier jedoch die moderne, zeitgenössische Variante des Schaufensters als Ausstellungsfläche verarbeitet. Es vollzieht sich eine erotische Hermeneutik der paradoxen Art, indem die ‚Zwangsjacke‘ des griechischen Blicks – also des körpermodellierenden Auges im Sinne einer Nachahmung antiker Ästhetik – in ein emblematisches Bild modischer Perversion überführt wird: die reale Zwangsjacke des Korsetts. Dieser künstlich ver-schlossene statt ge-schlossene Körper, der letztlich einen Torso vorstellt, zeigt sich in seiner Desintegration, den fragmentierten Teilen, als eine Kontrafaktur klassischer Statuenidole. Der Horror einer drohenden Zerstückelung findet sich hier also zeitgenössisch umgewandelt als ein lustvoller Mehrwert des Stillhaltens – wie im Korsett sinnfällig verkörpert – und kommt doch nicht ohne salvierende Verlebendigungen aus: die Leiber werden imaginär ins Schweben versetzt, engelsgleich werden sie mit Flügeln versehen, als exotische Vögel dynamisiert und im gleichen Zuge verdinglicht: „saßen, oder schwebten, oder stacken ein bis zwei Dutzend Menschenleiber, das heißt Ausschnitte von Menschenleibern [...]“ (S. 60) Nichts anderes als eine ‚Pathosformel‘ des Korsetts generiert Panizza hier; er inszeniert den endgültigen Abgesang auf das strapazierte Ideal des Naturkörpers, indem er diesen abschafft und fetischistisch substituiert durch das modische Fanal des Korsetts. Entscheidend neu ist an diesem Rekurs auf Bildnisbegegnung und Statuenverlebendigung die warenförmige Erscheinung des Idealkörpers, der hier statt als Statue oder Automat als frühkapitalistische Ikone der Schaufensterpuppe daherkommt. Der novellistische Höhepunkt einer Verlebendigungsgeste erscheint hier als historistisches Zitat, als Bemühung um

die Spitze getrieben. Panizza kennt und verzerrt die Traditionen der klassizistischen Körperaneignung über das erotische Muster der auflebenden Statuen.

[262] Vgl. wiederum die Statuenbeschreibungen von Lessing, Winckelmann, Herder, Goethe, Heinse, sowie das im 19. Jahrhundert literarisch produktive Phantasma der Venusstatue bei Eichendorff, Brentano bis hin zu Keller.

eine ‚Wiederverzauberung' ins Komische gekippt. Es ereignet sich die Kollision zweier Körperbilder: die romantisch-ideelle Aufladung der weiblichen Erscheinung implodiert angesichts der entseelten Warenform des Kunst- und Werbekörpers. In diesem Zusammenhang erscheint auch die Animationsgeste, die versuchte Verlebendigung des Statuen-/Puppenkörpers vielmehr als eine ‚pygmaliontische Perversion': statt die Figur zu ‚kulturalisieren', sie also mit kulturellen Zeichen des Menschlichen imaginär auszustaffieren, drängt die Phantasie des Betrachters sie ins Animalische, versetzt sie also doppelt zurück in den Stand der unschuldigen Kreatürlichkeit vor der Bekleidung, die ja als solche gar nicht wahrgenommen wird. Die Korsettpuppe verkörpert das riskante Spannungsverhältnis zwischen idealer Verkörperung und steriler Warenperformanz – durchaus lässt sich diese Zuspitzung als ein kritischer Zeitbezug lesen, im Medium der Satire gespiegelt.

Die sich ereignende Verschiebung von sexuellem Impuls und instinktivem Erkennen konventioneller sexueller Reize – die herauspräparierte, nachgeahmte Form des weiblichen Körpers als Stifter erotischer Imagination – hin zu einer Abstraktion und Entfremdung liest sich auch als eine hypertrophe Doublette der zeitgenössischen Sexualpathologie. Der *coup de foudre* – hier fetischistisch ad absurdum geführt – wird komisch vorgeführt als Fehlzündung eines vielfach unterdrückten, „eingeschnürten" Bewusstseins, als Travestie sexualpathologischer Fallprosa im Stile Krafft-Ebings. Dessen *Psychopathia sexualis* hält eine Sammlung verwandter Schicksale bereit und kann stets als ein Intertext mitgelesen werden. So findet sich auch hier das kuriose Idol der Unterwäsche als Metonymie und schließlich als Substitution des weiblichen Körpers verewigt:

> Beobachtung 107. Z., 36 Jahr, Gelehrter, hat sich bisher nur für die Hülle des Weibes, niemals aber für das Weib selbst interessiert und bisher niemals mit einem solchen sexuell verkehrt. Neben der Eleganz, dem Chic einer weiblichen Toilette im Allgemeinen, bilden seinen Fetisch im Besonderen Unterkleider und Battisthemden mit Spitzen garnirt, Atlascorsets, feingestickte seidene Unterröcke, seidene Strümpfe. Es war ihm eine Wollust, in Confectionsläden derlei weibliche Kleidungsstücke zu besehen oder gar zu betasten, Sein Ideal war irgendeine Dame im Badecostüm, mit seidenen Strümpfen, Corset, darüber ein Morgenkleid mit Schleppe. Er studirte die Costüme der Coureuses des rues, fand sie aber geschmacklos, geradezu widerlich. Mehr Genuss hatte er beim Mustern der Auslagefenster, aber die Auslagen wurden selten erneuert.[263]

Der „Hülle" des weiblichen Körpers scheint also eine besondere Neigung zur fetischistischen Fixierung zu eignen. Als Sinnbild höchster Abriegelung und Verschnürung inkriminierter Nacktheit lädt es die Imagination des Betrachters

[263] Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis*, S. 187.

ein, den Stationenweg der vielfachen Versiegelung rückwärts zu beschreiten. Als Erklärungsmuster können wiederum zeitgenössische Kleidungscodes herangezogen werden, die diese spannungsvolle Dialektik aus Ver- und Enthüllung immer mitinszenieren. Wieder sei an dieser Stelle auf Eduard Fuchs' parallele Überlegungen zum modischen Problem zu verweisen, der diesen performativen Bruch wie folgt kommentiert: „Das Hauptwesen des öffentlichen Anstandes besteht in der möglichst restlosen Ausschaltung alles Geschlechtlichen im öffentlichen Gebaren."[264] Gleichzeitig jedoch wirkt die gegenstrebige Fügung dieses sittlichen Anspruchs im „Untergrund" der Toilette kräftig mit:

> Der Zweck der Oberbekleidung ist stets Verführung im allgemeinen, der der Dessous vor allem Verführung des einzelnen und Stimulans des begünstigten Mannes. Je tiefer man in die Untergründe der weiblichen Kleidung eindringt, um so komplizierter und zugleich die Sinne berauschender wird diese: Spitzen, Stickereien, Bänder, Schleifen [...][265]

In dieser Verbotsstruktur sieht Fuchs auch die besondere Attraktivität gerade des Korsetts für die Satire und die Karikatur begründet, da „das starke Schnüren zu einem beliebten Vorwurf des Groteskhumors" führt.[266] Auch Fuchs problematisiert die „Betonung der größeren weiblichen Beckenbreite und der Formen des Busens" durch die „künstliche Verengerung der natürlichen Taillenenge".[267] Diese hypertrophe Künstlichkeit nun scheint geeignet, die männliche Sexualität zu affizieren, wie sich bei Krafft-Ebing in vielen Beispielen zum Korsett und zur Unterwäsche als „Fall-Objekt" nachvollziehen lässt. Steht also der reale weibliche Körper in seiner fleischlichen Präsenz in Konkurrenz zu seiner Simulation, dem Simulacrum des Korsetts, so spricht den kulturell pathologisch vorgeprägten Fetischisten um so stärker dieses künstliche Substitut an– das Abbild und die zeichenhafte kulturelle Entsprechung einer weiblichen Nacktheit, die sich zunehmend in die Latenz, die Unsichtbarkeit, als eine phantasmatische Struktur zurückzieht und hier umso mächtiger regiert. Kunstkörper statt Naturkörper scheint demnach die Revision der Korsett-Perversion zu lauten.[268] Die typische Beschreibung einer Perversion bei Krafft-

---

[264] Eduard Fuchs, *Illustrierte Sittengeschichte* (1909), ausgewählt und eingeleitet von Thomas Huonker, 6 Bde., Frankfurt a. M. 1995, Bd. 5: *Das bürgerliche Zeitalter* I, S. 90.

[265] S. 95.

[266] Eduard Fuchs, *Sozialgeschichte der Frau. Die Frau in der Karikatur* (1906), Nachdruck der dritten, erweiterten Auflage von 1928, Frankfurt a. M. 1973, S. 323.

[267] Ebd., S. 317 f.

[268] Bereits Goethe legt seinem Werther fetischistische Vorlieben in den Mund. In den *Briefen aus der Schweiz* kann dieser die totale Enthüllung einer schönen jungen Prostituierten nicht etwas goutieren, sondern favorisiert die teilweisen Verhüllungen als dem ungeübten Auge weniger ‚unheimlich': „[...] welch eine wundervolle Empfindung da ein Stück nach dem andern herabfiel, und die Natur, von der fremden Hülle entkleidet, mir als fremd erschien

Ebing zeitigt darüber hinaus im Parallelblick auf Panizzas Corsetten-Fritz komische Effekte, die der von Fuchs aufgezeigten Neigung zur Karikatur – deren Stilmittel, ebenso wie das des Korsetts, gerade die Überzeichnung ist - entsprechen. Die Affinität des literarischen zum wissenschaftlichen Text – oder umgekehrt – hinsichtlich Thematik und Erzählstruktur[269] ist frappant. Dabei entsteht jedoch in der literarischen Mischung aus komisch-grotesken, weil parodistischen Anteilen und der gleichzeitigen Drift ins Phantastisch-Schaurige die originäre und überaus moderne Signatur des Textes als ein *double bind*. Das Spannungsverhältnis von Angst, Trauma und komischer Überzeichnung kennzeichnet eben jene Eigenheit des *Corsetten-Fritz* als einen Text, der ein novellistisches Sujet mit der für die Fallgeschichte typischen Introspektion paart.

Die Begegnung vor der Bühne des Schaufensters – als Ort des modernen Schönheitskultes – wird schließlich abgerundet durch eine absurde ökonomische Erwägung:

> Denn offenbar, – darüber war ich orientiert – ist das, was hinter diesen Riesenscheiben aufgestellt ist, zu verkaufen. Aber wer kann so kostbare Menschen kaufen? Wohl nur ein König! Mein Gott, rief ich, was wird dieser orangene Menschen-Vogel kosten? Gewiß einige Zehntausend Gulden. Die werde ich nie besitzen. Und so werde ich im Leben nie glücklich sein.....! (S. 61 f.)

Bereits die preziöse Ausmalung der Korsettkörper zeigte eine Schwerpunktverlagerung in der libidinösen Attraktion: Attribute eines realen Körpers, der Haut, fallen aus der Beschreibung heraus, wohingegen die materiellen Beschaffenheiten der Dinge, also des Artefakts Korsett, diese überbieten. „Seidig", „glänzend", „kostbar", gar „orange" werden die Körper ins Künstliche und Luxuriöse gehoben. Das Korsett ist somit die warenförmige Fortführung eines weiteren isotopischen Requisits, einer narrativen Einrahmung des Nackten: dem Feigenblatt, respektive dem Schleier, als Kunst der Andeutung und der erotischen Draperie. Dass dieser moderne Schleier zunehmend über einen ganz eigenen Symbolismus – einer Entfremdung der zwischengeschlechtlichen Kommunikation - verfügt, passt sich in den Code des Fetischismus als Inszenierung des Verbotenen. Der Sexualfetisch wird zur

---

und beinahe [...] mir einen schauerlichen Eindruck machte. [...] Was sehen wir an Weibern? [...] Ein kleiner Schuh sieht gut aus, und wir rufen: welch ein schöner kleiner Fuß! Ein schmaler Schnürleib hat etwas Elegantes und wir preisen die schöne Taille." (In: Goethe, *Sämtliche Werke*, Frankfurter Ausgabe, Abt. I, Bd. 16, S. 30)

[269] Es finden sich in Krafft-Ebings Sammlung auch zahlreiche in Ich-Form gehaltene Schilderungen, die in einer Mischung aus autobiographischer Erinnerungsarbeit und Mitteln der literarischen Stilisierung die Pathogenese als ‚Kunstform' wiedergeben. Das genuin novellistische Verfahren dieser Texte, in denen stets Einbrüche und Ereignisse des ‚Unerhörten' einer verirrten Sexualität als Zentrum des Erzählens fungieren, zeigt eine hohe Affinität des wissenschaftlich intendierten Schreibens zu literarischen Präsentationsformen auf.

„Ikone der Versagung“,[270] da auch der Wunsch nach Besitz des anvisierten Objekts des Begehrens sich dem Fetischisten per se verbietet und sich hier gar noch durch den immensen Warenwert des Kunstkörpers negiert: eine interne Versagensstruktur, die zusätzlich über eine phantasmatische Finanzkalkulation verstärkt wird. Hinter den schwebenden, verführerischen Leibern erscheint der vermeintliche Besitzer – also Besitzer des Korsett-Geschäfts: ein „schwarzbärtiger, gelockter Judenkopf, der [...] unversehens von Hinten mit zwei Armen mein Orange-Bild umfaßte, und es liebkosend nach hinten trug.“[271] (S. 62) Der Trennungsmoment wird gewaltsam und traumatisch vollzogen, der begehrte Körper im doppelten Sinne handgreiflich entwendet.[272] Der Corsetten-Fritz, so sein späterer Spitzname, hat im unerreichbaren „Menschenbalg“ des ausgestellten Korsetts seine fetischistische Master-Trope gefunden, deren Idolwert sich in den folgenden Begegnungen festigt.

Zahlreiche Bild-Heimsuchungen stürmen im folgenden auf den jungen Fetischisten ein, dessen Seele nun nicht mehr „vagirt[]“, sondern einen „Inhalt“ gewonnen hat. „[T]räumend oder wachend“ erscheint das Idealwesen als ein „prachtvolles Bild“ (S.63), regiert machtvoll Fritzens Bewusstsein. Das Korsett als Mimikry und Simulation weiblicher Nacktheit ist auch der Anziehungspunkt einer weiteren Episode, die nunmehr im eigenen Hause – denn dahin hat sich auch im psychologisch übertragenen Sinne die Wunschvorstellung verlagert – stattfindet. Die Möglichkeit, Nacktheit zu sehen und zu erfahren, treibt den

---

[270] Diese Formel prägt in einem anderen Zusammenhang treffend Peter Gorsen, „Der Sexualfetisch als Ikone der Versagung“, in: ders., *Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert*, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 43.

[271] Die novellistische Dreieckskonstellation, die als Eindringen eines Dritten in eine Paarbeziehung ein Grundmuster des Erzählens darstellt, verwirklicht sich hier in der Figur des „Juden“. Wiederum ist hier auf strukturelle Analogien zu Sacher-Masochs *Venus im Pelz* hinzuweisen, deren Protagonist Severin ebenfalls die Bedrohung seines fetischistischen Konstrukts, der ‚masochistischen‘ Beziehung zu einer Domina, durch die Figur eines „Juden“ thematisiert. Der Dritte, in seiner ‚klassischen‘ Verkörperung als ‚Judas‘, steigert durch den drohenden Verrat gleichzeitig die Angstlust des Fetischisten. Vgl. Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, S. 43, S. 47 u. ö. Vgl. hierzu ausführlich Hartmut Böhme, „Bildung, Fetischismus und Vertraglichkeit in Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz*“, in: Ingrid Spörk/ Alexandra Strohmeier (Hg.), *Leopold von Sacher-Masoch*, Graz 2002, S. 11-41.

[272] Zum antisemitischen Aspekt in Panizzas Texten liegen zahlreiche Untersuchungen in englischer Sprache vor. Jedoch soll dieser Zug hier als Marginalie behandelt werden. Der Entzug des Idealwesens durch eine - obendrein einer anderen Religion als dem väterlichen Protestantismus angehörigen - Überich-Figur wird gerne als ödipale Intervention gedeutet. Vgl. hierzu Peter D.G. Brown, *Oskar Panizza. His life and works*, New York 1983, der in seiner Gesamtschau des Werks zu folgender Interpretation der Szene gelangt: „It is interesting to note how in this obviously Oedipal fantasy the role of Panizza’s dream-world is assumed by a smarty Jew. [...] This some basic Oedipal nigthmare was most likely at the base of so much of his poetry dealing with infidelity and the sudden disappearence of the bride just before the wedding.“ (S. 132 f.) Browns psychoanalytische mit biographistischen Ansätzen mischender Überblick würdigt jedoch die Texte nicht vollständig in ihrer diskursiven Komplexität.

Corsetten-Fritz an, sich voyeuristisch der im Hause dienenden Köchin heimlich zu nähern:

> Plötzlich kam mir der Gedanke [...] mir ein Glas Himbeer-Waßer von der Köchin zurecht richten zu laßen. Es war Sommer, und ein heißer Tag. Die Köchin hatte den Schlüßel zu diesen Süßigkeiten. Eben hatte ich die Thürklinke in der Hand, und war im Begriff über den Corridor zu gehen, als mich ein weiterer Gedanke auf einmal leise auftreten ließ. Die Köchin war eine hübsche Person. Sie hatte große, dunkle, vielsagende Augen. (S.64)

Die erotische Spannung schwingt in den Bildzutaten schwülstig stereotyp mit: die pubertäre Neugierde, der schwül-heiße Sommertag, der zu laxer Stimmung anregt und die Lust auf „Süßigkeiten" anregt, in deren Besitz sich die „hübsche" Köchin befindet. Dem Impuls und voyeuristischem Trieb gehorchend, schaltet sich ein Exkurs über die anatomischen Unterschiede der Geschlechter zwischen. Diese kurze und äußerst lakonisch gehaltene Erläuterung in fast medizinischer Diktion erweist sich nun als überaus aufschlussreich hinsichtlich der fatalen Begehrensstruktur, die sich ja auf ein Substitut von Nacktheit richtet:

> Ich war wohl über die Unterschiede zwischen Knaben und Mädchen sehr wohl orientirt. Ich hatte durch Zufall sogar diese Abweichung in der Bildung der Scham bei kleinen Mädchen schon beobachtet. Was mich einzig verdroß, war, daß die Urin-Bereitung mit jenen differenzierten Organen vergesellschaftet war. Das heißt, ich konnte mir nicht klar machen, warum zur Entleerung des Urins bei Knaben und Mädchen verschiedene Organe nothwendig seien. – (Ebd.)

Die Bezeichnungspraxis ändert sich an der Stelle schlagartig, als von veritabler Nacktheit der Genitalien die Rede ist. Dominierten im Zusammenhang mit dem Kunstkörper Korsett rhetorisch ausgeschmückte, reiche Umschreibungen („glänzend", „prächtig"), die stets die Materialität und Künstlichkeit des Körpers exponierten, so findet hier ein Rückgriff auf nüchtern anatomische Semantik statt. Zudem wird den Genitalien, als den primären Partialobjekten,[273] eine erotische Wirkkraft abgesprochen, indem sie sofort physiologisch mit der „Urinbereitung", also rein funktionalistisch und zudem durch die angesprochenen Ausscheidungsvorgänge an Grenzen des Ekels stoßend, assoziiert werden. Die absurde sprachliche Umschiffung des vulgären Nackten über das Skatologische lässt diese Versachlichung überdies als einen salvierenden Versuch der Verfremdung des unlesbaren Naturkörpers erscheinen: das krude Nackte wird mit medizinischer Diktion sprachlich verhüllt.[274] Der *first*

[273] Vgl. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*.

[274] Der Mechanismus der sprachlichen Sachlichkeit in verhüllender Funktion findet sich ausgeprägt in der *Psychopathia sexualis*. Dort sind es sublimierende und entfremdende lateinische termini technici und präventive Übersetzungen ins Lateinische, die den Text vor Missbrauch, also erotischem Interesse und Stimulanz durch das Lesen, schützen sollen. So werden in einer ‚Bekleidung' nackter Tatsachen durch lateinische ‚Sprach-Feigenblätter'

contact, die erste Ansicht, der eigentlichen, wenn auch partialen, Nacktheit des Geschlechtlichen, ist nur einer kleinen Erwähnung wert, hat offensichtlich keinerlei bleibenden Eindruck hinterlassen und erfolgte „zufällig". Es wird von einer „Abweichung" der Organe gesprochen, deren unterschiedliche Ausprägung von keinerlei erotischem Mehrwert ist, sondern als ‚verdrießliche' Tatsache bedacht wird. Die Nacktheit der Genitalien erscheint also in einem vielmehr rätselhaften „vergesellschafteten" Kontext der Körperfunktionen und steht der erotischen Strahlkraft des Korsetts bei weitem nach. Das Sprechen über die *naturalia et pudenda* des weiblichen Körpers bricht hier auch ratlos ab, markiert durch einen schweigsam-beredten Gedankenstrich. Die kollektive, „vergesellschaftete" Grundtatsache der Nacktheit wird in diesem Stadium der Fetischisierung als eine bereits überwundene banale Entdeckung, die überlagert wird von ihrem ungleich reizvolleren kulturellen Substitut, in der naiv-kindlichen Erinnerung verortet. Ebenso wenig vermag die krude dargestellte Nacktheit der Genitalien individuelle – Fritzens – erotische Sehnsüchte zu bündeln, hierzu ist nur das Simulacrum Korsett in der Lage.

Die nun folgende Szene bietet einen *locus classicus* der voyeuristischen Übertretung. Um die Köchin heimlich zu beobachten, nimmt der Voyeur den unvermeidlichen Platz am Schlüsselloch ein:

> Ich wollte durch's Schlüßelloch der Köchin in's Zimmer schauen, um zu sehen, wie sie aussehe, was sie treibe. Nahe bei der Thüre angelangt hörte ich schon nesteln und rutschen und herumwirthschaften. Aber kaum hatte ich das Auge an's Schlüßelloch gebracht, als ich, starr vor Entsetzen, und unfähig, mich auf den Füßen zu halten, beinahe mit dem Kopfe gegen die Thüre gefallen wäre, Ich lief eilig ins Wohn-Zimmer zurück, wo ich keuchend an einem Möbel anhielt, um das Gesehene zu verdauen, zu überlegen, mir klar zu machen: Die Köchin stand mit nackten Armen in ihrem Zimmer; an ihrem Bett; der Hals ebenfalls nackt; das Hemd war tief ausgeschnitten; zwei weiße, helle Kugeln sprangen dort, wo das Hemd aufhörte, hervor, und von diesem Rand an abwärts hatte die Köchin, sowohl gegen die Arme sich verbreiternd, als nach unten den ganzen Leib verhüllend, eine jener farbigen, eingefaßten, starren, getrockneten Menschenhülsen, wie ich sie damals hinter der Glasscheibe gesehen [...] (S. 64 f.)

Erneut sind es zunächst akustische Reize, verursacht durch Kleider, die den Wahrnehmungsakt einleiten – der Voyeur als ‚Ecouteur' in Potenzierung aller

---

paradoxe Wirkungen zwischen Versachlichung und Scham einerseits und Erregung andererseits erzielt: „Ein erstmaliges Rencontre mit einer Puella [...] da, als er sie denutata erblickte, jegliche Libido schwand und Erektion nicht zu erzielen war." (Beob. 69, S. 131) Nacktheit selbst wird hier also unter der Sprachhülle verkleidet. Vgl. zum „Sprachenbabel" und zum „Horror linguae nudae" die entsprechenden Kapitel bei Steinlechner, *Fallgeschichten*, S. 28-31. Vgl. auch Freuds Erwähnung eines infantilen Schreckens als er seine Mutter „nudam" sieht und folglich in Vermeidung des Unsagbaren auf eine eben solche lateinische Wortkleidung zurückgreift.

Sinneskanäle.[275] Diese verheißungsvollen Geräusche künden implizit von möglicher Enthüllung und Nacktheit, die schließlich das Desiderat eines Schlüssellochvoyeurs darstellt. Eine komische Note ergibt sich durch die angedeutete Umständlichkeit des Be- oder Entkleidungsvorgangs: „nesteln und rutschen und herumwirthschaften“ mindern die erotische Aura des ‚Striptease‘. Wiederum wird hier ein klar codierter Vorgang gleichsam auf den Kopf gestellt. Statt der erwarteten Entkleidung, deren Resultat die Nacktheit wäre, ist die Frau im Begriff sich zu bekleiden, was sich jedoch ins abweichende Reizschema des Korsettliebhabers fügt. Grotesk verkehrt wird nun auch das voyeuristische Objekt: statt die Nacktheit des Körpers preiszugeben, verhüllt sich der Körper mit Hilfe eines Korsetts – ein invertierter Striptease. Nacktheit erscheint nur als Rahmung für den Fetisch: „nackte[] Arme“ und „nackt[er] Hals“ sowie – eine komische Fehlinterpretation der weiblichen Brüste – „zwei weiße, helle Kugeln“. Als Stimuli taugen diese vereinzelten Ausschnitte nackter Körperlichkeit hingegen nicht, sie rahmen lediglich ein, was Fritzens Aufmerksamkeit erneut fesselt: das Korsett. Dieses umschlingt und überdeckt den Körper der Frau und verleiht ihr eine groteske doppelte Kontur: „[...] gegen die Arme sich verbreiternd, als nach unten den Leib verhüllend“. Mode als eine Kunst der Allusion, der verheißungsvollen Nachahmung des nackten Körpers, ist hier ins Extrem getrieben: als eine Illusion von gesteigerter Natur findet sie im Korsett ihren höchsten Ausdruck, indem darin die Natur selbst zur Leerstelle gerät. So fragt der Fetischist nicht mehr nach dem Untergrund des Dings, sondern vervielfältigt den Reiz in der Verschiebung auf die Hülle. Im Kampf mit dem Überzug scheint diese ein Eigenleben zu führen, während der Körper selbst gewaltsam in Form modelliert wird – nicht ohne ein Hervordrängen seiner Natur. Wo nämlich die natürlichen Zeichen sich zeigen, als hervorspringende „weiße, helle, bebende Kugeln“, als „nackte[] Arme[]“ und nackter Hals, schiebt sich die künstliche Doublette des Körpers über diese und unterdrückt ihr Wirken. Nacktheit als Stimulans hat hier ausgedient, wird nur noch mit Befremden wahrgenommen. Der indiskrete Übergriff des Voyeurs wird bestraft, indem dieser Zeuge einer unheimlichen Verdopplung wird: Der handgreifliche Kampf der Natur mit dem Artefakt, ihrer Simulation, lässt an das Schreckensbild des Automaten denken.[276] Darüber hinaus und innerhalb der Ikonographie des

[275] Vgl. die Eingangsszene, s. o., in der die Geräusche der Kleider der suchenden Seele die Stoßrichtung vorgeben und sie in Gedanken in die Hüllen der Körper eindringen lassen.

[276] An dieser Stelle entgeht den Interpreten freilich nicht der intertextuelle Bezug zu E.T.A. Hoffmanns *Sandmann*, der von der Forschung gerne bemüht wird. Vgl. Werner, „Geschnürte Welt“: „ Ein unvoreingenommener Leser liest diese Erzählung zunächst als phantastischen ästhetischen Text [...], ein versierter Leser könnte ihn – wenn auch vage – in einem

Nackten gedacht, ist das Szenario der im Bade belauschten Frau selbst ein Topos im narrativen Archiv der Nacktheitsdarstellungen.[277] Nacktheit ist und bleibt– wie bereits mehrfach aufgezeigt – auch in ihren literarischen Repräsentationen gebunden an feste Erzählungen und Mytheme vom Nackten, die eine rahmende und erinnernde Funktion übernehmen. Als zunächst akustischer und im nächsten Schritt visueller Übertritt beinhaltet auch hier die Urszene des Voyeurismus und der Indiskretion die spannungsvolle Dialektik aus sexueller Neugierde und Angst vor der Entdeckung. Dem Entdecken des Voyeurs, der unstatthaft in die Intimität der Nacktheit während der Toilette eindringt, muss notwendig eine drastische Strafe folgen: Blendung, Verwandlung und Tod rangieren hier als historisch vorgeprägte Sanktionen für das Erkennen der verborgenen und verbotenen Wahrheit – in Anlehnung an Sartre ließe sich von einem ‚Aktäon-Muster' sprechen.[278] So sieht sich auch der Corsetten-Fritz mit einer schockierenden Wahrheit des Körpers konfrontiert: die Köchin schmückt sich - ganz wörtlich zu sehen - mit fremden Federn,[279] ist eine „mosaische Arbeit"[280] wie die Kunigunde aus Kleists *Käthchen von Heilbronn*, die sich eines künstlichen „Balgs" bedient. Der Schrecken über diesen heterogen zusammengesetzten Frauenkörper evoziert literarische Vorbilder[281] und gibt sich hier – ganz in Panizzas Manier – als Mythen-Bricolage aus.

Es erscheint nun das Korsett vollends anthropomorphisiert, respektive automatisiert: als eine „Menschenhülse" hat es sich vor den Menschen selbst

---

intertextuellen Dialog mit E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* rezipieren." (S. 220 f.); Walter Benjamin unterstreicht die Verwandtschaft zu Hoffmann in seinem grundlegenden Essay zu Panizza, aus dem auch die Formel vom „häretischen Heiligenbildmaler" hervorgeht: „Das ist die dualistische Metaphysik, die Panizza so ganz mit Hoffmann teilt, und die [...] die Gestalt des Gegensatzes von Leben und Automat annimmt. Sie hat ihm die Geschichte von der *Menschenfabrik* eingegeben, wo die Menschen mit angewachsnen Kleidern hergestellt werden." (S. 647) Wie Hoffmann leiste Panizza also eine „moralische[] Auseinandersetzung zwischen Leben und Schein [...]" (S. 644).

277 Mythologische und biblische Stoffe dienen traditionell als Passepartouts der Darstellung von Nacktheit: die keusche Susanna im Bade, belauscht von zwei Alten; ihr Gegenstück in Gestalt der verführerischen Bathseba; Diana, Athene etc. Vgl. den Überblick zur speziellen Ikonographie der Badenden bei Jacques Bonnet, *Die Badende. Voyeurismus in der abendländischen Kunst*, Berlin 2006 (franz. Original: Vanves 2006).

278 Vgl. Jean Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts*, Reinbek bei Hamburg 1972; sowie auch Foucaults Text *Prose d'actaeon*. So finden sich in der griechischen und römischen Mythologie diverse Vorbilder: die Blendung des Teiresias, nachdem er Pallas Athene nackt im Bade sieht, die tödliche Metamorphose des Aktaion, der Diana im Bade belauscht, Susanna etc. Vgl. hierzu u. a. Sabine Poeschel, *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen in der bildenden Kunst*, Darmstadt 2005.

279 Die bildliche Anlehnung an Vögel: Kolibris und Kakadus während der Schaufenster-Begegnung.

280 Vgl. Kleist, *Käthchen von Heilbronn*, wenn Kunigunde sich als „mosaische Arbeit" im Bade enthüllt und zur Schreckensimago des künstlich zusammengesetzten Blendwerks wird. Das Motiv des Voyeurs findet sich auch in *Der Schrecken im Bade*. *Eine Idylle* verarbeitet.

281 Vgl. auch die Beliebtheit des voyeuristischen Übergriffs in der mittelalterlichen Literatur: *Melusine*, *Der arme Heinrich* etc.

geschoben und von diesem Besitz ergriffen. Dass diese Hülse nun die Nacktheit selbst ersetzt, ist wiederum ein typischer Reflex des zeitgenössischen Kleiderfetischisten und führt zurück zu kulturellen Prägungen, „vergesellschafteten" Dissimulationen der Mode, als deren Zuspitzung das Korsett gelten kann. Wiederum zeigt ein paralleler Blick in die *Psychopathia sexualis*, das Fetischisten-Sammelsurium, diesen Mechanismus der Ersetzung:

> Wie gross die Bedeutung ist, die weiblicher Schmuck, Putz und Kleidung auch für die normale Vita sexualis des Mannes haben, ist allgemein bekannt. Cultur und Mode haben hier dem Weibe gewissermassen künstliche Geschlechtscharaktere angeschaffen, deren Wegfall, wenn das Weib unbekleidet in Betracht kommt, trotz der normalen sinnlichen Wirkung dieses Anblicks, als Verlust, als befremdend wirken kann [1]). Es darf hierbei auch nicht übersehen werden, dass die Kleidung des Weibes häufig die Tendenz zeigt, bestimmte Geschlechtseigentümlichkeiten, secundäre Geschlechtscharaktere (Busen, Taille, Hüften) hervorzuheben und zu outriren. [...] So kommt es, dass nicht selten im Beginn der Vita sexualis die Vorstellung des geschlechtlich Reizenden und weiblicher Kleidung sich associiren. Diese Association kann namentlich dann eine unlösbare werden – das bekleidete Weib dem nackten dauernd vorgezogen werden -, wenn die betreffenden Individuen [...] überhaupt nicht zu einer normalen Vita sexualis und zur Befriedigung durch natürliche Reize gelangen. [...]
> Erinnern wir uns, dass in Beob. 55 das Weib die letzte Hülle nicht fallen lassen darf, dass Beob. 58 euquus eroticus, das bekleidete Weib vorzieht. Dr. Moll (op.cit. 3. Aufl.) erwähnt einen Patienten, der den Coitus mit puella nuda nicht ausführen konnte; [...] ebd. Führt derselbe Autor einen conträr Sexualen an, der demselben Kleiderfetischismus unterworfen ist.
> [1]) Vgl Goethe's Bemerkungen zu seinem Abenteuer in Genf (Briefe aus der Schweiz, 1. Abtheil., Schluss). (S. 68)[282]

Das modische „Outriren" der „Geschlechtscharaktere" – bei Panizza rangiert an dieser Stelle der bewusst semiotische Begriff „Geschlechtszeichen"[283] – als ein doppeldeutiges Manöver der Scham und des Frivolen - zieht demnach Reaktionen der Ent- bzw. Befremdung, den Verlust natürlicher erotischer Semiose, nach sich. Diese Substitution bewertet Krafft-Ebing als problematisch, seine Argumentation lässt in vielerlei Hinsicht an Panizzas Mode-Essay denken. Hier wie dort wird der Verlust der ‚natürlichen' Zeichen als Folge kultureller Täuschungsmanöver beklagt, deren Resultat dann die sexuelle Aberration ist. Die natürliche Nacktheit hat für den Kleiderfetischisten ihre erotische Aura verloren, ist fremd geworden und kann nur in ihrer Ersetzung als stimulierend erfahren werden – die sexuelle Pathologie erklärt sich in ihrer Ableitung aus der kulturellen Perversion.

---

[282] Der von Krafft-Ebing vorgebrachte Verweis auf eine Episode in Goethes Schweizer Briefen zeigt sein wissenschaftliches Verfahren, welches immer wieder – berühmt natürlich die Prägungen des Masochismus nach Sacher-Masochs *Venus im Pelz* und des Sadismus nach de Sade – auf literarische Texte legitimierend zurückgreift. Auf die entsprechende Bezugsstelle bei Goethe werde ich noch zurückkommen.

[283] Vgl. Panizza, *Die Kleidung der Frau*.

Die voyeuristische Szene ist also von höchster diskursiver Dichte. Nicht nur wird hier Nacktheit als sinnliche Evidenzerfahrung verabschiedet und nur noch metonymisch, in ihren Ersetzungen erfahrbar; es ereignet sich darüber hinaus ein semiotisch prägnanter Moment für den Fetischisten.

> [...] wobei ich nur das Eine nicht begreifen konnte, wie die Köchin diesen fremden Menschen-Überzug über sich hinübergebracht hatte; denn die Köchin war ein starkes Frauenzimmer; der Überzug hingegen knapp und eng; [...]

Das Korsett, das in Hyperpräsenz die Form des weiblichen Körpers nachstellt, kann insofern als Verschiebung, als Metonymie dieses gesehen werden. Was nun aber die spezielle Rhetorik des Fetischismus anbelangt, strebt dieser einem Partialreiz in verabsolutierender Tendenz nach. Die rhetorische Figur lautet dann entsprechend Synekdoché, genauer: nicht *pars pro toto*, sondern *pars in loco totius*. Diese Umwertung kennzeichnet auch die „Grenzlinie der Perversion".[284] Wenn in oben zitierter Stelle der Körper der Köchin mit seinem Überzug, dem metonymischen Ersatz seiner Nacktheit, in Konflikt tritt, ergibt sich ein Spektakel der Zeichen. Signifikant (Überzug, Kleidungsstück) und Signifikat (Nacktheit) nähern sich im Bild des Korsetts asymptotisch aneinander an. Das Korsett ahmt den Körper in enger Entsprechung nach, betreibt also Travestie, indem es sich als ein natürliches Zeichen ausgibt. Das Phantasma des natürlichen Zeichens – eine ohnehin aporetische Struktur – findet seine engste Entsprechung wiederum in der Nacktheit, dem vermeintlichen Naturkörper. Folglich stellt das Korsett in der Simulation einer Koinzidenz von Zeichen und Bezeichnetem – ein semiotisches Evidenzversprechen dar. Wenn hier in komisch-grotesker Weise der Kampf des lebenden mit dem unbelebten Körper, der Frau mit ihrer semiotischen Hülle, geschildert wird, so ist dies ein Unterfangen, das doppelbödig spektakulär ist. Der Kulturkörper zwängt sich über den Naturkörper und lässt diesen unsichtbar werden – eine Tilgung der Referenz. Die erotische Codierung verlagert sich also auf das Artefakt, unter Verlustnahme des Signifikats. Hingegen avanciert das Artefakt, der fingierte Leib, zum Eigentlichen. Fritzens Überwältigung angesichts dieser Umkehrung ist die des Fetischisten, dessen erotisches Interesse schon kulturell korrumpiert ist. Das suggestive Erscheinungsbild des Korsetts tut sein übriges dazu, den wahren, natürlichen Untergrund dieser Hülle vergessen zu lassen. So erscheint es innerhalb des fetischistischen Codes – dem voyeuristischen Code

[284] Böhme, *Fetischismus und Kultur*, Kap. „Exkurs zur rhetorischen Form des Fetischismus", S. 391-396, hier S. 393.

entgegenwirkend – nur konsequent, die Szene einer Be- statt Entkleidung zu schildern.

Das Korsett birgt neben der Funktion der Abriegelung eine weitere, historisch relevante Konnotation, die es als moderne Variante des Keuschheitsgürtels erscheinen lässt. Wenn hier die Frau selbst den Vorgang der Verschnürung steuert und damit sexuelle Autonomie praktiziert, verschiebt sich die Hierarchie der Geschlechter dahingehend, dass der Mann die Kontrolle über den Körper der Frau abgegeben hat und sich nur noch in der Position des Beobachters aufhalten darf und von dieser Passivität fetischistisch profitiert.[285]

Der Naturkörper ist also verblasst unter seinen kulturellen Zurichtungen und nurmehr als Chimäre schemenhaft fassbar - in der Form des Korsetts, dem Emblem höchster Zurichtung und Einschnürung. Dieses bildet hier das anthropologische Substrat, gibt als Körperbild Aufschluss über kulturelle Dispositive, über „Kommunikations-, Performanz- und Repräsentationsstruktur[en]“.[286] Was in den Körperdebatten aller Wissenschaften und kulturellen Redeordnungen um 1900 rege zirkuliert, ist das Ringen um ein Natürlichkeits- und Naturideal, welches zunehmend zum Phantasma gerät. Die Sexualpathologie und Sexualwissenschaft – im Text parodistisch intertextualisiert - stellen dabei nur einen Bereich innerhalb dieses Diskurses dar. Die Kommunikation zwischen den Geschlechtern verkompliziert sich und verlagert sich stärker denn je auf körperliche Gesten und zwanghafte Rhetoriken, vestimentäre Codes und Rituale, die schließlich das Geschlecht nur als Maske wahrnehmbar machen und ‚Natürlichkeit‘ zunehmend verdrängen.[287]

Utopisch überhöhte Natur respektive Natürlichkeit als ein Vorzug des Fremden findet sich bereits während der ersten folgenreichen Begegnung vor dem Schaufenster erwähnt, wenn die Korsettkörper zu exotischen Mischwesen

---

[285] Vgl. Kunzle, *Fashion and Fetishism*, S. 31: „The erotic value of the lacing-in process, as performed by the lover, may also be fixed on a scale according to the degree of his fetishistic commitment. The lacing-in (afterwards) may merely represent the privilege of one who was enjoyed the sexual favors of a woman; but it may also suggest the imposition of a kind of chastity belt, over which only the lover has control; and, to the true fetishist, in addition to the above, it re-enacts and perpetuates, in an extended visual concretization, the violence of his desire [...]“.

[286] Vgl. Gerhard Neumann, „ ... Der Mensch ohne Hülle ist eigentlich der Mensch“, S. 156.

[287] Vgl. zur Begriffsprägung der zwischengeschlechtlichen Maskerade Joan Rivière, „Weiblichkeit als Maskerade“ (1929), in: Liliane Weissberg (Hg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, S. 34-48, sowie dort zu den „rhetorischen Konventionen, mit denen die Autoren des fin de siècle Narzißmus, Weltlichkeit und Selbstdarstellung der Frau beschrieben“: Emily Apter, „Demaskierung der Maskerade: Fetischismus und Weiblichkeit von den Brüdern Goncourt bis Joan Rivière“, S. 177-217, hier S. 179; vgl. weiterhin Claudia Benthien (Hg.), *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Köln 2003; Elfi Bettinger/ Bettina Funk (Hg.) *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*, Berlin 1995.

stilisiert werden. Angesichts der mit einem „Menschen-Überzug“ ringenden Köchin spinnt der Beobachter diese Phantasien weiter:

> Also die Köchin hatte sich in den Besitz eines solchen abgebälgten Menschen-Überzuges zu setzen gewußt. Er war nicht so schön, wie die andern, stammte vielleicht aus einem im Norden wohnenden, schwerfällig im Nebel sich bewegenden, mythologischen Geschlecht; während mein Orange-Liebling, darüber konnte kein Zweifel bestehen, sich vor Zeiten in einem sonnigen Klima, wie ein Kolibri in der Luft geschaukelt hatte. Also Menschen-Bälge werden vom Norden, wie vom Süden her, zu uns gebracht, importirt; und bis zur Köchin herab kauft sich jede so einen Überzug, und zwängt ihn sich über den Leib. [...] Und die nordischen Bälge sind mehr grau, dickfaserig, schwarten-ähnlich, derb, wahrscheinlich billiger, für den Köchinnen-Geldbeutel berechnet; die südlichen mehr kolibriartig, farbig, aufgelockerter, goldiger und geschmeidiger, für Fürstinnen und Baroneßen berechnet, und natürlich unbezahlbar. (S. 65 f.)

Mittels einer bizarren Nord-Süd-Achse – der ironischen Anspielung auf die topische Sehnsucht nach dem Süden – entwickelt der Erzähler hier eine ethnographische Ästhetik des Korsetts, deren Zugehörigkeit zu einer exotischen südlichen Rasse oder einer nordischen „derben“ auch zum sozialen Distinktionsmerkmal ihrer Besitzerinnen gereicht. Wiederum vollzieht sich eine Anthropomorphisierung, die mehrere Diskursschichten freilegt. Als ein ‚Menschenbild‘ wird das Korsett unerhört und grotesk aufgewertet, über den Naturkörper gestellt und noch dazu in eine fremde, utopische Sphäre entrückt. Das imaginäre Potential des Korsettkörpers überbietet wiederum den Reiz des realen.

Die voyeuristische Erfahrung indes regt den Corsetten-Fritz zum freien Phantasieren an; im assoziativen Überfluss steuern die Bilder rund um das Körperideal erneut auf ein wild wucherndes Ornament zu:

> Oder sind es gar keine Menschen? Sondern Vögel? Oder eine Misch-Raçe? Sie haben also – fing ich jetzt an zu construieren – einen höchst zarten, gracilen Leib, das heißt, Hüfte, Tallje, Brust und die zwei höchst intereßanten, an ihr hervorspringenden, schäumenden Kugeln; rechts und links von der Brust fliegen zwei weiße, nackte, schlanke Arme heraus, zum Rudern, zum Fliegen; farbige fledermausartige Flughäute verbinden sie ihrer ganzen Länge nach mit dem Körper, wie aufgebauschte Regenschirme; und zwischen den zarten, Perlmutter-Fingern, noch weiche, durchsichtige Schwimmhäute. Oben an die Brust setzt sich ein blendend –weißer, vielleicht schon befiederter Hals an; dann folgt ein Mäulchen von Corallenfarbe, ein spitzes schlankes Näschen, hinter blau-grüne Wimpern versteckte schwarze Augen-Punkte; citronen-gelbe Augenbrauen; und dieß Alles umspült, umflattert, umwogt, je nachdem der Wind geht, von einem Wald, von Wellen-Strähnen blau-schwarzer Haare, die die Perlmutter-Öhrlein, die Wangen, Kinn, Gesicht, die Brustballons, ja stellenweise die ganze Gestalt in ein Netz von dunklem Wirrwarr einhüllen. Eine Stimme von einem süßen „Pi-pi-pi-pi-pi!“ wird dieses Flatter-Geschöpf vielleicht von sich geben. Unten, unterhalb der Hüfte, folgen natürlich keine Beine, die überflüßig wären, sondern ein Ruder- oder Luft-Schwanz, der zweispältig in eine Floße endet, silbern beschuppt ist, und mit bläulichen und grünen Reflexen um sich schlägt und die Direction angibt. Unter Canarienvögeln und geschwänzten Affen treibt sich dieses kostbare

> Geschöpf auf einer Insel in einem Urwald herum, schaukelt und gaukelt, schnalzt und zwitschert, und erfüllt die Luft mit Farben und Tönen. (S. 66)

In der Emphase der Beschreibung offenbart sich auffällig das kollektive kulturelle Bildinventar, was Panizzas Texte erneut als höchst symptomatische Kunst ausweist. Neben einem bunt-exotischen Südsee-Phantasma, welches die Vorstellung idealer Wesen dynamisiert und sich implizit auf kursierende ethnographische Konzepte bezieht, regiert das ambivalente Gefühl der Angstlust und ruft nebenbei eine Vielzahl ebenso ambivalent besetzter weiblicher Ikonen auf, die zu einem ‚gorgonischen' Pandämonium zusammenfließen:[288] die Sphinx als Archetyp der rätselumwitterten Frau, das Wasserwesen, die Undine/ Melusine („Schwimmhäute", „Perlmutterfingern", „Floße"), die Haarornamentik eines umrankten Frauenwesens, das sich ins Vegetabile hinüber verflüchtigt („umspült, umwogt, umflattert" von „blau-schwarze[n] Haare[n]"), der weibliche Vampir („farbige fledermausartige Flughäute"). In dieser grotesken Bildamalgation, die innerhalb der Novelle als Schnittstelle, als reflexiver Wendepunkt rangiert, überschneiden sich also sinnfällig eine einerseits individuelle erotische Projektion, sowie kulturelle - misogyn und sexuell - aufgeladene Weiblichkeitsimagines. Das Mischwesen, halb Tier oder Pflanze, halb Frau, befördert die Phantasien des Protagonisten, dessen Gefühls- und Seelenzustand als ein ebenfalls gemischter bezeichnet werden kann. Das Korsett, als Metonymie der Frau, wird komplett ins Reich des Kreatürlichen verwiesen, rangiert dort neben „Canarienvögeln und geschwänzten Affen" – also sexuell konnotierten Tieren – als eine rare Spezies in einer regressiv anmutenden Sphäre vor dem Sündenfall. Die Überblendung verschiedener Weiblichkeitsmuster in einer exotischen Phantasmagorie enthüllt auch die ‚psychopathologische' Dimension des kollektiven Imaginären der Epoche.[289] Weiblichkeit bewegt sich zeitgenössisch stets auf einem liminalen Grat zwischen sexueller Verheißung und sexueller Gefahr – beide Pole fließen in der hier zitierten Passage zusammen und ergeben ein schillerndes Tableau, durch die perspektivische Sonderheit des Fetischisten besonders sinnfällig überzeichnet. Es kristallisiert sich nämlich wiederum eine Fehlinterpretation als

---

[288] Vgl. die zahlreiche Literatur zur Spezifik der Weiblichkeitsbilder um 1900, hier v. a. Carola Hilmes, *Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart 1990; für die bildende Kunst allgemein: Bram Djikstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Turn-of-the-Century Culture*, New York u. a. 1986. Speziell zur Ikonologie des Weiblichen im Symbolismus vgl. Sybille Brosi, *Der Kuß der Sphinx. Weibliche Gestalten nach griechischem Mythos in Malerei und Graphik*, Münster/ Hamburg 2002; Philippe Jullian, *Mythen und Phantasmen in der Kunst des fin de siècle*, Berlin 1971 (Paris 1969).

[289] Vgl. Christine Lubkoll (Hg.), *Das Imaginäre des Fin de Siècle. Ein Symposion für Gerhard Neumann*, Freiburg im Breisgau 2002.

verhängnisvolles Muster heraus: der fetischistisch programmierte Betrachter ist auch nicht in der Lage, Nacktheit zu begreifen – wie sie sich ihm ja in realer Präsenz beim Blick durchs Schlüsselloch angeboten hatte. Er fügt den Offensichtlichkeiten des nackten Körpers („höchst intereßante[] hervorspringende[] schäumende [] Kugeln", „weiße, nackte, schlanke Arme", „Brustballons") verfremdende Requisiten hinzu und vereinzelt die nackten Körperteile zum Ausschnitt einer grotesken Figuration. Wo sich Nacktheit zeigt, wird sie sofort imaginär verfremdet: „Oben an die Brust setzt sich ein blendend-weißer, vielleicht schon befiederter Hals an", „die Brustballons, [...] die ganze Gestalt in ein Netz von dunklem Wirrwarr einhüllen" und der Geschlossenheit des Korsettkörpers einverleibt und untergeordnet. Innerhalb des Mosaiks aus Versatzstücken ist der zentrale Bildspender wiederum der Fetisch Korsett, dessen originäre Konnotation Stillegung und Mortifikation ist, der jedoch hier eine energetische Verlebendigung und Beseelung erfährt – und somit umso stärker zur Ikone der Doppeldeutigkeit wird.[290] Zunehmend kristallisiert sich hierbei auch das leitmotivische Bild des Korsettkörpers als Flugwesen – als exotischer Vogel oder auch als engelgleiches Geschöpf – heraus.[291]

Die hypertrophe Imagination stiftet geheimes Wissen – als Ahnung um eine Parallelwelt, in der die Körperdoubletten untergründig regieren:

> Das war die Raße, aus der ich mein Orangeideal abstammen ließ, und alle farbigen Bälge, die bei uns von den Frauenzimmern aus weiß der Himmel welch' neidischen Gründen auf dem bloßen Leib getragen werden. – Weit weniger gern vertiefte ich mich in die nebelhafte, nordische Species, die seehund-ähnlich, mit grämlichem, naß-glattem Gesicht in der aufgelockerten mit Schnee- und Crystall-Nadeln erfüllten Luft umherschoß, und von deren fettigem, thranigem Leib jener Panzer abpräparirt war, wie ich ihn an unserer Köchin durch's Schlüsselloch hindurch gesehen hatte.
>
> Das war mein System, auf das ich nicht weniger stolz war, als jene großen Philosophen, von deren Denk-Systemen ich knapp hatte reden hören. Mit mißtrauischen Augen betrachtete ich jetzt jedes weibliche Wesen, welches in unser Haus auf Besuch kam; um zu eruiren, ob sie sich, und aus welcher Gattung, mit einem farbigen Menschenleib umgebe. Ich war auch fest davon überzeugt, daß ich das einzige männliche Wesen sei, welches durch eine glückliche Combination von äußeren und innerlichen Ereignißen, zu der Kenntniß dieser infamen Menschen-Schlächterei gekommen sei.
>
> [...] und mit Verachtung blickte ich auf alle Männer, die [...] keine Ahnung hatten von dem, was in ihrer nächsten Nähe vorging. Umgekehrt schienen mir die Augen der Frauen, die oft mit eigenthümlichem Einverständniß auf mir ruhten, anzudeuten, als wüßten sie wohl, daß ich hinter ihre Schliche gekommen sei. (S. 66 f.)

[290] Vgl. Albrecht Koschorke, „Blick und Macht", S. 324: „ [...] als Fetische haben sie [die Textbilder] die doppeldeutige Eigenschaft, künstliche Stillegungen des Begehrens zu sein, die, je nachdem, damit locken und drohen, jederzeit zu einer dämonischen Lebendigkeit wiederzuerwachen."

[291] Auch diese Vision des geflügelten Korsetts ist kulturell geläufig: Siehe Abb. 9.

Dominierten in der vorausgehenden Vision eines Korsett-Dschungels und Korsett-Bestiariums noch die pittoresk idyllischen Elemente, so findet sich hier erneut die kulturelle Entfremdung problematisiert. Die Bälge werden auf dem bloßen Leib getragen, sind die kulturellen Panzerungen der Frauen und ersetzen somit die primordiale Nacktheit der Haut: „aus neidischen“ - also eitlen – Gründen. Der Bruch wird indes nicht als solcher wahrgenommen und kapriziert sich wiederum auf den gewaltsamen Raub der „Menschenbälge“. Diese aus einer Sphäre der Mischwesen stammenden Geschöpfe werden wie Trophäen geführt; tierischen Ursprungs „schweben“ sie wie Seehunde durch die Lüfte, ihre „Panzer“ grausam abgebälgt und somit fremde Häute. Noch konturierter als in den vorangehenden Beschreibungen der „Menschenbälge“ findet sich hier das Moment der Schindung, der ‚Abbälgung‘ der Haut, verarbeitet.[292] Der traumatisch-brutale Aspekt einer Abhäutung, zumal zu Zwecken der eitlen Schmückung, ist hier ganz sittenkritisch angewendet. Ursprünglich ein Paradigma des gewaltsamen Ich-Verlusts, ist der Vorgang der Häutung hier nur in seinem Resultat, dem „Menschenbalg“ Korsett, sichtbar und wird somit komisch aufgehoben. Die Häutung eines Idealwesens, das als Trophäe der Schönheit über den Körper gestülpt wird, ist ein entleerter Mythos – der modischen Eitelkeit preisgegeben. Paradox revidiert ist auch die Sündenfall-Thematik: das Korsett – als Hülle und kulturelles Simulacrum – repräsentiert den ursprünglichen Status der Unschuld, indem es als ein naives Urwesen in einer archaischen Welt lebt, und die Nacktheit des „bloßen Leib[es]“– das Wahre und Eigentliche – ersetzt. Diese absurden Einsichten stellen ein „System“ dar, das den Eingeweihten in die geheimen Kleiderpraktiken und „Fabricationen“[293] der Körper über seine ahnungslosen Geschlechtsgenossen erhebt und in Komplizenschaft zu den Agenten dieser Kunstwelt – den Frauen – setzt. Diese stehen in einem geheimen Kontakt zum Protagonisten, indem sie mit Blicken „eigenthümliche[s] Einverständniß“ signalisieren. Der fetischistische Röntgenblick verirrt sich nun, nach der Initiation, unter die Kleider und imaginiert die unterschiedlichen Arten von Bälgen – als wiederkehrende Bewegung des Eindringens und Freilegens: „ [...] so holte ich mir rasch die

[292] Vgl zu diesem Thema in der bildenden Kunst und Literatur ausführlich Claudia Benthien, *Haut*, Kapitel 4: „Häutungen: Enthüllung, Folter, Metamorphose“, S. 76-111. Benthien unterstreicht hier, ausgehend vom Marsyas-Mythos, die männliche Codierung des Vorgangs der Häutung, wohingegen die Häutung weiblicher Körper selten – sowohl ikonographisch als auch literarisch – zu verzeichnen ist. Die Hautlosigkeit eines weiblichen Körpers erschüttere ungleich stärker, stelle eine unerträgliche „Entsublimation“ des weiblichen ‚schönen‘ Geschlechts dar (S. 101).

[293] So die Bezeichnung Panizzas für die okkulten Tätigkeiten des weiblichen Körpers in seiner Erzählung *Ein criminelles Geschlecht*.

sämmtlichen Individuen meiner Bekanntschaft herbei, entkleidete sie, und examinirte die Farbe, Einfaßungen und Abnähungen ihrer exotischen Bälge“ (S. 68).

Die Wahrheitssuche gewinnt systematischen Charakter – Blicke, Spekulationen und Halluzinationen umkreisen das Phantasma – als Restspur einer ins Paradoxe verkehrten nackten Wahrheit des Wesens, die sich nun hinter eitle Dessous-Draperien und Verschnürungen zurückgezogen hat, respektive durch diese selbst ersetzt wurde, was eine neue Demarkationslinie der Wahrheit etabliert. Dieser Wahrheit ist nur noch voyeuristisch beizukommen – vor Schaufenstern, durch Schlüssellöcher, durch die Panzer der Verkleidungen hindurch; sie verschließt sich also unter mehreren Schichten.

Der Corsetten-Fritz legt über seine Obsession auch schriftlich Zeugnis ab, in Form eines Schulaufsatzes anlässlich des Examens. Dieser Aufsatz gerät zum bizarren Plädoyer eines Pubertierenden, das sich einer pathetisch standardisierten Rhetorik bedient:[294]

> Als deutsches Thema erhielten wir „Die Bestimmung des Menschen“. [...] In meiner Verzweiflung begann ich zu schreiben: Die Bestimmung des Menschen ist, die Rätsel, mit denen ihn diese Welt umgibt, zu lösen, und sich zur ruhigen Geistesklarheit durchzuringen; so auf meine persönlichen Erlebniße und den Gegenstand meiner Geistesqualen anspielend. [...] und schloß die unermüdlich hingeworfene Studie mit der Emphase: das ist unsere Bestimmung, das ist unser Fluch, zu grübeln und zu spintisiren, die Schliche und Verhüllungen unserer Neben-Menschen aufzudecken, den Kern aus der Schale zu brechen, die Panzer abzureißen: ein Geschlecht läuft neben uns her, seltsam gebildet, mit ausladenden, outrirten Formen; die Blicke dunkel und verzehrend, die Haut schneeweiß, fuchtelnde Arme, auf der Brust zwei ungeberdige Ballen, die seltsam in der Kleidung versteckt werden, über Hüfte und Leib schillernde, seidene, farbige Überzüge von unbekannter, geheimnißvoller Herkunft; weiterhin sonderlich gebildet, alles glatt und weich, zart und behext; das einmal gesehen, die Phantasie nicht mehr losläßt, [...] Löse diese Rätsel, zerreiße die Schleier, decke Alles auf – das ist die Bestimmung des Menschen; um zu Ruhe und Frieden zu gelangen; im Übrigen, selbstverständlich, gottesfürchtig zu leben und selig zu sterben; wie wir es auswendig gelernt haben. (S. 71 f.)

Der Zusatz „wie wir es auswendig gelernt haben“ erneuert an dieser Stelle die ironische Einfärbung des Textes, indem auf die repressiven und sinnenfeindlichen Erziehungsmethoden religiöser Autoritäten angespielt wird. In hitziger „Emphase“ entwickelt der Corsetten-Fritz ein Postulat der Enthüllung – erneut dem Bildbereich der Kleidung entlehnt. Die dissimulierende Wirkung der Bekleidung macht sich hier wiederum die weibliche Spezies zunutze, sie betreibt Travestie und Täuschung. Diese „Schliche und Verhüllung[]“– so der pubertäre Furor – soll aufgedeckt werden, indem der „Kern“, das Eigentliche,

[294] Der Schulaufsatz als Konfession gehört zum Genre der Schulgeschichten um 1900, vgl. etwa Törleß’ Aufsatz über die imaginären Zahlen.

aus der „Schale“, dem „Panzer“ freigelegt wird. Die eigenwillige Variation des Offenlegens einer phantasmatischen ‚nackten Wahrheit’ als genuin aufklärerischer Gestus[295] mündet in die lauthals pathetische Phrase: „Löse diese Rätsel, zerreiße die Schleier, decke Alles auf!“ Der Corsetten-Fritz operiert hier mit einem positivistischen Postulat einer nackten Wahrheit: Die Beschwörung eines eigentlichen, unverstellten Seins unter den Schleiern und Rätseln der Kleidung und der verfälschenden Rhetorik der Körper („die Blicke dunkel und verzehrend“)[296] ist die topische Rede innerhalb eines Wissensdiskurses, das als „figuratives Wissen“[297] kursiert und sich naiv-emphatisch der längstens überkommenen Vorstellung verschreibt, dass ein Zugang über die Hindernisse der Wahrnehmung hinweg zum Schauplatz des wahren Wissens durch das gewaltsame Wegreißen der Schleier gelingt.[298] Die Schleier jedoch sind hier – ironisch gewendet – die Korsetts, die wiederum ein figuratives Feld der Wahrheitsverhüllung eröffnen: als Chiffre höchster Modellierung und Sexualisierung des Körpers durch die Kleidung verfälschen diese den wahren Untergrund der Nacktheit, anstatt diese als Grundtatsache locker zu umspielen.[299] Der jugendliche Wahrheitssucher bleibt hier zudem völlig im erotischen Bezugsfeld der nackten Wahrheit stecken, indem er diese unter den für ihn autonom agierenden und erregenden Korsetthüllen wähnt. Die Enthüllung einer Wahrheit erscheint demnach als absurdes Unterfangen, kippt quasi vom hohen Pathos hinab in die komische Verzerrung der Gestalt: „seltsam

---

[295] Vgl. u. a. zur historischen Tradition der problematischen Metapher, deren implizite Vorstellung die einer autonomen, ultimativen und möglichen Wahrheit ist: Artikel „Nackte Wahrheit“ von Ralph Konersmann, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*; hg. von Joachim Ritter, Darmstadt 1971 ff., Bd. 12; 2004, Sp. 148-154; zur ‚Enthüllung‘ der ‚nackten Wahrheit‘ als Illusion des „An-sich-Seienden“ ebenfalls in der Aufklärung besonders Hans Blumenberg, „Die Metaphorik der nackten Wahrheit“, in: ders., *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt a. M. [2] 1999, S. 61-76, hier S. 72: „[...] die Entdeckung der Illusion der ‚nackten Wahrheit’ oder der Nacktheit als Illusion, die Aufhebung der Metapher und ihre Erneuerung in der Richtung, daß die ‚Verkleidungen‘ der Wahrheit nun nicht mehr rhetorischem Schmuckbedürfnis und dichterischer Phantasie entstammen, ja überhaupt nicht akzidentell-abstreifbare ‚Zutaten‘ darstellen, sondern den Manifestationsmodus der Wahrheit konstitutiv ausmachen.“

[296] Die „dunklen“ Blicke konterkarieren ebenfalls die Wahrheitsemphase, indem sie das Licht und die Helligkeit als Bedingungen der Wahrheit eintrüben. Vgl. zum metaphorischen Zusammenhang zwischen Licht und Wahrheit ebenso grundlegend Blumenberg, *Das Licht als Metapher der Wahrheit* (1957).

[297] Ralph Konersmann, „Vorwort: Figuratives Wissen“, in: ders. (Hg.), *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, Darmstadt 2007.

[298] Konersmann, „Nackte Wahrheit“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Sp. 148.

[299] Vgl. zur Opposition „Gewand – Gerüst“ in der Semantik der Wahrheitsumkleidung Ellen Harlizius-Klück, Artikel „Weben, Spinnen“, in: *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, S. 498-518, hier S.513, die die Konkurrenz von Gewand, dessen Ideal der Schleier, der Faltenwurf ist, und Gerüst, dessen „Form nicht vom Körper [angenommen wird],“, sondern „seine Form dem Körper“ vorgibt, aufzeigt. Das Korsett gehört demzufolge paradigmatisch der Kategorie des Gerüsts an.

gebildet“, „über Hüfte und Leib schillernde, seidene, farbige Überzüge“ versus „decke alles auf“ sind die gegenstrebigen Pathosformeln des Fetischisten, dessen Begehren auf ein Substitut der ‚nackten’ Wahrheit hinausläuft. Der postulierte Kern der Enthüllung kann innerhalb des fetischistischen Codes wiederum nur die zur alleinigen Wahrheit erhobene Hülle des Korsetts sein, das kein ‚Dessous‘ mehr darstellt, sondern bereits den Endpunkt der körperlichen Wahrheit. Unter der nackten Wahrheit als Suchformel existiert keine Person, so werden die Korsettkörper in signifikanter Weise gesichts- und somit subjektlos dargestellt. Nacktheit als Zeichenlosigkeit existiert innerhalb dieses Codes nicht, sie produziert vielmehr rätselhafte und groteske Zeichen, indem erneut die Brüste als bewegte „ungeberdige Ballen“ verunglimpft und von „fuchtelnden Armen“ komisch umrahmt werden. Die „schneeweiß[e]“ Haut stellt dabei einen bildlogischen Widerspruch dar, evoziert sie doch die Unschuld und Reinheit des geschlossenen Körpers – und wiederum die Künstlichkeit als Mehrwert. Die Teleologie der Wahrheitsenthüllung ist im Bild des Korsetts ad absurdum geführt und gerinnt zum stereotypen Lamento.[300] Ein epistemologischer Gewinn freilich winkt dem Befreier der Hüllen nicht, vielmehr erhofft er sich die Aufhebung der obsessiven Qualen: „[...] um zu Ruhe und Frieden zu gelangen“, „gottesfürchtig zu leben und selig zu sterben“.

Die der Korsett-Verehrung zugrunde liegende Spaltung, als eine unüberbrückbare Kluft zwischengeschlechtlicher Wahrnehmung, verfestigt sich durch eine reale Begegnung Fritzens mit seinem „Orange-Ideal“ in einem Bordell, der zeitgenössischen männlichen und zumal adoleszenten Projektion einer sexuellen Freizone.[301] Von einem Kameraden zum Bordellbesuch angestiftet, wähnt Fritz dort die leibhaftige Verkörperung seiner

[300] Die Mode-Schelte in Relation zu einer phantasmatischen Wahrheitsidee als Hüllenlosigkeit – ein stereotypes Bildmuster – kann innerhalb Panizzas Werk als leitmotivisch angesehen werden. So heißt es auch in den „Abendgedanken einer Prostituierten“:
[...] Den Kern erkennt ihr nicht!
Das, was wir sind oh’n Schneider und Frisör,
Das Menschweibchen blieb euch fremd und stumm,
Ihr liebt die Kunst von Schneider und Frisör,
Durchwärmte, farbige Menschen-Überzüge.
Doch, was wir denken, was wir über Euch
Uns für Gedanken machen und empfinden,
Das Gott sei Dank, ist Euch und wird es bleiben,
Ein unenträtselt Buch mit sieben Siegeln.

[301] Vgl. wieder *Törleß* und dessen initiatorischen Besuch bei der Dorfprostituierten Božena. Die Einführung in die körperliche Liebe über einen Bordellbesuch stellt ein festes literarisches wie zeitgenössisch reales Muster dar. Das Bordell ist darüberhinaus als imaginärer Bildraum der Epoche ein häufiges Motiv der bildenden Kunst. Zahlreiche Odalisken-Darstellungen, Haremsintérieurs etc. konstruieren einen Raum der temporären Suspension von gesellschaftlicher Zurückhaltung auf einer exotischen Folie. Vgl. Ariès/ Duby (Hg.), Geschichte des privaten Lebens, Bd. 4, S. 572-576: Kapitel „Die Illusion des käuflichen Ehebruchs“.

Phantasmagorien: „Sollte ich hier einen Eingang in jenes Reich der Kolibri-Geschöpfe finden, nach deren Existenz ich seit fast sechs oder sieben Jahren im Geheimen fahndete?“ (S. 73). Wie eine Mixtur aus mystisch-unwirklichen Mischwesen und warenförmigen Luxusobjekten inszeniert der Erzähler denn auch die Prostituierten in ihrem ‚natürlichen Lebensraum’ als ein tableau vivant:

> Auf den Sofas und weichen Lederstühlen saßen und lagen prächtige, kostbargeartete, helle, phantastische Wesen mit purpurrothen Lippen, blitzend weißen Zähnen, langen Haarsträhnen, kalkweißen Halskrausen und nackten figelirenden Armen, und schauten uns mit glashellen, bachklaren Augen an, als sähen sie heute zum ersten Mal Menschen in runden Beinrohren und eingezwängten Tuchröcken. (S. 74)

Die Ikonologie der bedrohlichen Weiblichkeit motiviert hier besonders sinnfällig die Darstellung als eine Körperlichkeit, die sich aus überkonnotierten Einzelteilen zusammensetzt. Lippen, Zähne, rankende Haare und Halskrausen sind die stereotypen Bildzutaten dieser dämonischen Frauengestalten, die vielmehr wie ein einziger, mosaikhaft zusammengefügter Leib, wie ein Morphing übereinander gelagerter Teile erscheinen und vielerlei fetischistische Anhaltspunkte bieten. Die beredten Blicke der Geschöpfe sind „glashell[], bachklar[]“ und verweisen auf die unheimliche Leere des Automatenblicks sowie auf die sirenenhaften Wasserwesen. Im gegenseitigen Erkennen ergibt sich auf Seiten der weiblichen „Wesen“ ein Erstaunen über die Tatsache der männlichen Bekleidung: „[...] als sähen sie heute zum ersten Mal Menschen in runden Beinrohren und eingezwängten Tuchröcken“. Hier spielt der Text mit dem Versatzstück der Kulturgabe der Kleidung als originär männliches Verdienst, komisch gewendet in einer für Panizzas Leitmotivik der Hüllen typischen Verfremdung: „Beinrohre[]“ und „eingezwängte[] Tuchröcke[]“ werden die Hosen und Anzugsjacken genannt, die das männliche Geschlecht markieren und die ihrerseits zwar dem Korsett als Zurichtung und Zuschnürung des Körpers in nichts nachstehen, jedoch kulturell anders kodiert sind. Der moderne Männeranzug repräsentiert das moderne Individuum beispielhaft, indem hier die Form als natürlich passende Hülle des Mannes fungiert.[302] Im vermeintlichen Erstaunen spiegelt sich somit ironisch die Maskerade der geschlechterspezifischen Bekleidung wider.[303] Die als Initiation in die körperliche Liebe konzipierte Szene verläuft zunächst stereotyp:

> [...] auf einen Wink, sprang eines der schlankesten, aalglatten Geschöpfe mit einer gilfenden Lache auf, schlang ihren weichen, langen Arm um meinen Hals, und schleppte mich fort aus dem Zimmer, eine Stiege höher, in ein kleines, ebenfalls

[302] Vgl. Harlizius-Klück, „Weben, Spinnen“, S. 513.
[303] Vgl. hierzu v. a. die Erzählung *Aus dem Tagebuch eines Hundes*.

> prachtvoll erleuchtetes Gemach, in dem alles aus Crystall zu sein schien, eine Menge Fläschchen, Näpfchen und Väschen mit irisierender Oberfläche umherstanden, und die Luft wie mit tausend schweren Gedanken beladen Einem in die Nase drang. (S. 74)

Das „Geschöpf" erscheint – voraus- und zurückweisend auf die Korsett-Chimäre – wiederum als ein eher dem Tierisch-Kreatürlichen zuzuordnendes Mischwesen, dessen Wirkung ebenso ambivalent zwischen Gefahr und erotischen Versprechen oszilliert: „schlang ihren weichen, langen Arm um meinen Hals, und schleppte mich fort [...]". Das Intérieur eines chambre séparée als sexueller ‚locus amoenus' wird mit vielen Diminutiven und Ausschmückungen penibel geschildert, es setzt erneut die sinnliche „Hyperästhesie" als Zustand gesteigerter Wahrnehmung ein. Nun kommt es auch zur Klimax der ‚Korsett-Begegnungen', indem das Geschöpf sich entkleidet und den Idealgegenstand, identisch mit dem Körper verschmolzen, offenbart:

> Ehe ich mich's versehen, hatte das schlüpfrige Geschöpf eine Hülle nach der andern abgeworfen, und plötzlich stand vor mir, strahlend in Gold mit schwarzer Einfaßung, jenes Orange-Bild aus dem Schaufenster, meine zierliche Idealgattin mit jener safranenen Hülse um Leib, Tallje und Brust, die ich seitdem so oft als repoducirtes Hirngespinst vor mir gesehen hatte, [...] aber nicht todt, ausgestopft, mit abgehacktem Hals, herausgezogenen Armen und Beinen, sondern lebend, vibrirend, als Ganz-Geschöpf, mit schneeweißem Hals, goldbesträhntem Kopf, blühenden Beinen, herumfegenden Armen, gellenden Trillern; und um die Mitte des Körpers zog sich jener prachtvolle orangene Menschenbalg mit schwarzer Einfaßung, an deßen oberen Rand zwei bläulich-weiße Ballen mit Karminspitzen quellend hervordrangen. „Du unvergleichliches Wesen!" – rief ich, und stürzte mit einem Schlag auf die Kniee, [...] (S. 74 f.)

Die Gegenüberstellung mit seinem pygmaliontisch belebten Idealwesen zwingt den Corsetten-Fritz in die Knie, er vollführt eine Geste der Anbetung und Kapitulation, satirisch grundiert durch die pikante Umgebung des Bordells. Die Überwältigung und Ekstase im Angesicht der leibhaftigen Evidenz eines gedoppelten Natur- und Kunstkörpers gerät zur Apotheose des „Ganz-Geschöpf[es]". In der „vibrirend[en]" Erscheinung fügen sich die fetischistischen Partialobjekte (Arme, Beine, Taille, Haare) zu einem dynamischen Ganzen, das den *first encounter* vor dem Schaufenster als *déjà vu* nachfiguriert und in eine lebendige Projektion überführt. Die Körperteile und Haare umrahmen grotesk den Rumpf, das Trillern evoziert erneut die Vogel-Analogie – ein lebendes Ornament. Wieder findet eine Verkehrung von Naturzeichen und künstlich produzierten Zeichen statt, indem die „quellend[en]" Brüste als Inbild der weiblichen Bedrohung in die Farbsphäre der unbelebten Materie verdrängt werden: „bläulich-weiße Ballen mit Karminspitzen". Die

solchermaßen in natura auftretende Korsett-Vision stellt freilich eine sinnliche Überforderung dar, dies zeigt sich in der formelhaften Geste der Verehrung und der folgenden Anrufung:

> Du bist das allerschönste, göttlichste und gelbste Geschöpf, das mir je unter die Augen gekommen. Wo hast Du diese wunderschöne, orangene Hülse her? Du bist ganz Duft, Kolibri und Goldhaar. Kann man dich kaufen? Du bist der Inbegriff alles meines Glücks auf dieser Erde. Ich würf' die ganze Theologie zum Teufel, wenn ich dich besitzen kann; einerlei, kommst Du aus dem Himmel oder aus der Hölle. Du bist köstlicher als der Feuersalamander. Deine Haut ist ganz Opal und Onyx. Du duftest nach Sandelholz. Deine Bewegungen sind wie Seidenknirschen. Was thust Du mit jenen quellenden Kugeln, die wie flüßiger Granit oben aus Deiner Brust hervorzubrechen drohen, um uns zu zermalmen? Lebst Du in besonderer Luft? Nimmst Du Speise zu Dir? Werdet Ihr in Wagen gefahren, weil man Euch nie auf der Straße sieht? [...] Bist Du aus Glas? Oder Seidenstoff? Oder Orange-Farbe? Oder Muschelmaße? Kann man in Dich hineinbeißen? ..... (S. 75 f.)

Satirisch überzeichnet vollführt der Korsettliebhaber hier rhetorische Formeln des Frauenlobs, indem er - unter notorischer Vertauschung des Idealwesens mit dem Idealkorsett – die Erscheinung als „gelbste[s] Geschöpf" mit dem höchsten „Glück auf dieser Erde" apostrophiert und gar der Theologie vorzieht, in einer Apotheose der Schönheit. Die Haut gleicht stereotyp „Opal und Onyx", die Erscheinung wird zur Synästhesie erhoben: „Du bist ganz Duft, Kolibri und Goldhaar [...]", die Bewegungen gleichen dem Rauschen von Seide – zweifellos lyrisch anmutende Gesten der Preisung eines weiblichen Idealkörpers, der vergleichend disparaten Materialien und Materien zugeordnet wird: „Opal und Onyx", „Sandelholz", Seide, „Feuersalamander". Aus dem Pathos heraus fällt die Beschreibung, als – zunächst in lyrischer Manier der idealisierenden Vereinzelung von Körperteilen – die Brüste ins Spiel gebracht werden und erneut eine Zeichen-Irritation einsetzt. Als „quellende[] Kugeln", wie „flüßiger Granit" brechen diese aus der Brust selbst hervor, überbieten also die Zeichen der Nacktheit in der Simulation ihrer selbst – ein Chaos der Signifikanten-Vermehrung. Das bereits strapazierte Bild der bedrohlichen Brüste, als kulturelles Inbild des Lebens, driftet hier vollends ins Inferno künstlicher Verwirrung ab, indem die Körperteile selbst verleugnet und nur noch in ihrer Überbietung und Verdoppelung durch die hypertrophe Korsettmodellage wahrgenommen werden. Die Übersetzung der Brüste in Zeichen des Künstlichen – „Granit" als *nature morte* – evoziert den Schrecken und die Bedrohung: „[...] um uns zu zermalmen". Dass der Beschreibungsvorgang hier ins Satirische kippt, zeigt sich letztlich deutlich in der wilden Vermischung der erotischen Assoziationen: „Kann man Dich kaufen?" und „Kann man in Dich hineinbeißen?" – groteske Verquickungen der käuflichen und kannibalistisch

lustvollen Aneignung des fremden Wesens. Das Wesen selbst, die Prostituierte, wird zur Imago des Fremden, gleicht wiederum den belebten Statuen des erotischen Schreckens:[304]

> Das köstliche Wesen schaute mich lange starr mit ihren tiefen Forellen-Augen an; und entblößte die obere, weiße Zahnreihe; und die Hände waren nach mir ausgestreckt, dann weiß ich Nichts mehr. Ich muß bewußtlos geworden sein. (S. 76)

Die Bewusstlosigkeit letztlich stellt nur eine zeichenhafte Übersetzung der sinnlichen Überwältigung dar und reiht den Corsetten-Fritz zudem in einen weiteren, wenn auch weiblich codierten, Körperdiskurs der Zeitgenossenschaft ein. Seine Ohnmacht gleicht der der Hysterikerin, die ihr Trauma theatral und seriell nachstellt. Auch Fritz wird dieses Muster in höchst signifikanter Weise reproduzieren und sich gänzlich dem Hysterismus und Wahn ergeben.

Die Welt des Corsetten-Fritz ist nun eine gänzlich „corsettirte Welt" (S. 76), gespalten in die Sphären der „uncontrollierbar[en] inneren Welt, der Phantasie und ihrer wuchernden Bildproduktion, des permanenten Außer-sich-seins im „Farben- und Formen-Durst" (S. 77), und der „Verstandes-Sphäre" der „Außenwelt" (ebd.) andererseits, einer mühsam aufrechterhaltenen äußeren „Zusammenhaltung aller fünf Sinne" (ebd.). Pro forma absolviert der Korsettfetischist denn nun auch – in Nachstellung des väterlichen Über-Ichs – ein Studium der evangelischen Theologie. Hier etabliert sich ein sinnfälliger und für den Handlungszusammenhang fataler Konnex von Fetischismus und Religion. Der Status des Korsetts als fetischistische Mastertrope impliziert die magischen, die erlernte und sozialisierte Religion überbietenden Kräfte des persönlichen Kultgegenstands, dessen erotischer Zauber den Liebhaber zu feierlicher Idolatrie zwingt. Die Anbetung des Korsett-Bildes, deutlich herausgebildet während der Apotheose der Prostituierten als Verkörperung des Ideals, vermischt also subversiv-satirisch religiöse und höchst profane Bildwelten. Der pathologische Sexus eignet sich die religiösen Mechanismen an und pervertiert sie frivol in der Verehrung eines Warengegenstands, dessen

[304] An dieser Stelle tritt erneut eine deutliche Parallele zu Sacher-Masochs *Venus im Pelz* auf, indem hier wie dort Inversionen religiöser Verehrung zu sexuellen ‚Perversionen' werden. Severin erliegt dem fetischistischen Zauber einer Venus im Pelz – auffällig die Überschneidung vestimentärer Zeichen – und vollzieht seine Devotion anhand quasireligiöser Verehrungsformeln: „[...] kniete nieder und sprach zu ihr [der Venus, Vf.] die Gebete, die man mir eingelernt, das Vaterunser, das Gegrüßet seist du Maria und das Credo." „[...] ich warf mich vor ihr nieder, küßte ihre kalten Füße, wie ich es bei unsern Landsleuten gesehen hatte, wenn sie die Füße des toten Heilands küßten." (S. 40) Vgl. hierzu Hartmut Böhme, „Männliche Masken und sexuelle Scharaden in Literatur und Kunst", in: Claudia Benthien/ Inge Stephan (Hg.), *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Köln/ Weimar 2003, S. 100-127.

erotische Kraft somit den religiösen Symbolen übergeordnet wird. Im Vorgang dieser religiösen Mimikry ist eine weitere pikante Umkehrung zugange: Fritz, der künftige evangelische Pfarrer, geprägt von protestantischer Bilderkritik und Formenstrenge, betreibt eine besondere Form der „häretischen Heiligenbildmaler[ei]“,[305] indem er sich dem Bildverbot durch eine wuchernde sexuelle Imagination widersetzt. Diese innere Spaltung indes leistet dem Höhepunkt des Geschehens, der Antrittspredigt als Pfarrer, subversiv Vorschub. Der Tag der Einführung ins Amt des Pfarrers, durch den Vater veranlasst, an dessen Stelle auf der Kanzel der Corsetten-Fritz erstmals treten darf, gerät denn handlungslogisch zum endgültigen ‚Fall‘:

> In meinem Innern schien etwas vorzugehen. Mich überfiel die Angst, es könne in meinem Innern sich etwas ereignen, über das ich nicht mehr die Controlle hätte. Ich hatte die Empfindung, auseinanderzugehen, wie eine Maschine. [...] Doch war ich nach einigen Minuten wieder frei; und ich bestieg die Kanzel. Ich begann meine Predigt äußerlich ruhig und ohne Befangenheit. Die Worte floßen wie von selbst. Aber schon nach wenigen Sätzen, merkte ich, kam jenes Sakristei-Gefühl wieder. Und nun konnte, und mußte ich, zusehen [...] wie sich in meinem Innern etwas ablöste; ein Maschinentheil davonrannte. [...] Aber meine Seele hatte ihre Tour schon begonnen. Und nun mußte ich mit. (S. 78)

Die Angst vor einem Kontrollverlust befördert die „Tour“ der Seele, die sich im alten Muster des „Vagirens“ verselbständigt und den halluzinatorischen Bildersturm eröffnet. Als erinnernde Wieder-holung wird von hinten die Pathogenese der „Seelengeschichte“ (S. 79) durchlaufen, zirkulär ausgehend von ihrem Beginn – in der evangelischen Provinzkirche, unter der Egide des Pfarrervaters – über die Stationen der sexuellen Initiation und dem first encounter in der Stadt, bis hin zu ihrem Endpunkt am Tag der Einführung als Pfarrer in der nämlichen Kirche. Hier, unter dem akuten Eindruck dieser fatalen Kreisstruktur, gerät die Spaltung zum Ausbruch - als ‚Heimholung‘ der Korsettvision:

> [...] sah ich mit einemmal, wie ein langgestreckter Jude, etwa in der Höhe der Kanzel, quer durch die Luft zu mir kam. Ich erschrack, und wunderte mich, wieso derselbe in der Luft schweben könne; entdeckte aber bald, daß der Kerl, wie ein Kronleuchter, hinten am Rücken durch ein starkes Seil befestigt war, welches oben an der Kirchendecke mündete. Und vor sich her schob der Jude, mit einem freundlichen Grinzen zwischen seinem schwarzen Bart, jenes orange-gelbe Wesen, welches mich durch so viele Jahre begleitet hatte. Ich war außer mir, über die Störung, und betrachtete meinen Chorrock, der mit gelben, fetten Lichtern wie übergoßen war. (S. 79)

Wiederum erscheint die Figur des Juden, des Besitzers und Wächters über das „Idealbild“, in einer Konstellation aus Verbot und Verheißung, als Epiphanie

[305] Vgl. Benjamins Etikett: Panizza als „häretischer Heiligenbildmaler“.

schwebt er mitsamt der gesichtslosen Korsettfigur im Kirchenraum und verkörpert somit ein transparent gewordenes Trugbild, denn die Fähigkeit zu schweben wird sofort als Täuschungsmanöver („am Rücken durch ein starkes Seit befestigt“) identifiziert. Das gespaltene Bewusstsein jedoch vermag es nicht, das Simulacrum zu bannen: auch als durchschaute Täuschung siegt das Vexierbild, indem es alle traumatischen Teile vereint und sich verselbständigt.[306] Bereits während der ersten Begegnungen mit dem Korsett hatte der Corsettenfritz dessen Künstlichkeit als Illusion entlarvt, sich dennoch der Faszination nicht widersetzen können und eine magische Belebung des Gegenstandes vorangetrieben. Der Ersetzungsmechanismus des Fetischisten – das idolisierte Teilobjekt lädt sich magisch auf – mündet nun in eine besonders sinnfällig ausgestaltete Ersetzung religiöser Bildelemente durch den sexuellen Fetisch. Als Wiederholung und Überbietung der ersten Begegnung tritt der Zustand der Hyperästhesie ein, das weit geöffnete Bewusstsein zeigt sich überempfänglich für die Farben und Formen der traumatisch traumhaften Erscheinung. Als Zeichen der Übertretung in einen Zustand des völligen Außersichseins ist nun auch die eigene Kleidung - der Chorrock als vestimentärer Code der Investititur – von den surrealen Farben der Korsetterscheinung infiziert: „[...] mit gelben, fetten Lichtern übergoßen“. Der Kirchenraum als Klimax eines sexuellen Irrwegs fungiert innerhalb der Geschichte als Initial dieser Entwicklung, sowie überdies als satirische Pointe einer impliziten Religionskritik.[307] In der grotesken Vermischung religiöser Bilder - deren Steigerung noch durch den jüdischen Besitzer des Korsetts erzielt wird – und religiöser Handlungen wie der kultischen Verehrung eines sexuell aufgeladenen Warengegenstands gelangt der Text an seinen logischen Kipppunkt. Die Fixierung des nunmehr adoleszenten Korsettliebhabers wird hier als eine im Kern infantile religiöse Verirrung ad absurdum geführt. Panizza demonstriert hier in satirischer Absicht die Affinität religiöser und sexueller Ekstasen, deren Schnittstellen im übersteigerten psycho-somatischen Erleben liegen - dem hysterischen Drama im zeitgenössischen Forschungsdiskurs eng entsprechend.[308] Grundlegend für die visionäre Bildheimsuchung des Corsetten-Fritz ist wiederum der übersteigerte Wahrnehmungsmodus als Kippphänomen.

[306] An dieser Stelle zeigt sich wiederum die Nähe zu Hoffmanns *Sandmann*, dessen Protagonist Nathanael sich schließlich der Visionen nicht mehr erwehren kann und sich dem Wahn ergibt.

[307] Die zahlreich in Panizzas Texten gestreuten Religionssatiren kreisen um den Komplex der als im Kern sexuell überführten liturgischen Rituale, vgl. *Die Kirche von Zinsblech*, *Die Wallfahrt nach Andechs* und prominent *Das Liebeskonzil*.

[308] Vgl. hierzu die ausführliche Untersuchung der Panizza’schen Bearbeitung der *Vita et Revelationes* bei Gisela Steinlechner, *Fallgeschichten* , S. 97-129.

Panizza äußerst sich im Jahre 1891 dazu in einem Vortrag, *Genie und Wahnsinn*, in dem er die Visionen mit den Bildern des Traumes in Verbindung bringt:

> „Aber es sind zwei Typen von Geisteskranken, zwei Arten von Psychosen, die mit jenen Zuständen, die wir ganz harmlos in den Biografien genialer Menschen beschrieben finden, die unvekennbarste Ähnlichkeit haben, nämlich 1) die *frischen Halluzinanten*, also die zum erstenmal, oder neuerdings an Sinnestäuschungen Erkrankenden; und 2) jener eigentümliche Zustand von Persönlichkeitswechsel mit Bewußtseinsstörung und Auftreten von visionären Delirien, wie er bei Epilepsie vorkommt, und den man deshalb *psychische, geistige Epilepsie* genannt hat (im Gegensatze zur körperlichen Epilepsie, den Anfällen). Die Analogie dieser beiden Psychosen mit gelegentlichen, aber ausschlaggebenden Zuständen bei genialen Menschen soll im Folgenden versucht werden. Man hat etwas trivial, aber sehr illustrativ, den menschlichen Geist mit einer Flasche Sodawasser verglichen. Die Klarheit der Flüssigkeit entspricht dem normalen Zustand. Bei normaler Geistesverfassung fühlen wir unsere Gedanken nicht als solche. Unser Geist ist klar. Sobald der Stöpsel Luft bekommt, beginnt das Perlen und Sich-Trüben der Flüssigkeit. Der Stöpsel repräsentiert den kontrollierenden Druck unseres bewußten Aufmerkens, unseres Verstandes. Die aufsteigenden Perlen sind das Freiwerden der Imagination, die Bilder der Phantasie. [...]
> Diese Perlen, diese Bilder, diese Motive, abgerissen, unmotiviert, plötzlich da, unbekannt woher, erregen, ebenso wie bei uns die Träume im Moment des Erwachens, seine gespannteste Aufmerksamkeit, sogar Angst, Unruhe, weil es diese geistigen Potenzen nicht als sein Eigentum anerkennt; und nun beginnt eine erregte, fieberhafte Tätigkeit; der Verstand ist gezwungen, sich mit den fremden Faktoren abzufinden, sie zu verarbeiten; und das Resultat ist, wenn es gut geht ein geniales Werk, ein unerhörter Fund, eine barocke Idee, aber immer ein Unicum. Der beginnende Geisteskranke, der beginnende Hallucinant ist dann ebenfalls eine Flasche mit gelockertem Stöpsel, bei der die Perlen immer stürmischer Auftreten. Damit stimmt, daß beginnende Geisteskranke von einer Flut von Träumen bei Nacht heimgesucht werden; da ja Freiwerden der Imagination, ob bei Tag oder Nacht, immer derselbe Prozeß ist, und der Druck des bewußten Aufmerkens allein darüber entscheidet.“[309]

Die unkontrollierte Bildproduktion als Übertritt in den Wahnsinn findet in der Novelle ihren stereotypen Abschluss, indem sie endgültig in den Tatbestand des ‚Falls’ überführt wird. Der Halluzinant wird in die „Irrenanstalt“ eingeliefert und protokolliert dort rückblickend die Geschichte seiner Perversion:

> Nach sechs Wochen wurde ich hierher in ein Haus gebracht, von dem es heißt, es sei die Irren-Anstalt. Und von hier aus schreibe ich diese Zeilen, meine Lebensgeschichte, auf Wunsch des Direktors nieder. Man sagt mir, ich litte an Halluzinationen, an Gesichts- und Gehörs-Täuschungen. Davon kann keine Rede sein. (S. 80)

Was sich in der ‚Fetischistennovelle‘ als problematische Verwechslung des nackten, ‚natürlichen‘ – und selbstredend weiblichen – Körpers mit seinen modischen Doppelgängern, den „Menschenhülsen“ zum pathologischen Fall

[309] Oskar Panizza, *Genie und Wahnsinn. Vortrag* (1891). In: /www.textlog.de/oskar-panizza.html.

auswächst, wird um 1900 in einem regen, bisweilen ebenso phantasmatisch zugespitzten öffentlichen Diskurs ausgetragen: die Ver- und Abirrungen der weiblichen Mode, die als öffentlicher Schauplatz einer Krise begriffen wird, die sowohl die anthropologischen Probleme der Geschlechterbeziehungen und der verschobenen Relation von Natur und Kultur als auch ästhetische Fragen eines Schönheitsideals postklassizistischer Prägung beinhaltet.

III.4 „*Die Phantasie voll wahllos wollüstiger Bilder*“ – Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906)

Allzu eilfertig stellen sich hinsichtlich literarisch inszenierter Nacktheit – von den visuellen Künsten ganz zu schweigen - auf Rezipientenseite erotische – oder gar handfest sexuelle – Assoziationen ein. Dies moniert Robert Musil in einer Notiz, die bereits zu Beginn dieser Untersuchung stand:

> Reiz des Entkleidens. Häufig angesehn als Reaktion auf sittliche Betonung des Bekleidetseins, besonders in der Kindheit. Fällt bei mir wohl ziemlich weg. Trotzdem starke Reaktion auf Entkleiden. Bezieht man dieses Problem nicht zu einseitig auf Sexualität? Kommt hier nicht zum Sexus etwas Anderes dazu, Spannungen des Willens, der Aufmerksamkeit, das Symbolische der Handlung, Beutespannung, Gefühle wie beim Anzünden des verschlossenen Christbaums?[310]

Musil favorisiert hier vor dem naheliegenden Bildspender des „Sexus“ ein weit gefasstes „Anderes“, das einen multiplen ästhetisch-anthropologischen Komplex eröffnet. Die erwähnten Konnotationen der Symbolik, der „Beutespannung“ und der „Aufmerksamkeit“ – sprich: der gesteigerten Wahrnehmung – führen direkt zu Musils frühem Roman *Verwirrungen des Zöglings Törleß* zurück, wo am zentralen Bild der Nacktheit Themen wie diese verhandelt und experimentiert werden. Die Rezeption des Romans[311] zeugt von ebenfalls naheliegenden autobiographischen Verquickungen und Vereinseitigungen. Musil wehrt diese und auch die wiederum naheliegenden Bezugnahmen auf skandalträchtige Themen wie Homosexualität brüsk ab:

> Aber eines liegt mir sehr am Herzen. Ich will nicht die Päddherastie [!] begreiflich machen. Sie liegt mir von allen Abnormitäten vielleicht am fernsten. [...] Daß ich gerade sie wählte, ist Zufall, liegt an der Handlung, die ich gerade im Gedächtnis hatte. Statt Basini könnte ein Weib stehen und statt der Bisexualität Sadism. Masochism. Fetischism – was immer [...][312]

Ein Blick hinter die plakativen Kulissen des Textes, die freilich mit tabubehafteten Themen und Bildern vordergründig Aufmerksamkeit erregen, soll hier über das zentrale Bild der Nacktheit – in diesem Falle einer männlichen und somit raren Erscheinung – zu den weniger zufälligen, unter der Oberfläche versteckten Inhalten des Textes führen.[313]

---

[310] Robert Musil „Motive – Überlegungen“, S.873.
[311] Zur Gattungsfrage siehe unten.
[312] Robert Musil, Brief vom 21.12.1906, in: ders., *Briefe. 1901-1942*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1981, Bd. 1, S. 23.
[313] Vgl. zu den offensichtlichen und naheliegenden Lektüren des *Törleß* auch Helmut Pfotenhauer, „Robert Musil: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*“, in: Sabine Schneider

Des Zöglings Törleß Eintritt in die ‚pädagogische Provinz' des Militärinternats markiert den Anfangsmoment eines Wahrnehmungsprozesses. Robert Musil weist die *Verwirrungen des Zöglings Törleß* mittels verschiedener Genresignale und intertextueller Anspielungen zunächst als einen typischen Adoleszenzroman aus, als eine Coming of Age-Episode, angesiedelt im Milieu einer militärischen Kaderschmiede. Im Mittelpunkt jedoch steht die sinnlich-sexuelle Entwicklung des Zöglings, die Ausbildung seines Sensoriums und schließlich die durchaus ironisch zu betrachtende ‚Geburt des Künstlers'. Entgegengesetzt zur kontinuierlichen, moralisch-ästhetischen Entwicklung des Individuums im klassischen Bildungsroman zeichnet sich Törleß' Formung aus durch Grenzübertritte, Normverstöße und Tabubrüche in einer Sphäre des Amoralischen und der erotischen Ahnungen. Die umfassende wissenschaftliche Entdeckung der Sexualität um 1900 stellt hierfür den theoretischen Hintergrund bereit. Im Hinblick auf das Motiv der Nacktheit bietet gerade der frühe Roman Musils ein unvergleichlich breites Spektrum an Bedeutungen. Die Nacktheit als ein zentraler Topos wird hier in anthropologischer, psychologischer und ästhetischer Sicht vorgeführt, sie zieht geradezu eine signifikante Leuchtspur quer durch den Text.

III.4.1 „Brennende Augen" – Begehrliche Blicke und Empfindungen

Zunächst gilt es, den spezifischen Wahrnehmungsmodus Törleß' einzuordnen in die Kultur des Sehens um 1900. Dabei liest sich die Typologie der Blicke und Empfindungen wie ein repräsentativer und äußerst komplex durchwobener Querschnitt der zeitgenössischen Diskurse in Psychologie, Philosophie, Naturwissenschaften und Technik. Die Arten des Sehens sind insofern von unbedingtem Interesse, als sie die Rahmenbedingungen für die Untersuchung liefern. Die Nacktheit als Blickfigur wird visuell erfasst – in den unterschiedlichsten Seh- und Sinnkonfigurationen.

(Hg.), *Lektüren für das 21. Jahrhundert. Klassiker und Bestseller der deutschen Literatur von 1900 bis heute*, Würzburg 2005, S. 1-17.

„Er sah alles nur wie durch einen Schleier.“[314] Diese Metapher des ungenauen, vagen Sehens umschreibt den Wahrnehmungsstatus des Zöglings zu Beginn seiner Entwicklung. Eine kurze Charakterisierung verweist auf den Initiationsstand des Protagonisten: „Es schien damals, daß er überhaupt keinen Charakter habe.“ (S. 213) Die Eigenschaftslosigkeit bezieht sich auf das ästhetische Vakuum des Heranwachsenden. Jegliche Entwicklung verläuft nun über die vielfältige Stimulation der Sinne, über starke momentane Reize und Empfindungen optischer und physischer Art.[315] Bereits die Begegnung Törleß' mit dem jungen Fürsten H. entfaltet das ganze Spektrum seines Wahrnehmungsapparates. Törleß empfängt einen körperlich „starken Eindruck“(S. 11) von der anderen Person; der junge Fürst – eine Präfiguration der androgynen Gestalt Basinis – beeindruckt in erster Linie physisch:

> Er bahnte in ihm jene Art Menschenkenntnis an, die es lehrt, einen anderen nach dem Fall der Stimme, nach der Art, wie er etwas in die Hand nimmt, ja selbst nach dem Timbre seines Schweigens und dem Ausdruck der körperlichen Haltung, [...] kurz nach dieser unbeweglichen, kaum greifbaren und doch erst eigentlichen, vollen Art etwas Seelisch-Menschliches zu sein, die um den Kern, [...] wie um ein bloßes Skelett herumgelagert ist, so zu erkennen. (S. 11)

Physiognomische Merkmale sind es für Törleß, die „Seelisch-Menschliches“, die Identität transportieren und frei legen sollen. Mehrfach ist bereits auf den Einfluss der Gestaltpsychologie[316] hingewiesen worden, die das Ganze als ein Mehr als die Summe seiner Einzelteile begreift. Jedoch folgt Törleß mit seinem physiognomischen Blick eben auch der anthropologischen Tradition einer Physiognomik als Erkenntnisweg im Rückschluss von Außen nach Innen. Im Sehen der anderen Person wird gleichzeitig die Suche nach der eigenen Identität vollzogen – das Ausdrucksfeld des anderen Körpers führt zum Selbst zurück. Diese Rückkopplung kommt vor allem im Anblick der Nacktheit zum Tragen. Wenn Reiting von Basinis „Galgenphysiognomie“ (S. 45) spricht und ihn damit auch charakterlich abqualifiziert, so wird ebenso die Gefahr des eindimensional physiognomischen Denkens aufgezeigt. Törleß' scharfer Blick auf den anderen

---

[314] Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, in: ders. *Gesammelte Werke*, Bd. II, *Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden*, hg. von Adolf Frisé, Frankfurt a. M. 2000, S. - , hier S. 8. Im folgenden wird unter Angabe der Seitenzahlen im laufenden Text zitiert.

[315] In diesem frühen Stadium seiner Wahrnehmungsentwicklung erinnert Törleß an Lord Chandos, der sich als „Gefäß“ bezeichnet, als bloßen Empfänger synästhetischer Reize.

[316] Musil selbst äußert diese Affinität in einer späteren Notiz: „Törleß ist im gleichen Jahr [...] (wie Wedekinds *Frühlingserwachen* A.d.V.) erschienen, zieht aber die Umrisse einer ganz andersartigen Seelen- und Lebensdarstellung, [...] beispielsweise in den Anschauungen der Schule der Gestaltpsychologie.“ In: ders., *Gesammelte Werke in neun Bänden*, hg. von Adolf Frisé, Bd. 8: *Essays und Reden*, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1315. Vgl. zu diesem Einfluss auf das Werk Musils u. a. Silvia Bonacchi, *Die Gestalt der Dichtung. Der Einfluss der Gestalttheorie auf das Werk Robert Musils*, Bern 1998.

antizipiert auch die später in den *Ansätzen zu neuer Ästhetik* (1925) ausformulierte synekdochische Perspektivierung als bevorzugten Blickwinkel.[317] Durch das Verfahren der Verschiebung ordnet Musil dort dem einzelnen Bild hohe Bedeutung zu, das „[...] als Repräsentant eines Komplexes auftritt und mit dem unvergleichlich hohen Affektwert des Ganzen geladen zu sein scheint".[318]

Theoretisch maßgebend für diese spezifische Art der Wahrnehmung erscheint auch die Empfindungslehre Ernst Machs, die bekanntlich Gegenstand der Dissertation Robert Musils ist.[319] Letztlich greift Mach ein um die Jahrhundertwende virulentes Gefühl der Fragmentierung und Entsubjektivierung des Ichs auf und überführt es in das physikalische System des Empiriokritizismus. In diesem Zusammenhang relevante Theoreme Machs sind das Primat des Sehens als Wesensbestimmung des Subjekts und die ebenso sinnkonstituierenden Reize und Empfindungen.[320] Törleß' Sehen ist gleichsam ein antiempiristisches Sehen: Jede Empfindung ist momentaner, durch Reize induzierter Art. Die vermeintliche Charakterbildung ist in Wahrheit ein Visualisierungsprozess, entsprechend dem Diktum Machs: „Das Auge darf keinen Umweg über den Intellekt nehmen."[321] Das ‚unrettbare Ich' löst sich auf im eigendynamischen Widerstreit physischer und psychischer Reaktionen.[322] Einzig der Augenblick – in seiner mehrfachen Bedeutung – besitzt Evidenz und stiftet Sinn. In Törleß' Entwicklung reihen sich solch epiphanische Momente in einer Art Stationenweg der Eindrücke aneinander. Dieses unwillkürliche Aufscheinen der Dinge lässt sich wiederum treffend mit dem Terminus der ‚Plötzlichkeit'[323] beschreiben als einem Zustand des emphatischen Wahrnehmens, welcher um die Jahrhundertwende auch von anderen Autoren aufgegriffen und zu einer wahren Augenblickspoetik gestaltet wird. Der Jetzt-

---

317 Vgl. ebenfalls zu den zeitgenössischen Diskursen im Werk Jürgen Gunia, *Die Sphäre des Ästhetischen bei Robert Musil. Untersuchungen zum Werk am Leitfaden der Membran*, Würzburg 2000, hier S. 99.

318 Robert Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 2, S. 1137-1160, hier S. 1139.

319 Robert Musils Dissertation *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs* erscheint 1908.

320 Siehe zu Ernst Machs Theorien und ihren Einflüssen auf die Epoche generell Manfred Sommer, *Evidenz im Augenblick. Eine Phänomenologie der reinen Empfindung*, Frankfurt a. M. 1987.

321 S. 123.

322 Vgl. die Untersuchung von Arno Rußegger, *Kinema Mundi. Studien zur Theorie des Bildes bei Robert Musil*, Wien 1996, hier S. 20.

323 Der Terminus der Plötzlichkeit wurde bereits im Novellenkapitel dieser Arbeit als gattungs- und motivaffin eingeführt und wirft an dieser Stelle die Frage nach der eigentlichen poetischen Verfasstheit des *Törleß* auf, dessen Etikettierung als Roman im folgenden ebenfalls diskutiert werden soll. (Vgl. wiederum zur Begrifflichkeit Karl-Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a. M. 1981).

Moment hat bereits für Törleß, wie später explizit für Ulrich im *Mann ohne Eigenschaften*, eine epistemologische Qualität, indem er einen quasi mystischen, ‚anderen Zustand' evoziert.[324] Analog zum plötzlichen Augenblick erlebt Törleß das visionäre Sehen. In Form von Gesichten und Visionen ergänzt und überhöht er imaginativ das Gesehene in die Dimension des ‚anderen Zustands'. Die Evidenz der Bilder, welche Törleß – sowohl äußerlich wie innerlich – entgegentreten, besitzt ein kreatives Potential; die Welt konstituiert sich optisch neu und individuell. Dabei wird die Grenze zwischen der Innen- und der Außenseite der Wahrnehmung stets im Vagen und Fließenden belassen. Törleß' exzessive Bildproduktion weist hin auf seine eidetischen Eigenschaften, einem weiteren diskursiven Theorem, das Musil hier verarbeitet.[325] Die rasante Abfolge von visuellen Eindrücken bringt zudem das neue Medium des Films explizit ins Spiel:

> Daher war beständig eine rastlose Unruhe in ihm, wie man sie vor einem Kinematographen empfindet, wenn man neben der Illusion des Ganzen doch eine vage Wahrnehmung nicht loswerden kann, dass hinter dem Bilde, das man empfängt, hunderte von – für sich betrachtet ganz anderen – Bildern vorbeihuschen. (S. 91)

Der Kinematograph ist Metapher für die Simultaneität der Bilder und Eindrücke, die im Text mit der filmischen Technik des Einblendens vermittelt wird.[326] Musil zeigt sich inspiriert von den Möglichkeiten des Films, dessen spezielle Form der Bildpräsentation er auch in den *Ansätzen zu neuer Ästhetik* zu eigenen Bildtheorien verarbeitet.[327] Die Kinematographentechnik ermöglicht eine Art des Sehens, die über das bloß Gegenständliche hinausgeht. Dieses inspirierte, sinnlich erweiterte Sehen interessiert Musil zeitlebens und bereits im *Törleß*

---

[324] Den ‚anderen Zustand' beschreibt Andreas Hyssen, „The disturbance of vision in Vienna Modernism", in: *Modernism Modernity* 5/1998, hier S. 43 als eine komplexe Idee: „[...] a union of mathematical reasoning and mystical knowledge, of science and morality, of verbal and nonverbal communication". Dieser Zustand gesteigerter Wahrnehmung, wie ihn schon Törleß erfährt, ist ein literarisches Experimentierfeld: „The permanent experimentalism of representing the flux of the visual world, with its play of surfaces, physiognomies, and gestures, was the explicit longing for some redeeming arrest in a controlled field of vision."

[325] Siehe hierzu u. a. Lars Jacob, *Bildschrift – Schriftbild: Zu einer eidetischen Fundierung von Erkenntnistheorie im modernen Roman*, Würzburg 2000; Stefan Rieger, „Optische Komplexität. Zur (psycho)technischen Unvermeidlichkeit der Bilder um 1900", in: Gerhard von Graevenitz/ Stefan Rieger/ Felix Thürlemann (Hg.), *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, Tübingen 2001, S. 207-223.

[326] Siehe ausführlich zu Musils Interesse an kinematographischen Techniken und deren literarischer Verarbeitung Andrea Gnam, „Körperverständnis im aufgehenden Medienzeitalter. Der kinematographische Blick, Robert Musils Roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*", in: *Weimarer Beiträge* 46/2000, S.380-389 sowie Sabine Schneider, *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*, Tübingen 2006, S. 294-308.

[327] Vgl. zur Bildtheorie Musils und seiner Interdependenz zur Filmtheorie Bèla Balàzs' Rußegger, *Kinema Mundi*.

finden sich derartige Konzepte. Inwieweit die körperliche Nacktheit dabei als Blickfigur von zentraler Bedeutung ist, wird die Untersuchung im folgenden aufzeigen.

Vorrangig sind es sinnlich-sexuelle Reize, die Törleß' Blick bannen. Der sexuelle Blick als eine eigene Kategorie findet sich bei Sigmund Freud, dessen *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) nahezu zeitgleich zum *Törleß* erscheinen. Zwar beruft sich Musil nicht ausdrücklich auf Freud und steht der Psychoanalyse grundsätzlich kritisch gegenüber, eine gewisse thematische Zeitgenossenschaft jedoch kann hier anhand Freudscher Kategorien des begehrlichen Sehens im Text nachvollzogen werden.[328] Als eine Fixierung auf das vorläufige Sexualziel setzt sich bei Freud der libidinöse Blick in ‚perverser' Weise über kulturell internalisierte Grenzen wie Scham oder Ekel hinweg und folgt dem reinen Trieb.[329] Eine erste eindrucksvolle Illustration dieser sexualisierten Blickbewegung gibt Törleß' Weg durch die Armensiedlung:

> Er blickte mit so brennenden Augen durch die kleinen Fenster, [...] daß es ihm beständig wie ein feines Netz vor den Augen tanzte. Fast nackte Kinder wälzten sich in dem Kot der Höfe, da und dort gab der Rock eines arbeitenden Weibes die Kniekehlen frei oder drückte sich eine schwere Brust straff in die Falten der Leinwand. Und als ob all dies sogar unter einer ganz anderen, tierischen, drückenden Atmosphäre sich abspielte, floß aus dem Flur der Häuser eine träge, schwere Luft, die Törleß begierig einatmete. (S. 17)

Die vereinzelten sexuellen Reize in der Arbeitersiedlung verdichten sich zu einem Panoptikum – „Kniekehlen", „schwere Brüste", „nackte Kinder" im Kot oder „schmutzige Kittel", alles von tierisch-kreatürlicher Körperlichkeit. Nacktheit und Schmutz dienen als Fetische der Erregung. Diese ausschnitthafte sexuelle Fixierung wird bei Freud als ein „Partialtrieb" und eine Abart der „Schaulust" ebenfalls zu den Perversionen gerechnet.[330] Obgleich hier sein Blicken von Ekel begleitet ist, elaboriert Törleß das durchdringende, voyeuristische Sehen anhand des Körpers Boženas, der Dorfhure: „Törleß sättigte sich mit den Augen an Božena." (S. 33) „Törleß sog, noch in der Türe stehend, mit begierigen Augen ihr Bild in sich hinein." (S. 29) Hier nimmt Törleß' usurpatorisches Sehen nahezu kannibalische Ausmaße an, ‚sättigend' ist sein Blick, ‚saugt' das Bild – und somit eben im indirekten ästhetischen Modus verbleibend – des Körpers vollständig auf. Diese visuelle Einverleibung entspricht der grenzüberschreitenden Weltaneignung des Adoleszenten, frei von

[328] Vgl. beispielsweise die stark mit psychoanalytischen Kategorien argumentierende Lesart des *Törleß* von Thomas Pekar, *Die Sprache der Liebe bei Robert Musil*, München 1989.
[329] Sigmund Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S.55.
[330] S. 56.

moralischen Barrieren erobert sich sein Blick die innersten, ‚nackten' Zusammenhänge. Während des Konditoreibesuchs gerät auch Törleß' Kamerad Beineberg in das libidinöse Blickfeld, in dessen Zentrum Nacktheit als Desiderat aufscheint. Wiederum entzündet sich körperliche Erregung, ausgehend von einem optischen Abtasten des Anderen. Während Törleß zuvor nur körperliche Reize passiv rezipiert hatte, eben die unverhüllten Körperteile der Arbeiterfrauen, ist nun sein Blick selbst ‚Regisseur' einer imaginären Entblößungsszene:

> Wenn er sich die Kleider vom Körper wegdachte, so war es ihm ganz unmöglich, die Vorstellung einer ruhigen Schlankheit festzuhalten, vielmehr traten ihm augenblicklich unruhige, sich windende Bewegungen vor das Auge, ein Verdrehen der Gliedmaßen und Verkrümmen der Wirbelsäule, wie man es in Darstellungen des Martyriums oder in den grotesken Schaubietungen der Jahrmarktartisten finden kann. (S. 21)

Freud nennt diesen entblößenden Blick eine Folge der Neugier: „Die mit der Kultur fortschreitende Verhüllung des Körpers hält die sexuelle Neugierde wach, welche danach strebt, sich das Sexualobjekt durch Enthüllung der verborgenen Teile zu ergänzen, die aber ins Künstlerische abgelenkt („sublimiert") werden kann."[331] Was Törleß' Blick jedoch bewirkt, ist keine Sublimierung, sondern vielmehr Zerstörung. Sein Blick ist zersetzend und aggressiv – vivisezierend.[332] Törleß selbst ist sich der sexuellen Implikation seines Sehens zunehmend bewusst: „Denn schon zum zweitenmal an diesem Tage geschah es, daß sich etwas Geschlechtliches unvermutet und ohne rechten Zusammenhang zwischen seine Gedanken drängte." (S. 21) Jedoch kann sich die sexuelle Empfindung noch nicht frei von innerer Zensur entfalten, der begehrliche Blick auf das männliche Gegenüber wird erst bei der späteren Begegnung mit dem nackten Basini zeitweise ohne Maßnahmen der Entstellung auskommen. Basinis Körper stellt den Wendepunkt von kontingenten, vereinzelten Sexualreizen hin zu einer – wenn auch ebenso zufälligen, jedoch auf eine einzige Person gerichteten – „Objektwahl" im Sinne Freuds dar.[333]

---

[331] S.55.

[332] „Intransingent" nennt Joseph Vogl Törleß' Blick und diskutiert ausführlich dessen liminale Bedeutung: „Grenze und Übertretung. Der anthropologische Faktor in Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*", in: Josef Strutz (Hg.), *Kunst, Wissenschaft und Politik von Robert Musil bis Ingeborg Bachmann* (*Musil Studien* Bd.14), München 1986, S. 62.

[333] Das männliche Objekt Basini und die homoerotischen Neigungen entsprechen thematisch lediglich dem Mangel an Alternativen im Knabeninternat. Vgl. zur Entwicklung der pubertären Objektwahl Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S.130 f.: „Eine bei der Objektwahl sich ergebende Aufgabe liegt darin, das entgegengesetzte Geschlecht nicht zu verfehlen. Die ersten Regungen nach der Pubertät gehen häufig genug – ohne bleibenden Schaden – irre."

III.4.2 „Schmerzhafte Scham“ und „unbestimmter Ekel“ – Nacktheit als Ort der Affekte

Törleß’ Empfindungen oszillieren zwischen extremen Polen wie Ekel und Scham, Liebe und Aggression, Begehren und Ressentiment. Diese Zustände der Erregung werden über das Medium des Auges erzeugt und entzünden sich häufig an nackten Körpern und Körperteilen. Die Nacktheit als Urzustand rührt an solche archaischen Empfindungen und Affekte, die Törleß in seiner ungeformten Adoleszenz irritieren: „Verwirrungen“ als Lernprozess. Durch das fortwährende, unverhüllte Aufzeigen menschlicher Verhaltensweisen entsteht ein Panoptikum der Triebe und Affekte, die an den Urgrund des Menschlichen, die *conditio humana* rühren. Am Bild der bloßen Körperlichkeit werden bei Musil folglich anthropologische sowie künstlerisch-ästhetische Grundfragen verhandelt. In seinem Essay *Das Unanständige und Kranke in der Kunst* aus dem Jahre 1911 bedient sich Robert Musil gezielt des Bildes der Nacktheit, um gegen die angeblichen sittlichen Grenzen der Darstellbarkeit zu protestieren:

> [...] der geschlechtliche Reiz einer Darstellung ist erlaubt, wenn ein künstlerischer Zweck damit verbunden ist. [...] Oder schildern: eine nah Verwandte nackt am Operationstisch, vom Messer schon angefressen; empfunden, wie man bei einem Unglück eine Frau faßt, gleich einem Gegenstand und sie so entkleidet; [...] Und ein Schriftsteller würde darauf beharren: auch eine Mutter, eine Schwester, bleibt nackt eine nackte Frau und wird es für das Bewußtsein vielleicht gerade erst unter Umständen, die dies am verwerflichsten erscheinen lassen [...][334]

In der künstlerischen Darstellung legitimiert sich das vermeintlich Unanständige durch den Wissensanspruch:

> Weil man nur so etwas begreifbar und fühlbar machen kann, wie ja auch wissenschaftliches Verständnis nur durch Vergleichen und Verknüpfen entsteht, wie menschliches Verhalten überhaupt entsteht. [...] Und auch die Kunst sucht Wissen: sie stellt das Unanständige und Kranke durch seine Beziehungen zum Anständigen und Gesunden dar, das heißt nichts anderes als: sie erweitert ihr Wissen vom Anständigen und Gesunden.[335]

Musil entwickelt hier, fünf Jahre nach dem Erscheinen des *Törleß*, einen Imperativ des Zeigens, der unbedingten und schonungslosen Ostentation auch

[334] Robert Musil, *Das Unanständige und Kranke in der Kunst*, in: ders, *Gesammelte Werke*, Bd. 2, S. 975-977, hier S. 977.
[335] S. 980.

der ‚nicht mehr schönen' Inhalte unter Aufhebung eines falsch verstandenen *aptum*. Es soll und muss gar ein nackter Körper, schon unter der Sektion „vom Messer angefressen" vorgeführt werden: Der Dichter selbst führt hier die ‚Autopsie' durch. Diese Bildlichkeit ist das poetologische Motto des ‚Vivisekteurs'. Wieder jedoch sind sexuelle Inhalte dabei zufällige Nebenprodukte eines künstlerisch-ästhetischen Strebens nach Verstehen und Darstellen – analog dem positivistisch-„wissenschaftlichen Verständnis".

Zuvor bei *Törleß* heißt es:

> Er hatte sich gewöhnt, auf außerordentliche, verborgene Entdeckungen zu hoffen, und war dabei in die engen, winkligen Gemächer der Sinnlichkeit gelangt. Nicht aus Perversität, sondern infolge einer augenblicklich ziellosen geistigen Situation. [...] ein unbestimmter, versteckter Ekel verließ ihn niemals ganz. (S. 114)

Der Ekel wird von Törleß selbst in Zusammenhang gebracht mit einer gleichzeitigen Erfahrung des Sinnlichen, Sexuellen, jedoch unter Einschränkungen: nicht aus „Perversität" bahnt sich sein Blick, sondern aus Lust auf „außerordentliche, verborgene Entdeckungen". Als eine der heftigsten Affektationen unseres Wahrnehmungssystems affiziert der Ekel alle Sinne und ist ein Symptom der Abwehr vor einer ungewollten Nähe.[336] Jedoch beinhaltet der Ekel neben der Abwehr etwa einer unerwünschten physischen Präsenz auch deren unterbewusste Attraktion bis offene Faszination.[337] Dieses dialektische Empfinden scheinbar gegenläufiger Gefühle zieht sich als ein Muster durch Törleß' Reaktionen und gipfelt in der prekären Beziehung zu Basini. Bereits die Erfahrung der kreatürlichen Körperlichkeit in der Arbeitersiedlung ist mit den Komponenten des Ekels angereichert. Hier rangieren „beschmutzte Füße" neben „nackten Oberarmen", „nackte Kinder" wälzen sich „in dem Kot der Höfe" und eine „träge, schwere Luft" (S. 17) fließt aus den Häusern. Dieses zwiespältige Nebeneinander von Nacktheit und Schmutz, gar Exkrementen, verdeutlicht die sinnliche Gefährdung des jungen Törleß. Empfindungen von Ekel haben somit auch eine schützende Funktion, sind eine Chiffre der Bedrohung, die als Korrektiv wirkt. Die Erscheinung der Hure Božena fügt sich ebenso ein in die Ästhetik des ekelhaft Schönen.[338] Trotz ihrer Jugend trägt sie in Törleß' Wahrnehmung deutliche Züge des Verfalls: Ihre Behausung ist schmutzig, das Bettzeug abgenutzt und löchrig. Božena verströmt einen „Kuhstallduft" und

---

[336] Siehe ausführlich zu Konzepten des Ekels und dessen kulturellen Wandlungen Winfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a. M. 1999, hier einführend S. 7.

[337] Vgl. S. 14.

[338] Als ein kultureller Topos wird hier das Schreckensbild der ‚vetula', der abjekten Weiblichkeit in Gestalt der ekelhaften Alten und der Hexe variiert.

trägt liederliche, die nackte Körperlichkeit krude andeutende Kleidung: „Božena, ihr Hemd, das von der einen Schulter geglitten war, das gemeine, wüste Rot ihres Unterrocks, ihr breites, schwatzendes Lachen“ (S. 33). Törleß selbst fühlt sich in dieser vulgären Atmosphäre „wie ein kleines unsauberes Tier“ (S. 32). Gerade die ästhetische Fragwürdigkeit jedoch stimuliert ihn zu „ungesunden Phantasien“ (S. 30):

> Božena erschien ihm als ein Geschöpf von ungeheurer Niedrigkeit und sein Verhältnis zu ihr, die Empfindungen, die er dabei zu durchlaufen hatte, als ein grausamer Kultus der Selbstaufopferung. [...] Es reizte ihn, nackt, von allem entblößt, in rasendem Laufe zu diesem Weibe zu flüchten. (S. 30)

Das Niedrige, Ekelhafte birgt für Törleß einen sexuellen Reiz; er phantasiert sich selbst entfesselt, von allen kulturellen Normen befreit, nackt „in rasendem Lauf“ zu der Hure flüchtend. Nacktheit symbolisiert hier die totale Aufhebung aller internalisierten Schranken, den anthropologischen Urgrund.[339] Die Vereinigung mit dem Abjekten kommt einem Tabubruch gleich, der gleichzeitig Freiheit verheißt. Ekel ist für Törleß daher durchaus ein positiver Reizverstärker. Freuds Phänomenologie der Perversionen enthält auch dieses Moment als eine „perverse Überwindung des Ekels“,[340] wo im Normalfall der Trieb in seine kulturell verträglichen Schranken zu bannen ist. Schon früher äußert Freud diese Kollaboration der Empfindungen zum Zwecke sexueller Stimulanz noch deutlicher: „Ekel und Libido [sind] unauflöslich verbunden“.[341] Am sinnfälligsten wirkt die verstärkende Kraft des Ekels in der Beziehung zu Basini. Stets wird Basini als eine ambivalente Gestalt präsentiert, er wirkt auf Törleß anziehend und abstoßend in gleichem Maße. In Törleß’ Gedanken verdichten sich Basini und Božena zu einem identischen Zerrbild der kranken Faszination:

> Und wieder verknüpfte sich das irgendwie mit Božena. Seine Gedanken hatten Blasphemie getrieben. Ein fauler, süßer Geruch, der aus ihnen aufgestiegen war, hatte ihn verwirrt. Und diese tiefe Erniedrigung, diese Selbstaufgabe, dieses von schweren, blassen, giftigen Blättern der Schande Bedecktwerden [...] (S. 46).

Die erste Folterung Basinis, nachdem er des Diebstahls überführt wurde, endet mit einem eindringlichen Bild der körperlichen Entstellung: „[...] nur über Oberlippe, Mund und Kinn zeichneten langsame Blutstropfen einen roten, wie ein Wurm sich windenden Weg.“ (S. 72) Die abstoßende Wirkung der Wunde, durch die Blut austritt,[342] wird noch potenziert durch ihren Vergleich mit einem

---

[339] Die spätere Bezeichnung Musils ist die Sphäre des „Nicht -Ratïoiden“.
[340] Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S. 58.
[341] Sigmund Freud, *Briefe an Wilhelm Fließ* (1887-1904), hg. von Jeffrey Moussaieff Masson, Frankfurt a. M. 1992, Brief vom 14. November 1897, S. 304.
[342] Vgl. zu den Körperausscheidungen und deren Ekelfunktion Menninghaus, *Ekel*, S. 123 ff.

Wurm. Der Wurm ist die deutliche Chiffre der ekelhaften, bedrohlichen Verwesung und wird dem nackten, verwundeten Basini als Attribut zugeordnet: „Ihm ekelte vor der Szene." (S. 72) Während der sexuellen Annäherung zwischen beiden und noch danach stellt sich weniger Ekel denn Scham ein: „Er schämte sich furchtbar" (S. 98) Signifikant erscheint, dass allein der Anblick des nackten Körpers noch keine Repugnanz hervorruft. Vielmehr erstrahlt der nackte Leib Basinis in einem auratischen, mystischen Glanz und vermittelt ein ästhetisches Erlebnis. Die devote Entblößung Basinis und seine sich anbietende Haltung lassen an Käuflichkeit und Prostitution denken und ordnen ihn erneut der Sphäre Boženas zu. Dem erst begegnet Törleß mit wehrhafter Scham:

> Ein betörender warmer Atem strömte aus der entblößten Haut, [...] Aber nach der ersten Überraschung schämte sich Törleß des einen wie des anderen. [...] Beschämt herrschte er Basini an ‚Was fällt dir ein? Gleich wirst du wieder..!!' (S. 99)

Schranken der Scham werden folglich nur durchbrochen, um gleich darauf wieder neue Beschämungen zu erzeugen. Törleß' Aufforderung an Basini, sich wieder anzukleiden, ist als die Autozensur eines ‚sündhaften', normabweichenden Verhaltens zu verstehen. Der kulturelle Topos der Körperscham als Bewusstwerdung der eigenen oder fremden Nacktheit wird hier von Törleß auf Basini und dessen Sündenfall – die Entblößung – projiziert, implizit stellt sich hier auch die ‚Moral' wieder ein. Der starke Reiz und die sexuelle Attraktion, welche von der schönen Nacktheit ausgehen, wirken ungebrochen in Törleß fort. Im Halbschlaf, der fließenden Sphäre zwischen Bewusstsein und Traum, phantasiert er das hypnagoge Bild des nackten Körpers: „Nur der Anblick Basinis, seiner nackten, leuchtenden Haut, duftete wie ein Fliederstrauch in das Dämmern der Empfindungen, das dem Schlafe voraus ging. Sogar aller moralische Abscheu verlor sich." (S. 107) Das Bild des Fliederstrauchs in Verbindung mit dem nackten Körper greift die traditionelle Liebesmetaphorik auf. Moralischer Abscheu, als die kulturell motivierte Variante des Ekels, betrifft nur die oberste Schicht des Bewusstseins. Scham und Ekel sind folglich kulturelle Regulative, die den Trieb und dessen Energien kanalisieren und die ‚Moral' – im Sinne von sozialer Verträglichkeit – restituieren.[343] Die zeitgenössische Theorie der Scham, deren prominente Vertreter Sigmund Freud und Georg Simmel sind, bezieht sich explizit auf die kulturelle Funktion der Nacktheitsscham. Georg Simmel schreibt zu diesem Phänomen:

[343] Vgl. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S.58. Freud behandelt Scham, Ekel und Moral als eine korrelierende Einheit. Siehe z. B. ebd. S. 66 f, 71, 85 etc.

> Die sociale Furcht, Widerwillen zu erregen, bewege zum Verbergen der Organe und Functionen, an die sich in der Regel Ekelgefühle knüpfen. Danach wäre die Scham ein zweckmäßiges Verhalten des Individuums, um im Verkehr mit anderen Menschen möglichst angenehm zu erscheinen.[344]

Wichtig ist für Simmel in diesem Zusammenhang auch die Scham als Geste der Identitätswahrung wie sie Basini völlig zu fehlen scheint:

> In dem nächstliegenden Falle der Scham, der sich an körperliche Nacktheit knüpft, ist das Entscheidende die zugespitzte Aufmerksamkeit, die man auf sich gerichtet fühlt, und die gleichzeitige Entwürdigung. Jede Persönlichkeit ist von einer gewissen Sphäre von Reserve und Unnahbarkeit umgeben, [...] in die jedes Eindringen aber [...] als ein Riss zwischen der Norm der Persönlichkeit und ihrer momentanen Verfassung empfunden wird.[345]

Basinis Schamlosigkeit entspricht seiner fehlenden charakterlichen Identität als seinem eigentlichen Vergehen und erzeugt eine stellvertretende Scham bei Törleß. Auch die sexuelle Vereinigung zwischen beiden alterniert einerseits zwischen Scham und Ekel als Abwehr und andererseits triebhafter Überwindung derer. Basini schlüpft nackt unter die Bettdecke Törleß' und „presste seinen nackten, zitternden Leib an Törleß an." (S. 107) Die Verschmelzung über die Ekel- und Schamgrenzen hinweg erfolgt über die Haut, die als *pars pro toto* für die ganze Person steht: „Und Törleß stemmte gequält seinen Arm gegen Basinis Schulter. Aber die heiße Nähe der weichen, fremden Haut verfolgte ihn und umschloss ihn und erstickte ihn." (Ebd.) Die Vereinigung mit der fremden Haut als einer symbolischen Fläche zwischen Selbst und Außenwelt kommt der Selbstaufgabe gleich.[346] Dieser Tabubruch hinterlässt später erneut Scham und Ekel:

> Er schämte sich jetzt überhaupt häufig. [...] Jede Bewegung Basinis erfüllte ihn mit Ekel, [...] bis nichts mehr übrig blieb als die Erinnerung an ein früheres Begehren, das ihm unsagbar unverständig und widerwärtig vorkam. Er stieß seinen Fuß gegen die Erde und krümmte seinen Leib zusammen, nur um sich dieser schmerzhaften Scham zu entwinden." (S. 110)

Die Scham als ästhetische Selbsterhaltung ist dabei für Törleß durchaus positiv konnotiert; sie wird als eine noble, distinkte Regung mit einem „Dornenkranz der Gewissensbisse" (ebd.) gar christlich metaphorisiert. Prozessual stellt sich die ‚Kultur' in Törleß wieder ein und sein Begehren schwindet:

---

[344] Georg Simmel, *Zur Psychologie der Scham*, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. I, hg. von Klaus Christian Köhnke, Frankfurt a. M. 1999, hier S. 432.
[345] S. 433.
[346] Siehe zur Kulturgeschichte und Symbolik der Haut Claudia Behnthien, *Haut*.

> [...] war auch sein Gefühl für Basini völlig erkaltet. Das war eine ganz glückliche Lösung, weil sie ihn mit einem Schlage von dem Schwanken zwischen Beschämung und Begierde befreite. (S. 119)

Die Emanzipation vom ‚perversen' Trieb ist die Entwicklung des Ekels und der ästhetischen Kultur, verbunden mit ethischen Idealen. Die endgültige Wiedergewinnung der kulturellen Regungen von Ekel und Abscheu ereignet sich während der letzten Foltersitzung, die wie eine Séance inszeniert wird. Wieder wird das nackte Bild Basinis evoziert und durch seine Verwundungen dem Bildfeld der Verwesung, der ekelhaften Wurmexistenz zugewiesen: „Die Nacktheit hatte jetzt in dem Dunkel einen bläulichen, faulen Schimmer und wirkte durchaus nicht erregend." (S. 120) Die Haut, zuvor mit einem Fliederstrauch positiv assoziiert, ist nun kontaminiert mit Verfall und Tod, verdeutlicht durch die Farbgebung. In einer letzten Emphase des Ekels verliert der Anblick des nackten, geschundenen Basini für Törleß endgültig seine Faszination:

> Da riß sich Basini die Kleider vom Leibe und drängte sich an Törleß heran. Sein Körper war von Striemen überzogen, – widerwärtig. Seine Bewegung elend wie die eines ungeschickten Freudenmädchens. Ekelnd wandte sich Törleß ab. [...] Die bläulich überhauchte Haut mit den wunden Malen sah darin aus wie die eines Aussätzigen. Unwillkürlich suchte sich Törleß für diesen Anblick zu entschuldigen. (S. 124)

Basinis Körper gleitet vollends ab ins Groteske – der Umschwung ist vollzogen.

Die Dialektik von Verlust und Restitution des Ekels und der Scham ist letztlich ein ästhetischer Prozess. Körperliche Nacktheit ist innerhalb dieser ästhetischen Erziehung der Kristallisationspunkt. Sie reizt und beschämt den Betrachter Törleß in gleichem Maße. Obgleich sich sein ästhetischer Sinn am Anblick realer oder phantasierter Nacktheit berauscht, birgt dieser Anblick doch einen stets präsenten Kippmoment der Gefährdung des Ichs. Die sexuelle Attraktion des nackten Körpers schwenkt um in Ekel und Scham, bewirkt einen Rückzug. Dieser Rückzug unterbricht die Schaulust, wie es speziell im Moment der Betrachtung von Basinis Wunden geschieht. Zwar unternimmt die preziös-detaillierte Beschreibung der Verwundung, der Wurmmetaphorik, deutliche Anleihen bei einer Ästhetik des Hässlichen, wird jedoch umgehend durch den Ekel konterkariert. In der Definition dieser spezifischen Ästhetik des Grauens, des Abjekten, wird dieser Umschlagspunkt zwar angedeutet, jedoch nicht ausgesprochen.[347] Die Beschreibung des nackten Basini enthält deutliche Zitate

[347] Auch Baudelaires berühmtes Paradigma einer Ästhetik des Hässlichen, „Une charogne", stellt den Ekel nicht völlig um seiner selbst willen dar, vielmehr spielt Baudelaire subversiv mit traditionellen Schönheitsidealen und baut ebenso ‚Fluchtwege', bspw. einer allegorischen Lesart, ein.

der Baudelaireschen Ästhetik, von der Wurmmetapher angefangen,[348] bis hin zur ‚blumigen' Assoziation des Körpers. Somit arbeitet Musil zwar mit den Techniken der Entstellung im Sinne einer Hässlichkeitsästhetik, schaltet aber das Moment des erzieherisch wirkenden Ekels quasi gegen, um eine rein ästhetisierende Sicht zu verhindern. Als Stimulus starker Affekte von Ekel und Scham wird die Nacktheit selbst eben jene Chiffre der Gefährdung im anthropologischen Sinn.

Neben den Affekten des Rückzugs, Scham und Ekel, erregt der nackte, ungeschützte Körper Basinis auch Gefühle der Aggression und des Sadismus. Der ausgelieferte Körper des Folteropfers wird zum Experimentierfeld der widerstreitenden Triebe und ihrer genealogischen Motivation. Nicht nur die Folterknechte Reiting und Beineberg statuieren an Basinis Körper ihr Machtverständnis und ihre psychologischen Experimente, auch Törleß, der sich ausdrücklich ästhetisch über die groben Kameraden erhebt, wird angesichts des erniedrigten Basini zum gnadenlosen „Vivisecteur"[349]. Die Nacktheit des Opfers ist folglich eine Reizformel, welche ihrerseits archaische Reaktionen von Gewalt und Aggression auslöst. Die Domestikation der sadistischen Triebe erfolgt über das Opferritual, einem symbolischen Vorgang. Die Folterung Basinis wird immer am entblößten Körper durchgeführt; Beineberg und Reiting rekurrieren hierbei auf eine archaische, kulturgeschichtlich standardisierte Erniedrigungsformel. Die rituelle Entblößung des Folteropfers steigert sowohl den Effekt einer totalen Demütigung als auch die Lust des Folterers. Dieser Geste ist ein erotisches Moment inhärent, die sexuelle Befriedigung erfolgt durch eine Demonstration der Macht.[350] Die finale Erniedrigung Basinis gipfelt schließlich in einer öffentlichen Entblößung vor allen Schulkameraden, ein Akt der einer totalen gesellschaftlichen Ächtung gleichkommt: „Das probate Mittel des Entkleidens machte [...] Spaß." (S. 130) Das sadistische Lustempfinden Reitings und Beinebergs affiziert zunächst auch Törleß, der die erste Folterung als Voyeur, genauer als ‚Ecouteur', verfolgt:

---

[348] Vgl. Menninghaus, *Ekel*, S. 208 ff. Der Wurm gilt bei Baudelaire als das „Ekelparadigma".

[349] Vgl. die Übereinstimmung der Eigenschaften des „Monsieur le Vivisecteur", wie sich Musil selbst in seinen frühen Tagebüchern, dem „Nachtbuch des Monsieur le Vivisecteur" nennt, mit dem jungen Törleß: „Neulich habe ich für mich einen sehr schönen Namen gefunden: monsieur le vivisecteur." In: Robert Musil, *Tagebücher*, hg. .von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1976, S. 2.

[350] Vgl. hierzu kulturgeschichtlich das entsprechende Kapitel bei Hans-Peter Duerr, *Obszönität und Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozess*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1993. Gewalt korreliert laut Duerr stets eng mit der sexuellen Demütigung. Duerr führt Entblößung und Vergewaltigung des Opfers anhand verschiedener historischer sowie ethnographischer Beispiele als eine standardisierte, kulturübergreifende Geste. Vgl. in diesem Kontext v. a. § 17, „Die homosexuelle Vergewaltigung" und § 20, „Die Entblößung als Demütigung".

> „Törleß unterschied aus den Geräuschen, daß sie Basini die Kleider vom Leibe zogen und ihn mit etwas Dünnem, Geschmeidigen peitschten. [...] schließlich vernahm er nur noch ein Stöhnen, wie ein unterdrücktes Geheul, und dazwischen halblaute Schimpfworte und die heißen leidenschaftlichen Atemstöße Beinebergs.[...] Gleich anfangs hatte ihn wohl eine viehische Lust mit hineinzuspringen und zuzuschlagen gepackt. (S. 69)

Törleß' „viehische Lust", das atavistische Vermischen von Begehren und Aggression, wird lediglich gehemmt durch sein originär ästhetisches Interesse. Dieses drückt sich aus in der größeren Beachtung, welche Törleß der Lichtinszenierung und der äußerlichen Wirkung der Szene auf ihn selbst beimisst. Freuds Sexualtheorie zur Klassifikation der Perversionen beschreibt den Sadismus und sein Korrelat, den Masochismus wie er sich bei Basini findet, als „die Lust an jeglicher Art von Demütigung und Unterwerfung."[351] Ferner ordnet Freud diese Triebe dem Ekel und der Scham zu: „Der Schmerz, der hierbei überwunden wird, reiht sich dem Ekel und der Scham an, die sich der Libido als Widerstände entgegengestellt hatten."[352] Was Törleß als „viehische Lust", „mächtige Aufregung" und „geschlechtliche Erregung" an sich feststellt, ist die rein triebliche – in Musils Worten nicht-ratïoide – Seite der Sexualität. Die verhängnisvolle Verbindung von Gewalt und Libido benennt auch Freud: „Daß Grausamkeit und Sexualtrieb innigst zusammen gehören, lehrt die Kulturgeschichte der Menschheit über jeden Zweifel."[353] Törleß imaginiert Übergriffe auf Basini, bleibt dabei aber stets im Modus des Möglichen haften. Dieses Experimentieren mit ästhetischen Möglichkeiten ist es, was ihn von seinen rabiaten Kameraden unterscheidet. Während die anderen Psychotechniken der Macht, Angst und Ekstase an Basini exerzieren, geht es Törleß um eine durchdringende Erkenntnis des Objektes.[354] Seine ‚Vivisektion' oszilliert auf spielerische Art zwischen Erregung und Erkenntnisdrang, wie die Szene zwischen ihm und Basini, welche der Liebesnacht vorausgeht, zeigt:

> ‚So paß auf; ich werde dir jetzt befehlen, dich wieder auszukleiden.' Basini lächelte. ‚Dich platt da vor mir auf die Erde zu legen. [...] ... So. siehst du, jetzt liegst du nackt vor mir auf der Erde. Du zitterst sogar, es friert dich? Ich könnte jetzt auf deinen nackten Leib speien, wenn ich wollte.' (S. 103 f.)

Die verbale Folter steigert sich lustvoll zu der Vorstellung: „‚Ich könnte dich Bewegungen machen lassen – du weißt schon – und du müsstest dazu seufzen:

---

[351] Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S. 56.
[352] S. 58.
[353] Ebd.
[354] Siehe ausführlich zu den im *Törleß* implizit verarbeiteten Verfahren und Themen der zeitgenössischen Experimentalpsychologie sowie der Wahrnehmungsforschung Christoph Hoffmann, *Der Dichter am Apparat. Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils. 1899-1942*, München 1997.

Oh meine liebe Mut...'" (S. 104) Mit dem Verzicht auf eine Durchführung deutet sich Törleß' spätere Entwicklung zu „einem jungen Mann von sehr feinem und empfindsamem Geiste" (S. 111) an, wie sie in einem vorausblickenden Ezähleinschub angekündigt wird. Generell erscheinen diese kommentierenden Einschübe ironisch: Stets wird hier im Ausblick eine positive Entwicklung des Zöglings versprochen, die jedoch in drastischem Kontrast zu seinem Verhalten im Internat steht. Eine Erklärung für diese ‚kalkulierte Unwahrscheinlichkeit' scheint hier in der ironischen Distanz des Erzählers zu seinem Protagonisten zu liegen. Indem sich Basini also unter Einsatz seines entblößten Körpers Törleß gleichsam masochistisch anbietet, evoziert er einen Umschlag der Empfindungen. Die Fläche des nackten, ungeschützten Körpers ist der Ort, an dem die Affekte kollidieren und fließend ineinander übergehen. Aggression wandelt sich in Anziehung, vermeintliche Liebe, und Abstoßung in Sinnlichkeit, vom Erzähler jedoch in aller ephemeren Scheinhaftigkeit vorgeführt:

> Vorerst war es überhaupt nur die Nacktheit des schlanken Knabenkörpers gewesen, die ihn geblendet hatte. [...] Und die Reinheit, die unwillkürlich von diesem Zustande ausging, war es, die den Schein einer Neigung – dieses wunderbar unruhige Gefühl in sein Verhältnis zu Basini trug. Alles andere aber hatte damit wenig zu tun. Dieses übrige des Begehrens war schon bei Božena und noch viel früher da gewesen. (S. 109)

Die Sexualität des Heranwachsenden wird auf der Ebene des Kommentars als ein oszillierender Zustand definiert, der jederzeit in sein Gegenteil umschlagen kann und nur akzidentiell auf ein Objekt gerichtet wird: „Durch eine Überraschung, ein Mißverständnis, ein Verkennen des Eindrucks" (S. 109) verursacht der schöne, nackte Körper Basinis eine Bündelung der erwachenden Sinne auf seine Person. Törleß' Affekte schwenken von Sadismus und Verachtung um in scheinbare Liebe und Begehren:

> Denn da stießen sie mit einem Male auf etwas, das warm war, atmete, duftete, Fleisch war, an dem diese unbestimmt schweifenden Träume Gestalt gewannen und Teil seiner Schönheit, statt der ätzenden Hässlichkeit, mit der sie Božena in der Einsamkeit gestäupt hatte. (S. 109 f.)

Signifikant erscheint wiederum die Identitätslosigkeit Basinis, der in der Es-Form als „Fleisch" und als ein „Etwas" bezeichnet wird. Gerade diese Inhaltslosigkeit der Figur Basini konstituiert seinen sexuellen Reiz und so wird alleinig Basini nackt dargestellt, als eine körperliche Projektionsfläche und ein Vexierspiegel der anderen Identitäten fungierend. Die Genealogie der Gefühle im Sinne Nietzsches, der Entstehung eines erhabenen Gefühls aus einem inferioren, findet sich beispielhaft in mehreren Wendungen: „Je häßlicher und unwürdiger das war, was Basini ihm bot, desto größer war der Gegensatz zu dem

Gefühl einer leidenden Feinheit, das sich nachher einzustellen pflegte.“ (S. 111) Die Opposition von ratïoider und nicht-ratïoider Sphäre löst sich in momenthaften Peripetien auf:

> Damals, als er so eigen wegen der Kammer erschrocken war, die wie ein vergessenes Mittelalter abseits von dem Leben der Lehrsäle lag, und über Beineberg und Reiting, weil sie aus den Menschen, die sie dort waren, plötzlich etwas anderes, Düsteres, Blutgieriges, Personen in einem ganz anderen Leben geworden zu sein schienen. (S. 105)

Bildhaft wird die Antinomie besetzt mit den „hellen Lehrsälen“ der Vernunft und dem „Mittelalter“ der Sexualität. Noch befindet sich Törleß im Zwischenstadium seiner ästhetischen Entwicklung; als die Gewalt jedoch dramatisch eskaliert, verliert sie für ihn ihren dunklen, sexuellen Reiz und wird zum tumben Selbstläufer. Basinis Zustand ist ihm nun „kein Rätsel mehr“ (S. 125). Wieder treten die Regulative des Ekels und der Scham auf den Plan und bewirken eine weniger moralisch, denn ästhetisch begründete Distanzierung Törleß’. Er durchschaut die Manöver seiner Kameraden als simple Machtspiele, als banale Befriedigung sadistischer Sexualität: „‚Was aber Ihr jetzt treibt ist nichts als gedankenlose, öde, ekelhafte Quälerei! [...] Ekelhaft, schmutzig – du hast es gehört!‘“(S. 125)

Die Darstellung der Gewalt, der Folterung und Verwundung des Körpers, entfaltet im *Törleß* neben der psychologisch-anthropologischen auch eine wirkungsästhetische Funktion. So findet sich auch eine spezielle Ästhetik des Schreckens, die wiederum stark mit entstellter Nacktheit zusammenhängt. Die Gewalt als ästhetisches Verfahren erzeugt Effekte der Theatralität und bedient wiederum das alte poetologische Reizmodell des Theaters der Affekte und der Grausamkeiten.[355] Am ungeschützten, verletzbaren nackten Körper vollführt, erregt die grausame Folter beim Leser „Eleos“ und „Phobos“, Mitleid und Furcht. Auch Törleß als Betrachter durchläuft einen kathartischen Prozess, obgleich sein Mitleid und seine Furcht nur scheinbar mit dem Folteropfer Basini in Verbindung zu bringen sind. Ebenso wenig kann Basini als ein antiker Heros auf der Bühne der Tragödie gedeutet werden, ist er doch letztlich konturenlos und sein Leiden nur von ‚vivisektorischem‘ Interesse. Anhand einer kurzen Textpartie sei dennoch auf die Theatralität des Geschehens hinzuweisen, sowie auf ihre kulturellen Muster. Die tragische Apotheose Basinis, seine endgültige

[355] Bereits im historischen Kapitel dieser Arbeit, „Nackte und Akte in der Novellistik“, wurde auf den wirkästhetischen Konnex von Nacktheit und Schrecken eingegangen. Viele der dort ergangenen Befunde zur spezifischen Schreib- und Darstellungsweise der Novelle treffen auch für den als Roman etikettierten *Törleß* zu, was die Frage nach der Gattungszugehörigkeit des Textes intensiviert. Vgl. hierzu die abschließenden Überlegungen im Kapitel.

Zerstörung in der öffentlichen Zurschaustellung, arbeitet mit derartigen theatralen Mitteln. Nachdem Basini von den Folterknechten Reiting und Beineberg entkleidet worden ist, wird sein nackter Körper letztmals als Fetisch einer Machtekstase missbraucht. Der Moment des brutalen Geschehens wird erzähltechnisch ins Präsens verlagert und erhält dadurch den Effekt des Unmittelbaren, Dramaturgischen:

> Unflätiges Lachen, zügellose Scherze flattern aus der Masse auf. Reiting will weiterlesen. Plötzlich stößt einer Basini. Ein anderer, auf den er dabei fällt, stößt ihn halb im Scherze, halb zur Entrüstung zurück. Ein dritter gibt ihn weiter. Und plötzlich fliegt Basini, nackt, mit von der Angst aufgerissenem Munde, wie ein wirbelnder Ball, unter Lachen, Jubelrufen, Zugreifen aller im Saale umher, – von einer Seite zu anderen, – stößt sich Wunden an den scharfen Ecken der Bänke, fällt in die Knie, die er sich blutig reißt, – und stürzt endlich blutig, bestaubt, mit tierischen, verglasten Augen zusammen, während augenblicklich Schweigen eintritt und alles vordrängt, um ihn am Boden liegen zu sehen. (S. 130)

Das Mitleiden, die Empathie, entsteht durch den Schock der verletzten Körperlichkeit und suggeriert die finale Katastrophe. Der Moment kommt einem Opfertod gleich, wird doch Basini im Folgenden nicht mehr lebendig vorgeführt. Ikonographisch nimmt die Szene, wie generell die Darstellung Basinis, Bezug auf die Passion Christi, einer kulturellen Urszene von Gewalt und Opfertod. Die szenischen Elemente, Folterknechte und Opfer, Demütigung und Qual, sowie Nacktheit als Schutzlosigkeit rekurrieren deutlich auf den Topos des Leidensweges Christi. Der nackte Körper des Folteropfers hat dabei eine zentrale Funktion inne; er dient nicht nur der moralisierenden Aussage sondern überdies der sinnlichen Stimulation.[356] Darüber hinaus legt die Szene auch ein stilistisches Prinzip frei, welches sich gerade in der Serialität der Gewalt verdeutlicht. Die wiederholte, minuziöse Schilderung der Folter folgt somit nicht nur dem Ziel einer Affektreinigung, sondern wird selbst zum Stilelement. Gewalt und Aggressivität evozieren einen eigenen Modus der Darstellung, den „frappierenden Stil“[357] und bewirken eine Rückkopplung auf den Text selbst, indem sie ihn ‚verschärfen‘ in Richtung einer Schock-Ästhetik. Die Obszönität des Geschehens, wiederum verursacht durch sexuelle Handlungen und Zeigen

[356] Carlos Obergruber-Boerner konstatiert den hochgradig theatralen Effekt nackter Gewalt sowohl für die bildende Kunst – beispielsweise Darstellungen von kriegerischen Auseinandersetzungen auf antiken Vasen – wie auch für die klassische Tragödie, hier im übertragenen Sinn: „Für die Ästhetisierung der Tragödie scheint die Einbeziehung von Nacktheit unerlässlich. Sie öffnet den Zugang zur sinnlichen Teilnahme am gewalttätigen Geschehen. [...] Der sinnliche Trieb, der Wille zum Guten, die Angst vor der physischen Zerstörung und auch die Lust daran – also die elementarsten Beweggründe der menschlichen Existenz – werden von Darstellungen nackten Terrors erfasst.“ („Gewalt. Die Ästhetisierung der Tragödie“, in: Hornbostel/ Jockel [Hg.], *Nackt. Die Ästhetik der Blöße*, S. 100-112.).

[357] Bohrer „Gewalt als ästhetisches Verfahren“, S.26.

von Nacktheit in ‚unverträglichen'[358] Zusammenhängen steigert somit die Wirkkraft des Textes auf einer bildlichen Ebene. Wieder hat Nacktheit dabei eine höchst ambige Wertigkeit, der Kippmoment von einem zum anderen Extrem ist ihr inhärent, sie lässt in sich die Gegensätze wirkungsvoll kollidieren: Schock und Grauen paart sich mit sexueller Attraktion und ästhetischem Wohlgefallen – als Signatur der Novelle und ihren vielfältig schillernden Sinnbildern.[359]

Der vorgestellte Anblick des nackten, verwundeten Basini in seinem unheroischen Leiden wird nebenbei – auf intertextueller Ebene – zum Zerrbild des schönen, ganzen Körpers der Moderne seit Lessings *Laokoon* und Winckelmanns *Torso von Belvedere*. Basinis entstellter Körper ist der ästhetische Gegenentwurf zum Paradigma schönen, dulderischen Leidens. Das Schema des Erhabenen wird aufgehoben zugunsten einer gnadenlosen Schau des Schmerzes – Leiden wird nicht mehr sublimiert, sondern beklemmend vorgeführt.

III.4.3 „*...die Decke wegziehen*" – Geheimnis und Enthüllung

Nacktheit erscheint im *Törleß* in einer vielseitigen Konfiguration. Neben der anthropologischen Relevanz übernimmt die Nacktheit als Zeichen und Symbol auch eine zentrale Rolle in einem weiteren Diskurs: dem Streben nach Enthüllung. Törleß befindet sich nämlich in seiner Entwicklung „am Vorabend einer niederschmetternd großen Enthüllung" (S. 19). Er ist ein Suchender zwischen ‚ratioïder' und ‚nicht-ratioïder' Sphäre, der nach Initiation in ein existentielles Geheimnis strebt. Die Suche nach dem Geheimnis begleitet ein spezieller Modus der Wahrnehmung, den Törleß als „Gesichte" (S. 61) und „Vision der Visionen" (S. 53) bezeichnet: das innere, visionäre Sehen. Im Bild der Nacktheit – real oder imaginär – schließlich scheinen Verheißungen der Wahrheit auf, der Körper wird zur Schleuse in eine andere Sphäre und der Schleier des Geheimnisses lüftet sich für kurze Momente.

---

[358] Auch hier lässt sich die Formel von Otto Rank, *Die Nacktheit in Sage und Dichtung*, für die Deutung von Nacktheit anwenden.

[359] Zum Prinzip der *coincidentia oppositorum* im Bild der Nacktheit als novellistischer Effekt vgl. das einführende Novellenkapitel dieser Arbeit.

Für den Zusammenhang von symbolischer Ver- und Enthüllung signifikant ist eine Bemerkung Musils aus seinem frühen Tagebuch des „Monsieur le vivisecteur“:

> Nachtbuch! Ich liebe die Nacht, weil sie schleierlos ist, bei Tage werden die Nerven dahin und dorthin gezerrt bis zum Erblinden, aber die Nacht ist es, in der gewisse Raubtiere mit gewissen würgenden Griffen sich einem um den Hals legen, […] wo man eine neue Empfindung von sich selbst bekommt, wie wenn man plötzlich mit einer Kerze in der Hand in einem dunklen Zimmer vor einen Spiegel tritt, der tagelang keinen Lichtstrahl empfangen hat, und gierig aufsaugend nun das eigene Gesicht entgegenhält.[360]

Die „schleierlose“ Nacht verspricht Erkenntnisse, die bei Tage nicht erfolgen können. Im symbolträchtigen Blick in den Spiegel tritt das eigene Ich unverhüllt hervor – dieses Streben nach mystischer Selbsterkenntnis und Erkenntnis legt Musil auch in seine literarische Figur Törleß hinein.[361]

Durch das dem Roman vorangestellte Materlinck-Motto hat Musil das infinite Enthüllungsstreben in nuce angedeutet:

> Wir wähnen eine Schatzgrube wunderbarer Geheimnisse entdeckt zu haben, und wenn wir wieder ans Tageslicht kommen, haben wir nur falsche Steine und Scherben mitgebracht; [...] und trotzdem schimmert der Schatz im Finstern unverändert. (S. 7)

Das letztendliche Scheitern einer jeden Enthüllung wird damit auch für die Bemühungen Törleß’ angedeutet und rückt seinen epistemologischen Impetus in die Nähe der Mystik und Hermetik. Die hermetische Initiation des Zöglings bleibt in diesem Kontext ein vergebliches Bemühen. Enthüllung ist per se unmöglich und wird nur im Rahmen einer ewigen Dechiffrierung gegebener Zeichen als eine Reflexion ad infinitum betrieben,[362] behindert durch Türen, Schwellen, Mauern, Spiegel oder Decken. Diese Signifikanten einer Verhüllung lassen sich zusammenfassen unter dem Überbegriff des Schleiers, der beispielhaft auf ein bestehendes Geheimnis verweist. Der Schleier-Topos wird im *Törleß* häufig variiert, stets symbolisch über das Erkenntnis erzeugende Medium des Auges drapiert: „Er sah alles nur wie durch einen Schleier“ (S. 8), „Er fühlte jetzt nur mehr das feurige Netz vor Augen“ (S. 18) und:

> „[...] es gibt für alles eine einfache, natürliche Erklärung, und auch Törleß wußte sie, aber zu seinem furchtsamen Erstaunen schien sie nur eine ganz äußere Hülle

---

[360] Musil, *Tagebücher*, S. 2.

[361] Siehe zum mystischen Streben Törleß’ und dessen textuellen Metaphern wie Netz, Schwelle o. ä., sowie zu den zeitgenössischen „Verbindungen von Magie und Psychopathologie“ (S. 319) Sabine Schneider, *Verheißung der Bilder*, S. 294-308, bes. S. 304 ff.

[362] Siehe zum Problem der infiniten Semiose Umberto Eco, „Das Irrationale gestern und heute“, in: ders., *Über Spiegel und andere Phänomene*, München 1988, hier S. 16.

> fortzureißen, ohne das Innere bloßzulegen, das Törleß wie mit unnatürlich gewordenen Augen stets noch als ein zweites dahinter schimmern sah. (S. 64)

Der Schleier und seine Varianten spielen an auf das Isis-Mythologem, der Urszene von Ver- und Enthüllung der Wahrheit, welche einem privilegierten Kreis an Eingeweihten vorbehalten bleibt.[363] Hermetische Zeichen wie Schwellen, Mauern und Türen verstellen zusätzlich die Sicht auf das Geheimnis, das Törleß bisweilen in visionärer innerer Sicht erscheint:

> [...] – tastend über die Schwellen schreiten, die keines Menschen Fuß außer dem seinen mehr betreten sollte, [...] und er der Herrin selbst der schwarzen Scharen gegenüberstände. [...] Sie hatte für ihn den Reiz eines Weibes und einer Unmenschlichkeit. Er fühlte sie als eine Frau, aber ihr Atem war nur ein Würgen in seiner Brust, ihr Gesicht ein wirbelndes Vergessen aller menschlichen Gesichter und die Bewegungen ihrer Hände Schauer, die ihm über den Leib jagten. (S. 24 f.)

Basinis Rolle innerhalb der Entschlüsselung ist ambivalent. Zum einen stellt sein nackter, von allen Hüllen entkleideter Körper ein Wahrheitsversprechen dar: Er ist durchschaubar und offen. Andererseits trägt dieser enthüllte Körper bei zu einer weiteren Verschleierung, indem er Törleß verführt und die vermeintlich geöffneten ‚Tore' der Erkenntnis durch die sexuelle Überwältigung wieder schließt:

> Er [Törleß] wollte zu sich selbst zurückfinden: aber wie schwarze Wächter lagen sie vor allen Toren. Da suchte Törleß kein Wort mehr. Die Sinnlichkeit, [...] war jetzt zu ihrer vollen Größe erwacht. Sie lag nackt neben ihm und deckte ihm mit ihrem weichen, schwarzen Mantel das Haupt zu. (S. 108)

Die in dieser Szene stattfindende erotische Initiation Törleß' nimmt das Schleiermotiv in seiner kultischen Bedeutung auf; das Verhüllen des Hauptes bei ritueller Einweihung.[364] Der rituelle Aspekt im *Törleß* ist gerade im Hinblick auf die permanente Evokation archaischer Nacktheit hervorzuheben.[365] So lässt sich im Kontext der zeitgenössischen Ethnologie,[366] die nachweislich auch Musil

---

[363] In kulturwissenschaftlicher Sicht beleuchten die Mythen und Bilder von Schleier und Schwelle die drei entsprechenden Bände *Schleier und Schwelle* der *Archäologie der literarischen Kommunikation*, in diesem Kontext v. a. Band V.3, darin u. a. den grundlegenden Beitrag von Jan Assmann, „Das verschleierte Bild zu Sais", in: ders./ Aleida Assmann (Hg.), *Schleier und Schwelle. Geheimnis und Neugierde*, München 1999.

[364] Vgl. hierzu den kulturhistorischen Beitrag von Moshe Barasch, „Der Schleier. Das Geheimnis in den Bildvorstellungen der Spätantike", in: Aleida und Jan Assmann (Hg.), *Schleier und Schwelle. Geheimnis und Offenbarung. Archäologie der literarischen Kommunikation V.2*, München 1998.

[365] Nacktheit im magischen Ritual markiert die sexuelle Wandlung der Initianden, die ungeschützt und bloß für einen festgelegten Zeitraum im Wald ausgesetzt werden. Hierzu siehe den ethnologischen Beitrag von Klaus-Peter Köpping, „Heiligung durch Entgrenzung", in: Gernig (Hg.), *Nacktheit*, S. 131-167.

[366] Vgl. allgemein zum Diskurs des Ethnologischen um 1900 Wolfgang Riedel, „Archäologie des Geistes. Theorien wilden Denkens um 1900", in: Jürgen Barkhoff/ Gilbert Carr/ Roger Paulin (Hg.), *Das schwierige neunzehnte Jahrhundert*, Tübingen 2000, S. 467-485.

beschäftigt, die Initiation Törleß' als „rite de passage" lesen, als Übergangsritus zwischen Adoleszenz und Erwachsensein.[367] In der Terminologie der Ethnologie wird diese Zeit des Übergangs auch als die ‚liminale Phase' vor der Grenzüberschreitung in die Welt der Erwachsenen bezeichnet. Wenn Basini während der Folter gezwungen wird, Tiere zu imitieren, so wird hierbei ebenfalls jene Choreographie archaischer Rituale aufgegriffen.[368] Das Opfer Basini nimmt unter dem Aspekt einer Ritualität die Schwellenfunktion ein; sein Körper ist die Verbindungsstelle zwischen Experiment und ‚Einweihung'.[369] Dabei spielt die Nacktheit des Körpers eine Schlüsselrolle; sie vereint den Gestus des symbolischen Enthüllens mit dem erotischen Kult. Nacktheit steht somit synonym für ekstatische Erfahrung, die Transgression der Normen und Grenzen des Bewusstseins. Der wiederkehrenden Musilschen Frage nach dem Menschen, seiner ureigensten Verfasstheit im Sinne einer neu zu eruierenden *conditio humana* wohnt stets ein ethnographisches Interesse und Apriori inne. Es interessiert als eine literarische Leitfrage – auch und beispielhaft an der signifikant leeren Figur Basini vorgeführt – das ‚Fremde' im Anderen, die grundsätzliche Alterität. Musil erörtert diese Fremdheit sowohl ästhetisch wie auch anthropologisch, hier an Basini als Projektionsmedium dieser Spekulationen und Experimente.

Das ‚Tor' zur mystischen Erkenntnis ist für Törleß die Sphäre der Sexualität, die, in diesem Kontext gelesen, nicht um ihrer selbst willen praktiziert wird, sondern als ein Motor der Entwicklung wirkt – wieder rechtfertig sich die eingangs zitierte Zufälligkeit der Themenwahl Musils. Törleß imaginiert mystische Geheimnisse in erotischen Bildern: Sexualität führt durch die vorgespiegelte „helle, tägliche Welt" (S. 46) als eine Tür zu „einer anderen, dumpfen, brandenden, leidenschaftlichen, nackten, vernichtenden" (ebd.) Welt, der ‚nicht-ratïoiden' Sphäre.[370] In einer retardierenden Episode versucht Törleß, sich dem Geheimnis über die ‚ratïoide' Seite, der Philosophie Kants und der Mathematik, zu nähern. Doch auch hier erlangt er keine befriedigende

[367] Vgl. Van Genneps *Les Rites de passage* (1909), Freuds späteres *Totem und Tabu* (1913) oder das bereits 1894 erschienene epochale Werk der zeitgenössischen Ethnologie und Ritualforschung von Erwin Rohde, *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*.

[368] Vgl. Köpping, „Heiligung durch Entgrenzung", S. 146: „ [...] wenn z. B. Initianden während der Pubertätsrituale auf eine Stufe des Vorkulturellen zurückgeführt werden, indem man ihnen die Kleider wegnimmt oder sie zwingt, auf dem Boden wie Kleinkinder oder Tiere zu kriechen [...]".

[369] Verschiedene Wege der Bewusstseinsveränderung und Rauscherzeugung werden im *Törleß* durchgespielt, u. a. die Hypnose.

[370] Vgl. hierzu die bildhafte Übereinstimmung mit der erwähnten Tagebuchnotiz Musils von der „schleierlosen" Nacht.

Erkenntnis; vielmehr driftet selbst Kant, die Ikone der Vernunft, in Törleß' Träumen hinüber in die verwirrende Irrationalität, indem seine Gestalt sich mit Beineberg und dem Mathematikprofessor verdichtet. Der Traum hinterlässt eine erotische Assoziation, in der wiederum die enthüllte Nacktheit aufscheint: „Langsam zog sich der Traum von Törleß zurück, – langsam wie eine seidene Decke, die über die Haut eines nackten Körpers hinuntergleitet, ohne ein Ende zu nehmen." (S. 85) Die seidene Decke, erotisch konnotiert, ist Signifkant der ontologischen Verhüllung als Gesetz des Seins schlechthin. Der Schleier in all seinen Varianten – diaphane Gewebe, über eine mögliche ‚nackte Wahrheit' drapiert – reflektiert hier als poetologische Metametapher zurück auf das gesamte Gewebe der Textur und deren revelatorisches Begehren. Wie im Text durch den lapidaren Schlusssatz markiert, so verläuft auch Törleß' aufklärerischer Impetus im Nichts – als infinite Dialektik von Verhüllen und Enthüllen existentieller Geheimnisse.[371] Während Törleß ganz realen Bildern von Nacktheit begegnet, wie den Frauen in der Arbeitersiedlung, Božena oder Basini, entwickelt er über die erotische Faszination hinausgehend eine dilettierend mystifizierende Betrachtungsweise. Die körperliche Enthüllung ist für ihn somit auch ein Akt der semiotischen Offenlegung und der Evidenzverheißung, die Nacktheit wird zur Schleuse in eine geheimnisvolle Welt, ist selbst Tür und Tor:[372]

> Daher beschloss er, so oft als möglich, immer und immer wieder die Situationen zu suchen, welche jenen für ihn so eigentümlichen Gehalt in sich trugen; und besonders häufig ruhte sein Blick auf Basini, [...] Ein körperlicher Reiz schien dann von Basini auszugehen, ein Reiz, wie wenn man in der Nähe eines Weibes schläft, von dem man jeden Augenblick die Decke wegziehen kann. (S. 93)

Basini stellt die Schnittstelle aller Decodierungsverfahren Törleß' und seiner Kameraden dar, wenn diese auch mit zunehmend unterschiedlichen Methoden arbeiten. Dabei nimmt die Nacktheit Basinis in den sadistischen Experimenten offenbarenden Charakter an, wird zur *nuda veritas* ‚verkörpert'.[373] Törleß unterzieht Basini einem Kreuzverhör, das einer Gerichtsszene gleicht. „‚Ich will dich gar nicht quälen. Ich will dich nur zwingen, selbst die volle Wahrheit zu

---

[371] Zum Schleier als ‚Metametapher' siehe Uwe C. Steiner, *Verhüllungsgeschichten. Die Dichtung des Schleiers*, München 2006. Weiterhin Ulrike Landfester, *Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk*, Freiburg 1995; Patricia Oster, *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München 2002.

[372] Vgl. die ähnliche Argumentation bei Jutta Koch, *Inbeziehungen: die Analogie im Frühwerk Robert Musils*, Würzburg 2007, S.83 ff.

[373] Vgl. erneut zur Begriffsgeschichte der *nuda veritas* Hans Blumenberg, „Die Metaphorik der nackten Wahrheit", in: Erich Rothacker (Hg.), *Archiv für Begriffsgeschichte. Bausteine zu einem historischen Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6, Bonn 1960, S. 47-58.

sagen. [...] ich werde dir jetzt befehlen dich wieder auszukleiden.'" (S. 103) Törleß zwingt Basini hier ins lebende Bild, viel mehr noch: dieser soll unter ‚vivisektorischer' Regie als wandelnde Allegorie einer nackten Wahrheit figurieren, oder besser als deren höhnischer Abklatsch. Fast mutet dieses Verfahren metapoetisch und autoreferentiell an, indem hier ein Desiderat der von Musil formulierten Novellentheorie am lebenden Objekt ausprobiert wird. Das Bild in der Novelle, so Musil, ist „kaum mehr Bild sondern eigentlicher und wesentlicher Ausdruck".[374] Indem er Basini erneut bloßstellt und diesen quälerischen Akt mit der inquisitorischen Suche nach Wahrheit rechtfertigt, versucht er den entblößten Basini zu einem Geständnis zu bewegen.[375] Törleß imitiert in seinem unbedingten Wahrheitsstreben weniger die mystagogische Tendenz Beinebergs,[376] als vielmehr ein paradox aufklärerisches Verfahren. Im Gestus des selbsternannten Aufklärers lassen sich die sadistischen Experimente und die psychische Folter durch einen ‚vernünftigen' Herrschaftsanspruch rechtfertigen,[377] und auch die Bloßstellung des nackten Basini dient in diesem Selbstverständnis schließlich einer ad absurdum geführten ‚Befreiung aus selbstverschuldeter Unmündigkeit'. Die Frage nach der Identität des nackten Menschen steht stellvertretend für das ontologische Rätsel des menschlichen Wesens und wird an dieser Stelle nicht beantwortet. Vielmehr scheint während des Verhörs wiederholt Basinis schockierende Identitätslosigkeit auf und führt so Törleß' Bemühungen ad absurdum. Statt Aufklärung über seine wahre Identität zu geben, wirkt die Nacktheit Basinis mehr und mehr wie eine verfügbare Schablone. Sein Körper scheint merkwürdig unbeseelt, wie ein Hohlspiegel; der gleichzeitig die Standardidee von Körper und Geist demontiert. Das Wahrheitsversprechen der Nacktheit rekurriert wiederum auf die physiognomische Tradition, welche die Oberfläche des Gesichts und des Körpers als Träger seiner Identität versteht. Törleß' paradoxal mystisch-aufklärerische Geheimnissuche verdichtet sich schließlich im Bild dieser Nacktheit.[378] Nacktheit selbst impliziert hier durchaus das Wissen von und um

[374] Brief an Scheffler vom 15. Juli 1911. Schneider, *Verheißung der Bilder*, S. 25, verweist auf diese Stelle im Zusammenhang mit der semiotischen Verfasstheit der Musilschen Novellen „Vereinigungen". Sie lässt sich auch auf die gezielte Plazierung der Bilder – und gar der „wesentlichen", verkörperten Bilder im *Törleß* übertragen.

[375] Hier lässt sich ikonographisch auch an Darstellungen einer Phryne vor Gericht denken.

[376] Vgl. weiterführend zu Beinebergs mystischen Eklektizismen Joseph Vogl, „Grenze und Übertretung", hier bes. S.63.

[377] Siehe Blumenberg, „Die Metaphorik der nackten Wahrheit", S.54: „Die Metapher der ‚nackten Wahrheit' gehört zum Selbstbewusstsein der aufklärerischen Vernunft und ihrem Herrschaftsanspruch."

[378] Vgl. Vogl, „Grenze und Übertretung", S.62: „Hinter dem Schleier, der Mauer, jenseits der Grenze schwillt das Geheimnis zu einem Inkommensurablen an, das zwischen der

Sexualität – welche hier als heuristisches Muster der Wahrheitssuche dient und deutlich auf die zeitgenössische Sexualwissenschaft als Wissen vom Menschen zurückführen ist.[379] Eine endgültige Enthüllung bleibt am Ende des Romans – respektive der Novelle - aus. Die Wahrheit wird somit weder ratioïd noch nicht-ratioïd enthüllt: „Eine große Erkenntnis vollzieht sich nur zur Hälfte im Lichtkreise des Gehirns, zur andern Hälfte in dem dunklen Boden des Innersten." (S. 137) Wieder bestätigt sich hier die Affinität des Textes zur Gattung der Novelle, die auf Entwicklung und Explikation verzichten darf, vielmehr diese durch Verwirrung und Irritation ersetzt. Die stoffliche Neigung der Gattung zu pikanten Themen – wie hier eindeutig durch die homoerotischen Annäherungen und die Folter und Vergewaltigung gegeben – ist jedoch auch auf einer wirkungsästhetischen Ebene produktiv, indem sie die Intensität und Wirkkraft des Erzählens steigert, so dementiert ja Musil selbst die Relevanz des gewählten Themas als „zufällig".[380] Statt eines finalen Ereignisses oder einer finalen Erkenntnis erfährt Törleß die Unendlichkeit der Zeichendeutung; sein Weg – und der Text - enden mit dem lapidar mehrdeutigen Satz: „Und er prüfte den leise parfümierten Geruch, der aus der Taille seiner Mutter aufstieg." (S. 140) Törleß' Suchbewegung ist somit konzentrisch zu ihrem Ausgangspunkt zurückgekehrt und die geschärften Sinne nehmen die Spur der erotischen Zeichen von neuem auf. Das Schema des Entwicklungsromans wird hier, ganz nebenbei, ad absurdum geführt und novellistisch substituiert. Statt einer ethisch-moralischen Reifung hat sich lediglich das Sensorium des Zöglings entwickelt. Die Verfeinerung der ‚aisthesis' ist das eigentliche Resultat des geschilderten Prozesses, darüber kann auch Törleß' feurige Rede vor dem Lehrerkollegium letztlich nicht hinwegtäuschen.[381]

---

strahlenden Nacktheit des Körpers und einer überwältigenden Wahrheit oszilliert und den Gestus des Enthüllens zum apokalyptischen Ereignis par excellence steigert."

379 Vgl. hierzu prominent Michel Foucault, der die Suche nach dem „Geheimnis" vom Menschen und der „Wahrheit" in seiner Sexualität in eben diesen zeitlichen Kontext vor und nach 1900 stellt, als herausgefunden wird „ […] dass der Sex nicht nur einer Ökonomie der Lust, sondern auch einem System des Wissens eingeschrieben ist. […] Das Projekt einer Wissenschaft vom Subjekt hat immer engere Kreise um die Frage des Sexes gezogen. Die Kausalität im Subjekt, das Unbewusste des Subjekts, die Wahrheit des Subjekts […] – all das hat im Diskurs des Sexes seine Entfaltung finden müssen, unter der dezenten Schminke des Positivismus." (In: *Sexualität und Wahrheit* 1: *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt a. M. 1977, hier S.89 f.

380 Vgl. oben und Pfotenhauer, „Robert Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß", S. 2.

381 Siehe Pfotenhauers Fazit in „Robert Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß", hier S. 15: „Der letzt Satz kehr also zum Anfang der Verwirrungen zurück und dementiert zirkulär die Behauptung linearer Entwicklung; und er rückt diese doch auch in eine ästhetische, halb unbeteiligte Distanz."

III.4.4 Kunsterlebnisse – Bilder der Nacktheit

Mehrfach weist der auktorial agierende Erzähler auf die spätere Entwicklung Törleß' zu einer intellektuellen Künstlernatur hin. Tatsächlich entwickelt der Zögling im Verlaufe seiner sinnlichen Bildung eine spezifische Sehkultur, die bereits auf die zukünftige Künstlerexistenz verweist. Sein Blick generiert Bilder, die sich einerseits textimmanent abheben durch ihre eingeschlossene Rahmung und ihren Zitatcharakter, sowie andererseits ihre sprunghafte, visionäre Qualität. Somit wird auch die Nacktheit zu bestimmten Momenten nicht mehr als lebendig sinnliche Körperlichkeit wahrgenommen, sondern zum festen Bild fixiert. Im Anblick der Nacktheit Basinis fügen sich gleich mehrere Topoi zu einer Ikone zusammen: Die Attraktion des geschlechtslosen, nackten Körpers, die Initiation in die Betrachtungsweise von Kunstwerken, sowie die quasi religiöse Erfahrung von Schönheit, die zur Epiphanie wird. Ein genauer Blick auf die Choreographie der Szenen wird das Zusammenwirken dieser Faktoren hin zu einer ästhetischen ‚Entpuppung' des Zöglings aufzeigen.

Die erneute Rekapitulation des Stationenweges durch die Straßen des Dorfes, über die Konditorei, dem Besuch in Boženas Stube bis hin zur Folter auf dem Dachboden illustriert die dynamische Bildproduktion Törleß'. Sein Blick auf das sexuelle Panorama in der Arbeitersiedlung wurde bereits erläutert unter dem Aspekt des ‚libidinösen Sehens'. Die darüber hinaus entstehenden Bilder von Nacktheit jedoch fallen unter die Kategorie des Kunsterlebnisses. Die Details nackter Körperteile setzen sich unter Törleß' begehrlichem Blick zu einem Tableau zusammen, wobei sich Rahmen aus Fenstern und Toren konstruieren:

> Er blickte mit so brennenden Augen durch die kleinen Fenster [...] Er dachte an alte Malereien, die er in Museen gesehen hatte, ohne sie recht zu verstehen. Er wartete auf irgend etwas, so wie er vor den Bildern immer auf etwas gewartet hatte, das sich nie ereignete." (S. 17)

Die pralle Nacktheit verdichtet sich zur sinnlichen Anfechtung, lässt die Augen „brennen" und wird dennoch sofort einem Code aus dem kulturellen Bildgedächtnis zugeordnet: „alte Malereien", die Törleß in Museen gesehen hat. Dabei erinnert die Schilderung von derber, gemeiner Sinnlichkeit an altniederländische Genrebilder, etwa an die burlesken Volksszenen eines Brueghel, dem *genus humile* der Malerei angelehnt. In der Situation der ‚Larvenexistenz' orientiert sich die Bildproduktion an festen Formeln, welche als Vorlage eigene Ästhetik noch ersetzen. Die imaginäre Entblößung

Beinebergs nimmt ein weiteres ästhetisches Gestaltungsprinzip zum Vorbild: das der Anamorphose.[382]

> Die Magerkeit des Körpers – Beineberg selbst pflegte die stahlschlanken Beine homerischer Wettläufer als sein Vorbild zu preisen – wirkte auf ihn durchaus nicht in dieser Weise.[...] Wenn er sich die Kleider vom Körper wegdachte, so war es ihm ganz unmöglich, die Vorstellung einer ruhigen Schlankheit festzuhalten, vielmehr traten ihm augenblicklich unruhige, sich windende Bewegungen vor das Auge, ein Verdrehen der Gliedmaßen und Verkrümmen der Wirbelsäule, wie man es in allen Darstellungen des Martyriums oder in den grotesken Schaubietungen der Jahrmarktsartisten finden kann.“ (S. 21)

Der anfangs wohlgefällige Blick auf den Kameraden gerät im wörtlichen Sinne zur Bloßstellung. Indem Törleß Beineberg vor seinem inneren Auge entblößt, entfremdet sein Blick das Gegenüber, gibt es konvulsivischen Verrenkungen preis und zerstört so die Integrität des fremden Körpers.[383] Wie auf einem anamorphotischen Zerrbild werden die Proportionen des an einen „homerischen Wettläufer“ erinnernden Beineberg unter einem geheimen, imaginären Blickwinkel aufgelöst. Törleß, als der Produzent jenes verstörenden Bildes, verarbeitet dabei in seiner Vorstellung verschiedene bildliche Darstellungskonventionen: Das Körperideal eines antiken Athleten, mit dem sich Beineberg selbst vergleicht, wird aufgehoben durch die Verzerrung zu einer grotesken volkstümlichen Jahrmarktsposse und zugleich – höchst blasphemisch – einer Assoziation mit der gequälten Körperlichkeit des Martyriums Christi.[384] Gerade die bizarre Deformation des Blickwinkels einer anamorphotischen Entblößung fasziniert Törleß: „Und dieses Spiel, diese geheime, ganz persönliche Perspektive hatte ihn erregt.“ (S. 61) Die Gestalt der Hure Božena lädt sich ebenfalls auf zu einem irritierenden Bildkonstrukt, indem sich ihre starke körperliche Präsenz über das sublime Bild der Mutter Törleß’ schiebt:

> Törleß sättigte sich mit den Augen an Božena und konnte dabei seiner Mutter nicht vergessen; durch ihn hindurch verkettete die beiden ein Zusammenhang: Alles andere war nur ein sich Winden unter dieser Ideenverschlingung.“ (S. 33)

---

[382] Vgl. zum Verfahren der Anamorphose als literarische Figur Gerhard Neumann, „Anamorphose“, in: Andreas Kablitz (Hg.), *Mimesis und Simulation*, Freiburg 1998.

[383] Die Auflösung der Zentralperspektive zugunsten einer individuellen Sichtart lässt sich dem Diskurs um 1900 zuordnen. Vgl. nochmals Andreas Hyssen, „The disturbance of vision“, S. 44: „The scopic regime of Renaissance perspectivalism is not only disturbed from the outside by the gaze of the other, whether this other is inanimate or animate, but perspectival visuality is itself decentered.“

[384] Jutta Rossellit deutet die Verzerrung als einen Abwehrversuch homoerotischer Konnotationen, wie sie im Bild des antiken (nackten) Athleten auftreten. Vgl. Jutta Rossellit, *Aufbruch nach innen. Studien zur literarischen Moderne mit einer Theorie der Imagination*, Würzburg 1993, hier S.89.

Törleß gibt sich zugleich abgestoßen und erregt durch die Vorstellung einer Vermischung beider Frauen, Božena wird für ihn zur Inkarnation einer Zwangsvorstellung, zur erotisierten Mutterimago, die sich vor sein Gesichtsfeld schiebt. Die Sexualität und Sinnlichkeit erreichen Törleß folglich über das Medium innerer, visionärer Bilder, die sich zu einem verstörenden Reigen verketten. Törleß zeigt sich „betäubt von den neuen, ungewöhnlichen Eindrücken“ (S. 61), die er als „Gesichte“ (ebd.) bezeichnet, und focussiert sein Sehen nun auf Basini: „Und nun riss ein Mensch dies an sich. All das war nun in einem Menschen verkörpert, wirklich geworden.“ (Ebd.) Bereits in der Stube Boženas, die Törleß optisch überfordert, scheint diese Zurichtung auf, die allegorisch auf die bevorstehende sexuelle Begegnung mit Basini verweist: „Nur an einer Stelle fanden seine Blicke [...] Frieden. Das war oberhalb der kleinen Gardine. Dort sahen die Wolken vom Himmel herein und reglos der Mond.“ (S. 33 f.)

Die weibliche Sphäre, verkörpert durch die vulgäre Dorfhure Božena und zunehmend auch durch Törleß’ Mutter, stellt für die erwachende Sexualität eine Überforderung dar. Ein Fluchtpunkt innerhalb der Bedrohung bietet sich im Anblick eines stillen, harmonischen Naturbildes: der Mond am nächtlichen Himmel. Der Mond kann in diesem Kontext verstanden werden als ein Symbol der Androgynie.[385] Die Verkörperung der Androgynie ist Basini, dessen Geschlechtlichkeit nicht evident ist, sie irrlichtert vielmehr zwischen Knabenhaftigkeit und Mädchenhaftigkeit als eine Form sexueller Präexistenz. Diese Eigenschaft Basinis bestimmt auch einen Großteil der Bilder und Tableaux, stets effektvoll inszeniert und ausgeleuchtet. Dabei avanciert Basini, dessen Charakterlosigkeit immer offensichtlicher wird, zum leblos mortifizierten Bild. Bereits während der ersten Folterung wird seine Figur von ikonischen Zitaten überlagert.[386] Die Szene eröffnet ein im Dunkeln

[385] Zur Figur des Androgynen in der Literatur, mit einem Schwerpunkt auf der Jahrhundertwende (speziell zum *Mann ohne Eigenschaften*), siehe ausführlich Achim Aurnhammer, *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln 1986, hier einleitend zur Ikonologie der Gestirne S.9 ff.: Erde als das weibliche, Himmel und Sonne als das männliche Element werden verbunden durch das harmonisierende Bild der Zweigeschlechtlichkeit des Mondes.

[386] Vgl. zur erzählerischen Affinität Musils zu Werken der bildenden Kunst auch den Novellenzyklus *Drei Frauen*. In der Novelle *Grigia* stilisiert der Erzähler eine Gruppe Bauersfrauen zum lebenden Bild: „[...] denn sie lagen wie Michel Angelos Statuen in der Mediceerkapelle zu Florenz, einen Arm mit dem Kopf aufgestützt und den Leib wie in einer Strömung ruhend.“ (In: Robert Musil, Gesammelte Werke, hg. von Adolf Frisé, Bd. 2, Reinbek bei Hamburg 2000, S. 234-252, hier S. 249.) Auch hier werden in erzählerisch verkürzter Manier Bildspots in die Narration montiert, ein genuin novellistisches Verfahren, das sich im *Törleß* als ebenso produktiv erweist. Ebenso wie im *Törleß* stehen die evozierten Bilder hier für sich, werden als heterogen und eigenständig außerhalb des Erzählflusses präsentiert.

illuminiertes Bild Basinis: „Basini lächelte. Lieblich, süßlich. Starr festgehalten, wie das Lächeln eines Bildes, hob es sich aus dem Rahmen des Lichtes heraus." (S. 69) Im Kontrast zur Bewegtheit der anderen Beteiligten figuriert Basini gleich einer Ikone in einem imaginären Bilderrahmen. Seine „aschfahle" Erscheinung, inszeniert im Lichtkegel, wird hier erstmals zur Postfiguratio christlichen Märtyrertums stilisiert. Das maskenhafte Lächeln wirkt angesichts der bevorstehenden Folter zweideutig dulderisch und rückt Basini in die Nähe christologischer Ikonographien. Ebenso spielt die Konfiguration aus Folterknechten und, wenn auch zweifelhaften, Märtyrers auf eine Station des Passionsweges an. Das „Wiedererscheinen" (S. 71) Basinis schließlich gerät, bereits durch das pathetische Verb markiert, zur Epiphanie, die sich wiederum im Rahmen eines imaginären Bildes einfindet:

> [...] wieder schnitten die Strahlen einen Kreis in das Dunkel, wie einen leeren Rahmen. Und mit einem Male war Basinis Antlitz wieder darinnen; genau so wie zum ersten Male; mit demselben starr festgehaltenen süßlichen Lächeln; als ob in der Zwischenzeit nichts geschehen wäre, nur über Oberlippe, Mund und Kinn zeichneten langsame Blutstropfen einen roten, wie ein Wurm sich windenden Weg. (S. 72)

Eine Art ‚Vorher-Nachher-Effekt' ergibt sich durch die strukturelle Angleichung an das Eingangstableau Basinis. Seine Physiognomie ist noch immer geprägt durch das starre Lächeln des unschuldig misshandelten Schmerzensmannes. Zusätzlich trägt er nun ein Stigma – die Verwundung, in Kategorien des Ekelhaften metaphorisiert als „ein roter Wurm". Die komplette Bildästhetik orientiert sich dabei auffällig an der Struktur eines Andachtsbildes, der *Ecce Homo*-Darstellungen, und invertiert gleichzeitig auf beunruhigende Weise die vornehme Rolle des Märtyrers. Basinis Nacktheit gewinnt im Text zunehmend Omnipräsenz und inspiriert Törleß zu weiteren Bildphantasien. So droht er Basini während des Verhörs auf dem Dachboden, seinen nackten Körper mit Nadeln zu durchbohren, erneut die Ikonographie der Märtyrerdarstellungen imitierend. Basinis Körper wird dadurch zur Kontrafaktur verschiedenster Idole, wie hier dem von Pfeilen durchbohrten heiligen Sebastian (S. 104). Es lässt sich feststellen, dass die Figur Basinis gleich einer maskenhaft starren Ikone in die Szenographie eingepasst wird und in ihrer Zeichenhaftigkeit ohne eine feste Inhaltsseite bleibt. Indem Basinis Figur also zur Abziehfigur großer Heroen der christlichen Ikonographie stilisiert wird, entsteht ein durchaus epigonaler Stil.[387] Die Fragwürdigkeit besteht gerade darin, eine derartig schwach und inferior

[387] Vgl. zum Phänomen epigonaler Schreibweisen im Frühwerk Musils Stefan Howald, *Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik. Untersuchungen zum Romanwerk Robert Musils*, München 1984, zum *Törleß* bes. S. 62 f.

gezeichnete Figur bildsemantisch zu überfrachten und somit das Geschehen zwanghaft aufzuwerten. Sowohl Törleß als auch seine Kompagnons sitzen während ihrer vermeintlichen anthropologischen Experimente an Basini der Präformation durch kulturelle Codes auf. Sie werden vom Erzähler vorgeführt, während sie ganz simpel Elemente eines Bildgedächtnisses nachstellen. Es bleibt der schale Eindruck eines Ikonentheaters und eines semiotischen Kulissenzaubers zurück. Eine Erklärung für diese scheinbar epigonal abgeschmackte Anordnung ist die immer wieder erneuerte Distanz des auktorial auftretenden Erzählers zum Geschehen. Dessen Haltung gegenüber seinem Protagonisten ist eine durchaus kritisch-ironische, wie sich in den zahlreichen kommentierenden Einschüben beweist. Die jugendlichen Verwirrungen und Experimente brechen sich so zynischen im Lichte der erzählerischen Überlegenheit.

Die Inszenierung nackter Körperlichkeit als Aktbild gipfelt im novellistischen Augenblick der ‚unerhörten' Entblößung Basinis:

> Als er sich umdrehte, stand Basini nackt vor ihm. Unwillkürlich trat er einen Schritt zurück. Der plötzliche Anblick dieses nackten, schneeweißen Körpers, hinter dem das Rot der Wände zu Blut wurde, blendete und bestürzte ihn. Basini war schön gebaut; an seinem Leibe fehlte fast jede Spur männlicher Formen, er war von einer keuschen, schlanken Magerkeit, wie der eines jungen Mädchens. Und Törleß fühlte das Bild dieser Nacktheit wie heiße, weiße Flammen in seinen Nerven auflodern. Er konnte sich der Macht dieser Schönheit nicht entziehen. Er hatte vorher nicht gewusst, was Schönheit sei. Denn was war ihm in seinem Alter Kunst, was kannte er schließlich davon?! Ist sie doch bis zu einem gewissen Alter jedem in freier Luft aufgewachsenen Menschen unverständlich und langweilig! Hier aber war sie auf den Wegen der Sinnlichkeit zu ihm gekommen. Heimlich, überfallend. Ein betörender Atem strömte aus der entblößten Haut, eine weiche, lüsterne Schmeichelei. Und doch war etwas daran, was zum Händefalten feierlich und bezwingend war. (S. 98)

Zunächst tritt Törleß „geblendet und bestürzt"[388] angesichts der überraschenden Entblößung einen Schritt zurück; über den Schrecken hinaus nimmt er damit jedoch die Position eines Kunstbetrachters ein, der ein Gemälde in seiner Vollständigkeit aufnehmen will: wahrgenommen wird die körperliche Präsenz Basinis hier reflexiv im Medium der Kunst, als „Bild der Nacktheit". Aus dieser Konstellation erschließt sich auch die „nackte, schneeweiße" Fläche des Körpers als eine erneute Ikonisierung, in Szene gesetzt als eine „schneeweiße" Marmorstatue. Ein novellistisches Ereignis stellt sich hier ein; geradezu paradigmatisch erscheint die Konfiguration aus Betrachter und Objekt. Wie bereits im Novellenkapitel dieser Untersuchung belegt, intensiviert dabei die

[388] Die Blendung durch den schönen nackten Körper lässt hier an die – im Novellenkapitel dieser Arbeit bereits beschriebene – Szene der Begegnung Wilhelm Meisters mit dem nackten Fischerknaben denken, als gar drei Sonnen den jugendlichen Betrachter blenden. Siehe oben.

Nacktheit als ein multiples Sinnbild diese Art der Bildnisbegegnung, indem sie einerseits den Affektwert – ganz im Sinne der späteren *Ansätze zu neuer Ästhetik* – steigert und anderseits durch ihre ‚Unverträglichkeit' – sowohl auf textueller als auch auf rezeptionsästhetischer Ebene für produktive Irritation und novellentypische ‚Verwirrung' sorgt. Verwirrung wiederum ist die implizite und explizite Poetik des *Törleß*, der sich als höchst eigentliche Novelle seiner ‚Tarnung' als Roman immer wieder entzieht. Vielmehr erzeugt die Novelle in solchen Momenten der bildhaften Verrätselung und Zuspitzung Verwirrung, entgegen der scheinhaft durchexerzierten Entwicklungsthematik, wie sie die prätendierte Form des Adoleszenzromans vorspielt. Immer wieder durchbricht Musil das Schema des Entwicklungsromans hier zugunsten aufblitzender, aufschießender Bildeinschübe, die gerade in ihrer unverbundenen, augenblickshaften Erscheinung bildhafte Evidenz erzeugen und – im Sinne der Musilschen Novellentheorie – ein ‚Erlebnis' novellistischer Güte darstellen.[389] In *den Ansätzen zu neuer Ästhetik* heißt es zur Frage, wie derartig intensive Bilder entstehen:

> Wahrscheinlich hängt es mit den [...] Vorgängen zusammen, welche die Psychologie Verdichtung und Verschiebung nennt, wobei entweder heterogene, aber unter gleichem Affekt stehende Bilder zu Konglomeraten zusammengeballt werden, an denen gewissermaßen die Affektsumme haftet (z. B. Tiermenschen und multiple Tiere der primitiven Kulturen, Traum- und Halluzinationsbilder, wo gleichfalls zwei oder mehr Personen in einer erscheinen), oder umgekehrt, ein einzelnes Bild (Teil) als Repräsentant eines Komplexes auftritt und mit dem unerklärlich hohen Affektwert des Ganzen aufgeladen erscheint (Magische Rolle von Haaren, Fingernägeln, Schatten, Spiegelbild u. dgl.)[390]

Nacktheit als Textbild erfüllt im *Törleß* gleich in mehrfacher Hinsicht das Kriterium eines solchen dichten Bildes: sie wird zum Sinnkonglomerat, aufgeladen mit vielfältigen Bedeutungen und Bildschichten. Sie erscheint im Halbschlafzustand verfremdet – als Halluzinationsbild – und blendet als ein „Knäuel" (S.?) verschiedene Personen ineinander, gewinnt dabei zunehmend den magischen Status eines Fetisch.

Basinis Nacktheit fungiert also als novellistisches Tableau von höchster Sinndichte. Es wird hier die nackte Figur zum Zentrum eines kunstvoll arrangierten Aktbildes, dessen Hintergrund zudem dramatisch blutrot

---

[389] Vgl. Sabine Schneider, *Verheißung der Bilder*, bes. S. 299 f.: „[...] die Machart des Textes, in der das auf Reifung zielende Schema des Enwicklungsromans (denn darauf und insbesondere auf Goethes Roman spielt der ‚Zögling' im Titel unverkennbar an) immer wieder durch die ‚aufschießenden' Bilder und deren textuelle Entfaltung in novellistischen Tableaux durchbrochen wird Die *Verwirrungen* des Zöglings haben eine Affinität zum novellistischen ‚Erlebnis' in der eigenwilligen Novellendefinition Musils." Vgl. auch Pfotenhauer, „Robert Musil: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*".

[390] Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik*, S. 1139.

ausgeleuchtet ist und dessen Komposition Schemata der traditionellen Aktmalerei zitiert.[391] Die Inszenierung Basinis ist also eine Collage bekannter künstlerischer Motive, sie wirkt teilweise epigonal. Bei genauerer Betrachtung findet sich innerhalb der Szene eine Zäsur, ein Umschlagpunkt, an dem Sinnlichkeit direkt in Kunst überführt wird: Die Sequenz „Und Törleß fühlte das Bild dieser Nacktheit wie heiße, weiße Flammen in seinen Nerven auflodern" transportiert noch Sinnlichkeit und wird unmittelbar sublimiert zu: „Er konnte sich der Macht der Schönheit nicht entziehen. Er hatte vorher nicht gewusst, was Schönheit sei. Denn was war ihm in seinem Alter Kunst?" Die fleischlich verkörperte Schönheit wird vom ungeübten Betrachter Törleß mit Kunst gleichgesetzt und erreicht ihn erstmals „auf den Wegen der Sinnlichkeit". Das Verfahren ist eine Versuchsanordnung: der Erzähler exerziert hier an seiner Figur zeitgenössische Kunst- und Wahrnehmungsdiskurse durch, darunter den Ästhetizismus, indem er ‚Probleme' der Sinnlichkeit und der Sexualität subsummierend dem idealisierten Bereich der Kunst anverwandelt.[392] Törleß bewegt sich auf dem schmalen Grat zwischen triebhafter Lust und schamhafter Selbstzensur, ausgelöst durch das Bild der Nacktheit. Seine Sehgewohnheiten schulen sich dabei an Regeln der bildenden Kunst, wobei die Überhöhung in Kunst dabei durchdekliniert wird bis hin zur religiösen Idolatrie: „Und doch war etwas daran, was zum Händefalten feierlich und bezwingend war." In einem durchaus gefährdeten Zusammenhang, der Atmosphäre von Gewalt und Aggression, wird hier Bezug genommen auf das ästhetische Modell der Kunst als Ersatzreligion.[393] Mehrfach zwingt Törleß seine verfeinerte Wahrnehmung in einen religiösen Zusammenhang, seine ‚Gesichte' bescheren ihm visionäre Einblicke: „Wie ein Heiliger, der himmlische Gesichte hat; – denn von der Intuition großer Künstler wusste er nichts." (S. 92) Bereits die erste Folterung Basinis trägt Züge eines religiösen Erlebens. Törleß verfolgt die Szene als indirekter Voyeur, sie vollzieht sich außerhalb seines Gesichtskreises und kann von ihm nur akustisch verfolgt werden: Der Voyeur wird zum ‚Ecouteur'. Jedoch reicht die Vorstellung des nackt gefolterten Basinis aus, um ein orgiastisches Erlebnis zu stiften. Der Lauscher Törleß fühlt eine steigende Erregung, die ihn schließlich in einer religiös anmutenden Gebärde zu Boden zwingt:

---

[391] Vgl. etwa die androgyn gestalteten Venusdarstellungen der Renaissancekunst, auch die Hermaphroditen in Barock und Renaissancemalerei, welche oftmals als Verkünder und Engel auftreten.

[392] Vgl. wieder Howald, *Ästhetizismus und* Ideologiekritik, S.62.

[393] Vgl. das Kunsterlebnis als religiöse Erfahrung seit der Romantik, z. B. Wackenroders sog. ‚Domerlebnis'.

> Dann war wieder das Verlangen stärker, es zog ihn von seinem Sitz hinunter – auf die Knie; auf den Boden. Es trieb ihn, seinen Leib gegen die Dielen zu pressen; er fühlte, wie seine Augen groß werden würden wie die eines Fisches, er fühlte durch den nackten Leib hindurch sein Herz gegen das Holz schlagen. (S. 70)

Wiederum kann hier von einer ironischen Kontrafaktur des Kunsterlebnisses gesprochen werden, bis ins Detail postfiguriert Törleß die religiöse Ekstase in der romantischen Tradition Wackenroders – karikiert als eine im eigentlichen Sinne autoerotische Vergnügung.[394] Im unmittelbaren Zusammenhang mit Gewalt und Aggression imitiert Törleß eine Anbetungsgeste, dabei erinnern seine Augen in parodistischer Weise an die eines Fisches.[395] Die bisherige Bildproduktion Törleß' ist folglich imaginär, er denkt und formt sich Bilder der Nacktheit. In der Gestalt Basinis tritt ihm die fremde Nacktheit von außen entgegen – der Wechsel von Imagination zu Kontemplation vollzieht sich im Moment der Enthüllung Basinis. Dieser Moment der kontemplativen Ekstase erfüllt auch in Hinsicht auf Musils spätere Ästhetik die Kriterien eines Kunsterlebnisses, indem hier „ein unmittelbares Erlebnis" als augenblickliches „anarchisches Erlebnis" postuliert wird, Erregung und lustvolle Steigerung bewirkt: in den *Ansätzen zu neuer Ästhetik* entwickelt Musil später Modi der Kunsterfahrung, die sich bewusst abgrenzen vom Intellektualismus der modernen Kunstkonsumenten (abfällig als „zeitgenössische Anstrengungen" disqualifiziert) und vielmehr die absolute Wucht einer Kunst, die „aufs Ganze" geht, zu erreichen suchen, ähnlich dem unverfälschten Empfinden von „Kinder[n] und Wilden".[396] Über die Erregung hinaus wird hier im Anblick der Nacktheit aber stets noch die „Sublimierung der sexuellen Neugierde"[397] in Kunst vollzogen – die raffiniert betriebene Ikonisierung Basinis gibt hiervon rege Zeugnis.

---

[394] Vgl. Wackenroder/ Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Stuttgart 1979, S.84 f.: Im sog. Domerlebnis heißt es über die Wirkung der Musik, welche bei Törleß durch die Geräusche der Folter und der Vorstellung des nackten Körpers ersetzt wird: "Mir war sehr feierlich zumute, und wenn ich auch nichts [...]deutlich und hell dachte, so wühlte es doch auf eine so seltsame Art in meinem Innern[...] und die Töne zogen meine Seele ganz aus ihrem Körper heraus. [...] Alles, dicht um mich herum sank nieder, und eine geheime, wunderbare Macht zog auch mich unwiderstehlich zu Boden."

[395] Die Gestiken und Gebärden der Ekstase auf der Folie sexueller Regung erinnern hier an die denkwürdige ‚Teppichszene' in den *Vereinigungen*, der *Vollendung der Liebe*, als Claudine eine autoerotische Handlung, auf den Teppich gekauert, vollzieht.

[396] Alle Zitate in Robert Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik*, S. 1151. Vgl. ausführlich hierzu Paul Stefanek „Illusion, Ekstase, Erfahrung. Zu Robert Musils Essay *Ansätze zu neuer Ästhetik*", in: ders. *Vom Ritual zum Theater*, Wien 1992, hier S. 82.

[397] So Freuds Umschreibung des jugendlichen Sexualtriebs in den *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S.55.

Die magische Erfahrung der Nacktheit, und somit der zur Kunst erhöhten Sinnlichkeit, verbindet sich sinnfällig mit der Ästhetik des Rituals.[398] Wie bereits illustriert, wird Basini ikonisch als Opfer gezeichnet. Beineberg äußert sich über ihn in eindeutiger Weise: „Es erfordert ein Opfer. Es wird reinigend wirken. Ich bin mir schuldig, täglich an ihm zu lernen, dass das bloße Menschsein gar nichts bedeutet, – eine bloße äffende, äußerliche Ähnlichkeit." (S. 60) Die wiederholte Inszenierung der Folter, deren ästhetische Elaboriertheit und die Emblematik des nackt dargebrachten Opfers Basini weisen auf ein Ritualgeschehen hin. Die Darstellung des Opfers ist in dem hier vorliegenden Kontext der Nacktheit von besonderem Interesse. Der entblößte, in den Urzustand überführte Körper ist integraler Bestandteil der Verwandlung des Opfers in ein Symbol, welches die Gewalt reguliert und innerhalb der Grenzen des Rituals neue Ordnung stiftet. Der Opferbegriff beschäftigt Musil und seine Zeitgenossen, sowohl im moralisch-kulturellen, wie auch im ästhetisch übertragenen Sinn. In einem Brief an seinen Verleger Adolf Frisé im August 1907 verteidigt Musil die Experimente Törleß' mit einer ästhetischen Opfertheorie:

> Abraham opfert seinen Sohn um einem Gott zu dienen, Faust tötet moralisch ein Mädchen um seinen höheren Typ zu realisieren. Das sind Fragen der Moral, die nicht kurz zu entscheiden gehen. Es ist die Aufgabe von Kunstwerken, auf solche Fragen zu weisen. Lösen können sie sie meist nicht. (Mit Verlaub: darf Törleß so einfach über Basini hinweggehen, ist eine solche Frage. Ich sage ja.)[399]

Das Opfer dient der Grenzüberschreitung und der Reinigung der Affekte im symbolischen Tauschvollzug.[400]

Basinis „keusche, schlanke Magerkeit wie die eines jungen Mädchens" trägt die Züge der mythologischen Gestalt des Hermaphroditen[401] und nimmt damit einen

---

[398] Zum Konnex zwischen Ritual und Literatur siehe u. a. Wolfgang Braungart, *Ritual und Literatur*, Tübingen 1996; sowie die Beiträge in Gerhard Neumann/ Sigrid Weigel (Hg.), *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*, München 2000.

[399] Robert Musil „Brief an Adolf Frisé", in: Karl Corino,

[400] Auch Hugo von Hofmannsthal formuliert im *Gespräch über Gedichte* (1903) den Ursprung des dichterisch metaphorischen Sprechens aus der Opferhandlung, welche als ein ‚Ereignis' und als ein kreativer Akt der Übertragung zur Kunst erhoben wird. Im *Gespräch über Gedichte* wird ebenfalls in signifikanter Weise die Nacktheit in einen engen Zusammenhang mit dem Opfer gebracht. Hier ist es eine Weintraube, die anthropomorphisiert auf dem Altar geopfert wird: „Eine schwellende Traube liegt auf dem Altar der Aphrodite, [...] überantwortet der göttlichen Gewalt, nackt, allein, und nicht mehr breitet die Mutter um sie die freundlichen Ranken, umschattet nicht mehr ihren nackten jungen Leib mit Blättern [...]" Hofmannsthal „Das Gespräch über Gedichte, in: *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, S. 495-510, hier S. 504 f.

[401] Vgl. zum Motiv des Hermaphroditen auch Volker Mergenthaler, *Sehen schreiben – Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel*, Tübingen 2002. Mergenthaler deutet auch die wiederholte Verwendung des Schmetterlingsmotivs als Symbol des Hermaphroditismus.

der zentralen Topoi Musils vorweg.[402] Mehrfach wird Basini als ‚mädchenhaft', ‚weibisch', ‚schwächlich' oder ‚weich und träge' charakterisiert.[403] Seine Identitätslosigkeit spiegelt sich schließlich in seiner undefinierten Sexualität; und wiederum nimmt sein nackter Körper dadurch die Funktion einer Spiegelungsfläche an. Der Moment, in dem Basini Törleß nackt gegenüber tritt, lässt an einen Goetheschen Augenblick denken: die Begegnung Wilhelm Meisters mit dem Fischerknaben in den *Wanderjahren*. Bis in die Wortebene dringen dabei die intertextuellen Verweise: Wilhelm fühlt sich beim Anblick des nackten Naturkörpers wie „von einer dreifachen Sonne geblendet"[404] und auch Törleß wird von der Schönheit Basinis geblendet: „Der plötzliche Anblick dieses nackten, schneeweißen Körpers[…] blendete und bestürzte ihn." (S. 98) Vergangene Teile Törleß' eigener Sexualität spiegeln sich in diesem Bild des nackten Androgynen: „Ja es gab Augenblicke, wo er sich so lebhaft als ein kleines Mädchen fühlte, dass er glaubte, es könne gar nicht anders sein. Denn er wusste damals nichts von der Bedeutung körperlicher Unterschiede [...]" (S. 86). Die unausgereifte Geschlechtlichkeit des Androgyn ist ein schillerndes Oxymoron; sie birgt einerseits einen Moment der Gefährdung, andererseits eine harmonisierende Neutralität, ist doch ihre sexuelle Aura noch unbestimmt und vage, weit entfernt von viril aggressiver Sexualität oder weiblicher Attraktion.[405] Ihr wohnt somit ein Moment der Geschlechterbefriedung inne. Im Gegensatz zum *Wilhelm Meister* entzieht sich Törleß der Identifikationsmöglichkeit und somit der ideellen Vereinigungsimagination, indem er Basini auffordert seine Blöße wieder zu bedecken. Das Erkennen im Blick auf den Anderen findet also nicht statt, vielmehr fällt die Asymmetrie der Szene auf: Basini ist nackt, während Törleß bekleidet ist. Die Gleichung, wie sie im Wilhelm Meister durch die beiderseitige Nacktheit aufgeht, löst sich nicht in Harmonie und Erkennen auf – der Unterschied wirkt hier vielmehr subjektbildend. Damit erreicht Törleß lediglich einen Aufschub der sinnlichen Überwältigung, die während der Vereinigungsszene explizit weiblich besetzt ist: „Sie [die Sinnlichkeit] lag nackt neben ihm." (S. 108) Im Rückblick relativiert Törleß das sexuelle Erlebnis zum vorrangig ästhetischen Erlebnis:

---

[402] Vgl. hierzu das intensiv erforschte Geschwistermotiv im „Mann ohne Eigenschaften", dessen Kern die Verschmelzung zur geschlechtlichen Einheit ist. Darin enthalten ist der Kugelmythos Platons, sowie der Mythos von Isis und Osiris. Die Aufhebung der Geschlechter wird zur unio mystica, dem Erreichen des ‚anderen Zustands', erklärt.

[403] Bezeichnend für Basinis Weiblichkeit ist auch Törleß' Frage: „Du bist also ihre...Mai...tresse?" (S. 100).

[404] Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, S. 275

[405] Siehe hierzu weiterführend Jürgen Gunia, „Die Sphäre des Ästhetischen bei Robert Musil", hier bes. S.95 f.

> Vorerst war es überhaupt nur die Nacktheit des schlanken Knabenkörpers gewesen, die ihn geblendet hatte. Der Eindruck war nicht anders, als wäre er den nur schönen, von allem Geschlechtlichen noch fernen Formen eines ganz jungen Mädchens gegenübergestanden. Eine Überwältigung. Ein Staunen. Und die Reinheit, die unwillkürlich von diesem Zustand ausging, war es, die den Schein einer Neigung – dieses neue wunderbar unruhige Gefühl in sein Verhältnis zu Basini trug. Alles andere aber hatte wenig damit zu tun. (S. 109)

Die ‚Blendung' wird somit wieder rückgekoppelt an den Ausgangspunkt des Sehens: die Augenlust und Augenweide, welche von dem nackten Idealkörper und dessen reiner Schönheit ausging. Der „Schein einer Neigung" zu Basini ist dadurch im Rückblick entschuldbar. Zwar lag der sexuellen Begegnung selbstverständlich ein Trieb zugrunde, doch wird dieser im Nachhinein erneut zur Kunsterfahrung sublimiert. Die Reinheit des statuenhaft präsentierten Körpers verheißt also im Moment der Betrachtung weniger eine Triebbefriedigung als eine künstlerische Eingebung. Von alters her das Inbild der zusammengesetzten Schönheit und Symbol der Vollkommenheit ist die Nacktheit des Androgynen gleichzusetzen mit der Vision von Wahrheit und Reinheit jenseits intergeschlechtlicher Konflikte.[406] Der vorgeschlechtliche Basini bietet den Augen und den Sinnen ein Residuum – weit entfernt von aggressiver Libido und Ekel.

Von allen hier ausgewählten Texten bietet *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* den komplexesten und vielfältigsten Fundus an Semantiken des Nackten. Alleine die Vokabel „nackt" erscheint dabei in polysemen Verwendungen. Die Inszenierung von Nacktheit findet in ästhetischen, psychologischen sowie anthropologischen Konfigurationen statt und übernimmt poetologisch die Rolle eines novellistischen Leitmotivs. Als Bild der Verdichtung kristallisieren sich in ihr die Fragen des jugendlichen Helden nach dem Zusammenspiel von Seele, Menschlichkeit und dem Sexus: Die Nacktheit ist Schnittstelle zwischen Experimentiertrieb und Schönheitstrieb. Der entblößte Basini als Fläche der Projektionen wird dabei zur ‚Pathosformel', zum Bild eingefroren und mit utopischen Eigenschaften aufgeladen, vereinigt seine Gestalt widerstreitende Regungen von Angst und Lust, Liebe und Aggression, Wahrheitsbedürfnis und Streben nach Schönheit. Die Nacktheit ist im *Törleß* auch utopisch aufgeladene Verkörperung des Menschlichen an sich – und somit Suchbild der adoleszenten Identität. Über das Medium der Erotik, dessen Signifikanten der nackte Körper

[406] Die Attraktion des Androgynen ist in der Literaturgeschichte vielfach dokumentiert. Ein Jahrhundert vor seiner Renaissance um 1900 erfährt das Bild des Hermaphroditen bereits eine besondere Blütezeit, man denke an Winckelmanns Statuenbeschreibungen oder besonders plastisch und explizit Herders Beschreibung des ruhenden Hermaphroditen im Museo Borghese. Vgl. hierzu Pfotenhauer, „Gemeißelte Sinnlichkeit. Herders Anthropologie des Plastischen und die Spannungen darin", in: ders., *Um 1800*, S. 79-103.

Basinis wie auch die Imaginationen nackter weiblicher Sinnlichkeit sind, soll sich für den jugendlichen ‚Vivisecteur' Evidenz erzeugen – eine Bewegung, die ins Infinite verläuft. Stets ragen die Bilder der Nacktheit als novellistische Spotlights aus dem Handlungsgang heraus; sie sind gleichzeitig klar umrissen und eingerahmt sowie gefährdet und vage. Generell lassen sich für den *Törleß* die tragende Funktion der Bilder und ihrer verwirrenden Wirkungen festhalten. Musil, der sein Erstlingswerk genau darum zunächst kritisch beurteilte, äußert sich in einer späteren Notiz versöhnlicher: „Ich empfinde wieder einmal, Form, Stimmung, Bilder kommt in zweiter Linie, in erster der Gedanke!!!! Ich habe aber auch schon umgekehrt empfunden: Der Reiz des Törleß wird mir nun wieder verständlich (Von dem ich nicht wusste, worin er lag)".[407]

[407] Robert Musil, „Motive – Überlegungen", in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 2, S. 868.

III.5 *Josefine Mutzenbacher* – Pornotop und nackte Lust

Die fiktiven Memoiren der Josefine Mutzenbacher, erschienen 1906 und im genretypischen Gestus der autobiographischen Lebensbeichte dargeboten– als Hetärenbiographie seit der Antike eine geläufige Beglaubigungsstrategie und inszenierte Autorschaft pornographischen Schriftguts[408] – zeigen ein durchweg pornographisches Panorama: Zusammengesetzt und seriell verfasst aus nackten Körperteilen finden hier sexuelle Begegnungen in direkt aufeinanderfolgender Sukzessivität statt. Der Geschlechtsakt ist das zentrale Handlungsmoment und ereignet sich in pornographischer Manier ausdauernd und stetig. Dabei bildet Nacktheit eine Folie, sie grundiert das Geschehen durch ihre Omnipräsenz und ihre Serialität und fungiert innerhalb der Logik und Gesetzmäßigkeit des pornographischen Schreibens als eine Rahmenbedingung der Darstellung. Somit steht das Vorkommen der Nacktheit als Textfigur in einem diametralen Funktionsgegensatz zu den anderen im Laufe dieser Untersuchung betrachteten Texte: Sie ist unabdingbarer Bestandteil der pornographischen Repräsentation, ist ‚conditio sine qua non' der pornographischen Erregungsschrift, sie erledigt als Schlüsselreiz die Appellfunktion und stiftet die Imagination. Weder ist hier von Symbolisierungsabsicht in der Darstellung die Rede, noch ergeben sich unerhörte Konstellationen und Überraschungseffekte im plötzlichen Zeigen von Nacktheit innerhalb des Erzählkontinuums. Vielmehr entwickelt der pornographische Text, als dessen paradigmatischer Vertreter im zeitgenössischen Kontext hier die „Lebensgeschichte" der Josefine

[408] Die gängigen literaturwissenschaftlichen Definitionen des Genres der Pornographie rekurrieren meist auf den etymologischen Wortsinn: porne (griech.) = Hure, graphein (griech.) = schreiben, Pornographie ist demnach traditionell das Schreiben über oder von Huren. Vgl. hierzu etwa *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, s.v. „Pornographie", wo die Gattung wie folgt definiert wird: „Die Darstellung sexueller Akte in Wort, Bild oder Ton, die darauf abzielt, den Rezipienten sinnlich zu erregen oder durch die Obszönität der Darstellung zu provozieren." Eine umfassende Literaturgeschichte oder gar poetologische Untersuchung der Pornographie steht indes noch aus, vielmehr vollzieht sich die Betrachtung pornographischen Schreibens im Spannungsfeld von Literaturzensur – also juridischen Diskursen – oder als moralisch und ästhetisch hochgradig aufgeladener Begriff im Rahmen von Schund- und Wertigkeitsdebatten. Seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts versucht die Forschung verstärkt und zahlreich sich dem Genre unvoreingenommen und systematisch zu nähern. Die feministische Diskussion des Genres seit den siebziger Jahren verfolgt dabei selbstverständlich andere Schwerpunkte als eine literaturwissenschaftlich deskriptive Annäherung und soll hier weitestgehend außen vor bleiben. Vgl. prominent u. a. zur Frage der literarischen Legitimität der Pornographie Susan Sontag, „The pornographic imagination", in: dies., *Against Interpretation and other Essays*, New York 1967, S. 39-71; Herbert Mainusch/ Edgar Mertner, *Pornotopia. Das Obszöne und die Pornographie in der literarischen Landschaft*, Frankfurt a. M. 1970; Peter Gorsen, *Sexualästhetik. Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie*, Reinbek bei Hamburg 1972; Barbara Vinken (Hg.), *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*, München 1997 etc.

Mutzenbacher steht, eine eigene und innerhalb der im Rahmen dieser Untersuchung entwickelten Thesen von der Verwendung des Motivs Nacktheit inverse Ästhetik des Nackten als des uniformen und a-individuellen und gleichzeitig utopisch stilisierten Natur- und Triebkörpers. Im Zeichenrepertoire des pornographischen Textes ist Nacktheit der sexuell agierenden Personen das Grundmoment. Die Ansicht des nackten menschlichen Körpers bewegt sich hierbei weg von der Totale, der Ganzheit des Körpers, hin zu einem synekdochischen Reigen an einzeln herausgestellten primären Geschlechtsteilen. Diese spezifisch pornographische Ästhetik des Partialen und durchaus auch lustvoll zerstückelnden Darstellens erweist sich als erregendes Moment, das dennoch von der Wirkung des Obszönen abzugrenzen ist. Das Obszöne, traditionell als die vereinzelnde und schockierend isolierende Darstellung geschlechtlicher Körperteile und Vorgänge gefasst,[409] arbeitet mit Mitteln der Überzeichnung, der Hypertrophie und der Schockästhetik zum Zwecke der Transgression, der Überschreitung von gesellschaftlichen und ästhetischen Tabus. Im pornographischen Text jedoch, dem eine Lust an der Tabuverletzung und Transgression traditionell zugeschrieben wird, finden sich weniger obszöne und somit enttabuisierte Verfahren als vielmehr eine eigene Gesetzmäßigkeit der Erregung, der sexuellen Direktheit und Zeigelust. Absicht ist es, zu erregen und nicht zu schockieren.[410] Als ein Text der Moderne sind die Memoiren der Mutzenbacher ebenso wenig in der Folge aufklärerisch verfasster Pornographie, als Herrschaftskritik und Mündigkeitserklärung des bürgerlichen Individuums in der libertinen Tradition beispielsweise eines de Sades zu lesen. Vielmehr ergeben sich im zeitgenössischen Kontext der Wiener Moderne andere,[411] diskursiv angelegte Lesarten: es sind die Sexualpsychologie Freuds

[409] Vgl. unter anderen Definitionen besonders die seinerzeit sehr innovative und immer noch aktuelle Studie von Peter Gorsen, *Das Prinzip Obszön. K,unst Pornographie und Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1969, darin einleitend ein historisches Kapitel zu Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen*, dessen grundlegende Beschäftigung mit den ‚Grenzphänomenen' des Ästhetischen noch für die heutige Diskussion Stichworte liefert.

[410] Die Affinität bzw. die Differenz von Pornographie und Obszönität stellt in der Forschung ein vieldiskutiertes Problem dar, neuerdings noch stärker beachtet. Vgl. dennoch grundlegend die wichtige Diskussion und die Beiträge in *Poetik und Hermeneutik*: Hans-Robert Jauß (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968. Eine terminologische Gleichsetzung der Begriffe obszön und pornographisch stellt sich jedoch als prekär dar, da – wie sich exemplarisch anhand der *Josefine Mutzenbacher* zeigen lässt – das pornographische Prinzip weitaus weniger auf Subversion und Provokation abzielt als obszöne Darstellungsformen, die mit Mitteln der Ostentation, der gezielten Transgression moralischer und ästhetischer Konventionen, arbeiten. Vielmehr erweist sich bei näherer Betrachtung das pornographische Schreiben als eine in sich geschlossene Appellstruktur, die mit eigenen Gesetzmäßigkeiten und eigener Funktionalität schlicht und einfach sexuell erregen will.

[411] Selbiges gilt ebenso für die zeitgleich, unter ähnlichen Vorzeichen sich vollziehende sog. Berliner oder Münchner Moderne.

als Erkennen einer Durchdringung aller Lebensbereiche durch den Sexus, die Medieninnovationen (Fotographie und Film) und die Ausläufer einer Lebensphilosophie Schopenhauers und Nietzsches als intertextuelle Schichten zu erkennen. Die Hure ließe sich insofern als Emblem dieser Epoche verstehen, als sie eine radikal zugespitzte Formel bildet für anthropologische Neuerungen, für das psychologisch motivierte Interesse an Sexualität als integralem Bestandteil des Menschlichen, als die Proklamation des Sexus, der Triebfeder menschlichen Handelns und Fühlens.[412]

Das Hauptaugenmerk soll hier jedoch auf die Eigenheit der pornographischen Bilder von Nacktheit in Negativbezug zu den ‚hochliterarischen' Texten innerhalb dieser Untersuchung gelegt werden. Eine wertende, kanonisierende Perspektive kann dabei nicht ausbleiben. Zwei konträre Verwendungsweisen der Blickfigur des Nackten stehen sich hier – hypothetisch – gegenüber: Die Nacktheit als Zeichen in Serialität im pornographisch verfassten Text versus die Verwendung als Sinnkonglomerat und erzählerisches Einzelbild in den ‚seriösen' Texten.

III.5.1 „In Betrachtung meines nackten Mittelstücks begriffen" – der pornographische Blick und die nackte Wahrheit

Die Memoiren der *Josefine Mutzenbacher* inszenieren sich genretypisch als eine Hetärenbiographie, bereits mit den ersten einleitenden Sätzen wird das Klischee einer vermeintlichen Lebensbeichte und erotischen Autobiographie aufgerufen:

> Man sagt, dass aus jungen Huren alte Betschwestern werden. Aber das trifft bei mir nicht zu. Ich bin frühzeitig zur Hure geworden, ich habe alles erlebt, was ein Weib im Bett, auf Tischen, Stühlen, Bänken, an kahle Mauerecken gelehnt, im Grase liegend, im Winkel dunkler Haustore, in chambres séparées, im Eisenbahnzug, in der Kaserne, im Bordell und im Gefängnis überhaupt nur erleben kann, aber ich bereue nichts von alledem.[413]

[412] Siehe allgemein zur Entwicklung der literarischen Figur der Hure in der Literaturgeschichte, mit einem Schwerpunkt auf die Jahrhundertwende Hans Richard Brittnacher, „Goldenes Herz, vergiftetes Geschlecht. Verfemung und Verklärung der Hure in Kunst und Literatur", in: *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung* 2000 (Bd. 5: Transgressionen: Grenzgängerinnen des moralischen Geschlechts, hrsg. von Elfi Bettinger und Angelika Ebrecht) Stuttgart 2000, S. 147-168.

[413] *Josefine Mutzenbacher. Die Lebensgeschichte einer wienerischen Dirne, von ihr selbst erzählt*, Reinbek bei Hamburg [21]2007, S. 7. Im folgenden wird unter Angabe der Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

Aus diesem Gestus der pornographischen Bekenntnisschrift nährt sich traditionell der Mythos des Genres:[414] Wie zahlreiche Beispiele dieser abseitig gehandelten Literaturgeschichte pornographischen Schrifttums wiederholt auch die Mutzenbacher die koketten Formeln ungeklärter, anonymer und viel spekulierter Autorschaft.[415] Spezifisch pornographisch erscheint auch das Auftreten einer weiblichen Pseudo-Erzählerin, die in gedopppeltem Sinne fiktional ist: als vorgeschobene Stimme der pornographischen Narration; sowie als Teil der Buchfiktion, des Buchmythos eines pornographischen Machwerks.[416] Die Frage nach der Autorschaft bleibt so auch für den seinerzeit äußerst prominenten Text der Mutzenbacherschen Memoiren bis heute ungeklärt; vielfach wird er Felix Salten, dem späteren Verfasser von Bambi, im wahrsten Sinne des Wortes angedichtet.[417]

Auch die Folie der Hurenbeichte, auf die antiken *Hetärengespräche* des Lukian rekurrierend, lehnt sich an althergebrachte pornographische Muster an und evoziert im naiv-fröhlichen Unterton eine klischierte Hurenromantik.

---

[414] Der Skrupel des Interpreten, zumal des wissenschaftlichen, angesichts einer trivialen, ästhetisch monotonen Zweckliteratur mit ethisch fragwürdigen Inhalten liegt auf der Hand. Eine objektive Metasprache zu finden unter Applikation wissenschaftlicher Analyseraster scheint gewagt, bisweilen an der Grenze zur Lächerlichkeit und ist dennoch notwendig um ein zwar als randständig geschmähtes, jedoch keineswegs marginal konsumiertes Genre angemessen zu beschreiben. Siehe zur Berührungsangst – in mehrfacher Hinsicht – der Literaturwissenschaft, Ulrich Joost, „Die Angst des Literaturwissenschaftlers bei der Sexualität", in: Rudolf Hoberg (Hg.), *Sprache – Erotik – Sexualität*, Berlin 2001, S. 308-327.

[415] Siehe das Phänomen der Zuschreibung anonymer pornographischer Werke schon im 18./ 19. Jahrhundert, wo die ungeklärte Autorschaft einerseits die Möglichkeit einer Fortschreibung offen lässt, andererseits selbst Teil einer Inszenierung und Buchfiktion ist. Der öffentliche Reflex auf eine solche unsichere Urheberschaft ist in vielen Fällen die Zuschreibung des pornographischen Werkes als ein subliterarisches Nebenprodukt und pikantes Schreibexperiment an prominente und ‚hoch-literarische' Autoren, wie bspw. die fälschliche Spekulation um eine Autorschaft E.T.A. Hoffmanns des pornographischen Textes „Schwester Monika erzählt und erfährt", vermutlich erschienen 1815. Vgl. hierzu die Widerlegung durch Andreas Seidler oder Claudio Magris, *Die andere Vernunft. E.T.A. Hoffmann*, Königstein/ Ts. 1980, S. 109 ff.. Ein weiteres Beispiel prominenter Zuschreibung behandelt Albrecht Koschorke in: „Der Rückzug des Mannes aus dem Territorium der Lust", Nachwort zu *Gamiani, oder: Zwei Nächte der Ausschweifung*, übers. von Heinrich Conrad, Stuttgart 1992, einem 1833 erschienenen Text, *Gamiani ou les deux nuits d'excès*, dem eine Autorschaft des französischen Romantikers Alfred de Musset unterstellt wird.

[416] Die Dominanz der weiblichen Erzählfolie belegen weitere prominente Beispiele der Pornographie wie *Fanny Hill* oder *Thérèse Philosophe*. Vgl. hierzu Margaret C. Jacob, Die materialistische Welt der Pornographie, in: Lynn Hunt (Hg.), *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne*, Frankfurt a. M. 1994, S.132-183.

[417] Salten selbst äußert sich zeitlebens zu dieser Frage, auch gegenüber seinen prominenten Schriftstellerkollegen, nur ausweichend und kryptisch. Auch Schnitzler wurde eine Urheberschaft unterstellt, die er aber explizit negierte. Vgl. zur Frage der Autorschaft im Falle der *Mutzenbacher* und zur ‚Legendenproduktion' z. B. Michael Farin, „Die letzten Illusionen: Josefine Mutzenbacher vor Gericht", Nachwort in: *Josefine Mutzenbacher*, hg. von Michael Farin, Reinbek bei Hamburg ^{20}2004; Volker Hage, „Pornographie kann Kunst sein: Josefine Mutzenbacher", in: Jörg-Dieter Kogel (Hg.), *Schriftsteller vor Gericht*, Frankfurt a. M. 1996, S. 270-285.

Gerade im zeitgenössischen Kontext erlebt die Hure als Emblem einer befreiten, kreatürlich waltenden Sexualität eine wahre Renaissance, sie wird in den Stand ästhetischer Dignität erhoben und von Künstlern aller Richtungen zum Gegenstand erwählt. So versieht Gustav Klimt die Neuausgabe der Lukianschen *Hetärengespräch*e mit freizügig-preziösen Illustrationen. Weitere Darstellungen, etwa der Salonmalerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts, deren Sujet halbseidene Damen bilden, sind Legion – ebenso zeitgenössische Texte, deren Protagonistinnen dem Milieu entstammen. Eine originelle Nachbildung der Hetärengespräche liefert 1913 der Berliner Karikaturist und Maler Heinrich Zille, indem er die bekannte Folie ins Berliner Prostituiertenmilieu verlagert und mit dialektalem Colorit neu belebt, begleitet von drastisch-pornographischen, jedoch stets humoristisch nuancierten Zeichnungen.[418]

Die einleitende Passage der Mutzenbacherschen Memoiren also gibt sich selbstreflexiv und räsonnierend, nahezu satirisch den Gestus der seriösen Autobiographie imitierend. Die Topographie der sexuellen Begebenheiten erhält dabei eine identitätsstiftende Dimension, indem weiterhin als autobiographisches Grundthema sofort der Körper als der eigentliche Protagonist in den Mittelpunkt gerückt wird:

> Aus Armut und Elend, wie ich entstammt bin, habe ich alles meinem Körper zu verdanken. Ohne diesen gierigen, zu jeder Sinnenlust frühzeitig entzündeten, in jedem Laster von Kindheit auf geübten Körper wäre ich verkommen wie meine Gespielinnen, die im Findelhaus starben oder als abgerackerte, stumpfsinnige Proletarierfrauen zugrunde gingen. (S. 7)

Der sexuelle Wille des Körpers wird dabei als Beförderer von Bildung trotzig beschworen und gerechtfertigt; indes werden Reue und Buße für den als „lasterhaft" eingeräumten Lebenswandel durchweg abgelehnt:

> Ich habe mir eine schöne Bildung erworben, die ich nur einzig und allein der Hurerei verdanke, denn diese war es, die mich in Verkehr mit vornehmen und gelehrten Männern brachte. [...] Aber es fällt mir nicht ein, obgleich ich immer sehr fromm und gläubig gewesen bin, jetzt Buße zu tun. (Ebd.)

Ein weiterer prominenter Topos der Romanliteratur wird en passant aufgerufen und dabei geschickt invertiert, der der ‚Aufklärung', also Erziehung und Bildung des Protagonisten:

> Ich habe mich aufklären lassen und gefunden, dass wir armen, niedrig geborenen Weiber nicht so viel Schuld haben, als man uns einreden möchte. Ich habe die

[418] Auch diese karikaturistisch-freizügigen Zeichnungen und Texte erscheinen übrigens unter einem Pseudonym – um auf der Stelle von der Zensur verboten zu werden. Vgl. Heinrich Zille, *Hurengespräche, gehört, geschrieben und gezeichnet von W. Pfeifer*, Neuauflage, Faksimiledruck, mit einem Nachwort von Winfried Ranke, München 2000.

> Welt gesehen und meinen Gesichtskreis erweitert, und alles das verdanke ich meinem Lebenswandel, den man einen ‚lasterhaften' nennt. (Ebd.)

Die Erweiterung des Gesichtskreises, der Erwerb von Wissen, vollzieht sich demnach über eine rein somatische, sexuelle Erfahrungsebene und steht in entgegengesetztem Verhältnis zum traditionellen Lernbegriff des Bildungsromans mit der postulierten sittlichen und geistigen Reifung. Wenn also hier im pornographischen Kontext mit literarisch hochgradig konnotierten Konzepten wie Bildung und Aufklärung spielerisch operiert wird, scheint eine beliebte subversive Strategie das Genres auf: Porno als Travestie des Bildungsromans. Der initiatorische Weg des Helden oder vielmehr der Heldin zu Identität und Bildung wird zur pornographischen Negativfolie verzerrt und somit subversiv gespiegelt. Dieses Verfahren, die ironische Kontrafaktur ‚seriöser' literarischer Muster, erweist sich bei historischer Betrachtung als eine Konstante pornographischen Schreibens, so zitieren zahlreiche pornographische Texte implizit das Konzept des Bildungsromans an, um es daraufhin zu negieren und eine Gegenwelt der körperlich-sexuellen Regentschaft zu konstituieren. Auch die Memoiren der *Mutzenbacher* inszenieren sich als karikierter Bildungsprozess, um – nach vollzogenen rhetorischen Formeln der einleitenden Passage – zu einem burlesken Bilderreigen sexueller Begegnungen anzuheben. Obgleich hierbei eine weitestgehend realistische Verortung im Arbeitermilieu der Jahrhundertwende in Wien geschieht, sperrt sich der Text jedoch gegen eine für die Rezeption pornographischen Schrifttums typische Vereinnahmung als Sitten- und Sozialkritik.[419] Der zwanghafte Reflex der Forschung, die Pornographie durch – in doppeltem Sinne – ‚meta-physische' Faktoren und Implikationen aufzuwerten, versagt angesichts eines im naiv-fröhlichen Parlando wiedergegebenen sexuellen Panoptikums. Das Setting erscheint vielmehr als beliebige Folie, als zeitgenössisches Dekor eines ewig und ahistorisch funktionierenden pornographischen Erzählens.[420] So erweist sich

[419] Vgl. hierzu Mainusch/ Mertner, *Pornotopia*, S. 6 f. Die Skrupel, den Porno als autonomes und lebensweltlich a-referentielles Erzählen von Sexualität zu begreifen sind vielfach anhand der Rezeptionsgeschichte nachzuvollziehen. Häufig wird der frivole Gehalt mit einer vermeintlichen impliziten Sittenkritik oder gar – dem Paradigma de Sades folgend – als latent aufklärerisches Schreiben gerechtfertigt. Im Falle der Mutzenbacher ist gar die Rede von einer subtilen Milieustudie und sozialer Anklage, die sich zwischen den pornographischen Inhalten verstecke. Vgl. das Zitat aus der Zeitschrift *Christ und Welt* des Klappentextes der Neuausgabe, wo in fast komisch anmutender Weise ein sozialkritischer Mehrwert beschworen wird: „Nicht leere Promiskuität aus Langeweile, sondern protestierendes Aufbegehren, das seine soziale Befreiung fordert, ist das Motiv dieser Pornographie."

[420] Vgl. Jean Marie Goulemot, *Gefährliche Bücher. Erotische Literatur, Pornographie, Leser und Zensur im 18. Jahrhundert*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 9: „Die erotische Wirkung überdauert die Zeit und scheint eine Geschichte der Liebe, die je nach dem Ort, den Menschen und dem Zeitpunkt ein bisschen mehr oder weniger verhüllt oder enthüllt, in diesem Bereich für unerheblich zu halten."

auch der Mutzenbachersche Lebensrückblick als eine lockere Reihung körperlicher Episoden, die jeweils isoliert funktionieren und sich schließlich auch in Verkettung – als Summe aller Erfahrungen – zu einem hedonistischen Credo verdichten und dabei den eigenen Gesetzen des Genres gemäß ‚Meta-Physisches' unkommentiert lassen.[421] Zeitkolorit – wie das sozial schwache Milieu der Arbeiter in der Wiener Josefstadt – oder sittlich-moralische Übertretungen – wie inzestuöse sexuelle Beziehungen innerhalb der Familie, Vergewaltigungsszenen oder Blasphemien – stellen für die Betrachtung des Pornoromans als einer enthobenen Kunstwelt, als in sich geschlossenes Erregungssystem, keine Kategorien dar. Durch die Textsorte fundiert, entfaltet sich im pornographischen Erzählen eine situationsübergreifend geltende A-Moral – im Falle der Mutzenbacher scheint diese Tabu- und Verbotslosigkeit gar noch radikaler ausgeprägt als in vergleichbaren pornographischen Werken, wo die implizite Verbots- und Übertretungsstruktur als Stimulans eingearbeitet ist.[422] Wie die Ich-Erzählerin denn auch gleich zu Beginn programmatisch hervorhebt, wirkt ihr „gieriger, frühzeitig entzündeter" Körper als Agent ihrer Lebensgeschichte, als zentrales Movens von Erleben und Erzählen. Die Initiation der Protagonistin wird demgemäß von ihr selbst memoriert als eine frühe sexuelle Körpererfahrung – konkreter: eine Erfahrung von Nacktheit - im Alter von fünf Jahren, als ein in ihrem Haushalt lebender ‚Bettgänger' das Kind entblößt und betrachtet:

> Der Schlosser nahm mich vom Boden auf und hielt mich auf seinem Schoß. Ich wollte schreien, aber er sagte leise: „Sei still, ich tu dir nix!" Und dann legte er mich zurück, hob mein Röckchen auf und betrachtete mich, wie ich nackt vor ihm auf seinen Knien lag. Ich fürchtete mich sehr vor im, aber ich verhielt mich ganz still. Wie er meine Mutter kommen hörte, setzte er mich ganz rasch auf den Fußboden und ging in die Küche. Ein paar Tage später kam er wieder frühzeitig nach Hause, und die Mutter ersuchte ihn, auf mich aufzupassen. Er versprach es und hielt mich wieder die ganze Zeit auf seinen Knien, in Betrachtung meines nackten Mittelstücks begriffen. Er sprach kein Wort, sondern schaute nur immer auf die eine Stelle hin, und ich traute mich auch nicht, etwas zu reden. Das wiederholte sich, solange er bei uns wohnte, einige Male. Ich begriff nichts davon

[421] Diese pornographischen Gesetzmäßigkeiten definieren sich gemeinhin durch eine „Betonung des genitalen Bereichs", durch den „Ausschluss psychischer oder partnerschaftlicher Aspekte der Sexualität" sowie – als direkte pejorative Wertung ersichtlich – eine „Konstitution abusiver Machtverhältnisse". Vgl. die Definition „Pornogaphie" im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*: „Darstellung sexueller Akte in Wort, Bild oder Ton, die darauf abzielt, den Rezipienten sinnlich zu erregen oder durch die Obszönität der Darstellung zu provozieren

[422] Vgl. Claudia Oehlschläger/ Dietmar Schmidt, „‚Weibsfauna'. Zur Koinzidenz von Tiergeschichte und Pornographie am Beispiel von Bambi und Josefine Mutzenbacher", in: *Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne* 2/1994, S. 9-59, die von einer totalen Tabulosigkeit, dem Fehlen einer immanenten Verbotsstruktur, sprechen. Die Konsequenz scheint eine potenzierte Radikalität zu sein, keine Überschreitungsmöglichkeiten bleiben. Es treten m. E. dennoch erkennbare graduelle Markierungen von Verboten auf, wie die Priesterepisode – durch die Thematisierung von Scham – zeigt. (Siehe unten).

> und machte mir auch, nach Kinderart, keine Gedanken darüber. Heute weiß ich, was das bedeutet hat, und nenne den Schlossergesellen oft meinen ersten Geliebten. (S. 8)

Die geschilderte Szene einer Enthüllung des kindlichen Genitals ist symbolisch gleichzusetzen mit einer erfolgten Defloration,[423] indem der durch den – in weiterer Folge der geschilderten Geschehnisse präsente – männlichen Blick substituierte Phallus das (sexuelle) Wesen des Mädchens zu penetrieren sucht. Die identitätsstiftende Funktion des Blicks, das Erblicktwerden als Moment der Subjektkonstitution als ein geläufiger Topos erscheint hier pornographisch gewendet. Das pornographische Subjekt formiert sich über seine Sexualität, funktioniert monokausal, und der voyeuristische Blick auf die Genitalien antizipiert sowohl den folgenden vielfältigen Vollzug des Geschlechtsaktes als auch die rein sexuell fundierte Identität. Als spezifisch pornographische Ausprägung des voyeuristischen Blicks kann hierbei seine Direktheit, seine offene Indiskretion, gewertet werden.[424] Der pornographische Voyeur ist kein distanzierter, vom Objekt seiner Betrachtung isolierter, passiver Beobachter, sondern ein willkommener Aggressor, der „erste Geliebte". Innerhalb der erzählerischen Logik des Pornos wird über die Entblößung die sexuelle Individuation durch den begehrlichen Blick vollzogen, dabei tritt die bereits erwähnte Enthebbarkeit des Pornographischen in Kraft: dem kindlichen Bewusstsein wird durch den Akt der Entblößung, der einer Penetration – einer okularen Vergewaltigung – gleichkommt, keine gewaltsame Verletzung zugefügt, sondern vielmehr eine bewusstseinsbefördernde Erkenntnis gestiftet. Der übergriffige Blick auf das „nackte Mittelstück", wie das weibliche Genital hier noch indirekt ausweichend benannt wird, exploriert in langem Schauen und Taxieren die Wahrheit des Wesens, die eine rein genitale ist. Das Ritual der Wesens- und Wahrheitsfindung, wie es oftmals durch Entblößung und Erblicken

---

[423] Jean-Paul Sartre spricht in diesem nämlichen Zusammenhang vom „Aktäon-Komplex" des Erkenntisstrebens, auf den Aktäon-Mythos rekurrierend. Der Erkennende gleicht dem Jäger Aktäon, der Diana nackt erblickt. Der Blick auf den nackten Körper ist Usurpation und Erkennen zugleich. Diese These lässt sinnvoll sich auf die geschilderte pornographische Sequenz übertragen: „Zudem ist in der Idee der Entdeckung, der Enthüllung, auch die Idee des aneignenden Genusses enthalten. Das Sehen ist Genuss, sehen heißt deflorieren. [...] Übrigens ist die Erkenntnis eine Jagd. Bacon nennt sie die Jagd Pans. Der Forscher ist der Jäger, der eine weiße Nacktheit überrascht und mit seinem Blick vergewaltigt. Das Insgesamt solcher Bilder enthüllt uns somit etwas, das wir den Aktäon-Komplex nennen wollen." Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek bei Hamburg 1976, S.726.

[424] Im zeitgenössischen Kontext wertet Freud den hier exemplarisch beschriebenen Blick auf die ausschnitthaft dargebotenen Genitalien als eine abweichende und somit perverse Variante der Schaulust, da er sich ausschließlich auf die Genitalien beschränkt und - wie in der vorliegenden Szene gegeben – beim Erwachsenen das „normale Sexualziel, anstatt es vorzubereiten, verdrängt." Vgl. Sigmund Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S.66.

von Nacktheit symbolisch vollzogen wird, ist hier in pornographischer Manier verkürzt und zugleich zugespitzt auf die ‚nackte Wahrheit' des Genitals, eben die „Mitte" und somit das Zentrum des Seins. Das Erkennen des Mannes und das Erkanntwerden des Mädchens erfolgen über den Blick auf das ausschnitthaft bloßgelegte Genital, ohne sprachliche Kommunikation, ohne die obligate Berührung und ohne ein wechselseitiges Erblicken. Gefühle der Scham, des existentiellen Ausgeliefertseins an den fremden Blick, die in der Erfahrung von Nacktheit kontextuell thematisiert werden, erscheinen hier genregemäß nur marginal und euphemisiert. Das Empfinden von Furcht - „ [...] ich fürchtete mich sehr vor ihm" - und von machthierarchischer Objekthaftigkeit der Betrachteten, die „still" und passiv auf dem Schoß des älteren Mannes verharrt, verklingen im positiv wertenden Résumé: „ [...] und nenne den Schlossergesellen oft meinen ersten Geliebten." Sprachlich im naiv-fröhlichen Parlando dargeboten, wirken Affekte wie Scham und Angst vielmehr als Erregungsmultiplikatoren, die das Trauma der erpressten Nacktheit zum Initiationsritual erheben und somit dem Genre gerecht werden. Weder wird hier also die Asymmetrie der Blicke und der Geschlechter problematisiert, noch die Nacktheit als Defizit empfunden – das Subjekt als nackter Natur- und Triebkörper wird an dieser Stelle erstmals und zugleich abschließend konstituiert und überwindet zu keinem Zeitpunkt das kindlich-naive Bewusstseinsstadium. Indem der Blick des älteren Mannes auf dem „nackten Mittelstück" verweilt, wird implizit bereits ein weiteres Gestaltungsprinzip des Pornos deutlich: die Auschnitthaftigkeit und partialisierende Exponierung einzelner (genitaler) nackter Körperteile, die sich zumeist der Totale des Körpers in seiner Nacktheit enthält. Weitere Rituale der Inquisition von Wahrheit und innerem – wenngleich monokausal sexuellem – Wesen werden im Laufe des Textes anhand von Nacktheiten vollzogen: In diversen Teilentblößungen blitzt so als Diskurs der Erkenntniswille des pornographischen Auges auf. Dies belegen Szenen, in denen der Körper des pornographischen Kind-Geschöpfes einer Prüfung unterzogen wird, einer Untersuchung der Nacktheit auf Zeichen und Spuren erfolgten Sexualverkehrs hin. Vorgenommen wird diese beschämende Inquisition durch einen Polizeibeamten und einen „Doktor", der den Körper des Kindes auf Missbrauchszeichen hin inquiriert. Ein besonders krudes Verfahren der Wahrheitsfindung, von Verhören und Gestehen in Formeln der Entblößung, wird hier vollzogen:

> „Und hat er das Dingsda ... hat er das vielleicht auch dorthin gegeben...?" Er zeigte auf meine Eingangsstelle. „Ja ..." [...] „Wo hat er dich noch angerührt? ..." „Da ..." Ich zeigte auf meine Brust. „Na." Der Kommissar blickte zweifelnd hin. „Ich weiß

> nicht“, sagte er zum Arzt, „ich weiß nicht, Herr Doktor ... ob da ein Anlaß für ihn war.“ Der Arzt kam auf mich zu, zwackte mich geschäftsmäßig an den Brüsten, griff daran herum und meinte dann: „Oh, genug ... ganz genug.“ [...] Und jetzt ... „ fuhr der Kommissär fort, „jetzt sag mit noch eins, aber die reine Wahrheit, verstehst du! Die reine Wahrheit... war dir das, was dir der Herr Katechet getan hat, angenehm...?“ [...] Ich wußte nicht, was geschehen sollte, als der Arzt mich aufforderte, mich auf einen erhöhten Stuhl zu setzen. Er schlug mir die Röcke in die Höhe, griff mir an die Fut und spreizte sie mit den Fingern, dann spürte ich, wie er etwas Hartes hineinsteckte und es wieder herauszog. „Die Sache stimmt“, sagte er, „das Kind hat Verkehr gehabt mit ihm.“ Verwirrt und verlegen stieg ich wieder herab. (S. 95 f.)

Als auffällig erweist sich an dieser Textstelle eine abweichende sprachliche Signifikationsleistung, die reich an Auslassungszeichen und somit Aussparungen, Verzögerungen des zu Sagenden kruden Inhalts ist. In diesen sprachlichen Ausweichmanövern artikuliert sich in ambivalenter Weise sowohl die Schamhaftigkeit der Situation als auch die vielmehr schamlose Erregungstendenz durch sprachliche Zeichen der Verschleierung – erzeugt wird hier statt einer zu erwartenden Peinlichkeit eine neuerliche pornographische Gespanntheit.[425] Indem der Arzt die inkriminierten Körperstellen untersucht, wiederholt er höchstpersönlich– auch dies eine Strategie pornographischen Lustgewinns – den vermuteten Missbrauch, der selbstverständlich höchst freiwillig erfolgt war. Dies löst bei der Protagonistin allenfalls Verwirrung und – als Schwundstufe der Nacktheitsscham – Verlegenheit aus. Scham als Vermeidungsreflex des Unpassenden existiert im pornographischen Kontext nicht, vielmehr erscheint Scham hier invertiert. Wo es dem kulturellen Code um die empfundene Falschheit und Deplaziertheit der Nacktheit insbesondere in sexuellen Konstellationen geht,[426] erscheint hier Nacktheit als Norm, als Desiderat – zahlreiche Enthüllungsszenen und Offenlegungen von Körpern und Körperteilen im Porno illustrieren diese Polarität. Die postulierte unschuldige Promiskuität und Permissivität entspricht zudem der kindlichen Sexual-Sozietät, wie sie hier vorgestellt wird. Wahrheit wird hier zudem pornographisch fundiert als die Frage nach Gefallen oder Nicht-Gefallen einer sexuellen Handlung, sie ist als nackte Wahrheit des Wesens eine simple körperliche Reaktion. Die nackte Wahrheit der Pornographie erscheint hier als eine forcierte ‚Fiktion des Authentischen‘, ein obsessives serielles Offenlegen ‚nackter Tatsachen‘ gewendet.

---

[425] Die Auslassungen und verschleiernden Bezeichnungen („da“, „Dingsda“, „dorthin“, „Eingangsstelle“) der - in diesem Falle mehrsinnig - *naturalia et pudenda* sind einer exakten und massierten verbalen Bezeichnungslust in anderen Szenen gegenüberzustellen. Siehe unten.

[426] Vgl. die Kontrastierung beider ästhetischer Codes bei Linda Williams, *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, Basel/ Frankfurt a. M. 1995.

Die Schilderung solcher verkürzter Erkenntnisprozesse, des Entschlüsselns verdeckter Geheimnisse des ‚intimen' Wesens über die Offenlegung von Geschlechtsteilen, verläuft stereotyp. Folgende Szene einer Begegnung Josefines mit einem geheimnisvollen, schönen Knaben illustriert das Zusammenwirken von unbedingtem Willen zur Erkenntnis und Lust zur (Wesens-) Exhibition:

> Er ließ sich umarmen, lächelte nur und rührte sich nicht. Wie mir der Gedanke kam, weiß ich nicht, aber ich ließ ihn los, trat an das Bett, legte mich darauf und sagte: „Komm her." Er kam zu mir und stand vor dem Bett. Ich hob ruckweise meine Kleider: „Jetzt siehst du noch nichts...?" sagte ich. „Jetzt auch noch nicht?" Jetzt lagen meine Knie frei. „Jetzt auch noch nicht?" Ich hob wieder ein bisschen, und meine nackten Schenkel kamen zum Vorschein. „Jetzt auch noch nicht?" Er schaute mich an, lächelte und rührte sich nicht. „Aber jetzt!" rief ich und deckte mich auf. Er stand da, und ich lag und wartete. Meine Aufregung war gestiegen, um so mehr, als ich überzeugt war, daß sein Schwanz, wie der vom Alois, ganz zu mir passen würde. Ich war begierig, ihn zu sehen und zu halten, und griff nach Schanis Hose. Er trat einen Schritt zurück. [...] „Zeig her." Ich langte schnell nach seinem Hosentürl. „Zeig her, ob du's nicht kannst." Er wollte mir entschlüpfen, aber ich hielt schon seine Knöpfe fest. So blieb er stehen, und ich wühlte in seiner Hose nach dem Schweif, den ich auch bald hervorzog. Er war dünn und sehr lang, und mir fiel es nur auf, dass seine Vorhaut beinahe bis über die ganze Eichel zurückgeschoben war. Aber sein Schwanz stand so gut wie nur irgendeiner. (S. 49)

In erpresserischer Manier wird hier von der wissensbesessenen und schamvergessenen Protagonistin das Geheimnis des Anderen erkundet; zunächst über ein striptease-artiges Enthüllen des eigenen Wesens und Wollens, alsdann über die fast gewaltsame Entblößung des männlichen Genitals, das obsessiv imagniert „ganz zu mir passen würde". Szenen dieser Art, seien sie auch noch so pornographisch reduziert, enthalten stets in nuce ein teleologisches Ritual von Erkenntnissuche und Offenlegung. Die nackte Wahrheit des Körpers stiftet im pornographischen Kontext eine zugespitzte und isolierte Evidenz, an die Stelle des Phantasmas einer nackten Seele tritt hier das Substitut der genitalen Wahrheit. So lassen sich trotz der planen Trivialität der Pornographie die im Kontext von Nacktheit verquickten Konfigurationen ausfindig machen: hier der Enthüllungs-Impetus des Auges, das Streben nach Wissen und darin implizit der von Sartre so bezeichnete Aktäon-Komplex.

III.5.2 Kinderspiele – Schamfreiheit und pornographische Utopie

Die Produktivität des pornographischen Blicks entwickelt sich ausgehend vom ersten Erlebnis des Erblicktwerdens. Da sich das pornographische Subjekt über den Blick, die Beschau des nackten Genitals, formiert hat, produziert und empfängt es in der Folge des Erzählens Blicke und Blickwechsel in höchster Potenz:

> Seit jenem Tag betrachtete ich Kinder und Erwachsene, Männer und Frauen mit völlig veränderten Blicken. Ich war erst sieben Jahre alt, aber meine Geschlechtlichkeit kam voll zum Ausbruch. Sie muß in meinen Augen zu lesen gewesen sein, mein ganzes Gesicht, mein Mund, mein Gang muß eine einzige Aufforderung gewesen sein, mich anzupacken und hinzuschmeißen. [...] Trotzdem gibt es Männer, die auf den ersten Blick von mir in Flammen geraten und sich dann in meinem Schoß wie die Rasenden gebärden. Diese Wirkung mag schon viel früher tätig gewesen sein, als ich noch wahrhaft unschuldig war, und vielleicht ist sie es, die den Schlossergesellen dazu trieb, die Scham der Fünfjährigen zu entblößen. (S. 12)

Schaulust und Körperlust gehen eine direkte Symbiose ein. Der begehrliche Blick wirkt als Initialzündung erotischer Explorationen und waltet pornographisch frei und universell. Vielfach leitet dieser erratische Blick die Episoden sexueller Begegnungen ein, jederzeit focussiert auf ein Panoptikum an nackt dargebotenen Geschlechtsteilen, die den Blick stimulieren und ihn höchst absichtsvoll und – frei nach Freud – polymorph pervers[427] umherschweifen lassen. Dabei wird die komplette Phänomenologie des sexuell begehrlichen Schauens durchdekliniert, sprachlich codiert bis hin in all seine lexikalischen Höhen und Niederungen: „wir sahen respektvoll auf das dreieckige Büschel“ (S.21), „ich schlich unbemerkt um sie herum und beobachtete sie [...] Ich war neugierig, wie sie es machen werden, denn so eine Stellung hatte ich noch nicht gesehen.“ (S.46), „’du wirst uns sehen...alles...aber kriegen tust du nichts...’[...] Er verfolgte sie mit gierigen Blicken.“ (S.24) – vom neugierigen Betrachten über das offene Begaffen versus das heimliche Beobachten werden alle Typen des sexuellen Blicks benannt; die Liste der Bezeichnungen ließe sich ad infinitum fortsetzen. Als Besonderheit des pornographisch ubiquitären Blicks erscheint die Verkettung von Sehen und Handeln. Die noch kindlichen Protagonisten der pornographischen Erzählung vollführen dabei eine sexuelle Semiose, die vom erkundenden neugierigen Blick auf entblößte Genitalien direkt überspringt zum taktilen Erkunden dieser – der Akt des Sehens wird sofort eingeholt von der Aktion des Körpers:

> Und dabei hatte sie ihm auch die Hose gleich aufgeknöpft und seinen „Zipfel“ zum Vorschein gebracht. Ferdl und ich sahen zu. Ferdl lachend. Ich mit einem Gefühl, das aus Neugierde, Staunen, Entsetzen und noch einer besonderen, mir

[427] Vgl. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S. 68.

> bisher fremden Erregung gemischt war. Ferdl stand ganz bewegungslos da und wusste nicht, wie ihm geschah. [...] In diesem Moment ergriff mich Ferdl. (S. 19)

Was die Kinder hier in Nachahmung vollziehen – stets wird verwiesen auf die heimlich beobachteten Aktivitäten der Erwachsenen – ist die mimikryhafte Wiedergabe eigener voyeuristischer Beobachtungen. Dabei gehen visuelle und haptische Kommunikation ineinander über und unterscheiden sich von voyeuristischen Codes wie Einseitigkeit des Blicks, Isolation des Betrachters, Verbotscharakter und Asymmetrie der Geschlechter.[428] Jeder taxiert und berührt jeden –. das komplette sinnliche Zeichenrepertoire der pornographischen Textur enthüllt sich im Laufe dieser ersten Begegnungen. Der ästhetisch höher rangierende Sehsinn regiert dabei nicht – wie in literarischen Texten, wo die Nacktheit als reine Blickfigur fungiert – über den kulturell niedriger codierten Tastsinn. Vielmehr findet ein Zeichenaustausch auf allen sensorischen Kanälen statt, die massiven Signale der Erregung übertragen sich rasant und direkt von den Augen über den auditiven Sinn auf den tastenden und weiterhin agierenden Körper.[429] Dies illustriert eine Szene, die genuin voyeuristisch angelegt ist und die des weiteren wiederum als Spotlight einer seriellen Nummerndramaturgie kulminiert - über die Blickfigur des beobachteten Sexualaktes der Eltern hin zur nachvollzogenen Interaktion:

> Eines Abends, an einem Samstag, kam der Vater nach Hause, während wir schon schliefen. Ich wachte auf und bemerkte, dass er angetrunken war. Im Zimmer brannte ein Licht. Die Mutter war aufgestanden und half ihm beim Auskleiden. Wie er nun im Hemd war, haschte er nach ihrer Brust, sie wehrte ihn ab, doch er packte sie und flüsterte: „Geh her, Alte, gib die Füß auseinand." [...] Mein Vater war ein starker Mann, mit einem großen Schnurrbart und wilden Augen. Ich sah, wie er die Mutter ergriff, ihr das Hemd abriss, sie bei beiden Brüsten packte und auf Bett warf, so dass er gleich auf ihr lag. Meine Mutter spreizte quer über dem Bett die Beine und wehrte sich nicht mehr. Sie sagte nur: „Lösch das Licht aus!" [...] Mein Vater stieß ein tiefes Brummen aus, dann waren sie beide still. Nach einer Weile löschten sie das Licht aus, und bald hörte ich sie alle zwei schnarchen. Ich schlüpfte aus dem Bett, schlich zum Ledersofa, auf dem Franz schlief. Er war wach, hatte von seinem Platz aus nichts sehen können, aber alles gehört. Sofort war er auf mir. (S. 22)

---

[428] Vgl. zur Tradition des voyeuristischen Blicks und seiner geschlechtsspezifischen Ausprägungen in der Literatur Claudia Öhlschläger, *Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*, Freiburg im Breisgau 1996, S. 10 ff.

[429] Vgl. zur Hierarchie der Sinne in den Memoiren der Mutzenbacher Hans-Peter Kunisch, *Gefährdete Spiegel. Körper in Texten der Frühen Moderne (1890-1930): Musil – Schnitzler – Kafka*, Frankfurt a. M./ Bern u. a. 1996; hier besonders die Untersuchung zur Mutzenbacher in Kapitel 5.2.8.: Kunisch gelangt zu dem Befund, dass im Unterschied zu pornographischen Texten de Sades keine universale Sinnesregentschaft zu erkennen ist, so fehlen beispielsweise negative Sinneswahrnehmungen wie Geruchs-Ekel etc. Die Blicke innerhalb des Mutzenbacher'schen Kinderponotops klassifiziert er hingegen als „dominant einseitig, voyeuristisch" (S. 228).

Die schamlose kindliche Voyeurin schreitet hier vom vorbehaltlosen Beobachten direkt zum Vollzug des Inzests mit ihrem ebenso jungen Bruder: Visuelle Erregung und körperlicher Vollzug passieren zeitnah. Die voyeuristische Folie wird dabei überschritten: weder besteht eine Verbotsstruktur, noch ist das Beobachten der elterlichen Aktivitäten von Scham und Tabuempfindungen affiziert. In einem ständigen Überbietungsverfahren schweift der sexuelle Blick umher, weder umrahmt von den üblichen Barrieren wie Schlüssellöchern, Vorhängen oder Fenstern, noch diskret und passiv. Die Folge ist eine komplette Aufhebung von Verbotsstrukturen, die okulare Übertretung darf ungestraft passieren und etabliert sich im Laufe der Episoden als Erregungsmultiplikator nach immer gleichem Muster, die Sprache substituierend und an den Rand des Erzählens drängend, dominieren hier die visuellen und haptischen Sinnesvollzüge. Die hypertrophe Visualität macht die Erzählerin zum ‚camera eye' der pornographischen Imagination, zum Filter der – sei es masturbatorischen - Rezeption. Zu Recht kann daher die Pornographie in ihren ästhetischen Codes mit Effekten des Kinos verglichen werden, zumal pornographische Darstellungen seit den Anfängen des kinematographischen Zeitalters einen festen Programmplatz einnahmen.[430] Effekte der pornographischen Beschreibung entsprechen vielfach den im Kino beim Zuschauer visuell ausgelösten Affekten, beiden Medien ist eine stark somatische Adressierung zu eigen.[431] Dieser intermediale Konnex wird in der Episode des Photographen Capuzzi implizit thematisiert, wo die mediale Verewigung im fotografischen Bildnis und die kreatürliche Auslebung sexueller Triebe in absurder Weise kollidieren.[432]

---

[430] Vgl. Georg Seeßlen, *Der pornographische Film – von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Frankfurt a. M./ Berlin 1994.
Siehe auch den dokumentarisch angelegten Band des Filmarchivs Austria in Wien (nebst einer Videokassette mit originalem Anschauungsmaterial): *Projektionen der Sehnsucht. Saturn – die erotischen Anfänge der österreichischen Kinemato*grafie, hg. von Michael Achenbach/ Paolo Caneppele/ Ernst Kieninger, zweite verbesserte Auflage, Wien 2000.

[431] Vgl. Gertrud Koch, „Netzhautsex – Sehen als Akt", in: Vinken (Hg.), *Die nackte Wahrheit*, S.114-129, hier S.120: „Der Affekt gegen die Pornographie ist in seinem Kern ein Affekt gegen das Somatische der Sexualität selber, und es erscheint mir nicht zufällig, dass die Panik vor den ‚Angriffen der Pornographie' fast wörtlich identisch ist mit den Affekten, die seit seiner Entstehung das Kino ausgelöst hat; jenes Kino, das zum Lachen, zum Weinen und Schaudern geführt hat, das im Dunkeln und der Anonymität den Körper des Publikums zu einer anderen Landkarte macht, zu einer Landkarte der somatischen Affekte, auf denen die Pornographie, die visuelle Zote, von Anfang an einen festen Platz hatte. Das Sehen selber wird im Kino sexualisiert und als Schaulust genossen. Dabei spielen ganz sicher Faktoren eine Rolle, die sich nicht alleine auf die anthropologische Annahme einer expressiven Komponente der sexuellen Imagination beziehen lassen, sondern die kulturelle Evolution der Sinnestätigkeiten ins Spiel bringen."

[432] Siehe unten.

Die Schaulust – das Fixieren einzelner prominenter und stimulierender Körperteile – gefolgt vom Explorieren dieser Angebote am eigenen Leib als Thema wieder aufgreifend, lässt sich für das Mutzenbachersche Universum eine totale Verbotslosigkeit und Arbitrarität als Grundstruktur festhalten. Signifikant erscheint neben der kreatürlichen Willfährigkeit des Blicks und der folgenden körperlichen Übergriffe die einhergehende lustvolle Naivität, die fast gänzliche Schamfreiheit des pornographischen Personals. In Engführung der Begrifflichkeiten ließe sich demnach durchaus von einem „Pornotop“[433] sprechen, einem umschränkten Raum der pornographischen Existenz, innerhalb deren Rahmung naiv, tabulos und exzessiv die Sexualität gelebt wird. Allen sexuellen Begegnungen der noch infantilen, jedoch als präpotent sexualisiert vermittelten Protagonisten ist ein spielerischer Charakter zueigen. Sexualität, fernab jeglicher anthropologischer Abgründigkeiten, wird hier als Kinderspiel, als unschuldig-naives Experimentieren, vorgestellt und ausgelebt. Der Mutzenbachersche Mikrokosmos, zwar realistisch im sozialen Milieu plaziert, ist gänzlich enthoben und trägt bisweilen Züge einer Idylle. Das utopische Potential der Pornographie ist vielfach konstatiert worden – so tritt es auch hier in besonders evidenter Weise in Kraft: als Mimikry kindlichen Entdeckungsstrebens und kindlichen Spieltriebs werden die zum Teil höchst kruden Geschlechtsakte umkleidet von einer Aura totaler Folgenlosigkeit und pornographischer Enthebbarkeit: Der ‚pornographische Kindergarten‘ als eine Kontrafaktur des Gartens der Lüste. Von kollektiven orgiastischen Ausschweifungen auf der Folie eines geselligen Kinderspiels ist hier mehrfach die Rede, stets vollzogen über den bereits im Zusammenhang mit Blicklust und Hapsis thematisierten Erkenntnisschritt: Sehen – Anfassen – Nachvollziehen. Der Spieltrieb bildet den Ausgangspunkt solcher mimikryhafter Explorationen:[434]

> Da sagte die Anna auf einmal: „Spiel’n wir doch Vater und Mutter.“ Ihr Bruder lachte und sagte: „Die will immer nur Vater und Mutter spielen.“ [...] Sofort nahm Anna zwei Polsterüberzüge, machte zwei Wickelkinder daraus und gab mir eines. „Da hast dazu ein Kind“, meinte sie. Ich begann die Lappendocke gleich zu wiegen, aber Anna und Ferdl lachten mich aus. „So geht das doch nicht. Z’erst muss man das Kind machen, [...]“ [...] Wir standen deshalb gänzlich verdutzt und ratlos da und wussten nicht, wie wir dieses Spiel werden versuchen oder uns daran beteiligen können. Aber Anna war schon zu Franz getreten und griff nach seinem Hosentürl. „Komm nur“, sagte sie, „tu ihn heraus, dein Zipfel!“ Und dabei hatte

[433] Vgl. Mertner/ Mainusch, *Pornotopia*. Oehlschläger/ Schmidt, „Weibsfauna“ nehmen den utopisch-harmonischen Tenor der Mutzenbacher als Anhaltspunkt eines durchexerzierten Vergleichs mit Saltens „Bambi“, dessen Befunde eine hohe strukturelle Entsprechung zutage fördern.

[434] Die Kategorien des Spieltriebs folgen Roger Caillois, D*ie Spiele und die Menschen: Maske und Rausch, ü*bers. von Sigrid von Massenbach, München 1966.

> sie ihm die Hose auch gleich aufgeknöpft und seinen „Zipfel“ zum Vorschein gebracht. Ferdl und ich sahen zu. (S. 9)

Die Ambiguität des pornographisch gewendeten Spieltriebs entfaltet sich hier in offensichtlicher Weise: als harmlose Imitation der Erwachsenenwelt initiiert (in diesem Falle: mimikry), entwickelt sich das Spiel alsbald zum handfesten und obsessiven Nachvollzug sexueller Handlungen (illinx). Der Spieltrieb und die durch ihn wirkende wissensbefördernde Neugier werden hier in actu gleichgesetzt mit dem Sexualtrieb. Ziel dieses Spieltriebs ist es, das sexuelle Wissen empirisch-sinnlich und am eigenen Leib zu erfahren. Dabei treten Kategorien des spielerischen Verfahrens der Kunst in pornographisch gewendeter Form in Kraft. Wissensstreben und Sinnlichkeit kooperieren im Sinne einer spielerischen Neugier, einer als unschuldig-lustvoll inszenierten Sexualität, deren utopische Dimension in der Gleichheit und Willfährigkeit der Partnerwahl aufscheint.

Jeder mit jedem (entspricht: alea) und jederzeit, in permanenter Konkurrenz um die Lusterfüllung (agon), könnte die Devise dieser an prätendierter Harmlosigkeit kaum zu überbietenden Geschlechtlichkeit lauten. Ihre Gesetzmäßigkeiten folgen dabei der Reihung, der Serialität und der hypertrophen Überbietung. Wenn Pepi mit ihren Kameraden ‚spielt‘, so ergeben sich zwangsläufig Experimente, die der pornographischen Nummerndramaturgie und Kombinatorik entsprechen:

> Ich lief sofort zum Bett, legt mich rücklings drauf, und indem ich mich aufdeckte, spreizte ich die Beine, um ihn zu empfangen. [...] Nun rief er auch Anna, die sich auch ins Bett, aber an die Wand legen musste. Ich lag in der Mitte, Mizzi am äußersten Rand. Robert stieg ins Bett, legte sich aber nicht auf mich, sondern befahl mir: „Dreh dich um.“ Ich lag nun auf dem Bauch, und er schob mir die Kleider in die Höhe, so dann mein Popo entblößt war. Anna musste höher gegen das Kopfende des Bettes kriechen, so dass sich ihre Fut neben meiner Schulter befand. Er deckte sie auch auf. Und von Mizzi verlangte er, dass sie ihre Brüste entblößte. Sie ließ ihr Hemd herab, und ich sah, dass ihre Brustwarzen wieder spitz hervorgetreten waren. Jetzt nahm mich Robert unter dem Bauch, dass mein Popo ein bisschen in die Höhe kam. (S. 11)

Im lustvollen Ausagieren der körperlichen Möglichkeiten manifestiert sich innerhalb der kindlichen Spielgruppe, die als eine Art „unschuldige Ur-Gemeinschaft“[435] vorgestellt wird, die Enthebbarkeit des pornographischen Mikrokosmos. Scham, Schuld und Ekel, negative Affektationen also, die im Zusammenhang mit praktizierter Sexualität fungieren, sind hier nur höchst peripher thematisiert. Im ‚Pornotop‘ regieren Gesetze der Kombinatorik und Kontingenz auf der Grundfolie der Lust. Auch wenn bisweilen die

[435] Vgl. Kunisch, *Gefährdete Spiegel*, S.207.

Schamenthobenheit als Grundkategorie pornographisch inszenierter Realität durchbrochen wird, so dominiert sie doch über weite Strecken. Kindliche Unschuld wird paradox gepaart mit kindlicher Sexualneugierde – implizit Freud'sche Sexualtheorien illustrierend. Sexuelle Scham, die danach strebt, das Verbotene zu verbergen, wird vom spielerischen Impuls unterminiert: in der Kindergesellschaft, die im ersten Teil der Memoiren geschildert wird, regiert das „unschuldige" neugierige Auge, das freilegt und entblößt - stets im Modus der Mimikry: „ [...] und spielten eine Weile wie unschuldige Kinder. Anna kam auf die Idee, dass sie ihr Kind säugen müsse. Sie knöpfte ihre Jacke auf, zog das Hemd herab und tat so, als ob sie einem Kind die Brust rechen würde." (S.15) Enthobenheit und Naivität charakterisieren diese Welt im Probierstadium, was sie wiederum genretypisch als utopische Sphäre ausweisen würde, in der einschlägigen Forschung bezeichnet als eine „Märchenwelt unaufhörlichen Genusses",[436] deren „Schauplatz [...] ein idealer Topos"[437] ist. Scham, respektive Nacktheitsscham, läuft den artifiziellen Gesetzen des Pornos zuwider.[438] In der Tat trägt die Welt der Mutzenbacher und ihrer kindlichen Sexualpartner und Spielgefährten Züge einer artifiziellen Idylle, in der paradiesische Zustände vor dem Sündenfall evoziert werden. Folgenlosigkeit und Harmlosigkeit sind die Grundkonstituenten dieser pornographischen Gegenwelt. Das Primat des fröhlich experimentierenden Körpers, dessen Impetus ein kindlich-unschuldiger ist, strahlt als Zentrum des Erzählens aus bis in alle affektiven Regionen, die im Kontext von Sexualität und Körperlichkeit erscheinen. Freiheit, Gleichheit und Natürlichkeit kennzeichnen die pornographischen Körper – rein textimmanent betrachtet. Nacktheit als kontextueller Auslöser von Schamempfindungen wird hier gegensätzlich als lustvoll und naiv erfahren; als Umkehrung eines normalerweise schmerzhaften *principium individuationis* gleichsam aufgehoben und in eine orgiastische Anonymität der nackten Körper und Geschlechtsteile überführt. Die vorgeführte kollektive und ubiquitäre Nacktheit garantiert denn auch die Harmlosigkeit dieses Zustands, rückversetzt in einen Stand der

[436] Mertner/ Mainusch, *Pornotopia*, S.120.
[437] Susan Sontag, „Die pornographische Phantasie", S. 48.
[438] Vgl. zu den Kontexten der Scham und des Ekels, im weiteren Sinne des Unwohlseins im zentralen Moment der Nacktheit, den Theoretiker der Scham, Emanuel Levinas, *Ausweg aus dem Sein. De l'évasion*, Französisch-Deutsch, Hamburg 2005, besonders S.39 f.: „Die Scham tritt immer in den Augenblicken auf, in denen es uns nicht gelingt, unsere Nacktheit zu vergessen. Sie steht in Bezug zu allem, was wir gerne verstecken würden und was sich nicht verbergen lässt. […] Die Nacktheit ist beschämend als Bloßstellung unseres Seins, seiner tiefsten Intimität." Diese Form der Identität existiert im Porno nicht, das pornographische Wesen definiert sich vielmehr über die Auflösung der Intimität, die Anonymität seines Körpers und die Übereinkunft mit den anderen Körpern. Schamvergessenheit statt Scham scheint somit die Signatur seines Wesens zu sein.

Unschuld zweiten Grades, den lustvollen Regreß. Die Repräsentationsmöglichkeiten des Pornos schaffen eine Welt als Probatorium, deren Gesetzmäßigkeiten invertiert sind und somit a-mimetisch. Scham, respektive Nacktheitsscham, üblicherweise definiert als deplazierte Exponierung des Selbst,[439] als Hemmung eines Handlungs- oder Redeimpulses, um möglichen Tadel und damit Minderung des Selbstwertgefühls zu vermeiden, oder Insuffizienz schmerzlich spüren zu lassen, als zivilisatorischer Reflex, erscheint hier gegenstandslos und aufgehoben. Wenn Scham kulturell codiert ist mit einer Erfahrung des Selbst, einer Form von Reflexivität und Wissen um das eigene Ich, garantiert im Porno die Absenz der Scham die Erfahrung der Ich-Verschmelzung, als Suspendierung von Identität und Aufgehen in einem anonymen Kollektiv – eine quasi mystisch-rauschhafte Komponente der Schamfreiheit, die zu Entgrenzung und Auflösung führt. Der Effekt dargestellter Nacktheit in Quantität ist demnach keine Prägnanz, keine Verdichtung im isolierten Moment des Zeigens, sondern eine Uniformität aller nackten Körper und Körperteile – als Darstellungstechnik führt dies zurück zu den Gattungsüberlegungen.[440] Die Mutzenbachersche Perspektive zeigt denn auch die Erfahrung von Nacktheit in konträrer Weise: selten wird Nacktheit, die zumeist betont partiell – also in erregender Absicht – erfolgt, als Defizit oder schmerzhafte Exponierung des Ich empfunden. Nacktheit innerhalb der Sexualgemeinschaft ist positiv konnotiert, sie wird angestrebt und gefördert, dient der Befriedigung von Neugier und Lust. Rudimente von Körperscham finden sich jedoch in einzelnen Szenen, in denen eine Gegenüberstellung der kindlich-naiven poloymorphen Sexualität mit Instanzen und Autoritäten außerhalb des erwähnten „Pornotops“ stattfindet.[441] Eine weitere diskursiv zu füllende Leerstelle – wiederum ausgehend von der Gegenweltlichkeit pornographischen Erzählens – bildet die scheinbar spannungsfreie und egalitäre Beziehung der Geschlechter im sexuellen Niemandsland. Der zwischengeschlechtliche Verkehr regelt sich quasi von selbst über den permanent evozierten Mythos unstillbaren Verlangens.

[439] Vgl. Simmel, *Zur Psychologie der Scham*, S. 432.
[440] Siehe unten.
[441] Was den Roman unter Berücksichtigung moralischer äußerer Kategorien als besonders heikel und anstößig erscheinen lässt – nämlich die als harmlos dargestellte pädophile Praxis sowie inzestuöse Übertritte in Folge – wird innerhalb des Textes mühelos umgewertet im Sinne des hedonistischen Sexualbiotops. Diese Sexualakte integrieren sich in die pornographische Künstlichkeit.

III.5.3 „Geweihte Kerze“ – Satirische Zwischenspiele

Die pornographische Kunstwelt erhebt Nacktheit vom Verbot zum Gebot – durch die Verbotslosigkeit des Zeigens entzieht sich der Text üblicher Tabumuster, die jedoch in der Einschaltung der Satire kurzfristig zurückgeholt werden. Die Invektiven gegen kirchliche Bigotterie bilden dabei eine traditionelle Folie pornographischen Schreibens[442] und als ein solches Stereotyp erscheint denn auch die Kooperatorepisode. Ein markanter Bruch mit der pornographischen Enthebbarkeit und Permissivität also und gleichzeitig eine Verkehrung der Nacktheit von polymorph-freizügiger Sexualität in antiklerikale Karikatur findet während dieser frivolen Beichtabnahme statt. Diese Szene stellt ein satirisches Intermezzo innerhalb des pornographischen Kopulations-Kontinuums dar, wo die bigotte Autorität der Kirche und des Staates und seiner wollüstig-heuchlerischen Vertreter im Modus der karikaturistischen Verzerrung der Lächerlichkeit preisgegeben werden. Insbesondere dem Detail der Nacktheit kommt hierbei eine verstärkende, da auf mehreren Ebenen entblößende Funktion zu, wie es in der traditionellen Ikonographie der Satire und der Karikatur vielfach belegt ist.. Nach dem frühen Tode der Mutter entwickelt die Protagonistin Schuldgefühle ob ihres Lebenswandels und beschließt eine „Besserung“ und Beendigung der „Unkeuschheit“ – eine Episode der Reue. Der Einbruch außer-pornographischer Kategorien wie eben „Unkeuschheit“, „Schuld“, „Todsünde“ und Widerstehen gegen das „Verlangen“ (S.121 ff.) setzt Empfindungen von Scham und angedeutet auch Ekel frei. Diese den konstruierten Gesetzmäßigkeiten des Pornos zuwiderlaufenden Energien bilden wiederum den Rahmen für die Satire, die einen Kirchenvertreter als höchst lüsternen Sünder präsentiert. Der als „ältlich“ und „fett“ beschriebene Kooperator lädt die Mutzenbacher nach einem ersten Eingeständnis ihrer „Unkeuschheit“ zu einer „langen Beichte“ (S.76 ff.) vor:

> Es war Sommer, aber im großen Pfarrhaus umfing mich eine heilige Kühle und eine Stille, die mir Ehrfurcht einflößte. […] Er öffnete mir selbst. Er war in Hemdsärmeln, und seine schwarze Weste war aufgeknöpft, so dass sein ungeheurer Bauch hervorquoll. Jetzt, da ich ihn außerhalb des Beichtstuhls zum

[442] Diese Tendenz zu antiklerikaler Travestie lässt sich in der Geschichte beider Gattungen – der Satire wie des Pornos - vielfach belegen, sie findet sich bereits in bildlichen Verunglimpfungen des Mittelalters, Bocaccios Novellen vom klerikalen Zölibats- und Ehebruch über aufklärerische Libertinagen (de Sade) bis hin zu karikaturistischen zeitgenössischen Darstellungen etwa im *Simplicissimus*. Den Kleriker als Lüstling zu demaskieren bildet seit jeher eine äußerst beliebte und komische Formel obszön-pornographischer Darstellungen. Vgl. Wolfgang Beutin, *Sexualität und Obszönität*, S. 312 ff. Vgl. weiterhin zeitgenössisch Eduard Fuchs, *Geschichte der erotischen Kunst*, Zweites Buch: *Das erotische Element in der Karikatur*, München 1904.

> erstenmal wiedersah und sein dickes, rotes Pfaffengesicht mir Respekt erregte und mir außerdem einfiel, dass er von mir das viele wusste, trieb mir die Beschämung und die Angst das Blut ins Gesicht. „Gelobt sei Jesus Christus…“ (S. 76)

Das Szenario der obligatorisch folgenden koitalen Episode präsentiert sich zunächst abweichend von der üblichen Hinterhaus- und Keller-Topographie. Auch Sensationen der Angst und Scham finden Erwähnung, als untypische Erregungszeichen des pornographischen Codes. Nun folgt die Beichte der kindlichen Vergehen, vom Priester unterstützt durch detailliertes Nachfragen und der Aufforderung zur Demonstration. Es entfaltet sich nun das Scham- und Verlegenheitsempfinden der Erzählerin; zudem tritt in Interaktion dazu die satirische Wirkung ein:

> „Zeig mir genau“, flüsterte er, „wie du’s gemacht hast…“ Meine Ratlosigkeit stieg auf ihren Gipfel. Er lächelte salbungsvoll: „Nimm nur meinen Schweif…“ sagte er, „an dem geweihten Priester ist alles rein…nichts an ihm ist Sünde… und nichts an ihm ist sündig“ Ich war sehr erschrocken und rührte mich nicht. Er fasste mich bei der Hand und flüsterte weiter: „nimm nur mein Glied und zeige mir all deine Sünden. Ich leihe dir meinen Leib, damit du vor meinem Angesicht beichtest und dich reinigst.“ Und damit führte er mich an sein Hosentürl. Ich musste dabei tief unter seinen Bauch greifen und zitterte vor Ehrehrbietung dabei. Er knöpfte sich auf, und ein dicker, kurzer Schwanz stand aufrecht und steif unter der schwarzen Mauer seiner Hose. „Wie hast du mit ihm gespielt?“ fragte er. Ich war furchtbar verlegen. (S. 78 f.)

Indem der Kooperator eine perfide Verkehrung der Beicht- und Absolutionsrituale betreibt, überführt er sich der eigenen unstatthaften Wollust. Dabei werden christliche Rituale profaniert und als Travestie der Lächerlichkeit preisgegeben: die feierliche Abnahme der Beichte – sprachlich markiert durch „Ehrerbietung“ - konterkariert durch das Hervorholen des priesterlichen Genitals. Die Karikatur als Prinzip der Umkehrung, der Enthüllung des Widerspruchs von Schein und Sein, vollzieht sich beispielhaft in der Entblößung. Wenngleich die Karikatur sich häufig erotischer Motive bedient, so wird diese Entblößung hier noch pornographisch überboten, indem die Hypokrisie des Kirchenvertreters sich phallisch verrät. Nacktheit in der Satire ist traditionell Verstärker des Effekts von komischer ‚Unvereinbarkeit‘. Einmalig im Zusammenhang mit der Schilderung sexueller Akte innerhalb der pornographischen Textur wird hierbei die Körperlichkeit des Priesters als abjekt und lächerlich dargeboten – die Signatur der Satire. Die „furchtbare Verlegenheit“ der Protagonistin befördert diesen Effekt. Zudem stellt sich erstmals –erneut in mehrdeutigem Sinne – eine ‚meta-physische‘ Reflexionsebene ein, indem sie die Inszeniertheit des Sexualaktes als vermeintliche Beichtabnahme durchschaut:

> Ich lag da, mit einem Gefühl, in das sich Staunen, Wollust, Freude und Lachlust mengten und in dem meine Befangenheit sich endlich löste. Ich fing an zu begreifen, dass der Herr Kooperator eine Komödie spielte und es einfach darauf abgesehen hatte, mich zu pudern. […] Er stützte seine Hände auf und war über mich gebeugt, so weit es sein fetter Bauch gestattete. Sein dunkles, breites Gesicht war blau angelaufen. Er sah mich mit Augen an, wie ein abgestochenes Kalb, remmelte wie ein Ziegenbock und flüsterte: „Nimm nur den Gnadenhammer …so …so…das schadet dir nichts […] (S. 81)

Was sich zunächst als Tabu, als Sündenfall, der ungebrochenen Lust des pornographischen Wesens entgegenstellt – das blasphemische Vergehen, der Bruch des Zölibats, der Missbrauch des Beichtrituals – wird nun im Fortgang des Geschehens spielerisch in „Komödie“ überführt. Erneut negiert dabei der pornographische Text in seiner Zeigelust und seinem Umkehrungsbestreben außertextliche, lebensweltliche Kategorien wie Schuld, Scham und Verbot. Die „Komödie“ des Priesters, also die Travestie heiliger Rituale, etabliert unverzüglich wieder die Enthebbarkeit des Pornographischen, welche diese in die Nähe zum Komischen rückt. Signifikant ist hierbei über die stereotype Desavouierung der Beicht- als Verführungspraxis hinaus die grotesk-hypertroph gestaltete Körperlichkeit des Priesters. Wo sich der Text üblicherweise abwertender Kommentierungen enthält und vielmehr jegliche Facetten von genitaler Körperlichkeit ästhetisiert, so figurieren hier Hässlichkeit und Abjektion zeitgleich als Verstärker von Komik und auch Lust. Die Fettleibigkeit des Priesters wird noch überboten durch die Maske des Animalischen, die Physiognomie des „Ziegenbocks“ und des „abgestochenen Kalbs“, sowie die farbliche Perhorreszierung – „blau angelaufen“, das „glotzen“, sodass er als eine groteske Mischfigur aus Mensch und Tier erscheint. Das Groteske der Figur beläuft sich auf körperliche Entgrenzung, den hervorspringenden dicken Leib, das betont Fratzenhafte der Physiognomie sowie der hybride Drift ins Animalische. Zeichen der Groteske, die unterstützt werden durch die phallische Ostentation – und somit in Zeichen des Obszönen überführt werden - in der Isolierung und dem Eigenleben des gezeigten Phallus in durchaus subversiver Absicht. Die groteske Wirkung produziert Reaktionen der Scham, der Verwirrung und Angst, wie sie dem pornographischen Wesen üblicherweise fremd sind. Die somit erzeugte Monstrosität wird jedoch durch ein Verfahren der Ekelüberwindung und sexueller Potenzierung in einer Ambiguität von Lächerlichkeit und in Attraktion gewendeter Obszönität sogleich wieder aufgelöst. Die ursprüngliche „Befangenheit“ Josefines geht über in ein Konglomerat aus „Staunen“, „Wollust“ und „Lachlust“ und fügt sich wiederum nahtlos in die pornographische Ästhetik der Enthebbarkeit. Wiederum erscheint hier die Lust am Spiel, die „Lachlust“ als Lust am grotesken Reiz. Die

durchschaubare „Komödie“ des Priesters integriert sich alsgleich in die Struktur des Episodischen und der Serialität des Sexuellen. Scham und Ekel werden hier also nur anzitiert als kulturelle Dispositive, die jedoch von der wuchernden Naturhaftigkeit des Pornos inkorporiert werden und als erotische Spielelemente selbst wieder zum Stimulans werden.[443]

III.5.4 „Duteln, Lanzen, Grotten“ – Pornographisch zerstückelte Nacktheit

Ausgehend von einer literarischen Figuration der Nacktheit, die in den untersuchten Werken, zumeist novellistischer Prägung, Momente von Prägnanz und Verdichtung vorstellt, lässt sich in Hinblick auf eine pornographische Phänomenologie des Nackten eine entgegengesetzte Ästhetik der Serialität, Normativität und Partialität der nackten Körperteile feststellen. Es liegt hier eine inverse Zeige- und Zeichenpraxis vor, die auf ein festes Ziel abgestellt scheint: die Erregungsabsicht des Textes. Daher bedient sich der pornographische Erzählmodus anderer Techniken des Zeigens und Beschreibens nackter Körper, oder vielmehr Körperteile, die innerhalb der Gattungsrahmung zum Grundinventar, zur Norm, werden. Als literarisches Zeichen entbehren sie hier zumeist der Symbolisierungsdimension, der Konnotation, und figurieren als reines Denotat dessen was sie vorstellen: Nacktheit, respektive unverhüllte Sexualität – das Thema der Pornographie. Nacktheit des monokausal sexuellen Körpers ist hier Grundzustand, conditio sine qua non der pornographischen Repräsentation und nackte Körper Protagonisten der pornographischen Narration. Generiert sich die Wirkung des Erotischen durch die spannungsvolle Dialektik aus Ver- und Enthüllung, aus dem Vagen und Angedeuteten sowie der immanenten Verbotsstruktur, so operiert der Porno mit kruder Offenheit, Direktheit und Permissivität des Nackten. Wie bereits erläutert, zeichnet sich die pornographische Nacktheit in anthropologischer Sicht durch eine Absenz der ihr kontextuell beigeordneten Affekte wie Scham, Ekel, Angst, Ausgesetztheit des Individuums aus, respektive inkorporiert diese anzitierten Kontexte in ein universell waltendes Lustprinzip und macht sie zu Stimulantien. Die Schwierigkeit bei der Bewertung pornographischer Körperlichkeit und ihrer Narrative basiert auf der scheinbar unmöglichen Trennung von ästhetischer

[443] Vgl. Albrecht Koschorke, „Die zwei Körper der Frau“, in: Vinken (Hg.), *Die nackte Wahrheit*, S. 66-92, bes. S. 82 f.

Autonomie, der innerästhetischen Kontexte, und auf der anderen Seite ihrem offensichtlichen Stimulanzcharakter.[444] Diese fast zwangsläufige Verkettung von Vorführen des Nackten und Erregungsabsicht liegt entgegengesetzt dazu in den übrigen im Rahmen dieser Untersuchung betrachteten Werke nicht vor: Folglich bildet die pornographische ubiquitäre Nacktheit eine Negativfolie, indem sie nicht verdichtet und verschiebt, sondern vielmehr Evidenz im Kruden, Seriellen und ästhetisch Isolierten schafft. Die pornographische Strategie verfährt dabei formalistisch und programmatisch: in Episoden untergliedert und im Ganzen als Nummerndramaturgie fungierend, erscheint Nacktheit als die poetologische Urszene des Erzählens. Nacktheit regiert die Geschichte des Pornos: Entblößung folgt auf Entblößung, entblößte Körper werden zu Gebrauchsgegenständen der pornographischen ‚Einverleibungslust'. Abgerundet und erneut stimuliert wird diese zirkuläre Bewegung des Begehrens innerhalb jeder Episode durch den Geschlechtsakt – das Erzählen ist teleologisch und bedient sich dabei des ganzen Potentials der literarischen Fiktion: die identisch eintretende Imagination, gestiftet durch ein Panoptikum an primären Geschlechtsteilen. Dieser hochgradig funktionale Aspekt des Erzählens und die identische Rezeption scheinen eine originäre und singuläre Leistung der Pornographie zu sein, medial vergleichbar zunächst nur mit unmittelbaren Wirkungen optischer Künste, wie sie das (erotische) Kino zeitigt. Poetologisch ließe sich demnach das ‚nackte Sprechen', weil suggestiv und unverhüllt signifikativ geartet, bezüglich des Pornos als Programm formulieren – mit dem ganzen Imagination stiftenden Bildrepertoire als seinem Instrumentarium.[445]

---

[444] Vgl. zu dieser Aporie, die sich gerade dem wissenschaftlichen Betrachter pornographischer Werke entgegenstellt Hans Richard Brittnacher, „Über Pornographie und Obszönität. Oder: Vom Altern der Begriffe", in: Gernig (Hg.), *Nacktheit*, S.47-65, insbesondere die hier erneut formulierte Schwierigkeit, einer hochfunktionalen Textsorte ästhetische Dignität abzuringen: „In jedem pornographischen Text – noch mehr in Bildern und erst recht in Filmen – fungieren einzelne Passagen oder Abläufe nicht nur in einem innerästhetischen Kontext, sondern eben auch als Auslöser sexueller Stimulationen. Dieses anthropologische Substrat des Pornographischen revidiert grundsätzlich jenes ‚interesselose Wohlgefallen', das seit Kant und der Philosophie des deutschen Idealismus die Autonomie des Kunstwerks zu verbürgen hat." (S. 54 f.) Dieser Einwand betrifft jedoch nur bedingt die hier zu untersuchende spezifische Ästhetik des Nackten im Porno, da gerade in der innerästhetischen Ausgestaltung in Zusammenhang mit deren Effekten sich Aussagen über die Vielfältigkeit dieses Motivs ergeben – in Abgrenzung zu literarischen Werken von anerkanntermaßen höherer literarischer Dignität.

[445] Vgl. Goulemot, *Gefährliche Bücher*, der einleitend - polemisch - das pornographische Schreiben als Ur-Szene der Imagination und des augenblicklichen Rezeptionsakts fiktionaler Lektüre überhaupt als originär hervorhebt: „Das erotische Buch offenbart mit nirgendwo sonst erreichter Deutlichkeit eine Wirkung der Lektüre und jene der fiktionalen Schreibweise innewohnende Absicht, imaginäre Objekte hervorzubringen, die als reale auftreten und handeln. Ohne übermäßig provozieren zu wollen, werden wir den pornographischen Roman hier analysieren als den Roman schlechthin, als den Roman in seiner Nacktheit, im Grundriß. Denn bringt er nicht besser als seine ehrenwerteren und vorzeigbaren Brüder im Erzählen

Nacktheit als Schüsselreiz der Imagination fungiert daher als ein zentrales Zeichen des pornographischen Codes und ereignet sich in Permanenz. Ausgehend von der bereits geschilderten Initiationsszene, der Betrachtung des „nackten Mittelstücks" Josefines, sind auch die folgenden Bilder von Nacktheit um jene in jeder Hinsicht zentrale Körpermitte herum angesiedelt. Die sexuelle Narration produziert sich über eine episodische Struktur des Zeigens und Benennens von Nacktheit, alsdann von nackten Handlungen – Sexualakten – die sich in einem Reihungs- und Überbietungsverfahren wiederholen. Die Choreographie dieser lustvoll-forschenden Entblößungen erscheint dabei denkbar monoton: die teleologische Freilegung einzelner Körperteile, bevorzugt der primären Geschlechtsorgane, zum Zwecke des Vollzugs. Das spannungsvolle Verbot des Zeigens wird somit zum Gebot der totalen Transparenz – Nacktheit als Figur der Übertretung und ikonischen Verdichtung wird im pornographischen Rahmen zur Figur der Erregung in einem Mittel-Zweck-Verhältnis.

Als ein grundlegender Darstellungsmodus des Nackten erscheint im pornographischen Schreiben das Prinzip der Serie und der Wiederholung. In Episoden unterteilt, lässt sich jede Szene und jedes In-Szene-setzen von nackten Körpern und Körperteilen als die immer gleiche Dramaturgie der Entblößung und des sexuellen Vollzugs destillieren. Dabei funktionieren die Episoden nach dem ebenso immer gleichen Schema der Erregung und werden abgeschlossen durch deren orgiastische Entladung. Das unersättliche Prinzip der Wiederholung scheint hier exemplarisch verwirklicht zu sein als die Lust am „wieder holen" des singulär Lustvollen.[446] Gerade die Begrenztheit der Möglichkeiten innerhalb der Körper-Kombinatorik nötigt dem Erzählen die Wiederholung auf um das perpetuum mobile des Sexes in Gang zu halten. Die Wiederholung als rhetorisches Mittel korrespondiert zudem vorzüglich mit der hochgradigen Intentionalität des pornographischen Textes: die Macht der Wiederholung bewirkt die emphatische Verstärkung des Dargestellten und die suggestive

---

den Leser dazu, die Fiktion mit der Wirklichkeit und das Wort mit der Sache zu vertauschen?" (S. 7).

[446] Vgl. zum literarischen Prinzip der Wiederholung Carola Hilmes/ Dietrich Mathy (Hg.), *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung*, Wiesbaden 1998. Weiterhin, in konkreter Anwendung auf das Genre der Pornographie, Inés Mateos, „Brunst und Inbrunst. Wiederholung als Inszenierungsmittel für das weibliche Genießen in Mystik und Pornographie", in: Klaus Müller-Wille/ Detlef Roth/ Jörg Wiesel (Hg.), *Wunsch – Maschine – Wiederholung*, Freiburg im Breisgau 2002, S.129-147. Hier besonders S. 131 f.: „ […] dass die Wiederholung in der Pornographie das Genre schlechthin gefunden zu haben scheint. Es macht den Eindruck, als gebe es für die Darstellung der sexuellen Vereinigung nur eine begrenzte Anzahl von Nummern, die innerhalb einer gegebenen Narration zwar beliebig kombinierbar sind, in ihrer Kombinatorik aber endlich bleiben."

Eindeutigkeit der Wirkungsabsicht. Dabei figuriert die Nacktheit der Körper und Körperteile als repetitives und gleichzeitig innovatives Moment,[447] denn trotz der Monotonie des Geschehens wird jedem Gezeigten eine singuläre Qualität abgerungen. Demnach wird im monomanischen Fortlauf des sexuellen Reigens stets der einmalige Mehrwert jeder sexuellen Begegnung hervorgehoben, wo sich Ähnlichkeit einschleicht. Auch wenn der Effekt der Überraschung ausbleibt, wird doch jeder Akt der Entblößung und Inbesitznahme von eben diesem unersättlichen Wunsch nach Originalität der Lust angestoßen und repetiert. Dieses illusionistische Prinzip setzt sich auch auf narratologischer Ebene fort. Die „Lebensgeschichte" der Mutzenbacher geriert sich als große Form, ist als Roman angelegt, was poetologische Rückschlüsse auf die - je nach Gattung differierende - Inszenierung von Nacktheit und Körperlichkeit zulässt. Erscheint Nacktheit innerhalb des Novellenrahmens als epiphanischer Moment und Signifikant des novellistisch Unerhörten, welches weit über die sexuelle Konnotation hinausreicht und bildhaft Unsagbares bündelt, so scheint sie im Sonderfall des pornographischen Roman zu einer gänzlich stereotypisierten Formel zu schrumpfen. Nacktheit als Emergenz des Unsagbaren, wie sie als bildhafte Verdichtung gerade in den novellistischen Texten auftritt, bricht das Textgefüge auf, irritiert und unterbricht den Erzählfluss - wohingegen die pornographische Nacktheit den Gang des Erzählens organisiert und gleichmäßig grundiert. Im romanhaften Gestus des Pornos liegt eine seiner poetologischen Begründungen: Pornographie erzeugt sich über die Wiederholung des Immergleichen, über die Maschinerie des Körperbegehrens als lebens- und weltkonstituierendes Movens. Es liegt auf der Hand, dass die pornographische Erregungsabsicht sich auf der Folie anderer Gattungen wie der Novelle oder dem Drama nicht derart effektiv entfalten könnte. Die Gedrängtheit und Pointiertheit der Novelle, die *ein* - obzwar möglicherweise erotisch konnotiertes ‚unerhörtes' – Ereignis profiliert, sperrt sich gegen die notwendige Serialität und das auch räumlich-zeitliche Umsichgreifen sexueller *Ereignisse* in der pornographischen Schreibweise. Hier stehen die absichtsvolle Irritation und Verrätselung, sowie eine vielmehr semiotisch statt pur somatisch übercodierte Körperrepräsentation gegen die Evidenz und Plakativität des Pornos. Wo im Bild der Nacktheit – als novellistischer Moment der semiotischen Kristallisation – der Fluss der Narration innehält, strömt der Zeichenfluss im pornographischen Roman gerade über diese massenhaft generierten Bilder fort – mit dem Effekt einer totalen Tilgung der Repräsentation. Ubiquitäre Nacktheit bedeutet nichts mehr, sie steht

[447] Vgl. zum Paradoxon des Singulären im Seriellen Umberto Ecos Aufsatz: „Die Innovation im Seriellen", in : ders., *Über Spiegel und andere Phänomene*, München 1990.

nur noch für sich selbst als monokausales Zeichen des Sexus. Einer geschlossenen, in sich finiten Werkgestalt der Novelle steht die infinite Fortschreibbarkeit und Wiederholung im pornographischen Roman ausschließend gegenüber. Auch im Drama, somit letztlich auf einer Bühne, ist eine Realisierbarkeit pornographischer Erregung aus nachwievor geltenden Gründen der Dezenz, eines moralisch-ethisch motivierten aptums, undenkbar.[448] Erregung und appellativer Charakter des Pornos werden weiterhin potenziert durch den Authentizitätsanspruch der Autobiographie: *Memoiren einer Wienerischen Dirne, von ihr selbst erzählt*. Weiterhin speist sich die pornographische Wirkung gerade aus dem kontrafaktischen Spannungsverhältnis zum Bildungs- und Entwicklungsroman, als dessen tolldreister Vexierspiegel sich der Porno inszeniert. Die Maschinerie des Sexes benötigt also den Raum des Romans, der großen Form, um sich als Mikro- und Makrostruktur des errichteten Kosmos zu etablieren: es sei erinnert an die großen romanhaften Formen de Sades als einer poetologischen Urszene des Genres.

Im Prinzip der Reihung und Episodenhaftigkeit setzt sich in der *Mutzenbacher* die Perpetuierung der Lust fort. So lässt sich der Text in mehrere Sinnabschnitte gliedern, die äußerlich durch Zäsuren wie den Tod der Mutter, den Inzest mit dem Vater und den folgenden Eintritt in die Prostitution gegliedert sind und die intern einem parallelistischen Reihungsprinzip unterworfen sind. Kennzeichnend für die pornographische Nacktheit ist demnach ihre Gewöhnlichkeit in der plakativen Wiederholung. Hierin liegt sogleich die Differenz der pornographischen Nacktheit zu ihrer Verwendung im obszönen Kontext begründet: durch die Häufung und insistierende Darstellung nackter Köper und Körperteile entsteht ein Effekt der Abstumpfung und Nivellierung, wohingegen das Obszöne als ästhetischer ‚choc' dem Prinzip der Plötzlichkeit und der Transgression folgt, schockierend in seiner Isoliertheit und Inkommensurabilität erscheint. Zwar macht sich der pornographische Text obszöne Techniken dienstbar und evoziert über diese die Erregung, jedoch wird durch die Serialität der obszönen Ostentation ihr wesentliches Merkmal unterlaufen und ausgeschaltet. Als Gebärde der Überschreitung, der ästhetischen wie anthropologischen Transgression, braucht das Obszöne die Singularität ihres Ereignisses sowie die sie umgebenden Tabugrenzen. In einem gänzlich tabubefreiten und permissiven Raum wie dem des pornographischen Textes sind

[448] Die gegenwärtig bisweilen ermüdende Präsenz Nackter auf den Theaterbühnen hingegen ist rezeptionsästhetisch einer erwünschten Schockwirkung oder einer damit gekoppelten somatisch äußerst transparent gemachten Symbolisierungsabsicht zuzuordnen. Vgl. hierzu die periodisch auftretenden gleichermaßen ‚müden' Diskussionen in den Feuilletons.

die Wirkungen des Obszönen als ‚choc', als eine „absichtliche Verletzung der Scham",[449] abgekoppelt von ihren konstitutiven Techniken und Repräsentationsformen. Das Obszöne als Evokation des Hässlichen, Abjekten und Ekelhaften scheint im pornographischen Text gar völlig zu fehlen, da - wie bereits erwähnt – diese Affektationen im Bezug auf Sexualität hier nicht auftreten und einem nahezu undifferenzierten Wohlgefallen untergeordnet sind. Dennoch figurieren auch im Mutzenbacherschen Pornotop die Techniken des Obszönen als Auslöser eines weniger „interesselosen" denn ‚interessevollen', ausgelebten Wohlgefallens – sowohl innerhalb der literarischen Fiktion als auch – hypothetisch - außerhalb beim Rezipienten. Das ästhetische Prinzip der Vereinzelung und Fragmentierung von Körpern, der isolierenden Zurschaustellung einzelner Teile in erregender Absicht rangiert hier an erster Stelle.[450]

Pornographisches Sprechen und Schreiben betreibt als Oberflächenphänomen eine rege Produktion von Sprachbildern, davon geben die metaphorisch und metonymisch hervorgestellten Körperteile beredt Zeugnis: „Rute", „Geschoß", „Stachel", „Pfahl", „Anker", , „Bajonett", „Speer" für das männliche Geschlecht oder beispielsweise „Dolchstoß" für den Vorgang selbst und „Duteln", „Grotte", „Muschel", „Fut" etc. für das weibliche Genital.[451]

---

[449] Diese maßgebliche Definition des Obszönen aus der „Ästhetik des Häßlichen" von Karl Rosenkranz dient bis dato allen Debatten um eine Ästhetik des Obszönen als Grundlage und lautet im Ganzen: „Die Scham ist heilig und schön, denn sie drückt das Gefühl des Geistes aus, seinem Wesen nach über die Natur hinaus zu sein; naturlos kann er nicht sein, aber naturfrei sollte er sein. Die Natur kennt die Scham nicht und das liebe Vieh, wie man im Deutschen sagt, schämt sich nicht; der Mensch aber, seines Unterschiedes von der Natur sich innewerdend, schämt sich, Das Obszöne besteht in der absichtlichen Verletzung der Scham." Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, Leipzig 1996, S. 235) Des Weiteren verletzt das Obszöne das „ästhetische Gefühl" und somit das Schöne; eine Ästhetik des „Ekelhaften" generiert sich ebenfalls aus dem Obszönen als dessen exkrementelle Komponente. Zum konstituierenden Prinzip des Obszönen gehört das Absichtsvolle der Schamverletzung. Vgl. zur Begriffshistorie und gegenwärtigen Diskussion aus zahlreichen Publikationen grundlegend folgende: Peter Gorsen, Artikel „Obszön", in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 8, Darmstadt 1992, Sp.1082-1089; Artikel „Obszön" in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karl Heinz Barck u. a., Bd. 6, Stuttgart/ Weimar 2005; Peter Gorsen, *Das Prinzip Obszön*; sowie zur literaturwissenschaftlichen Kategorisierung: *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen* (*Poetik und Hermeneutik* 3), hier besonders die Fünfte Diskussion: „Lässt sich das Obszöne ästhetisieren?", S. 611-619.

[450] Rosenkranz fasst darunter die Darstellungsformen einer „isolierenden Ostentation" einzelner Körperteile und -funktionen, also die Fetischisierungsvorgänge des isolierten Zeigens, auf die Pornographie permanent rekurriert: „Bei Kindern, bei unbefangen Badenden, bei schönen Statuen oder Bildern, die den nackten Körper in seiner Totalität darstellen, wird Niemand von Obscönität reden, denn auch die Natur ist göttlich und auch die Schamglieder sind an sich ein eben so natürliches, gottgeschaffenes Organ, als Nase und Mund. Feigenblätter aber, auf die Schamtheile von Statuen geklebt, bringen schon obscöne Wirkungen hervor, weil sie aufmerksam darauf machen und sie isolieren." (S. 235).

[451] Es wird hier aus Gründen des allzu häufigen Vorkommens dieser Ausdrücke auf die Angabe von Seitenzahlen verzichtet, die Bezeichnungen wiederholen sich permanent. Auffällig ist

Dieser Metapherntrieb unterliegt dabei einem stark schematisierten Verfahren, das ebenso stereotype, im Kontext pornographischer Schreibweise verblasste Metaphern produziert. Sowohl Metaphern wie Metonymien funktionieren hier nach einem suggestiven Prinzip, das ein *tertium comparationis* zwar zwischenschaltet, jedoch durch den hohen Grad an Kontiguität die Übertragungsleistung allzu einfach macht. Pornographische Metaphern sind demnach Trivialmetaphern, deren paradoxaler Rückkopplungseffekt vielmehr auf eine Signifikationslust pornographischen Sprechens hinweist. Dennoch Metaphern, sind diese Fälle ‚nackten Sprechens'[452] erzeugt aus appellativen Zusammenhängen mit dem Bildempfänger, sowie durch eine ‚abgekürzte', archaisch anmutende sprachliche Verbildlichungsstrategie.[453] Diese kruden, rudimentären Sprachbilder – zugespitzt: der „Schlachthof der Sprache"[454] – konterkarieren dabei die Benennungslust als gegenläufige Tendenz einer sprachlichen Verhüllungsstrategie, schieben sich als mehr oder weniger raffinierte Wortschleier und sprachliche Fetischisierungen der Einzelteile über die eigentlichen Denotate – die nackten Tatsachen. Sprachliche Fetischisierungen befördern eben jenen pornographischen Mechanismus des Ersetzens einer Person durch anonyme, fragmentierte Einzelteile – die

für den Bereich der Bildspender eine Entlehnung aus dem militärischen Bereich – was das männliche Genital betrifft. Diese sind dabei im bildlichen Ausdruck variabler und zahlreicher als die Bezeichnungen für die weiblichen Geschlechtsteile.

452 So das mehrfache Fazit der Autoren angesichts pornographischer Schreibweisen in Vinken (Hg.), *Die nackte Wahrheit*. Vgl. u. a. die Beiträge von Barbara Vinken, Albrecht Koschorke oder Roger Willemsen, die pornographisches Sprechen als „Klartext" summieren. Z. B. Vinken, „Cover up – Die nackte Wahrheit der Pornographie", S. 7-23, hier S. 14: „Die Pornographie ist der krasseste Ausdruck des Phantasmas vom reinen Trieb und den harten Fakten, allgemeiner: das Phantasma des Klartexts. Dessen letzter Beweis sind die in Großaufnahmen gut ausgeleuchteten Geschlechtsteile, gekrönt vom unausweichlichen money shot."

453 Walter Benjamin spricht in seinem ironisch gefärbten Text „Staatsmonopol für Pornographie" von einer linguistisch belehrenden Wirkung pornographischen Sprechens, worin „Splitter[] vom Urgranit des sprachlichen Massivs" aufscheinen, worin sich „natürliche Prozesse im Sprachleben" – also der Handhabung und Entstehung von Sprache überhaupt – verbergen. Die Regierungen, so Benjamins ironische Forderung, sollten, anstatt die Zensur walten zu lassen, sich diese ungebrochene Kraft für eigene Zwecke dienstbar machen. (Walter Benjamin, „Staatsmonopol für Pornographie", in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt a. M. 1972, S. 456-458, hier S. 457.).

454 So die treffliche Bezeichnung von Hartmut Böhme, „Erotische Anatomie. Körperfragmentierung als ästhetisches Verfahren in Renaissance und Barock", in: Claudia Benthien/ Christoph Wulf (Hg.), *Körperteile*, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 228-254, hier S. 236: „Niemals kann der fetischistische Mechanismus sich an den ganzen Körper knüpfen – und niemals an die Person, die diesen Körper den ihren nennt. Vielmehr *muss* der Körper in Einzelteile fragmentiert werden – und erst diese durch rhetorische Schnitte erzeugten Präparate sind der semantischen Weiterbearbeitung zugänglich. Das ist der Schlachthof der Sprache [...]". Böhme untersucht hier zwar keine pornographischen Texte – sondern die sog. *blasons anatomiques*, erotische Gedichte aus dem 16. Jahrhundert – die sprachlichen Strategien jedoch sind mit denen des Pornos identisch.

rhetorische Figur der Synekdoche verkehrt sich hier in den Vorgang eines *pars in loco totius* als sprachliche Urszene pornographischer Imagination.[455]

Aus Uneigentlichkeit im metaphorischen Vorgang entsteht also je nach Grad der Verbildlichung aber doch wieder nur Eigentlichkeit. Die Sprache als notdürftig über die pornographischen Nacktheiten drapierter Schleier erschöpft sich dabei schnell in ihren Möglichkeiten – die Wiederholungen und die Einförmigkeit der ‚Bildsplitter' illustrieren diesen pornographisch eigenen ‚Unsagbarkeitstopos'.

Pornographische Schreibweisen als überzeitliche, anachronistische Folien zeitigen dennoch Bezüge zur geschriebenen Gegenwart: in Anspielungen auf Zeitgeschehen oder Beschreibungen von Milieus und Örtlichkeiten – dies gilt gerade für die *Mutzenbacher*, deren enger Bezug zum Wien der Jahrhundertwende offensichtlich ist. Ein in die Zeitgenossenschaft um 1900 hineinragender Diskurs von hoher Bedeutung ist im Text implizit eingearbeitet und pornographisch ausgelegt: die Photographie als neueres, visuelles Konkurrenzmedium zur Schrift – auch und gerade der Erregungsschrift. In weiterer Konsequenz antizipiert dieses Szenario den (pornographischen) Film als siegreichen Konkurrenten. Im Rahmen einer ‚Nummer' versteckt, findet die pornographische Diskussion um die Reproduzierbarkeit der Lust als und im photographischen Bild statt. Josefine berichtet hier von der Begegnung mit dem Fotografen Capuzzi, der sie in sein Atelier einlädt um sie und andere „nackt" (S. 138) zu photographieren:

> Er (Capuzzi) richtete seine photographischen Apparate, fuhr mit dem Kopf unter das schwarze Tuch, und ich sah ihm gespannt zu. Inzwischen kam Albert aus dem Zimmer und war nackt. Er lächelte mich an, weil ich wie gebannt auf sein Bajonett schaute, das er schon aufgepflanzt vor sich her trug. [...] „Also Peperl ... Albert, setz dich in die Mitte..." Er tat es. „So, jetzt Melanie rechts zu ihm, und Pepi links zu ihm." Wir beeilten uns. „So, und jetzt nimmt jede den Schweif in die Hand..." Wir griffen zu. [...] Er verschwand hinter dem schwarzen Tuch: „So", rief er hervor, „nicht bewegen. Melanie, schau den Albert an ... du, Pepi, auch ... und du, Albert, schau in die Höh ... verdreh die Augen ..." [...] „Eins ... zwei ... drei ... vier ... fünf ...sechs ..." zählte Capuzzi. „Fertig." Wir sprangen auf. „Eine neue Stellung", befahl er. (S. 141)

Der Fotograf arrangiert hier die Darsteller einer fotografischen Pornographie zu lebenden Bildern – pornographisch karikierten *tableaux vivants* – und zwingt sie, um der Ablichtbarkeit willen, in die starre Pose. Diese Stillegung im Bild zeitigt ironisch-komische Effekte: Neben der Parodie einer Praxis des Fotografierens als eigentlich pornographische Absicht wird weiterhin die

[455] Vgl. ebd.

künstliche Starre, das ‚Stilleben' der Akteure, als Unmöglichkeit wider die Triebnatur vorgeführt:

> Er begann eine neue Gruppe zu bauen, wie er sich ausdrückte. Albert musste auf seiner Bank liegen bleiben, Melanie kniete vor ihm und nahm seinen Schwanz in den Mund, „Nur das Spitzel ...", sagte Capuzzi, „nur markieren ..." [...]
> Ich sah es an ihren Wangen und an dem zucken von Alberts Nudel, daß sie das Stückchen Mehlspeise, das ihr der Mann gönnte, heimlich mit ihrer Zunge streichelte. Sie schnaufte sehr und blinzelte angstvoll zu ihrem Mann hinüber. Als dieser hinter das schwarze Tuch tauchte, benützte sie die Gelegenheit, sich den Zapfen bis auf den Grund zu bohren. [...] „Kannst du das Vögeln nicht lassen? Du Luder, du ..." schrie er sie an. (S. 143 f.)

Das frivole Aufbegehren der zur ‚*nature morte*' arrangierten Akteure als ein vielmehr ein äußerst lebendiges Bild – *tableau vivant* – zeigt die Macht des Körpertriebs, der sich niemals fixieren lässt – ist er doch pure Präsenz. Im Bild eingefangen, verselbständigt sich der Körper und widersetzt sich somit der photographischen ‚Reproduzierbarkeit' als einer medialen Illusion von Ewigkeit der Lust. Lediglich „markieren", also nur andeuten und somit simulieren, sollen die Darsteller ihre Lust, was jedoch dem pornographischen Vollzugsgesetz existentiell zuwiderläuft. Dieser Akt der Mortifizierung scheitert doppelsinnig komisch: das ‚Simulacrum' des Bildes wird hier als Lüge wider die vitale Lust des Körpers empfunden und sofort von der Echtheit des Begehrens überboten. Die ‚Reproduzierbarkeit der Lust' endet an dem Punkt, wo sie ‚technisch reproduziert' werden soll:[456] im künstlichen, sterilen Medium der Photographie. Der durchaus ironische Mediendiskurs greift einerseits die zurückliegenden Diskussionen und Theorienbildungen um die Photographie auf, verweist aber im Kern schon auf das zeitgenössisch bereits präsente und erfolgreiche Medium des Films, hier speziell des pornographischen Films, der sich zum Zeitpunkt des Erscheinens der *Mutzenbacher* längst als äußerst populäres Genre – der sogenannte ‚pikante Film' – etabliert hat.[457] In aufschlussreicher Weise überführt dieser das virulente Bildinventar der Epoche in Populär- oder vielmehr Vulgärikonographie, indem die sexuellen Begegnungen in durchaus bekannte Rahmen eingestellt werden: ein äußerst beliebter Topos des frühen Pornofilms ist dabei die Konstellation ‚Maler (respektive Photograph)– (Akt-)Modell' – wie hier in der Mutzenbacher verarbeitet – , deren sexueller Kern hüllenlos herausgeschält wird. Der erotische Historismus mitsamt seinen mühselig

[456] Die Verwendung der Begrifflichkeiten erfolgt sehr frei nach Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Repoduzierbarkeit*.

[457] Vgl. zum historischen Aspekt Seeßlen, *Der pornographische Film*; Jeanpaul Georgen, „Der pikante Film. Ein vergessenes Genre der Kaiserzeit", in: Thomas Elsaesser (Hg.), *Kino der Kaiserzeit* (edition text+kritik), München 2002, S. 45-61; Dominik M. Klinger, *Die Frühzeit des erotischen Films*, Nürnberg 1991.

beigegebenen mythologischen Verkleidungen nackter Tatsachen und seinen phantasmatischen Bilderschwelgereien wird im Pornofilm demontiert und nebenbei enthüllt als wohlfeiler, moralisch brüchiger Erotikkitsch. Es kehren nahezu alle Narrationen des Nackten in pornographischer Profanierung wieder, wie die vielsagenden Titel der einschlägigen Filme verraten: pygmalionische Schöpferphantasien als filmische Belebung des willigen Fleisches in „Lebender Marmor“ (1908-1910), „Der Traum des Bildhauers“ (1906-1907) oder gar „Beim Fotografen“ (1908-1910), exotistische Szenen wie „Sklavenmarkt“ (1908) oder „Im Harem“ (1906), mythologisch verbrämte Geschlechterbegegnungen wie „Diana im Bade“ (1906-1907) oder „Faun und Nixen“ (Entstehungsdatum unbekannt), schließlich gar die erotische Parodie der zeitgenössischen Psychologie in „Die Macht der Hypnose“ (1908-1910).[458]

[458] Alle Filmtitel sowie Abbildungen und Inhaltsangaben in *Projektionen der Sehnsucht* (Anhang).
Kurt Tucholsky berichtet 1913 in einer Glosse, „Erotische Films“, vom Besuch eines einschlägigen kinematographischen ‚Herrenabends‘, im Rahmen dessen wohl auch die hier angeführten Streifen vorgeführt wurden. Tucholsky hebt ironisch die komischen Effekte eines pornographischen Kollektivgenusses hervor, die letztlich auch durch die konventionalisierten Szenen und Themen entstehen: „Keiner sprach laut, denn sie waren doch alle ein bißchen gespannt: sie brummelten nur. Die Wand wurde weiß. Ein an vielen Stellen brüchiges, fahriges Silberweiß leuchtete zittrig auf. Es begann. Aber alle lachten. Auch ich lachte. Hatten wir etwas Unerhörtes, Maßloses erhofft, so balgten sich jetzt auf der Leinewand spielend ein Miau-Kätzchen und ein Wauwau-Hundchen. Vielleicht hatte der Exporteur das vorgeklebt, um die Polizei zu täuschen – wer weiß. Der Film lief eintönig klappernd, ohne Musik; das war unheimlich und nicht sehr angenehm. Aber ganz unvermittelt erschien ein Satyr auf der Bildfläche und erschreckte in einem Waldgewässer kreischende und plantschende Mädchen. Nun, ich war enttäuscht, immerhin ... Ich war hierher gekommen, um etwas recht Unanständiges zu sehen, [...]Hoh, aber jetzt gab es: Szene im Harem. Man hatte sich den Schauplatz der Handlung etwa am Schlesischen Tor vorzustellen, denn das Tapetenmuster des ausgeräumten kleinen Zimmers war ganz so, und auch die Gardinen und der Teppich. Fatinga tanzt. Das lasterhafte Mädchen entkleidete sich aus pompöser Wäsche und tanzte; das heißt: sie drehte sich bequem um sich selbst, und jeder konnte sie bewundern. [...]Als es dann aus war – so ein trüber Schluß, wo jeder denkt, es kommt noch was – da zeigte es sich, daß es mit der Sexualität so eine Sache ist. Die Männer standen herum und genierten sich vor einander, indem sie den Mangel an Höherem betonten, und überhaupt.“ (Abgedruckt in: Jörg Schweinitz (Hg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*, Leipzig 1992, S. 51-54).
Siehe Abb. 10.

III.6 „Wie ein Nackter unter Angezogenen“ Franz Kafkas *Ein Landarzt* (1917)

In einem Brief Anfang August des Jahres 1920 schreibt die langjährige Geliebte und Brieffreundin Franz Kafkas, Milena Jesenskà, über den Todkranken: „Er ist ohne die geringste Zuflucht, ohne Obdach. Darum ist er allem ausgesetzt, wovor wir geschützt sind. Er ist wie ein Nackter unter Angezogenen.“[459] Diese Isolation und Fremdheit des „Nackten unter Angezogenen“ – hier in einer biographischen Bezugnahme – wird in meiner Untersuchung der Erzählung *Ein Landarzt* ein wichtiger Aspekt sein. Weiterhin äußert Jesenskà in ihrem Nachruf auf den im Juni 1924 verstorbenen Freund: „Er schrieb die bedeutendsten Bücher der jungen deutschen Literatur, [...] wenn auch ohne tendenziöse Worte. Sie sind wahr, nackt und schmerzhaft, so, dass sie auch dort, wo sie sich symbolisch ausdrücken, nahezu naturalistisch sind.“[460] Nacktheit wird in Jesenskàs Formulierung mit radikaler Wahrheit gleichgesetzt, verbunden mit Schutzlosigkeit, Ausgesetztheit und Schmerz. Diese Wendung lässt sich auch auf die Bedeutung der literarischen Figur körperlicher Nacktheit in Kafkas Werken übertragen: Als Bild im Text ist es sowohl ‚symbolisch‘ – im Sinne einer Metaphorisierung und Versinnbildlichung – als auch ‚naturalistisch‘ – im Sinne von verkörpert und gegenständlich. Der nackte Körper erscheint an vielen, teilweise versteckten Stellen. Prominent sind die Folterszenen der Erzählung *In der Strafkolonie* (1914) und die merkwürdige Entkleidung in *Der Landarzt* (1917). Weiterhin erscheinen nackte und bisweilen anstößige Körper in *Der Prozeß* (1914) und in *Das Schloß* (1922), zumeist in einem irritierenden Kontext und ohne ersichtliche Motivation. Eine Erklärungsmöglichkeit für die bizarre Ordnung der Texte Kafkas ist bekanntlich die Logik des Traums. Die Figuren in seiner bezwingenden Prosa leben und agieren in literarisch verfassten Träumen. Der Traum ist Weltmodell und wird, anders als bei Freud, nicht als Erklärungsmedium psychischer Zusammenhänge herangezogen, sondern verweigert sich der Erkenntnis – unter dieser Prämisse können Deutungsversuche einzelner Motive erfolgen.[461] Als „Darstellung meines traumhaft inneren Lebens“ bezeichnet Kafka sein Schreiben, und der Charakter

[459] Franz Kafka, *Briefe an Milena*, hg. von Jürgen Born und Michael Müller, Frankfurt a. M. 1986, S.366

[460] S.380

[461] Angesichts einer kaum mehr zu überblickenden Kafkaforschung, so auch zum *Landarzt*, sollen hier nur einzelne ausgewählte, für das spezielle Thema relevante Ansätze hinzugezogen werden. Die Betrachtung des Textes selbst legt den Schwerpunkt auf die Figur der Nacktheit als Focus einer eigenen Lesart.

des ‚Traumhaften' durchzieht als narrative Ordnung sein gesamtes Werk. Bekanntlich notiert er zeitlebens seine Träume in den Tagebüchern, sie liefern das Rohmaterial für eine assoziativ entwickelte literarische Fiktion. In Parallelität – jedoch nicht in unbedingter literarischer Gefolgschaft[462] – zu den Theorien Freuds arbeitet auch Kafka mit den Traumtechniken der Verschiebung, Verdichtung, Überblendung und der Mehrdeutigkeit von Raum, Zeit und Personen.[463]

In seiner im Jahre 1917 geschriebenen und veröffentlichten Erzählung *Ein Landarzt* führt Franz Kafka bizarre und eindringliche Bilder vor, die sich einer klaren Deutung vielfach sperren. Hier interessiert besonders die Motivation und Semantik der Bloßstellungsszene, welche durch ihren öffentlichen Rahmen durchaus einem archaischen Angstmuster entspricht. In Freuds *Traumdeutung* (1900) findet sich eine Typisierung dieses Motivs unter dem Aspekt seiner unbewussten, traumhaften Bedeutung. Nun studiert Kafka zwar Freud, wie seine Aufzeichnungen dokumentieren, als einen Autor unter zahlreichen, misst jedoch dessen Erkenntnissen keine exponierte Stellung bei. Dennoch kann eine Kenntnis und Affinität zu den Freudschen Theorien im Kontext eines zeitgenössischen Diskurses vorausgesetzt werden. Im Vergleich mit dem Freudschen Paradigma des Nacktheitstraums treten daher sowohl strukturelle Parallelen als auch entscheidende Differenzen zum Geschehen in der Erzählung auf. Ein einleitender Rückblick auf die Charakterisierung der geträumten Nacktheit in der *Traumdeutung* wird dies verdeutlichen. Die Betrachtung des *Landarztes* soll, gerade im Hinblick auf die interpretatorische Exploitation über die Jahrzehnte der Kafkaforschung hinweg, kurz ausfallen und der Semiotik des Traumes als Deutungsparadigma weitgehend verhaftet. Neben den zeitlich benachbarten Szenen literarischer Nacktheit nimmt sich Kafkas Text nahezu solitär aus, nur über seine eigenen, hermetisch konstruierten Signifikationsvorgänge lassen sich auch benachbarte Kontexte und Semantiken

---

[462] Auch in diesem Punkt herrscht in der Forschungslandschaft eine kontroverse Lage, wobei die eilfertige Vereinnahmung durch die psychoanalytische Forschungsrichtung sich in den letzten Jahren erschöpft hat. Vielmehr können die bizarren Bildarrangements Kafkas auch als eine bewusste Auseinandersetzung mit oder gar als eine Parodie Freudscher Kategorien gelesen werden. Vgl. Eric Manson/ Keith Leopold „Freud and *Ein Landarzt*", in: *Colloqioa Germanica* 34/1964, S. 146-160; dagegen die auf Freudscher Linie argumentierende Deutung von Joseph P. Strelka, „Les éléments du moi littéraire dans *Un médecin de Campagne*", in: *Études germaniques* 39/1985, S. 205-214.

[463] Die strukturelle Parallele darf als *common sense* der Kafkaforschung geltend gemacht werden. Vgl. das entsprechende Kapitel und die Herangehensweise unter der Prämisse der Traumlogik bei Peter-André Alt, *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*, München 2002, hier S. 351. Auch Gerhard Kurz, *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*, Stuttgart 1980, praktiziert diese Deutungsprämissen für den *Landarzt* in erhellender Weise.

von Nacktheit herausarbeiten. Gerade diese Eigenartigkeit und Eigenlogik – und ihre heimlichen und versteckten Analogien zu den zeitgenössischen Szenarien literarischer Nacktheit lassen den Text im Rahmen dieser Untersuchung als unverzichtbar erscheinen, auch wenn er nicht oder nur unzulänglich ausgedeutet werden kann.

III.6.1 Sigmund Freud, *Der Verlegenheitstraum der Nacktheit*

> Ich gehe in sehr unvollständiger Toilette aus einer Wohnung im Parterre über die Treppe in ein höheres Stockwerk. Dabei überspringe ich jedes Mal drei Stufen, freue mich, daß ich so flink Treppen steigen kann. Plötzlich sehe ich, daß ein Dienstmädchen die Treppen herab- und also mir entgegenkommt. Ich schäme mich, will mich eilen, und nun tritt jenes Gehemmtsein auf, ich klebe an den Stufen und komme nicht von der Stelle.[464]

Dieser eigene Traum Freuds entspricht als Verlegenheitssituation dem „typischen Traum" der deplazierten Nacktheit. Die sogenannten „typischen Träume" basieren auf überindividuellen Motivkomplexen, die, so Freuds Hypothese „bei jedermann die gleiche Bedeutung haben."[465] Der Analytiker deutet seinen eigenen Traum als den ‚Tagesrest' einer Begegnung mit einem „mürrischen und keineswegs anreizenden Dienstmädchen",[466] welches ihn regelmäßig bei einer kompromittierenden Tätigkeit im Treppenhaus ertappt: „[...] das Produkt meiner Expektoration gerät auf die Stiege."[467] Der Zustand der Kleiderlosigkeit erhöht in der typischen Hyperbolik des Traums die Peinlichkeit der Situation. Wie Freud für sich persönlich reklamiert, scheidet eine sexuelle Deutung ob der mangelnden Attraktivität des ältlichen Dienstmädchens in diesem Fall aus. In Freuds Sinne ‚typisch', also repräsentativ, ist für seinen eigenen Traum die Exhibition, denn, so fasst er bündig zusammen: „Nacktheitsträume sind also *Exhibitionsträume*."[468] Freud stützt sich in seiner Definition auf ein normatives Grundmuster der Träumenden:

> Unser Interesse gebührt dem Nacktheitstraum nur dann, wenn man in ihm Scham und Verlegenheit empfindet, entfliehen oder sich verbergen will und dabei der

[464] Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (1900), Studienausgabe, Bd. II, Frankfurt a. M. 1972, S. 248-253, hier S.244 f.
[465] Ebd. S.247
[466] S. 245.
[467] Ebd.
[468] S. 250.

> eigentümlichen Hemmung unterliegt, daß man nicht von der Stelle kann und sich unvermögend fühlt, die peinliche Situation zu verändern.[469]

Eine unerlässliche Zutat des typischen Traums der Nacktheit ist neben der Scham also auch die Hemmung der „Lokomotion“,[470] die eine Flucht aus der peinlich hervorgehobenen Situation unmöglich macht. Körperliche Nacktheit ist dabei eine relative Größe, ihr entspricht auch eine unzureichende Bekleidung. Eine typische Zutat der beschämenden Situation ist die Beobachtung durch die Öffentlichkeit. Diese jedoch verhält sich ebenso befremdlich: „Die Leute, vor denen man sich schämt, sind fast immer Fremde mit unbestimmt gelassenen Gesichtern. [...] Die Leute machen ganz im Gegenteil gleichgültige, [...] feierlich steife Mienen. Das gibt zu denken.“[471] Gerade dieses Missverhältnis zwischen der Scham einerseits und der Indifferenz auf der anderen Seite kennzeichnet die Logik des Traums an sich. Alle Traummotive lassen sich nach Freud auf Kindheitsmuster zurückführen, im Fall der Nacktheit handelt es sich um die Urangst vor öffentlicher Entstellung. Diese Angst jedoch ist ein Produkt der Sozialisation, sie ist ein erlerntes kulturelles Zugeständnis. Urszenen einer Exhibition ohne Angst und Scham finden sich in der Kindheit; wird diese Neigung beibehalten, so zählt sie zu den Perversionen.[472] Die Mittel der Verschiebung und der Verdichtung, sowie der Wunsch als Movens des Traums erscheinen hier in abgewandelter Form:

> Ich kenne kein Beispiel, daß die tatsächlichen Zuschauer bei jenen infantilen Exhibitionen wieder auftreten. [...] Was der Traum für sie einsetzt, ‚viele fremde Leute‘, ist geradezu der Wunschgegensatz zu jener einzelnen, wohlvertrauten Person, der man die Entblößung bot.[473]

Die Kindheitserlebnisse bieten das Reservoir für die Träume des Erwachsenen, indem diese den „prähistorischen Zustand“ der Kindheit verarbeiten[474]:

> Diese der Scham entbehrende Kindheit erscheint unserer Rückschau später als ein Paradies, und das Paradies selbst ist nichts als die Massenphantasie von der Kindheit des einzelnen. Darum sind auch im Paradies die Menschen nackt und schämen sich nicht voreinander, bis ein Moment kommt, in dem die Scham und die Angst erwachen, Vertreibung erfolgt, das Geschlechtsleben und die Kulturarbeit beginnt.[475]

Archetypische Muster finden sich folglich auch im Fall des Nacktheitstraums, sie beinhalten menschliche Konstanten wie Scham, Angst und Trieb. Ein

---

[469] S. 248.
[470] Ebd.
[471] Ebd. S. 248.
[472] Vgl. Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S. 66 f.
[473] Freud, *Traumdeutung*, S. 251.
[474] S. 250
[475] Ebd.

weiteres Medium, welches eben jene anthropologischen Urgründe behandelt, ist der Mythos und daraus folgend die Literatur. Gerne bedient sich Freud dieser als einer „auxiliären" Methode[476] und vergleicht das Traumgeschehen mit dem Märchen *Das Kaisers neue Kleider* von Andersen und einer Stelle aus Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich*:

> Die Beziehungen unserer Träume zu den Märchen und anderen Dichtungsstoffen sind gewiß weder vereinzelte noch zufällige. Gelegentlich hat ein scharfes Dichterauge den Umwandlungsprozeß, dessen Werkzeug sonst der Dichter ist, analytisch erkannt und ihn in umgekehrter Richtung auf den Traum zurückgeführt.[477]

Die Affinität des Traums zum Unbewussten ist folglich nach Freud auch der Literatur zueigen; als eine symbolisch-geheime Verwandtschaft betrifft sie viele der hier versammelten Texte, vornehmlich Franz Kafka.[478] Otto Rank, der Schüler und Mitarbeiter Freuds, greift 1913 in seiner Untersuchung *Die Nacktheit in Sage und Dichtung. Eine psychoanalytische Studie* Freuds Grundmuster und „auxiliäre" Methode auf und führt sie anhand zahlreicher literarischer Beispiele aus. Sein zentraler Befund von den zu verdrängenden Empfindungen angesichts deplazierter Nacktheit und seine Wendung von der „Unverträglichkeit mit dem Kultur-Ich"[479] können gerade für Kafkas Schilderung einer überaus unerhörten und deplazierten Nacktheit fruchtbar gemacht werden.

III.6.2 „Und sie kommen…und entkleiden mich." – Vexierspiel der Zeichen und traumhaft-traumatische Uneindeutigkeit

„Ich war in großer Verlegenheit."[480] Der Beginn der Erzählung *Ein Landarzt* legt nahe, dass Scham und peinliches Empfinden wie so häufig bei Franz Kafka

---

[476] Hierunter fällt auch Freuds schwierige Beziehung zu Schnitzler, die berühmte „Doppelgängerscheu". Die enge zeitgenössische Kooperation zwischen der Psychologie und der Literatur(wissenschaft) zeigt sich auch bei Krafft-Ebing, der zahlreiche Beispiele aus der Literatur als psychopathologische Fallgeschichten importiert. Die Fallgeschichte an sich nähert sich somit strukturell dem Genre der Novelle an. (Vgl. des Novellenkapitel dieser Arbeit).

[477] *Traumdeutung*, S. 252.

[478] Dies sei an dieser Stelle ‚auxiliär' vorausgesetzt um andere, weiterführende hermeneutische Operationen auszuschließen.

[479] Otto Rank, „Die Nacktheit in Sage und Dichtung".

[480] Franz Kafka, *Ein Landarzt*, in: ders., *Schriften. Tagebücher.* Kritische Ausgabe, hg. von Jürgen Born/ Gerhard Neumann/ Malcolm Pasley/ Jost Schillemeit, Band: *Drucke zu Lebzeiten*, hg. von Wolf Kittler/ Hans-Gerd Koch/ Gerhard Neumann, Frankfurt a. M. 2002,

Kategorien einer Auslegung sind.[481] Angesichts der Nacktheit des Protagonisten ist jedoch hier gerade das Fehlen der Scham im ‚angebrachten' Moment ein Spezifikum, das auf eine komplexere, scheinbar alogische Bewertung der Nacktheit im Text schließen lässt. Eine höchst eigene semiotische Bewandtnis, den herkömmlichen Kontexten und Bedeutungen von Nacktheit ‚unverträgliche' Zeichenhaftigkeit konstituiert sich hierbei.

Die Erzählung *Ein Landarzt* enthält bezüglich der Nacktheit zwei eigentümlich herausragende Szenen: die öffentliche Entblößung des Arztes durch die Dorfbewohner, sowie das Schlusstableau des nackt durch die Schneewüste Treibenden. Obgleich die Blöße von Seiten des Ich-Erzählers scheinbar nebensächlich und befremdend indifferent geschildert wird, gebührt ihr dennoch eine tragende Rolle. Die Normalität einer per se höchst abnormen Nacktheit muss unter der Prämisse einer Traumlogik betrachtet werden, da hierbei Mechanismen der Verschiebung und Verdichtung wirken. Der Traum als Sphäre des Unbewussten generiert eigene, fremde Bildwelten. Zunächst präsentiert sich der Text als kryptisch und verschlossen, die Lesart auf zweiter Ebene jedoch kann Strukturen und Bezüge herausarbeiten. Von Beginn an durchzieht eine sexuelle Isotopie das Geschehen, die höchst unterschwellig in Form von Symbolen und Zeichen aufscheint und in prägnanten Bildern zu vereinzelten Verdichtungen gelangt.[482] Die Signifikanten dieser Verkettung sind im ersten Teil der Erzählung das Dienstmädchen Rosa, der Pferdeknecht, die Pferde – sowie als übergeordneter, metonymischer Signifikant der Pelz, dessen sexuelle Konnotation einschlägig ist.[483] Der Pferdeknecht als potenter Statthalter über die Tiere unternimmt selbst einen animalisch-sexuellen Übergriff auf das Mädchen; er beißt sie in die Wange, woraufhin ihn der Landarzt beschimpft: „Du Vieh!" (S. 254) Diese Bedeutungsträger einer erotischen Motivik verbinden sich referentiell mit der Wunde und der Nacktheit im zweiten Teil; nach der

---

S. 252-262, hier S. 252; Im folgenden wird unter Angabe der Seitenzahlen im laufenden Text zitiert.

[481] Der Roman *Der Prozeß* endet mit den Worten: „[…] es war, als sollte die Scham ihn überleben".
Vgl. die einschlägige Bewertung Walter Benjamins: „Die Scham ist die stärkste Gebärde Kafkas." (in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2.2, hg. von Rolf Tiedemann und Herrmann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1977, S. 428).
Siehe zur Scham als Grundmoment des Schreibens Isolde Schiffermüller, „Gebärden der Scham. Zur Geste bei Franz Kafka", in: dies., *Geste und Gebärde, Beiträge zu Text und Kultur der klassischen Moderne*, Wien 2001, S. 232-261.

[482] Vgl. die minuziöse Deutung von Hans H. Hiebel, die detailliert auf die einzelnen Verkettungen eingeht: *Franz Kafka. Form und Bedeutung: Formanalysen und Interpretationen*, Würzburg 1999, hier S. 170.

[483] Kafkas Kenntnis der Schriften Sacher-Masochs ist vielfach belegt, vgl. auch die Erwähnung von Pelzen in ambigen Zusammenhängen des Erotischen in anderen Texten, bspw. *Die Verwandlung*. Siehe auch unten.

Ankunft des Arztes bei der Familie des Kranken.[484] An dieser Stelle setzt ein irritierendes Vexierspiel zwischen Uneindeutigkeit und Eindeutigkeit der Zeichen ein. Auf den ersten Blick gesund erscheinend, lagert der Kranke „ohne Hemd“ (S. 254) im Bett. Der Arzt nähert sich ihm deutend und inspiziert seinen Körper, der zunächst keine Anzeichen einer Krankheit aufweist. In Widerspruch dazu fleht der Kranke unter unangebracht intimem Körpereinsatz: „Doktor, lass mich sterben.“ (S. 255) Während seiner Diagnosetätigkeit wird der Arzt von der kompletten Familie umstellt und nach seinem zunächst negativen ersten Befund bereits einer partiellen Entkleidung unterzogen: „‚Ich fahre gleich wieder zurück‘, denke ich [...] aber ich dulde es, daß die Schwester [...] den Pelz mir abnimmt.“ (S. 256) Der Arzt erinnert sich, freudianisch anmutend, der in seinem Haus[485] stattfindenden sexuellen Katastrophe und will seinem „schönen Mädchen“ (S. 257) zu Hilfe eilen. Doch eine ‚traumhafte‘ Lähmung hindert ihn, seine Intention auszuführen. Hier ist durchaus an Freuds „eigentümliche Hemmung der Lokomotion“[486] im Traum zu denken. Durch die Gebärden und Zeichen seitens der Familie wird der Deutungsprozess des Arztes erneut beeinflusst und führt zur Revision des ersten Urteils. „ [...] und die Schwester ein schwer blutiges Handtuch schwenkend, bin ich irgendwie bereit, unter Umständen zuzugeben, dass der Junge doch vielleicht krank sei.“ (S. 258) Der Traumordnung entspricht hier der abrupte Umschlag von Bedeutungen, zusätzlich markiert durch die Relativierung „irgendwie“. Diese Einschränkung verweist auf eine fehlende Verbindlichkeit der Zeichen, sie changieren zwischen These und Antithese: „ – und nun finde ich: ja, der Junge ist krank.“ (S. 258)

Die sprunghaften Zeichen erzeugen Konfusion, sowohl beim Leser als auch beim vorgeführten Protagonisten selbst. Vielfach scheinen sie sich geradezu diametral zu verkehren: Wo eine sexuelle Konnotation nahe läge – nämlich bei der Entkleidung – ist sie nicht auszumachen, wohingegen die scheinbar ‚ekelhafte‘ Darstellung einer Wunde sich zur sexuellen Metapher verdichtet. Die Wunde des Kranken bietet sich dem Arzt als ein Organismus dar, der ein groteskes Eigenleben im Körper des Kranken führt. Durch die Hervorhebung der Farbe Rosa verbindet sie sich zugleich mit dem Dienstmädchen Rosa – der Zirkel der sexuellen Verschiebung dreht sich ununterbrochen. Ebenso bizarr erscheint das Flehen des Jungen: „Wirst du mich retten?“ (S. 258) In der alogischen Ordnung des Geschehens ist es durchaus konsequent, dass die

[484] Siehe hierzu die überwiegend psychoanalytisch arbeitende Studie von Detlef Kremer, *Kafka. Die Erotik des Schreibens*, Frankfurt a. M. 1989, S.95.
[485] Vgl. Freuds Diktum „Das Ich ist nicht mehr Herr im eigenen Hause.“
[486] Freud, *Traumdeutung*, S. 248.

Zeichen chiastisch verschränkt werden: Der augenscheinlich gesunde Junge bittet den Arzt, ihn sterben zu lassen; der Todkranke hingegen erfleht seine Rettung. Die Wunde zeigt eine erotische Emblematik, in ihrer Beschreibung verdichten sich sexuelle Chiffren: Die „Blume" (S. 258) evoziert das weibliche Genital, die „Würmer" (ebd.) wecken phallische Assoziationen, ebenso einschlägig erscheint der Vergleich mit einem „offenen Bergwerk" (ebd.).[487] Die Wunde birgt also eine Vielzahl an Metaphern, ist „Metaphern-Knäuel".[488] Angesichts dieser dichten Topik des Sexuellen wird die folgende Entkleidung des Arztes nahezu nüchtern begangen:

> Und sie kommen, die Familie und die Dorfältesten, und entkleiden mich; ein Schulchor mit dem Lehrer an der Spitze steht vor dem Haus und singt eine äußerst einfache Melodie auf den Text: „Entkleidet ihn, dann wird er heilen, Und heilt er nicht, so tötet ihn! s'ist nur ein Arzt, s'ist nur ein Arzt." Dann bin ich entkleidet und sehe, die Finger im Barte, mit geneigtem Kopf die Leute ruhig an. (S. 259)

Die Ruhe und Gelassenheit des Arztes angesichts einer peinlichen öffentlichen Entblößung entsprechen der Paradoxie des Traumes. Ähnlich wie bei Freud zeigt keiner der Zuschauer ein erotisches Interesse an der Nacktheit, vielmehr herrscht eine merkwürdige Feierlichkeit. Die Entkleidung wird zelebriert wie ein absurdes fremdes Ritual, begleitet von dem Gesang, der Gassenhauer und Liturgie in verfremdeter Form in sich vereint. Einer Traumlogik entspricht auch die Schamfreiheit des Arztes, immerhin ist die Nacktheit weniger als Resultat einer Exhibition denn als einer passiv erduldeten Entblößung zu sehen. Die Menge der Zuschauer wäre nach psychoanalytischen Traumkategorien als eine Verschiebung zu werten, jedoch spielt Kafka in nahezu koketter Weise mit solchen offensichtlichen Interpretationsangeboten.[489] Ein anderer Aspekt der Entkleidung ist das ritualisierte Verfahren der Opferung, das dem Arzt offenbar bekannt ist; er sieht die Leute „ruhig" an. Auch hier liegt eine Verschiebung vor: Zuvor spricht der Landarzt vom Opfer Rosa, das er selbst darbringt: „[...] dieses Opfer ist zu groß." (S. 257) Dahinter steht das ökonomische Prinzip des Handels. So wird erst das Dienstmädchen gegen die Pferde getauscht und dem Knecht geopfert; nun wird der Arzt selbst zum Tauschobjekt gegen die Gesundheit des

[487] Kremer, *Die Erotik des Schreibens*, S. 98, weist auf eine ähnliche Fetischisierung des weiblichen Geschlechts als ein Bergwerk wie bei E.T.A. Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun* hin. Zusätzlich interpretiert er die Szene als „Chiffrierung einer Kastration", da die Wunde mit einer „Hacke" beigebracht wurde – ähnlich der Kastrationssichel im Mythos von Saturn/ Kronos.

[488] So die treffende Bezeichnung von Hans H. Hiebel, *Ein Landarzt*, München 1984, S.83 ff.

[489] Vgl. Menninghaus' Interpretation des Textes (*Ekel*, S. 467): „Die Erzählung kombiniert beide Verschiebungsmodelle [Freuds]. Auch hier wohnt eine ‚ganze Familie' der Entkleidung des Arztes bei, aber da diese Familie nicht diejenige des Junggesellen-Arztes ist, handelt es sich um beliebige ‚fremde Leute' aus dem ‚beweglichen Gesindel der Patienten'.

Patienten in einer absurden Substitutionskette. Die Dorfbewohner tragen den Arzt „beim Kopf und bei den Füßen ins Bett“ (S. 259). Das Bett als ein Ort der Ambiguität nimmt wiederum die sexuelle Verweisschleife auf, untermauert in Hinblick auf die häufige Verwendung des Motivs in Kafkas Gesamtwerk. Im Bett kommt es zu einer absonderlichen Vereinigung: „Zur Mauer, an die Seite der Wunde legen sie mich.“ (S. 259) Über die nackte Haut des Arztes verschmilzt dieser mit der Wunde des Patienten, ein metaphorischer Liebesakt nach der Bildästhetik des Traums. Vom Muster einer Verschiebung ausgehend, führt eine Linie vom Dienstmädchen Rosa über das „blutige Handtuch“ (S. 258) bis zur rosa Wunde des Patienten. Verweise auf eine verfremdete Schamempfindung finden sich trotz der Traumlogik; zu Beginn der Erzählung heißt es:„Ich war in großer Verlegenheit“ (S. 252) und während der stillen Zusammenkunft im Bett des Kranken sagt der Landarzt: „[...] es ist eine Schmach.“ (S. 260) Das Schlusstableau führt den Arzt in einer apokalyptischen Hoffnungslosigkeit vor, bildhaft verstärkt durch die Tatsache seiner Nacktheit: „Nackt, dem Froste dieses unglückseligsten Zeitalters ausgesetzt, mit irdischem Wagen, unirdischen Pferden, treibe ich alter Mann mich umher.“ (S. 261) Dieses surreale Bild nimmt wiederum die traumtypische Bewegungshemmung auf, kombiniert mit der Auslieferung des nackten Körpers an die Kälte. Der Pelz, dessen Fetischcharakter ja u. a. durch Sacher-Masoch hinlänglich bekannt ist, hängt „hinten am Wagen“, ein unerreichbarer Wunsch. Psychoanalytisch gedeutet, schließt sich hiermit der Kreis eines sexuellen Desiderats als Unmöglichkeit.

Die Frage nach dem symbolischen Wert der Nacktheit im Text ist komplex; sie wirft mehr Rätsel auf, als dass sie eine Evidenz erbrächte. Der Grund hierfür ist die Differenz zwischen klarer Umrissenheit der Bildlichkeit und ihrer hermeneutischen Deutungsschwierigkeit, als Zwiespalt zwischen Signifikant und Signifikat im bildlichen Vorgang.[490] Dem Traumcharakter entspricht, dass es sich in jedem Fall um eine deplazierte Nacktheit handelt, die unter irrealen Bedingungen und Rahmen kommentarlos vorgeführt wird. Auch das Fehlen einer bewussten Nacktheitsscham fügt sich in den Traumaspekt. Jedoch ist Kafkas literarisches Verfahren zu elaboriert, als dass es sich auf eine gängige Formel festlegen ließe. Die raffiniert unter dem Schein der Surrealität in Szene gesetzte Nacktheit ist auch Kreuzungspunkt einer symbolischen Opposition von

[490] Vgl. die durchgängig semiotische Lesart von Seiji Hattori, „Das Bild und der Körper. Zur physiologischen Ästhetik bei Kafka“, in: *Literatur und Kulturhermeneutik: Beiträge der Tateshina-Symposien 1994 und 1995*, hg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik und Gerhard Neumann, München 1996, die diese semantischen Unbestimmbarkeiten als sinnkonstituierend hervorstellt.

Bekleidet-Sein und Nackt-Sein. Wie bereits erläutert befindet sich der Landarzt in einer Zwangslage der Dechiffrierung von Zeichen, welche jedoch sprunghaft ihre Signale ändern. Die Suche nach einer Wahrheit hinter den fremden Zeichen kann als die Begehrensdynamik des Textes bezeichnet werden. Das Begehren wird in erster Linie durch die sexuelle Verweisstruktur transportiert, deren Ziel Rosa ist – das Dienstmädchen und die Wunde. Um jenes Dilemma der Mehrdeutigkeit kreist auch das Bemühen des Arztes – er ist der Getriebene in einer unmöglichen Semiose. Dabei spielt die Nacktheit als Kreuzungspunkt im Deutungsvorgang eine Schlüsselrolle: Sie verdichtet in sich die Oppositionen von Verschleierung und Aufdeckung, von Lüge und Wahrheit, Neutralität und Begehrlichkeit, Bewusstem und Unbewusstem. Dem entspricht auch das Motiv des Öffnens: das Öffnen der Tür des Schweinestalls, das Aufbrechen der Tür, die kurze Reise: „als öffne sich unmittelbar vor meinem Hoftor der Hof meines Kranken“ (S. 255), das Öffnen der Arzttasche auf der Suche nach Instrumenten, und schließlich die sich auftuende Wunde. Eben zu dieser Geste des Öffnens eines Verschlossenen gehört auch die Bewegung des Entkleidens. Verbunden ist mit der Entkleidung eine Umkehrung vom Aktiven ins Passive, der Arzt verliert zunehmend die Kontrolle, während die Zeichen von außen zunehmend kryptischer auf ihn einwirken. Hier ist der Umschlagpunkt des Textes anzusiedeln. So schildert Kafka mit äußerst raffinierten Mitteln, wie der Protagonist die Bedeutung des Entkleidens partout nicht verstehen will. Die Entblößung und die Nacktheit bedeuten Verlust – Verlust von Kontrolle, Wahrheit und schützender Hülle. Nun ‚öffnet‘ nicht mehr der Landarzt selbst, er ‚wird geöffnet‘. Der Gesang der Schulkinder drückt dies deutlich aus: „Entkleidet ihn, dann wird er heilen“ (S. 259) Ein weiteres Rätsel stellt der Verzicht auf Bekleidung bei der Flucht des Arztes dar: „Mit dem Ankleiden wollte ich mich nicht aufhalten.“ (S. 260) Die Flucht muss geradezu nackt angetreten werden, da sich in diesem Zustand das Scheitern sinnfällig ausdrückt. Die Kapitulation des Arztes vor der ihm begegnenden konfusen Wirklichkeit ist also Verlust selbst der Bekleidung, der basalen Wahrung der Identität. Der Zustand des Ausgesetztseins, welcher sich im Bild der Nacktheit vor allem im Schlusstableau der Erzählung ausdrückt, ist vielfach als eine metaphysische Obdachlosigkeit gedeutet worden. Die Nacktheit als Archetypus des Menschen, als Mythem vom ausgelieferten Prometheus[491] zu sehen, sind Möglichkeiten einer Annäherung an den Text. Angesichts einer ‚kafkaesken‘ Welt der Hieroglyphen und Rätsel ist Verhüllung im übertragenen Sinne quasi das

[491] Vgl. hierzu Hiebel, *Ein Landarzt*. Ebenso umstritten ist in der Forschung eine religiöse Exegese, die den Landarzt als Märtyrer und Messias stilisiert.

existentielle Gesetz.[492] Kafkas Landarzt sieht sich gegen Ende dem Wechselspiel der Zeichen zwischen Verbergen und Enthüllen hilflos ausgeliefert, so lautet zumindest sein Lamento über „dieses unglückseligste Zeitalter." (S. 261) Somit erscheint seine Nacktheit unter einem metaphysischen Licht: die Schutzlosigkeit des Körpers als „Ursprung des Leidens – eben die Vertreibung aus dem Paradies schamloser Nacktheit".[493] Der Sündenfall ist auch für den gleich Ahasver umherirrenden Landarzt irreversibel: „Einmal dem Fehlläuten der Nachtglocke gefolgt – es ist niemals gutzumachen." (S. 261) Ein nicht näher explizierter, in diffus sexuellem Zusammenhang stehender Sündenfall hat sich hier ereignet. Letztlich impliziert diese Fatalität den zu erwartenden Tod, was Nacktheit und Sterben erneut als Zustand absoluter Hüllenlosigkeit zusammenführt.

Die nackte Gestalt in der Schneewüste kann auch als eine poetologische Selbstreflexion des Autors über seine Situation als Künstler verstanden werden. Vielfach sind diese Selbstreferenzen in Kafkas Werk herausgearbeitet worden.[494] Bekanntlich stellt für den Autor Kafka das Schreiben gleichermaßen Zwangs- wie Lusterlebnis dar, in bildhafter Weise fühlt er sich dem weißen, leeren Papier – der Schneewüste – nackt und bloß ausgeliefert. Typisch für Kafkas Texte ist ihre Offenheit und Uneindeutigkeit, die hier quasi zum Stilprinzip wird. In textsemiotischer Sicht handelt es sich um ein Paradebeispiel für die ‚unbegrenzte Semiose' und die Offenheit des literarischen Textes, wo die die Unbestimmtheiten als Unbestimmtheiten erkannt und als solche belassen werden.[495] Sie offerieren Deutungsmöglichkeiten und entziehen sich ihrer gleichzeitig im Spiel von Ver- und Enthüllung. Gerade durch die starke Bildlichkeit, wie sie im Moment der Nacktheit aufscheint, hängt Franz Kafka Köder aus; eine Eindeutigkeit kann jedoch niemals die Ausbeute der Lektüre sein. Im Verzicht auf Bekleidung nämlich demonstriert der Landarzt eine Grundeigenschaft des Textes: die ‚Entkleidung der Bedeutung'. Somit herrscht eine Korrespondenz zwischen Inhalt und Form. Über einen anderen seiner Texte, *Das Urteil*, äußert sich Franz Kafka in einem Brief an seine langjährige Verlobte Felice Bauer: „Findest Du im ‚Urteil' irgendeinen Sinn, ich meine irgendeinen

[492] Vgl. Böhmes Fazit in „Enthüllen und Verhüllen des Körpers in Bibel, Mythos und Kunst", S.220: „Die Welt ist labyrinthisch, unsicher, ungewiss. Auch das Ich wird sich selbst unvertraut, labyrinthisch, unsicher, ungewiss. [...] Wir sind nicht nackt, sondern verhüllt."

[493] S.223.

[494] Vgl. z. B. Detlef Kremers Untersuchungen zu poetologischen Bezügen bei Kafka in: „Die unendliche Schrift", in: Rolf Grimminger/ Murašov (Hg.), *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, Reinbek bei Hamburg 1995.

[495] Vgl. das Plädoyer für die Unbestimmtheitsstellen bei Arnold Leitner, „Intentio operis, unbegrenzte Semiose und hermetische Abdrift: Die Grenzen der Interpretation bei Franz Kafkas *Ein Landarzt*", in: *Runa* 28/1999-2000, S. 258-280.

geraden, zusammenhängenden, verfolgbaren Sinn? Ich finde ihn nicht und kann auch nichts darin erklären. Aber es ist vieles Merkwürdiges daran.“[496]

Die Nacktheit als Leitmotiv im *Landarzt* zeitigt noch einen weiteren Effekt: die Hervorhebung des Grotesken und Absurden. Michail Bachtins Enwurf des Grotesken, der zu diesem Zweck von der Vielzahl der Theorien alleinig berücksichtigt werden soll, gibt eine genaue Definition des grotesken Körpers, wie er geradezu exemplarisch im *Landarzt* vorgeführt wird: „Die wesentliche Rolle im grotesken Leib spielen deshalb jene Teile, jene Stellen, wo der Leib über sich hinauswächst, wo er seine Grenzen überschreitet, wo er einen neuen, zweiten Leib zeugt: der Unterleib und der Phallus.“[497] Weiterhin erzeugt sich die groteske Leiblichkeit durch eine Durchlässigkeit nach außen:

> Alle diese hervorstehenden oder offen stehenden Körperteile werden dadurch bestimmt, dass in ihnen die Grenzen zwischen Leib und Leib und Leib und Welt im Zuge eines Austausches und einer gegenseitigen Orientierung überwunden werden. [...] Die wesentlichen Ereignisse im Leben des grotesken Leibes sind die Akte des Körperdramas, Essen, Trinken, Ausscheidungen, Begattung, [...] Krankheiten, Tod [...] In allen diesen Vorgängen sind Lebensanfang und Lebensende untrennbar ineinander verflochten.[498]

Das Parameter eines durchlässigen Körpers ist im *Landarzt* zu übertragen auf die offene Wunde und die Vereinigung der nackten Körper über diese groteske Öffnung: „Zur Mauer, an die Seite der Wunde legen sie mich.“ (S. 259) Die Beschreibung der Wunde ist bereits zuvor äußerst detailliert erfolgt: „In seiner rechten Seite, in der Hüftengegend hat sich eine handtellergroße Wunde aufgetan. Rosa, in vielen Schattierungen, dunkel in der Tiefe, hellwerdend zu den Rändern, zartkörnig, mit ungleichmäßig sich aufsammelndem Blut, offen wie ein Bergwerk untertags.“ (S. 258) Diese Ästhetik entspricht der grotesken Darstellungsform: „Die künstlerische Logik der grotesken Gestalt ignoriert also die verschlossene, ebenmäßige und taube Fläche des Leibes und fixiert nur das Hervorstehende, seine Schößlinge und Knospungen.[...] Berge und Abgründe bilden das Relief des grotesken Leibes.“[499] Auch die mit Würmern bevölkerte Wunde des Kranken erinnert an ein Bergwerk, weiterhin an eine Knospe:[500] „An dieser Blume in deiner Seite gehst du zugrunde.“ (S. 258) Entgegen einer

---

[496] Franz Kafka, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, hg. von Erich Heller/ Jürgen Born, Frankfurt a. M. 1967, S.394.

[497] Siehe die wichtige Studie von Michail Bachtin, *Literatur und Karneval*, München 1969, hier S. 16 f.

[498] S.17

[499] Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 17.

[500] Vgl. Menninghaus, *Ekel*, S.455 f.: „Wie bei Baudelaires *Charogne* wird eine ekelhafte Blume gegenbesetzt – eine, die zugleich mit der reichen erotischen wie religiösen, Liebe und Tod verschränkenden Semantik der Rose aufgeladen ist.“

normativen Ästhetik des geschlossenen Körpers entwickelt die Wunde eine eigene, groteske Schönheit, sie transzendiert quasi die Grenzen des Ekels:[501] „‚Mit einer schönen Wunde kam ich auf die Welt.'" sagt der Kranke zufrieden und „[...] geblendet durch das Leben in seiner Wunde." (S. 260) Ganz entgegen der evidenten Konnotation von Ekel und Bedrohung entfaltet sich im Anblick der Wunde groteske Faszination. Somit „eröffnet die Groteske die Möglichkeit einer ganz anderen Welt, einer anderen Weltordnung, [...] sie führt über die Grenzen der scheinbaren Einzigartigkeit, Unabdingbarkeit und Unerschütterlichkeit hinaus."[502] Nicht Ekel empfindet der Arzt angesichts der Verletzung des Jungen, sondern ein obszönes Gefallen: „Wer kann das ansehen, ohne leicht zu pfeifen?" (S. 258) Mit den Mitteln des grotesk Komischen wird die Normalität verkehrt, sie erscheint absurd. Ironie und Komik charakterisieren auch die ‚Bettszene' – die groteske Vereinigung des nackten ‚Alten' mit dem nackten Jungen über die obszöne Wunde, in der sich Würmer lebendig winden. Die christliche Ikonographie der Rose und der Wunde verstärkt noch die absurde Wirkung der Szene und setzt ein Verwirrspiel der Zeichen frei. So beschreibt der Kranke die Wunde weniger als ein Stigma, denn als eine Auszeichnung: „[...] das war meine ganze Ausstattung." (S. 260) In der Hüftgegend befindet sich die Öffnung als doppelte Anspielung auf Sexualität einerseits und die Seitenwunde Christi andererseits. In grotesker Logik vereinigt sie Tod und Leben. Unter dem Aspekt einer christlichen Symbolik gelesen, ereignet sich hier eine Kontrafaktur der Heilsgeschichte. Der Arzt als Heiler wird zum Opfer und der Kranke zum Täter:[503] „Statt zu helfen, engst du mir mein Sterbebett ein. Am liebsten kratzte ich dir die Augen aus." (S. 260) Der vermeintliche Erlöser scheitert komisch an seiner Unfähigkeit zu heilen und wird in grotesker Weise selber zum Patienten, der nackt und hilflos der Ansteckung ausgeliefert ist.[504] In das Muster des Grotesken fügt sich auch die öffentliche gewaltsame Entkleidung des Arztes durch die Dorfbewohner, welche einem archaischen Heilungsritual gleicht: „Nun, wie es euch beliebt, ich habe mich nicht angeboten; verbraucht ihr mich zu heiligen Zwecken, lasse ich auch das mit mir geschehen. [...] Und sie kommen, die Familie und die Dorfältesten, und entkleiden mich." (S. 259) Die

[501] In diesem Punkt stimme ich nicht mit Menninghaus überein, der die Wunde als eindeutig ekelhaft auffasst. Im Gegenteil scheint sie fremd, aber schön, wie auch der Landarzt anerkennend feststellt: „ [...] deine Wunde ist so übel nicht" (S. 260).

[502] Bachtin*, Literatur und Karneval*, S. 26.

[503] Den Aspekt des kranken oder anfälligen, ‚defekten' Körpers führt beispielhaft die kulturwissenschaftliche Untersuchung von Sander Gilman, *Franz Kafka. The Jewish Patient*, New York/ London 1995, als eng mit dem jüdischen Selbstverständnis Kafkas verknüpft vor.

[504] Eine weitere psychoanalytische ‚Falle' lauert an dieser Stelle auf den Interpreten: Das Motiv des ‚Augenauskratzens' lässt schnell an eine ödipale Anspielung, sowie an die Kastrationsangst nach Freud denken und führt zu einer Vereindeutigung.

Entkleidung wird zum heiligen Opferkult, begleitet durch den monotonen Gesang der Schulkinder. Indem die ganze Dorfgemeinschaft den Heiler selbst opfert und seiner zivilisatorischen Hüllen entkleidet, macht sie sich seinen Körper zunutze als metaphorische Kraft. Der grotesk verwandelte Körper des entkleideten, der Lächerlichkeit preisgegebenen Arztes ist nun Symbol für die Bannung der Gefahr durch ein rituelles Tauschangebot. Eine weitere symbolische Dimension von Nacktheit deutet sich hier an: diese rituellen Handlungen bilden die kulturhistorischen Muster der Investitur – Bekleiden des Arztes mit dem Pelz vor der Abreise – und der Devestitur – Entkleiden des Arztes durch die Dorfgemeinschaft – ab. Der invertierte Ritus[505] der Investitur erinnert somit an eine archaische Opferhandlung: Der seiner vestimentären Zeichenkraft und somit der Gewalt seines Amtes enthobene Arzt sieht sich – signifikant im Schlusstableau verbildlicht – der Weite einer Schneewüste nackt und hilflos ausgeliefert. Es lässt sich hier in absurder Verkehrung an eben diese kulturellen Gesten und Muster der Entmachtung denken. Das Kultur-Ich des Arztes, seine durch kulturelle Leistung und Arbeit erworbene Identität demontiert sich im Moment des Entkleidens und setzt ‚Unverträglichkeit' – im Sinne Otto Ranks – auf Text- und Rezipientenebene frei. Auch als ‚Schreckmittel' wirkt die Handlung des Entkleidens und der bedrohlich-schamhaften Nacktheit hier, zeitgenössisch von Sándor Ferenczi unter Deutung archaischer Rituale psychoanalytisch zugespitzt: „Auch im Volksglauben spielt die Nacktheit (respektive Entblößung, besonders einzelner Körperteile: der Genitalien und des Hinteren) als Abschreckungs- und Zaubermittel eine große Rolle."[506] In intertextueller Hinsicht eröffnen sich Schnittstellen etwa zu Hans Christian Andersens Märchen *Des Kaisers neue Kleider*, welches wiederum motivisch auf die mittelalterliche Schwankliteratur zurückgreift. Der Kaiser wird in seiner Nacktheit der Lächerlichkeit preisgegeben und der eitlen Dummheit überführt; auch Freud verweist in seiner Traumanalyse *Verlegenheitstraum der Nacktheit* auf den Text als eine typische Verarbeitung verdrängter Nacktheit. Im Märchen wie auch im *Landarzt* degradiert die Nacktheit als bildmächtiges Zeichen nicht nur den institutionellen und imaginären Körper (des Kaisers und des Arztes in seiner hohen Funktion) sondern auch den natürlichen, realen - indem er in grotesker Lächerlichkeit

[505] Der Begriff des „invertierten Ritus" („inverted rite") wird verwendet nach Walter Paters Interpretation des Todes Richard II. als ein umgekehrter, ‚invertierter' Ritus, in: „Shakespeares English Kings", in: *Appreciations with an essay on style*, London 1901.

[506] Sándor Ferenczi, „Die Nacktheit als Schreckmittel", S. 287.

vorgeführt wird.[507] Die politische Symbolik des Märchens überschneidet sich jedoch nur strukturell mit der verfremdeten, hermetischen Symbolik der landärztlichen Devestitur, dessen Nacktheit letztlich eine existentielle statt einer politisch subversiven Note erhält.[508]

Verfolgt man die Auf- und Abstiegslinien der Erzählung – vom Ankleiden vor der Reise über die Öffnungshandlungen hinweg bis zur Entkleidung – so steht die Nacktheit bildhaft im Zentrum der Handlung. Mit der Prämisse einer alogischen Traumordnung ausgestattet, widerfahren dem Exegeten jedoch bisweilen ‚Übertragungen' im Freudschen Sinne. Die Frage nach der Bedeutung des Nacktheitsmotivs wirft gleichzeitig die Frage nach der intendierten literarischen ‚Übertragung' auf: In allen hier untersuchten Texten gebührt diesem Motiv über seine wörtliche, literale, Bedeutung hinaus auch der Status einer Trope: Ist sie also Metapher, Allegorie oder Symbol? Im Fall der Erzählung *Ein Landarzt* scheint diese Frage besonders komplex und ist an dieser Stelle nicht in aller Kürze zu klären. So kann die Nacktheit des Landarztes als Metapher der ‚nackten Wahrheit' gelesen werden.[509] Als ‚nackte Wahrheit' verwiese sie auf eine der Erzählung immanente gültige Wahrheit, die sich im Gegenteil als geradezu willkürlich erweist und diese Lesart brüchig erscheinen lässt. Als ein Traummechanismus ist die Metapher eine Verdichtung sexueller Motive der Erzählung. Allegorisch ließe sich die Reise – selbst ein übliches allegorisches Muster – des nackten Arztes durch die Schneewüste deuten. Die Nacktheit steht dabei für die metaphysische Ausgesetztheit und Geworfenheit des Menschen angesichts einer höheren Ordnung und die existentielle Sinnlosigkeit. Im Kontext einer kulturwissenschaftlich ‚ritualischen' Lesart kann die Nacktheit als ein symbolischer Tauschgegenstand interpretiert werden: Nacktheit gegen Heilung. Somit ergeben sich immense Schwierigkeiten bei der Festlegung. Eine Alternative zu der ‚Traumfolie' der Deutung ist das Prinzip des Halbschlafs, das zwischen allen Verbildlichungen noch uneindeutig oszilliert

[507] Zur Formel der ‚zwei Körper des Königs' siehe Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990.

[508] Zur politischen Dimension der symbolischen Nacktheit siehe den Band *Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte – Bilder - Lektüren*, hg. Thomas Frank/ Albrecht Koschorke/ Susanne Lüdemann/ Ethel Matala de Mazza, Frankfurt a. M. 2002.

[509] Die Wunde deutet Walter Busch, „Die Krankheit der Metapher. Über die Wunde in Kafkas *Ein Landarzt*", in: Elmar Locher/ Isolde Schiffermüller (Hg.), *Franz,Kafka. ‚Ein Landarzt'. Interpretationen*, Bozen 2005, S. 23-40, als Meta-Meatpher, die ihrerseits die krankende Metaphernbildung der Literatur verbildlicht.

und die Bilderfindungen nicht den Gesetzmäßigkeiten des Traums alleinig zuordnet - quasi Offenheiten nach beiden Seiten hin lässt.[510]

Den Fragen zu Semantik und Symbolik stellt sich die nach der Textsorte des *Landarztes* zur Seite. Als Offenlegung eines inneren, psychischen Geschehens eignet der Nacktheit des *Landarztes* eine gattungsaffine Bildhaftigkeit, die – wieder – auf die Novelle als Sammelbecken jener verwirrend-verstörenden Texturen ohne Anspruch auf Erklärung und Abgeschlossenheit verweist. In einem irritierend lakonischen Duktus wird hier ein ‚unerhörtes' zentrales Ereignis und ein surrealer Zustand des Außersichseins erzählt: die Begebenheit der Entkleidung. ‚Unerhört' mutet diese ‚unverträglich' plazierte Nacktheit an, deren sexuelle Konnotation sich in isotopisch angeordneten Nachbarsymbolen spiegelt und die somit leitmotivische Funktionen übernimmt. Die surreale Komponente des Geschehens ihrerseits kann der phantastischen Tradition der Novellistik zugeschrieben werden. Ebenso traditionell erscheint die brutale Dimension des Geschehens und geradezu prototypisch novellistisch die Grausamkeit des Erzählten – erinnert sei an Boccaccios Szenarien gequälter nackter Körperlichkeit als krude Bestrafungsmanöver, die hier wie – noch drastischer - in der *Strafkolonie* als mögliche Prätexte durchscheinen.

[510] So vorgeschlagen von Isak Winkel Holm, „Verkörperlichung der Symbole. Franz Kafkas Metaphern zwischen Poetik und Stilistik", in: *Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne* 10/2002, hier S.303: „Anstatt beim Traumprinzip muss die Deutung von Kafkas literarischen Texten daher bei einem ‚Prinzip des Halbschlafs' ansetzen: Seine verwörtlichten Metaphern befinden sich in der fast-wörtlichen unscharfen Dämmerung, in der sowohl die Logik des Traumes als auch die Gesetzmäßigkeiten des wachen Lebens greifen."

III.7 Arthur Schnitzler – Vom Aktbild zum Körpertheater

In den späten Novellen Arthur Schnitzlers begegnet dem Leser ein neues Leitmotiv:[511] die Nacktheit der literarischen Figuren in verschiedensten Rahmen und Kontexten. Sie betrifft als ein zentrales Motiv die Erzählungen *Fräulein Else* (1924), *Traumnovelle* (1925), *Casanovas Heimfahrt* (1918) und *Spiel im Morgengrauen* (1926/27), wovon hier nur die beiden ersteren Texte berücksichtigt werden. Es ist – der ‚Natur' der Sache gemäß – auch hier weibliche Nacktheit, die zum zentralen Handlungsgegenstand wird: prominent und von der Forschung vielbeachtet die Exhibition Elses sowie – ein Beispiel unter vielen – erotische Reigen unbekleideter Frauen während der nächtlichen Orgie in der *Traumnovelle*.[512] *Casanovas Heimfahrt*, *Spiel im Morgengrauen* sowie die *Traumnovelle* jedoch bieten für die hier unternommene Betrachtung literarischer Nacktheit signifikante Szenarien männlicher Blöße. Casanovas peinliche Empfindung angesichts des weiblichen Blicks auf seinen alternden nackten Körper sowie die nämliche Konstellation aus männlichem Objekt und weiblichem Subjekt der Blickrichtung in *Spiel im Morgengrauen* thematisieren die männliche Scham als ungleich intensivere und sozial prekärere Erfahrung. Die geschlechterspezifische Schamempfindung verweist wiederum auf waltende Geschlechterdifferenzen und gesellschaftliche Codes, als deren feiner Beobachter und Chronist Schnitzler gelten kann.[513]

III.7.1 „*Ich bin ja nackt.*" *Fräulein Else* (1924)

Die 1924 erschienene Monolognovelle *Fräulein Else* behandelt aus der Innensicht der Protagonistin Else die Krisensituation eines jungen Mädchens aus ‚gutem Hause': Um die eigene Familie vor dem finanziellen Ruin zu retten, muss sich Else auf einen perfiden Geldhandel mit einem älteren Geschäftspartner ihres

[511] Spezifisch neu ist das Schnitzlersche Motiv der Nacktheit hier in seiner Konkrektheit und Häufigkeit, indirekt und marginal erscheint es schon zuvor in Gedanken, Träumen und Anspielungen.

[512] Einschlägig zum Thema vgl. den Aufsatz von Lorna Martens, „Naked Bodies in Schnitzler's Late Prose Fiction", in: Joseph P. Strelka (Hg.), *‚Die Seele... ist ein weites Land.' Kritische Beiträge zum Werk Artur Schnitzlers*, Bern 1996, S. 107-129. Martens untersucht Nacktheit in Schnitzlers Texten als Motiv, d. h. unter vorrangig historischen und ikonographischen Aspekten.[513] Zum Thema der Scham bei Schnitzler, darunter zu *Casanovas Heimkehr* und *Spiel im Morgengrauen*, sowie zu seinen zeitgenössischen Diskursen, siehe Elsbeth Dangel-Pelloquin, „Peinliche Gefühle: Figuren der Scham bei Arthur Schnitzler".

[513] Zum Thema der Scham bei Schnitzler, darunter zu *Casanovas Heimkehr* und *Spiel im Morgengrauen*, sowie zu seinen zeitgenössischen Diskursen, siehe Elsbeth Dangel-Pelloquin, „Peinliche Gefühle: Figuren der Scham bei Arthur Schnitzler".

Vaters, Herrn von Dorsday, einlassen. Dieser verlangt als exklusive Gegenleistung, Else nackt betrachten zu dürfen „‚Nichts anderes verlange ich von Ihnen, als eine Viertelstunde dastehen dürfen in Andacht vor Ihrer Schönheit.‘“[514] Diesem unmoralischen Angebot entzieht sich Else in einem paradoxen Akt der öffentlichen Exhibition. Entblößung im eigentlichen und übertragenen Sinne – als zunehmende Empfindung von Scham und Ehrverlust ist der rote Faden in Elses Denken und Sprechen. Im Erzählverlauf stellt zwar die theatrale Zurschaustellung des nackten Körpers im inadäquaten Rahmen einer Soirée den Höhepunkt der Handlung dar, Elses im nachhinein von der Gesellschaft als Hysterie gedeutete Entblößung wird jedoch während ihres monologischen Berichtens sukzessive vorbereitet und stellt die logische Folge der Semiotisierung ihres Körpers dar.

III.7.1.1 Der Preis der Nacktheit – das erpresste Bild

Die ständige Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper, dessen Wahrnehmung durch Fremde und die steuerbare Wirkung auf die Außenwelt bilden den motivischen Leitfaden der Handlung – sinnfällig zugespitzt im Bild der Nacktheit. Elses Gedanken kreisen fortwährend und obsessiv um die Wirkung ihres Körpers und dessen Repräsentation nach außen. Dementsprechend konstituiert sich auch Elses Selbstbild alleinig von außen. Bereits zu Beginn wird dies deutlich: „Nun wende ich mich noch einmal um und winke ihnen zu. Winke und lächle. Sehe ich nun gnädig aus?“ (S. 5) „...sinnlich bin ich gewiß.“ (S. 6) „Mein Gang ist auch schön.“ (S. 10) Jede Geste und Handlung unterliegt den strengen Kriterien der Präsentation und der sozialen Codes, dem Maßstab des fremden Blicks. Dabei entsteht eine starke Konkurrenzsituation zu Vertreterinnen des eigenen Geschlechts: „Die Blonde da ist auch schon zum Diner angezogen. Wie kann man so dick sein?“ (S. 23) „Sie ärgert sich, daß ich so hübsch aussehe.“ (S. 24) Während der symbolträchtigen Spiegelszene gerät die Schau auf den eigenen Körper zur narzisstischen Selbstpreisung: „Wozu schaut man denn so aus wie ich. [...] Wie schön meine blondroten Haare sind, und meine Schultern; meine Augen sind auch nicht übel.“ (S. 56) In der Untertreibung liegt eine Form von zügelnder Selbstzensur und kokettierendem Understatement vor. Denn im Spiegel der Blicke von außen wird

[514] Arthur Schnitzler, *Fräulein Else*. Novelle, hg. von Johannes Pankau, Stuttgart 2002, S.35. Im folgenden wird im laufenden Text unter Angabe der Seitenzahlen zitiert.

die Selbsteinschätzung Elses unterstützt: „Wie tief er sich verbeugt und was für Augen er macht. Kalbsaugen.“ (S. 8) „Wenn man mit dem Rakett so gut ausschaut darf man es gewissermaßen auch als Schmuck tragen.“ (S. 9) Die Bewertung und Taxierung des Körpers ist allen zwischenmenschlichen Gesten als Handlungsmuster eingeschrieben; sie bildet einen Grundreflex innerhalb der sozialen Beziehungen. Vornehmlich der weibliche Körper und sein semiotisches Repertoire – über mimische, gestische wie vestimentäre Zeichen betrieben – avanciert zeitgenössisch zur Projektionsfigur und zum Zentrum einer permanenten Bilderfolge, deren unbedingter Imperativ die jeweilige passende Inszenierung, - im vestimentären Code übersetzt die „toilette de circonstance“, (S. 17) ist.[515]

Der waltenden Körperpolitik und Körperfetischisierung trägt Else unbewusst und bewusst Rechnung: Sie agiert in allen Situationen, die eine Inszenierung des Körpers zu Zwecken der Präsentation nach außen erfordern, in höchstem Maße strategisch und in vollem Bewusstsein ihres als schön empfundenen Körpers, der – in den Kategorien der zunehmenden Kapitalisierung – eben ihr Kapital darstellt. Trotz dieser Vergegenwärtigung ihrer zunehmend erotisch-sexuell konnotierten Körperlichkeit befindet sich Else noch in einem Interimsstadium ihrer persönlichen Entwicklung – die liminale Phase der ‚Braut‘, die zum „Objekt einer erotischen, einer ästhetischen und ökonomischen Spekulation wird, im gleichen Zuge, da sie selbst unentschlossen ist hinsichtlich der Position, die sie in ihrer Gesellschaft einnehmen möchte.“[516] So oszilliert ihr Handeln zunächst zwischen kindlich-naiver Unbewusstheit und berechnender Raffinesse: „Warum lächle ich ihn so kokett an? Ich mein ihn ja gar nicht.“ (S. 24) Andererseits: „Ich sehe nicht hin, aber ich weiß, dass er hersieht.“ (Ebd.) Der Brief der Mutter löst eine Schocksituation aus, fordert sie doch von ihrer Tochter, eine prekäre Bitte um zunächst 30000 Gulden an den Geschäftsfreund ihres Vaters zu richten. Diese Bitte katapultiert Else in einen Zustand höchster Verwirrung und löst einen Mechanismus der Inszenierung aus. Im folgenden instrumentalisiert Else ihre Körperlichkeit bewusst, der Körper wird zum Sprachmedium und rhetorischen Mittel in enger Korrespondenz zum vestimentären Code. Der gemäß der Kleiderordnung verhüllte Körper kommuniziert zielgerichtet Absichten und Suggestionen an die Umgebung. Else

[515] Zum vestimentären Code bei Schnitzler, vor allem zu Elses Reflexionen über Kleidung und deren symbolischen Wert siehe Juliane Vogel, „Hautnähe und Körperhaftung. Kleider bei Arthur Schnitzler“, in: Evelyne Polt-Heinzl/ Gisela Steinlechner (Hg.), *Arthur Schnitzler. Affairen und Affekte* (Band zur gleichnamigen Ausstellung), Wien 2006, S. 25-35.

[516] So in Elisabeth Bronfens ausführlicher Interpretation des Textes, in: *Nur über ihre Leiche*, S. 384-416, hier S. 403.

überprüft in Gedanken ihre Garderobe und stellt fest: „Was für ein Leben – trotz rotem Seidensweater und Seidenstrümpfen." (S. 6) Eben diese Seidenstrümpfe sind es, die symbolisch mit ihrer heiklen Situation korrespondieren: „Das vorletzte Paar Seidenstrümpfe. Den kleinen Riß unterm Knie merkt niemand." (S. 19) Der „kleine Riß" legt hierbei eine partielle Nacktheit frei, die um so scham- und angstbesetzter ist als sie nicht mit der großen choreographierten Szene einer totalen Entblößung - wie sie sich im Laufe des Erzählens zunehmend zur Idee auswächst - korreliert. Wieder ist die ausschnitthafte, partikulare Nacktheit einzelner Körperteile vom Obszönen und vom eigentlichen Tabu affiziert, wohingegen Nacktheit wie ein Kleid, eine semiotische Hülle, fungiert: stets ist es die statuarische Pose, die Nacktheit nobilitiert und sie legitimierend einem Bildercode einspeist.

Else wählt für das Gespräch mit Dorsday ein „berückendes" Kleid – der strategische Gebrauch von Kleidung. Nichts in der Erscheinung bleibt mehr zufällig, selbst die Sitzposition wird ins Kalkül gezogen.

> Was zieh ich an? Das Blaue oder das Schwarze? Heut wär vielleicht das Schwarze richtiger. Zu dekolletiert? [...] Jedenfalls muß ich berückend aussehen, wenn ich mit Dorsday rede. Nach dem Dinner, nonchalant. Seine Augen werden sich in meinen Ausschnitt bohren. (S. 17) [...] Also ich werde mich in die Halle setzen, großartig in einen Fauteuil, schau mir die Illustrated News an und die Vie parisienne, schlage die Beine übereinander [...] (S. 21)

Else greift auf das komplette ihr bekannte Repertoire der Körperrhetorik zurück. Desgleichen entfaltet sich hier paradigmatisch das somatische Schreiben der Novelle über die verschiedensten Körpersignalements und beredten Zeichen – ihr Erröten und Erblassen, ihr Schwindel, Zähneklappern und ihre Ohnmacht sind die typischen ‚Somateme' aus dem novellistischen Affekt- und Gebärdenkatalog. Über Blicke und Gebärden entsteht eine taktische Form der körperlichen Kommunikation; dabei werden selbst die Blicke körperlich wahrgenommen: „[...] er langweilt sich, ich seh es ihm an, er möchte zu mir herüberkommen." „Ich fühle den Blick von Dorsday auf meinem Nacken, durch den Schal." „Alle sehen sie mich an." (S. 24) Das Management des Körpers und seine Präsentation in der Öffentlichkeit funktionieren, Dorsday folgt Else magnetisiert in den Garten, wo sich im folgenden wirtschaftliche und sexuelle Interessen unverhüllt gegenüber stehen. Entsprechend verschiebt sich die Anordnung der Körperhierarchie und gibt die ökonomischen Machtverhältnisse preis. Im Wechsel von sitzenden und stehenden Positionen, sowie von Nähe und Distanz, scheitert das Duell schließlich aus Sicht Elses:

> Aber ich setze mich nicht noch einmal nieder. Ich bleibe stehen, als wär es nur für eine halbe Sekunde. Ich bin ein bisschen größer als er. (S. 33) „Ich bleibe wirklich stehen. Warum denn? Da stehen wir uns gegenüber. [..] (S. 35)

Das unmoralische Angebot löst in Else ein Dilemma zwischen Macht und Ohnmacht aus, da das voyeuristische Interesse Dorsdays in fataler Weise mit ihrer eigenen exhibitionistischen Phantasie korrespondiert und sich eine prekäre Komplizenschaft daraus ergibt. Elses imaginäre Selbstinszenierungen kreisen bereits zuvor obsessiv um ihre Nacktheit: „Villa an der Riviera. Marmorstufen ins Meer. Ich liege nackt auf dem Marmor." (S. 6) Diese autorerotisch-narzisstische Phantasie stellt ein *tableau vivant* vor, das Nacktheit als mit Macht und Charisma assoziierte Marmorphantasie imaginiert. Else unterläuft hier den ikonographischen Geschlechtercode, indem sie ihren nackten Körper – den Akt – mit den originär männlichen Attributen von Stärke und Autonomie ausstattet. Else ist hierbei selbst im Bilderkanon der Trivial- und Salonkunst mit ihren stereotyp mythisierenden Aktmotiven befangen; der haut goût von Kitsch ist der Szene deutlich eingeschrieben. Gleichzeitig wird ein weiterer obligatorischer Kontext von weiblicher Nacktheit hierbei aufgerufen: das Marmorparadigma, das Nacktheit unbedingt in die permissive Form der Statue zwingt. Längst ist diese Darstellung skulpturaler Nacktheit als Schwundstufe eines klassizistischen Bilderkanons in die Tiefen der Populärikonographie abgesunken und wohlfeiles Motiv des so zahlreichen zeitgenössischen Antikenkitsches, dessen geschlechterspezifische Muster je deutlicher um so aufschlussreicher sind.[517] Auch hier sitzt die Sprecherin also den geltenden Codes der Geschlechterdifferenz auf.

Die Macht über den eigenen Körper wird Else durch Dorsdays Vordringen in den intimsten Bereich ihrer selbst, den ihrer Vorstellung, gewaltsam geraubt. Dorsday usurpiert ihre Phantasie und übersetzt ihren Körper in einen monetären Gegenwert:

> Wenn Sie wirklich einmal eine Million wollten, Else, – ich bin zwar kein reicher Mann, dann wollen wir sehen. Aber für diesmal will ich genügsam sein, wie Sie. Und für diesmal will ich nichts anderes, Else, als – Sie sehen. (S. 34)

Ein schweigsam beredter Gedankenstrich steht hier vor dem Unsagbaren als Pause eingeschoben, visualisiert die Unerhörtheit der Forderung nach Nacktheit.

---

[517] Vgl. zu den antikisierenden Aktdarstellungen der Jahrhundertwende z. B. *Lexikon des Kitsches*, Gütersloh/ Berlin u. a. 1972 oder *1000 Nudes. Uwe Scheid Collection*, hg. von Michael Koetzle, Köln 2001. Vgl. zu den Wandlungen des Bilderkanons und seinen hartnäckigen phantasmatischen Restspuren Koschorke, „Blick und Macht".
Die zeitgenössische Photographie bedient sich ebenfalls dieser Darstellungskonventionen und schreibt ihnen die herrschenden Geschlechterrelationen mit ein. Siehe Abb. 11.

Der Körper als einstmals ureigener Besitz wird in den Objektstatus der männlichen Verfügbarkeit und des Tausches überführt.[518] Um die Transaktion zwischen einem ideellen, ästhetischen Wert wie der schönen Nacktheit und andererseits dessen ökonomischen Warencharakters gänzlich zu vergegenwärtigen, muss die Konstellation von beiden Seiten beleuchtet werden. Dorsday wird als der Repräsentant einer patriarchalisch geprägten bürgerlichen Gesellschaft mit dem Beruf des Kunsthändlers charakterisiert und somit symbolisch zum Verwalter der Schönheit und ihrer finanziell quantifizierbaren Werte ernannt. Indem der ‚Ökonom der Schönheit' einen pekuniären Handel mit dem nackten weiblichen Körper vorschlägt, beruft er sich scheinbar auf das erotische Ritual des Striptease, dessen Motto ‚Ausziehen gegen Geld' hier formell zutrifft. Der Striptease als symbolischer Tausch lässt das passive Schema des Aktbilds hinter sich und wird zur ‚actio', zur aktiven Darbietung der Nacktheit im pornographischen Kontext von Bedürfnisbefriedigung und Bezahlung. Dorsday äußert seine materielle Beziehung zur Schönheit offen: „[...] daß alles auf der Welt seinen Preis hat und daß einer, der sein Geld verschenkt, wenn er in der Lage ist, einen Gegenwert dafür zu bekommen, ein ausgemachter Narr ist." (S. 35) Indem die Nacktheit als intimstes, privates Privileg in den Diskurs von Geld und Handel eingebracht wird, entspricht dies durchaus den Fragestellungen der Zeit. Die Analogie von Begehren und sozialer Ökonomie, von Triebregulierung und Kapitalanlage zieht sich als ein roter Faden durch die wissenschaftlichen und die ästhetischen Diskurse der Kultur um die Jahrhundertwende.[519] Georg Simmel, dessen Studien in einem oftmals frappant kongenialen Zusammenhang mit Schnitzlers literarischen Themen stehen, äußert sich in *Philosophie des Geldes* zum Tauschhandel der Prostitution:

> Sicherlich bezeichnet es den Tiefpunkt der Menschenwürde, wenn eine Frau das Intimste und Persönlichste, das nur aus einem ganz individuellen Impuls geopfert [...] aufgewogen werden sollte, gerade um einer so ganz unpersönlichen, rein äußerlich-sachlichen Vergeltung willen dahingibt. Wir empfinden hier die völligste und peinlichste Unangemessenheit zwischen Leistung und Gegenleistung.[520]

[518] Der finanzielle Wert der Nacktheit – insofern des Subjekts selbst – erscheint als Thema auch in *Casanovas Heimfahrt* und *Spiel im Morgengrauen*. In beiden Fällen wird die Nacktheit zum Tauschgegenstand für die Abgeltung von Spielschulden eingesetzt.

[519] Vgl. Gabriele Brandstetter, „Divested Interests. Ökonomie der Entblößung in Arthur Schnitzlers *Fräulein Else* und Marina Abramovic' ‚Freeing the body'", in: Gernig (Hg.), *Nacktheit*, S. 241-273, hier S. 252. Brandstetter verknüpft erhellend die Entblößungsästhetik der Performancekünstlerin Abramovic mit der finalen Geste Elses.

[520] Georg Simmel, *Philosophie des Geldes*, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 6, hg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M. 1989, S. 504 ff.

Peinliche Unangemessenheit kennzeichnet auch das pekuniäre Aufwiegen der weiblichen Nacktheit. Noch bevor Dorsday seine unerhörte Forderung formuliert fühlt Else sich in Ahnung einer intimen Anfechtung erniedrigt:

> Ich bin feig, ich bin zerbrochen, ich bin erniedrigt. Was wird er nun wollen statt der Million? Einen Kuß vielleicht? Darüber ließe sich reden. Eine Million zu dreißigtausend verhält sich wie - - Komische Gleichungen gibt es. (S. 34)

Der Kontrakt, wie er von Dorsday formuliert wird, ist indes nicht frei von mehr oder minder versteckten Sublimierungsstrategien, die das Schema des Striptease letztlich durchkreuzen. Die Vorschläge, welche er für das Setting der Entblößung macht, entsprechen dem erotischen Historismus der Zeit und orientieren sich an der traditionellen Weiblichkeitsikonographie: „Nichts anderes verlange ich von Ihnen, als eine Viertelstunde dastehen dürfen in Andacht vor Ihrer Schönheit. Mein Zimmer liegt im gleichen Stockwerk wie das Ihre, Else." (S. 35) Die Alternative zur Bildinszenierung im intimen Rahmen des Schlafzimmers bemüht ein weiteres Klischee aus dem erotischen Bildinventar des19. Jahrhunderts:

> Aber wenn es Ihnen aus irgendeinem Grunde nicht paßt, mich auf Zimmer Nummer fünfundsechzig zu besuchen, Else, sso schlage ich Ihnen einen kleinen Spaziergang nach dem Diner vor. Es gibt eine Lichtung im Walde, [...] Es wird eine wundervolle Sommernacht heute, beinahe warm, und das Sternenlicht wird Sie herrlich kleiden." (S. 36)

Der Schlafzimmer-Akt – dessen eindeutig sexuelle räumliche Konnotation Dorsday konzediert, kann also optional mit der lebendigen Darbietung eines erotisch verfremdeten „Andachtsbildes", als Allegorie in und als der Natur, vertauscht werden. Somit bleibt Dorsday im distanten Voyeurismus-Schema des 19. Jahrhunderts befangen und schwächt gleichsam sein unerhörtes Angebot ab. Else darf in seiner stereotypen Lustphantasie gar das ideelle Kleid des Sternenlichts ‚tragen' – Dorsday retuschiert hier die mit Angstlust besetzte Nacktheit zum Aktbild indem er den mildernden Schleier des Halbdunkels darüber drapiert. Der Betrachter mortifiziert das Objekt in dieser statuarischen Szene; im Modus der Rahmung wird Else ‚stillgelegt'. Die überwältigende Präsenz des Nackten soll nach Dorsdays Wunsch zum Akt fixiert werden und eben nicht im Rahmen eines lasziven Verfahrens wie des Striptease dargestellt werden. Daher geht das moderne Schema des Striptease hier nicht vollends auf, die Forderung nach einem lebenden Aktbild bleibt den Sehgewohnheiten des 19. Jahrhunderts verpflichtet. Das wesentliche Moment des Striptease ist die Bewegung, entgegengesetzt wünscht sich Dorsday ein statisches Bild. Das kinetische Geschehen des Striptease evoziert ein vermeintlich modernes, jedoch

umso stärker ritualisiertes Verfahren der Entblößung, dessen Schlusspunkt ebenfalls eine Bannung ins Bild und somit eine Mortifikation darstellt.[521]

Der dem Bild eingeschrieben Geschlechtercodex verlangt, dass das Rätsel des weiblichen Körpers und Wesens durch den männlichen Blick im Akt, der unbelebten Bildpose, eingefangen und somit kommensurabel gemacht werden soll.[522] Der Verdrehung einer Pathosformel – wie dem weiblichen Akt in der Natur – in eine erpresste Zurschaustellung entspricht dabei das brüchige, im Wandel befindliche Geschlechterverhältnis um die Jahrhundertwende, auf die der 1924 entstandene Text genetisch reflektiert. Dieses manifestiert sich beispielhaft in den konfliktiven Vorstellungen von Dorsday und Else. Während Dorsday seine Verfügbarkeitsphantasien machtvoll erpressen will, phantasiert Else ihrerseits eine männliche Verfügbarkeit. So erinnert sie sich an eine Situation aus ihrer jüngsten Vergangenheit, in der sie die Exhibitionistenrolle bereits einmal genussvoll zelebriert hatte. Morgens auf dem Balkon stehend hatte sie sich – nur mit einem Hemd bekleidet – halbnackt den Blicken zweier junger Leute bewusst präsentiert:

> Und ich hab mich gefreut. Ah, mehr als gefreut. Ich war wie berauscht. Mit beiden Händen hab ich mich über die Hüften gestrichen und vor mir selber hab ich getan, als wüsste ich nicht, dass man mich sieht.“ (S. 38)

Die Freude an der Inszenierung ihrer Weiblichkeit wird in dieser Erinnerungssequenz deutlich. Elses Gratwanderung zwischen Passivität und Macht ist ein spielerisches Moment inne, sie antizipiert lustvoll die Exhibition, spielt imaginär mit männlichem Begehren und weiblicher Kontrolle.[523] Die sich überschlagenden, frei rasenden Gedanken produzieren sogar noch eine ins Brutale spielende Steigerung des eingangs evozierten Bildes:

---

[521] Der prominenten Definition des ‚Strip-tease‘ als ein moderner Mythos von Roland Barthes in den *Mythologies* (1957, dt.: *Mythen des Alltags*) zufolge ist auch der Striptease ein „mystifizierende[s] Schauspiel“, in dem die „Provokation des Vorhabens vom Dekor, den Accessoires und der Stereotypie durchkreuzt und von ihnen schließlich in Bedeutungslosigkeit gezogen [wird]: man stellt das Böse zur Schau, um ihm besser den Weg versperren und es besser beschwören zu können.“ Und: „Und das Ende des Strip-tease besteht nicht mehr darin, etwas Verborgenes ins Licht zu stoßen, sondern soll durch die Enthüllung, Befreiung von einer barocken und artifiziellen Hülle, die Nacktheit der Frau als natürliches Gewand zu erkennen geben. Was heißt, einen durchaus schamhaften Zustand des Fleisches wiederzufinden.“ (In: Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, übers. von Helmut Scheffel, Frankfurt a. M. 1964, S. 68 und S. 69).

[522] So deutet auch Koschorke, „Blick und Macht“, S. 331 den Fluchtweg Dorsdays: „Die Transfiguration des Körpers in ein Bild hat offenbar keinen anderen Sinn, als ein Begehren nach Bild, [...] einem mortifikatorischen Begehren, sicherlich aber auch einem Begehren nach Mortifikation des Begehrens.“

[523] Siehe auch Bronfen, *Nur über ihre Leiche*, S.407:

> Allein möchte ich am Meer liegen auf den Marmorstufen und warten. Und endlich käme einer oder mehrere, und ich hätte die Wahl und die andern, die ich verschmähe, die stürzen sich aus Verzweiflung alle ins Meer.“ (S. 46)

Der Mythos der todbringenden Sirene wird hier nebenbei aufgerufen als eine weitere Kostümierung von Weiblichkeit. Der nackte Körper gerät in Elses Phantasie zu einem charismatischen Instrument der Macht, sie stilisiert sich selbst zu einem „Luder“ (S. 38), einer femme fatale und reproduziert dabei in gleichem Maße wie Dorsday die ambivalenten Ikonen der Weiblichkeit auf dem schmal gewordenen Grat zwischen Angst und Lust. Indem sie sich Dorsdays Blicken ausliefern würde, gestünde sie ihm die volle Macht über sich zu. Diese Vorstellung kommt einem unerträglichen Kontrollverlust und einem Scheitern ihres Selbstentwurfs als ‚höhere Tochter‘ gleich. Sie versucht, sich der Machtökonomie durch Entblößungsphantasien unter eigener Autorschaft zu entziehen:

> Ein Luder, ja. Sie spüren es ja alle. Auch Paul spürt es. Natürlich, er ist ja Frauenarzt. Und der Marineleutnant hat es ja auch gespürt und der Maler auch. Nur Fred, der dumme Kerl spürt es nicht. Darum liebt er mich ja. Aber gerade vor ihm möchte ich nicht nackt sein, nie und nimmer. Ich hätte ja gar keine Freude davon. Ich möchte mich schämen. Aber vor dem Filou mit dem Römerkopf – wie gern. Am allerliebsten vor dem. Und wenn ich gleich nachher sterben müßte.“ (S. 38)

Der durch Dorsday eingeführte Diskurs über den Warenwert der Nacktheit hinterlässt Else gänzlich traumatisiert. Fortan stellt sie ins Irrationale abdriftende Gleichungen über den Wert ihres Körpers an: „[...] nackt bin ich noch viel schöner, und es kostet einen Spottpreis, dreißigtausend Gulden.“ (S. 37) Selbst in die Sphäre des Traums diffundiert die unheimliche Frage nach dem Wert der eigenen Nacktheit. Dort erscheint Dorsday, durch die Technik der Verschiebung mit Elses Vater kombiniert: „O, es war der Mühe wert, Frau Winawer, ich habe noch nie einen so schönen Körper gesehen. Es hat mich nur dreißig Millionen gekostet. Ein Rubens kostet dreimal soviel.“ (S. 43) Der nackte Körper Elses steht in Konkurrenz zum Bild und dessen ökonomischen Wert.[524] Diese Gleichung, die zudem mit inflationären Zahlen spielt, kommt einem Trauma und einer narzisstischen Kränkung gleich. Elses Defensivschlag, der schließlich in der öffentlichen Entblößung gipfelt, bereitet sich schon jetzt in ihren Gedanken vor und wird in theatralen Kategorien gedacht: „Der Mond ist noch nicht da. Der geht erst zur Vorstellung auf, zur großen Vorstellung auf der Wiese, wenn der Herr Dorsday seine Sklavin nackt tanzen lässt.“ (S. 47) Mit dieser imaginären

[524] Vgl. zum Konnex von ökonomischem, ethnischem und geschlechtlichem Diskurs in *Fräulein Else* Franziska Schössler, „Börse und Begehren. Schnitzlers Monolog Fräulein else und seine Kontexte“, in: Polt-Heinzl/ Steinlechner (Hg.), *Affairen und Affekte*, S. 119-131.

Szene nimmt Else die entscheidende Korrektur am Vertrag vorweg: Statt in der geforderten Passivität als lebender Akt sieht sie sich, obzwar als Sklavin, selbst in Bewegung auf einer Waldlichtung tanzend. Der Tanz der ‚Sklavin' greift wiederum einen stereotypen erotischen Topos der Salonmalerei auf, er verweist auf die exotischen Akte und Odaliskendarstellungen des 19. Jahrhunderts.[525]

III.7.1.2 „*Alle sollen sie mich sehen*." – Zwischen Hysterie und Performance

Die finale Entblößung Elses in der Öffentlichkeit birgt unterschiedliche Muster: Zum einen die Kategorie des Theatralischen, also bewusst inszenierter Handlung, zum anderen die psychologische Motivation im Zusammenhang mit Trauma und Hysterie. Beide Linien verbinden sich in komplementärer Form zu einer unbewusst-bewussten inszenierten Performance.

Bereits im Traum entwirft Else Visionen des geforderten Ausverkaufs ihres Körpers, verbunden mit dem Todesmotiv:

> Die Damen sind im Schwimmkostüm. Das ist unanständig. Sie bilden sich ein, ich bin nackt. Wie dumm sie sind. Ich habe ja schwarze Trauerkleider an, weil ich tot bin." (S. 44) [...] Aber ich werde einen Brief hinterlassen mit testamentarischer Verfügung: Herr von Dorsday hat das Recht, meinen Leichnam zu sehen. Meinen schönen nackten Mädchenleichnam. (S. 52)

Auch die narzisstische Verschmelzung mit dem nackten Spiegelbild verweist symbolisch auf den Tod:

> Ah – wie hübsch es ist, so nackt im Zimmer auf und ab zu spazieren. Bin ich wirklich so schön wie im Spiegel? Ach, kommen Sie doch näher, schönes Fräulein. Ich will ihre blutroten Lippen küssen. Ich will Ihre Brüste an meine Brüste pressen." (S. 60)

Die autoerotische Emphase beim Anblick des eigenen nackten Körpers kann als ein Versuch Elses gedeutet werden, die Spaltung zwischen ihrem Selbstentwurf und ihrem Außenbild zu tilgen, und somit die der Weiblichkeit kulturell eingeschriebene Ambivalenz auszugleichen.[526] Diese Dopplung der weiblichen

---

[525] Beispielsweise bekannt von Ingres oder Gérôme. Auch ist das Motiv der tanzenden Sklavinnen und Haremsdamen eine beliebte Folie für den zeitgenössischen pornographischen Film. Vgl. *Projektionen der Sehnsucht*, S. 106.

[526] Der literarische Topos der ‚Spiegelszene' wird zeitgenössisch u. a. in signifikanter Weise bei Joseph Roth, *Der blinde Spiegel* (1925), verarbeitet als weibliche ‚coming-of-age'-Episode. Psychische wie physische Nacktheit wird hier im ‚Spiegelstadium' der weiblichen Pubertät als Begegnung mit dem unverhüllten Körper als Ort der erwachenden Sexualität inszeniert. Dort heißt es, ganz ähnlich wie bei Elses Selbstreflexionen vor dem Spiegel: „Es ist schön, sich allein im Zimmer vor dem Spiegel entkleiden zu können – allein, dieür ist versperrt, als hätte man sein eigenes Zimmer wie Tilly, die Große – und festzustellen, wie die Brüste

Existenz wird im zeitgenössischen Kontext psychopathologisch der Hysteriezugeordnet.[527] Elses Hang zum ‚Privattheater' ist unübersehbar, sie bedient sich dabei aus dem verfügbaren Arsenal üblicher Frauenrollen und inszeniert die eigene Person anhand dieser Versatzstücke.[528] Hier scheinen bereits die Aspekte des Theatralischen und auch des Spielerischen auf.[529] Nicht nur Dorsday, auch Else selbst stellt ihre Nacktheit inszenatorisch aus. In der Spiegelschau ist der antizipierte männliche Blick stets präsent: „Wirst du diese schönen Brüste küssen heute nacht? Ah, wie bin ich schön. [...] Herrliches Leben. Fort mit den Strümpfen, das wäre unanständig." (S. 59)[530] Der eigene Körper als Exponat variiert in seinen Posen zwischen Aktbild und Lichtgebet:[531] „Nackt, ganz nackt. [...] Schön, schön bin ich! Schau mich an, Nacht! Berge schaut mich an! Himmel schau mich an, wie schön ich bin. Aber ihr seid ja blind."[532] Obgleich sich psychopathologische Momente in Elses Überlegungen finden lassen, liegt ihrer Inszenierung darüber hinaus doch ein taktisches Kalkül zugrunde, welches die Hysterie als hinreichende Erklärung ausschließt, zumindest hinsichtlich der Exhibition im Musikzimmer. Vielmehr ist die

---

wachsen, weiß und fest und von rosigen Kuppen gekrönt, obwohl sie noch nicht so groß und durch die Kleider deutlich sichtbar sind wie bei Tilly, die einen Freund hat und küssen darf." (Joseph Roth, *Der blinde Spiegel*, in: ders., *Die Erzählungen*, Köln 2008, S. 110-158, hier S. 113).

527 Freud charakterisiert die Hysterica u. a. durch ihre fehlende Bereitschaft, sich dem gesellschaftlich präformierten Weiblichkeitsmodell unterzuordnen, ebenso durch das Unvermögen, die Mutterschaft zu akzeptieren. Entsprechend sagt Else: „Ich bin nicht mütterlich." Vgl. zur Hysterie bei Else Lersch-Schumacher, Barbara „Ich bin nicht mütterlich. Zur Psychopoetik der Hysterie in Schnitzlers *Fräulein Else*", in: Gotthart Wunberg (Hg.), *Arthur Schnitzler* (Text + Kritik 138/139), München 1998. S. 76-88.

528 So bezeichnet sie sich abwechselnd als „Luder", „Dirne", „Kanaille", „schamlos" etc.

529 Die ‚Bühne' der Inszenierung, das Setting, ist die Sommergesellschaft im großbürgerlichen Milieu. Der theatralische Charakter deutet sich bereits zu Beginn an, als Else den Tennisplatz effektvoll verlässt: „Das war ein ganz guter Abgang." (S. 5) Auch plante Else offenbar eine Karriere als Schauspielerin, die aber von ihren Eltern verhindert wurde: „Zur Bühne hätte ich gehen sollen." (S. 18) „Vom Theaterspielen haben sie nichts wissen wollen. Da haben sie mich ausgelacht." (S. 46).

530 Die Strümpfe als Requisit des Aktbildes gelten im Moralverständnis um 1900 als frivol. Durch die Requisiten erhält die Nacktheit erst ihre obszöne Note, so hatte bereits Manets *Olympia* das Publikum speziell durch die Pantöffelchen skandalisiert.

531 Die Pose des Lichtgebets entspringt der Freikörperkulturbewegung um 1900. Der unschuldig nackte Körper wird dabei in einer Ehrfurchtsgebärde und Pathosformel der Natur dargeboten. Vgl. Abb. 12.

532 Brandstetter, „Divested Interests", S. 251, weist auf eine mögliche Referenz zu Goethes *Wahlverwandtschaften* in dieser Szene hin. Ähnlich wie Ottilie auf dem See bietet Else ihren nackten Körper beschwörend der Natur dar. Im Vergleich heißt es bei Goethe: „Sie reißt ihren Busen auf und zeigt ihn zum erstenmal dem freien Himmel; zum erstenmal drückt sie ein Lebendiges an ihre reine nackte Brust, ach! und kein Lebendiges. Die kalten Glieder des unglücklichen Geschöpfs verkälten ihren Busen bis ins innerste Herz. [...] Sie wendet sich nach oben. Knieend sinkt sie in dem Kahne nieder und hebt das erstarrte Kind mit beiden Armen über ihre unschuldige Brust, die an Weiße und leider auch an Kälte dem Marmor gleicht." (Goethe, *Wahlverwandtschaften*, S. 180) Beide Szenen zentrieren den weiblichen Körper in seiner Nacktheit als Pathosformel.

Hysterie eines jener bekannten Versatzstücke, mit denen Else spielt, sie nimmt den Verdacht der Hysterica als ästhetisches Modell sogar vorweg:

> Da unten werden sie meinen, ich sei verrückt geworden. Aber ich war noch nie so vernünftig. [...] Soll ich mir die Haare lösen? Nein. Da säh ich aus wie eine Verrückte.“ (S. 59)

Der aggressive Tenor ihrer Überlegungen zeigt erste Ansätze einer offensiven Gegenwehr:

> Wie kommt denn der Her von Dorsday dazu? Gerade der? Wenn einer mich sieht, dann sollen mich auch andere sehen. Ja! Herrlicher Gedanke! – Alle sollen sie mich sehen. Die ganze Welt soll mich sehen.“ (S. 58)

Else stellt in ihrer Strategie eine neue Rechnung an, die das Tauschgeschäft durch einen selbst gewählten Rahmen erträglich machen soll. Der als Racheszenario ausgemalte Auftritt in der Öffentlichkeit gleicht dabei in seiner aggressiven Choreographie einem Anschlag,[533] der selbstverständlich in Form der Selbstzensur sofort mit dem Tod sanktioniert wird: „Und dann kommt das Veronal.“ (S. 58) Der geplante Auftritt wird eine Enthüllung auch in übertragenem Sinne sein, indem er Elses ureigenste exhibitionistische Wünsche öffentlich macht: „Hab ich mir nicht mein ganzes Leben lang so was gewünscht?“ (S. 62) Zwischen Wahn – von der Gesellschaft als Hysterie gedeutet – und Kalkül heftig schwankend führt Else ihren ‚Anschlag‘ auf Dorsday und die feine Gesellschaft schließlich durch. Nur in einen schwarzen Mantel gehüllt verlässt sie ihr Zimmer und begibt sich in den gewählten Rahmen der Exhibition. Der Raum wird zur Bühne, während Else die Stufen – gleich der Diva vor dem Auftritt – hinabschreitet und dabei durchaus kokett fremde Blicke aufnimmt:

> Ich bin schon ganz gewohnt, unter dem Mantel nackt zu sein. Ganz angenehm. [...] Ich könnte eine kleine Probe veranstalten – ein ganz klein wenig den Mantel lüften. Ich habe große Lust dazu. Schauen Sie mich nur an, mein Herr. (S. 63) [...] Warum sehen mich die zwei Damen an? Merken sie was? [...] Der Portier sieht mich auch so verdächtig an. (S. 66)

Die Blicke ersetzen gänzlich die verbale Kommunikation und werden in Elses Sicht zu Zeichen der zentral um sie kreisenden Begehrensdynamik:

> Da bin ich, Herr von Dorsday! [...] Verstehen Sie meinen Blick? Sein Auge spricht zu mir: komm! Sein Auge spricht: ich will dich nackt sehen.“ (S. 69)

[533] Martens, „Naked bodies in Schnitzler’s late prose fiction“, spricht gar von einem ‚terroristischen Anschlag‘.

Zu den Klängen von Schumanns *Carnaval* lässt Else ihren Mantel schließlich fallen. Die Musik und der Titel des Stücks unterstützen die Theatralisierung der Szene und rücken die Nacktheit in den Kontext von Maskerade und Demaskierung.[534] Elses Aktion gleicht einer künstlerischen Performance; indem sie bewusst und theatralisch den vorgesehenen intimen Rahmen der Entblößung sprengt, inszeniert sie einen Saboteursakt an der männlichen Phantasie, ein „Theater der Transgression":[535]

> Nackt stehe ich da. Dorsday reißt die Augen auf. Jetzt endlich glaubt er es. Der Filou steht auf. Seine Augen leuchten. Du verstehst mich, schöner Jüngling. (Ebd.)

Die plötzliche Nacktheit im Musikzimmer ist deplaziert, skandalös und in höchstem Maße ‚unverträglich', indem sie kulturelle Konventionen und Sehgewohnheiten gewaltsam aufsprengt.[536] Sie ist in gleichem Maße eine Demaskierung der gesellschaftlichen Codes wie ein paradoxaler Akt der Befreiung: Die somatische Entkleidung wird zur semiotischen Enthüllung. Elses Coup ist die Rückgewinnung der Kontrolle über die Zeichen: indem sie selbst sich in ein Zeichen verwandelt – der begehrten Nacktheit – und dieses öffentlich ausstellt, attackiert sie mit semiotischer Raffinesse und in Eigenregie die Doppelmoral einer männlich dominierten Kultur der Heimlichkeiten und Dissimulierungen. In der theatralen ‚Show' unterläuft und erfüllt Else die Handelsbedingungen Dorsdays in subversiver Weise – sie bietet die Nacktheit dar, doch statt in der gewünschten stillen Pose in dramatischer Bewegung – die Grenze zu einem neuen weiblichen Subjektverständnis wird dabei berührt, jedoch noch nicht überschritten. Die ekstatische Gebärde der Entblößung entspricht jedoch nicht der Formel des professionellen Striptease.[537] Die Choreographie des Striptease ist da kalkuliert, wo Elses Geste eruptiv ist: im Moment der Enthüllung. Die Nacktheit rekurriert zwar in Anleihen auf die rhetorische Figur der korporalen ‚demonstratio'von Wahrheit, der *nuda veritas*,[538] unterläuft jedoch auch diesen referentiellen Rahmen: Elses

---

[534] Vgl. gesondert zu diesem Aspekt Gerd K. Schneider, „Ton- und Schriftsprache in Schnitzlers *Fräulein Else* und Schumanns *Carnaval*", in: *Modern Austrian Literature* 2/1969, S. 17-20.

[535] So treffend zugespitzt von Brandstetter, „Divested Interests", S.261.

[536] Vgl. Otto Rank, *Die Nacktheit in Sage und Dichtung*.

[537] Vgl. dagegen die Ansicht Koschorkes, „Blick und Macht", der Elses Entblößung als Striptease deutet: „Der Striptease - dessen Referenzmedium die Musik ist, nicht mehr das ruhende Bild - zelebriert ein autoerotisches Ritual." (S. 333). Die entscheidende Differenz zum Striptease jedoch ist die eruptive und unerwartete Geste der Enthüllung wie sie Else vornimmt. Der Striptease mündet vorhersehbar, weil ritualisiert, in die Nacktheit.

[538] Vgl. Brandstetter, „Divested Interests", S. 246 Brandstetter stellt einen Vergleich an zwischen der mythologischen Entblößung Phrynes vor den Richtern und Elses Darbietung im Musikzimmer. In letzter Konsequenz jedoch ist auch dieser Bezug nur *ein* Aspekt einer komplexen Bezüglichkeit als Bild und erzählte Handlung.

Entblößung soll nicht, wie die Nacktheit Phrynes vor Gericht, eine Unschuld und Reinheit im Bild des ungeschützten, transparenten Körpers illustrieren, sondern verkörpert ein komplexes, zeichenhaftes Zusammenspiel aus innerpsychischen wie exogenen Zwängen und deren Inkarnation. Derartig karnevalesk gebrochen ist die Wahrheit auch nicht mehr auszumachen; Elses Pathosformel ist eine Erscheinung, die ins Leere verweist; eine Manifestation des bloßen Körpers und somit eine Vergeudung – entsprechend der irrational-inflationären Zahlen entwertet sich ihre Nacktheit im Moment der totalen Offenlegung. Schließlich verwandelt sich die Akteurin Else doch in ein starres Bild – indem sie sich dem Tod respektive der sozialen Auslöschung verschreibt: „Vielleicht bin ich schon tot?“ (S. 70) sinniert Else unmittelbar nach der Entblößung. Wie ein Vorhang fällt der Mantel hier auf sie herab, das Spektakel ist zu Ende: „Ich falle um. Alles ist vorbei. Warum ist denn keine Musik mehr? [...] Der Mantel fällt auf mich herab.“ (Ebd.)

Im hysterischen Todessehnen scheint nun doch eine psychopathologische Dimension auf, die sich mit der zeitgenössischen Trauma-Theorie in Verbindung bringen lässt. Elses Handlung ließe sich somit als ‚Opfergang‘ bezeichnen, der Züge von Trauma, Hysterie und Ritual zeichenhaft in sich vereint.[539] So spricht Else vor ihrer Tat explizit von einer Opferhandlung: „Das eine Opfer bringe ich – und dann keines mehr. Nie, nie, niemals wieder.“ (S. 57) Das Trauma entsteht dort, wo Verdrängung versagt und sich zeichenhaft als Energie kanalisiert – hier als Opfer der Nacktheit.[540] In Elses Fall lässt sich insofern von einem Trauma sprechen, als ihr durch Dorsdays Angebot eine traumatische Erfahrung zuteil wird und sich fortan ihre exhibitionistischen Phantasien eigendynamisch intensivieren – als autonome Phantasie ist die Nacktheit bereits von Beginn an

---

[539] So auch, wenngleich in einem ausschließlich religiösen Kontext und damit sehr verkürzt, interpretiert von Katja Malsch, *Literatur und Selbstopfer. Historisch-systematische Studien zu Gryphius, Lessing, Gotthelf, Storm, Kaiser und Schnitzler*, Würzburg 2007, S. 133 f.
Zur Körpersprache und Ikonographie der Hysterica vgl. die zeitgenössischen Studien von Freud und Breuer, die als Folie zeitgenössischer Darstellungen gelten können: *Studien über Hysterie* (1893), in: Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud u. a., Frankfurt a. M. ^{4}1972, Bd. 1, S. 75-312.
Die Imitation hysterischer Posen in zeitgenössischen Medien – Text, Theater, Photographie und Film – orientiert sich an der *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, dem hysterischen Gebärdenatlas von Charcot. Die photographische Dokumentation der Hysterica macht diese selbst zum formvollendeten Kunstwerk und zum medialen Spektakel. Vgl. hierzu u. a. Georges Didi-Huberman, *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München 1997.

[540] Vgl. zum Trauma als ästhetische Kategorie Bernhard Neuhoff, „Ritual und Trauma. Eine Konstellation der Moderne bei Benjamin, Freud und Hofmannsthal“, in: *Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne* 10/2002: Trauma entsteht laut Neuhoff dort wo „ein übermächtiger Sinneseindruck oder ein nicht mehr beherrschbarer Triebwunsch vom Bewusstsein abgespalten und verdrängt wird. Die von der traumatischen Situation ausgelöste Erregungssumme kann deshalb nicht mehr abgegolten werden; die psychische Ökonomie des Traumatisierten gerät aus dem Gleichgewicht.“ (S. 187).

angelegt. Das Moment der Wiederholung, wie es auch dem Ritual innewohnt, findet sich im zwanghaften Betreiben jener Entblößungsszenarien. Ihre Gegenwehr, die öffentliche Entblößung, lässt sich somit lesen als ein mimetischer Versuch, den Körper als letztes Ausdruckinstrument zu nutzen und mittels Zeichen aus dem Reservoir der kulturellen Codes Widerstand zu leisten: körperliche ‚Mimikry' als die leere Drohgebärde in der Hilflosigkeit. Else nimmt in ihrer körperlichen Darbietung zeichenhaft Bezug auf das Schockerlebnis und reproduziert eben jenes traumatische Muster in der ‚hysterischen' Handlung im unpassenden Rahmen: Die öffentliche Nacktheit ist ‚doppeltes Zeichen', als Verweis auf und als das Trauma selbst. Lachen und Schreien, Ohnmacht und gesteigerte Wachheit sind die lautstarken und drastischen Zustände des Außer-sich-seins, die einerseits der Ästhetik der Hysterica korrespondieren, andererseits somatische Signale der Gattung sind:

> „ ‚Ha, Ha, Ha!' Wer lacht denn da? Ich selber? [...] Es saust in meinen Ohren. [...] Die Leute halten mich für ohnmächtig. Nein, ich bin nicht ohnmächtig. Ich bin bei vollem Bewußtsein. Ich bin hundertmal wach, ich bin tausendmal wach. Ich muß nur immer lachen. [...] ‚Haaaah!' Ich will nicht schreien, und ich muß immer schreien. (S. 70)

Elses Widerstand entspricht dem verzweifelten Versuch, eine Reintegration des traumatischen Erlebnisses in die innerpsychische Ökonomie und in die des sozialen Zeichenaustauschs zu erlangen, welches jedoch letztlich scheitert und in einem unökonomisch ‚verschwenderischen' Todestrieb gipfelt. Trauma und Ritual berühren sich im Augenblick des ‚Opfergangs' Elses – der Ausstellung der Nacktheit. Das Fest und der Karneval liefern hierfür den kultischen Rahmen, zusätzlich besorgt durch die musikalische Untermalung der Handlung. Der finale Gang in die Ostentation der Nacktheit gewinnt hier fast tänzerischen Charakter. Schnitzlers Kunstgriff, die Noten ins Schriftbild zu integrieren inszeniert den Text als multimediales Spektakel.

Der Tod scheint für Else die logische Konsequenz; er ist integraler Bestandteil der Opferhandlung, die einen metaphorischen Tausch darstellt: „Es war nur für Papa." (S. 73) Im Moment der ekstatischen Grenzüberschreitung tritt der Tod ein und wird rituell begangen: „Man trägt mich, man trägt mich, man trägt mich zu Grabe. [...] Sie sollen mich nur hinauftragen, immer weiter, bis zum Dach, bis zum Himmel." (Ebd.) Die Nacktheit nimmt hier erneut, wie bereits im *Törleß*, die liminal grenzüberschreitende Funktion an, ist Kippmoment zwischen Leben und Tod, Unwissen und Einweihung – kurz: Passage. Hysterie und Theatralität berühren sich auf der Ebene der Darstellung, wo der Körper zum Zeichen wird. Eine Besonderheit, auch in Bezug auf die

übrigen bereits untersuchten Texte, stellt die Schilderung der Nacktheit aus der Innenperspektive dar. Sowohl das Erleben des Todes[541] als auch der Nacktheit werden vom Erzähler-Ich berichtet. Es handelt sich also um eine ‚unsichtbare, jedoch persönlich erfahrene und erlebte Nacktheit, was zweifellos eine Steigerung des Affektwerts bewirkt.

Elses Nacktheit ist weit entfernt vom Akt – sie ist gleichermaßen eine gewaltsame Sprengung des narrativen Rahmens, der diesen stets umgibt und Nacktheit – auch im literarischen Text – zu einer formelhaften „Art von Bekleidung“[542] macht. Alle Rahmungsmanöver – Elses eigenes Verhaften an Paradigmen der Marmorschönheit, Dorsdays gewaltsames Drängen auf eine posenhafte Stilllegung Elses im Bild – implodieren im Moment der Exhibition als einer ‚Performance‘, die im Kontext der hier versammelten Textszenarien einzigartig ist. Die Differenz von Starre und Bewegung des Nackten ist eine Leitfrage für die Verwendung von Nacktheit respektive Akten als literarischer Figur: Elses Nacktheit destruiert die verbindlich geltenden Folien der Darstellung als Akt, sie ist Figur der Transgression und Drift in die totale Bewegung. Der nackte (weibliche) Körper, zur Pose verdammt, erscheint hier entfesselt und autonom – eine Freiheit, die noch ins Leere, den Tod, verweist. Auch verblassen ikonographische Kostümierungen angesichts einer Nacktheit, die pure Epiphanie des Plötzlichen, ‚Unverträglichen‘ und verkörperte Denunziation aller dieser Zuschreibungen in einem ‚Akt‘ der Zerstörung ist. Hier überbietet Schnitzler die gemilderte novellistische Leitlinie des letzten Jahrhunderts – die Bannung des Körpers in die statuarische Pose und das Sinnbild – und knüpft vielmehr direkt an die ältere, prototypische Novellistik an, die den bewegten Körper als Pathos- und Leidensformel auftreten lässt. Die Gesten der Hysterica liefern hierbei die zeitgenössische kongeniale Folie für den im novellistischen Zustand des Außer-sich-seins befindlichen Körper.

[541] Die Spekulationen über die Wahrscheinlichkeit des Todes Elses und der Menge des Giftes sind letztlich müßig. Elses gesellschaftlicher Tod wird in jedem Fall im Moment der Entblößung symbolisch vollzogen. Auch ihre letzten Gedankenfetzen verweisen darauf: „Ich fliege...ich träume...ich schlafe...ich träu...träu – ich flie.....“ (S. 81).

[542] Vgl. Berger, *Sehen*: „Der Akt ist dazu verdammt, niemals nackt zu sein; der Akt ist eine Form der Bekleidung.“ (S. 51).

III.7.2 „ *…diese unendliche Flut von Nacktheit*“ – Die *Traumnovelle* (1925)

Die *Traumnovelle* wird erstmals 1925 in der literarischen Revue *Die Dame* veröffentlicht und geht stofflich bekanntlich auf frühe Entwürfe aus dem Jahre 1907 zurück. Primärer Verhandlungsgegenstand ist die eheliche Treue – sowohl in physischer als auch geistiger Hinsicht. Der Diskurs der Liebe bildet dabei stets das krisenhafte Geschlechterverhältnis seiner Zeit mit ab, Schnitzler siedelt dabei Figuren und Ambiente deutlich in der Zeit vor der großen Zäsur des Ersten Weltkriegs an und somit noch ganz der Kaiserzeit verhaftet.[543] Ursprünglich unter dem Arbeitstitel *Doppelnovelle* geführt, birgt die *Traumnovelle* parallele Strukturen und Doppelperspektiven aus weiblicher und männlicher Sicht. Das im Modus des Realen geschilderte Geschehen – Fridolins nächtliche Aventuren – wird dialogisch durch Traumsequenzen Albertines unterbrochen und relativiert so das Verhältnis von Traum und Wirklichkeit. Innerhalb der Kreisstruktur finden sich verschiedene prägnante Leitmotive, eines davon – wenn nicht das stärkste – ist die Nacktheit. Nackte Körper werden als suggestive Bilder in die Handlung montiert und erhöhen die Rätselhaftigkeit und Symbolik der Novelle. Im Gegensatz zu *Fräulein Else* ist das Motiv der Nacktheit hier aufgespaltet auf mehrere einzelne Figuren, wobei die nackten Körper stets fremde Körper sind und der Protagonist Fridolin nur indirekt, im Traum seiner Frau Albertine, als nackter Körper figuriert.

III.7.2.1 Karneval der Triebe

Das Motiv eines erotischen Bacchanals erscheint gemäß der Doppelstruktur des Textes auf zwei Ebenen: während Fridolins nächtlicher Wanderung und im Traum Albertines. Den Szenen liegen hierbei diametral entgegen gesetzte ‚Optative‘ zugrunde, die den Freudschen Kategorien der ‚Wunschversagung‘

[543] Siehe Gerhard Neumann, „Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*: eine Theorie der Liebe am Beginn des 20 Jahrhunderts“, in: Christoph Hoffmann/ Caroline Welsh (Hg.), *Umwege des Lesens – aus dem Labor philologischer Neugierde*, Berlin 2006, S. 91-110.

und ‚Wunscherfüllung' zuzuordnen sind.[544] Fridolin begegnet während seines zwischen Traum und Realität oszillierenden Ausflugs durch die Stadt diversen erotischen Anfechtungen. Alle Frauen, denen er begegnet, sind Inkarnationen unterdrückter männlicher Wünsche und Projektionen. Dabei arbeitet er quasi das komplette zeitgenössische Repertoire weiblicher Stereotypen ab: die Hysterica in Gestalt der Tochter des Toten, als eine Reminiszenz an die Analysepatientin Anna O., weiterhin die androgyne Pierrette und die junge Dirne, deren Gestalt sowohl das ‚süße Mädel' aus der Vorstadt als auch die reine Hure – Maria Magdalena – variiert.

Bereits die pittoreske Erinnerung an das nackte dänische Mädchen, dem er eines Morgens während des vergangenen Urlaubs begegnet war, enthält in nuce das Muster des Versäumens, welches die Beziehungen Fridolins zum weiblichen Geschlecht im Handlungsverlauf prägt und exponiert gleichzeitig Nacktheit als das zentrale novellistische Leitmotiv. Die Asymmetrie der Szene, die Fridolin zunächst in klassischer Anordnung als männlichen Voyeur und Subjekt des Blicks vorstellt, verkehrt sich schlagartig zugunsten der Erblickten:

> Ein Zittern ging durch ihren Leib, als müßte sie sinken oder fliehen. [...] Mit einemmal lächelte sie, lächelte wunderbar, es war ein Grüßen, ja ein Winken in ihren Augen, - und zugleich ein leiser Spott mit dem sie ganz flüchtig zu ihren Füßen das Wasser streifte, das mich von ihr trennte. Dann reckte sie den jungen schlanken Körper hoch, wie ihrer Schönheit froh, und, wie leicht zu merken war, durch den Glanz meines Blicks, den sie auf sich fühlte, stolz und süß erregt.[545]

Das offenbar festgeschriebene Geschlechterverhältnis kollabiert bereits hier, eingangs der Novelle, indem der begehrliche männliche Blick aktiv aufgenommen und in weibliche Erregung umgewandelt wird. Das trennende Element des Wassers ist in der bildlichen Tradition ohnehin der weiblichen Sphäre zuzuschreiben und stellt hier eine weitere sexuelle Barriere dar. Indem Fridolin fortlaufend zaudernd alle Avancen und Angebote ausschlägt, entzieht er sich sexueller Intimität und scheitert an seinem illustren Selbstentwurf als Abenteurer und Galant. Den Höhepunkt seiner nächtlichen Irrfahrt stellt die mitternächtliche Orgie im Haus der Geheimgesellschaft dar. Einer leibhaftigen pornographischen Wunschvorstellung gleich bieten sich hier dem Betrachter massive körperliche Reize:

> [...] und Frauen standen unbeweglich da, alle mit dunklen Schleiern um Haupt, Stirn und Nacken, schwarze Spitzenlarven über dem Antlitz, aber sonst völlig

[544] Vgl. ausführlich zur Anwendung der Kategorien der *Traumdeutung* in der *Traumnovelle* Michaela Perlmann, *Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers*, München 1987.

[545] Arthur Schnitzler, *Traumnovelle*, hg. von Michael Scheffel, Stuttgart 2002 S. 10. Im folgenden wird im laufenden Text unter Angabe der Seitenzahl zitiert.

> nackt. Fridolins Augen irrten durstig von üppigen zu schlanken, von zarten zu prangend erblühten Gestalten; – und daß jede dieser Unverhüllten doch ein Geheimnis blieb und aus den schwarzen Masken als unlöslichste Rätsel große Augen zu ihm herüberstrahlten, das wandelte ihm die Lust des Schauens in eine fast unerträgliche Qual des Verlangens. (S. 45)[546]

Es entfaltet sich hier ein libertin anmutendes Pandämonium sexueller Reize, das durchaus stereotyp zeitgenössische männliche Phantasmen der Angstlust als sinnlich pralles Tableau vorstellt: so ist auch Fridolins „durstiger", einverleibender Blick gebrochen unter der Autozensur einer „unerträglichen Qual". Das Kippmoment des Unheimlichen ist der schönen Nacktheit bedrohlich inhärent und verstärkt die phantasmatische Wirkung der Szenerie als einem „Abgrund der Triebwelt"[547] und deren adäquatem Sinnbild weiblicher Sexualität. Die ubiquitäre Nacktheit ist ein gewagtes novellistisches Highlight, stellt in seiner prallen Bildlichkeit als erotisches Bacchanal den Höhepunkt des äußeren wie – als Sinnbild sexueller Wünsche und Ängste Fridolins – des inneren Geschehens dar. Die anachronistische Kostümierung des unerhörten Handelns durch Kavaliers- und Priestertrachten verwischt die möglichen Bezüge zur Gegenwart und bedient sich der beliebten Renaissancefolie.[548] Wenn aus Fridolins Perspektive von einer „Lust des Schauens" und gleichzeitig einer „fast unerträglichen Qual des Verlangens" berichtet wird, so wird in diesem konfliktiven Spannungsfeld ein zwischengeschlechtliches Grundschema der *Traumnovelle* formuliert. Die nackten Frauen stellen ein verheißungsvolles Versprechen dar, welches von Fridolin nicht eingelöst werden kann: Nacktheit

---

[546] Elsbeth Dangel-Pelloquin weist in *Wiederholung als Schicksal. Arthur Schnitzlers Romans ‚Therese. Chronik eines Frauenlebens'*, München 1985, S. 131 ff. auf eine intertextuelle Schnittstelle hin: Das Motiv der lockenden Weiblichkeit im karnevalesk entgrenzten Raum erscheint auch in Felix Saltens Erzählung *Herr Wenzel auf Rehberg* (1906). Die Parallelen bis ins Detail sind offenkundig, wenngleich kein Plagiat Schnitzlers vorliegt: die Dämonisierung des Weiblichen ist um 1900 ein Allgemeinplatz. In der Darstellung der okkulten Geheimgesellschaft orientiert sich Schnitzler möglicherweise auch an der Schilderung einer schwarzen Messe in Joris-Karl Huysmans *Là-Bas* (1891) Beide Autoren, Schnitzler wie Salten, schildern ein erotisches Maskenfest nebst nackten Akteurinnen mit schwarzen Schleiern. Auch Salten widmet sich in genussvoller Schau der Nacktheit der Frauen: „Jetzt blendete der jähe Anblick all der nackenden Mädchen meine Augen [...] ich sah durch die Verschleierung meiner Sinne hindurch die weißen Leiber glänzen [...] das leuchtende Fleisch der Dirnen blinkte hell gegen die schwarze Seide der priesterlichen Gewänder." (zit. nach Dangel, ebd.) Das Unheimliche der verkörperten Sinnlichkeit äußert sich in den „heißen" und „zornigen" Augen der Dirnen, während bei Schnitzler das „tolle, beinahe böse Lachen" erschallt. Der alte Topos weiblicher Verführung, vielfach literarisch ausgestaltet, wird hier äußerst plastisch vorgeführt. Die Nacktheit steht bei Schnitzler mehr als in Saltens historisierender Darstellung für die Projektion der Triebe, während reziprok die Maske als Schutz und Zensurinstanz fungiert.

[547] So der treffende Titel des Beitrags von Hilde Spiel: „Im Abgrund der Triebwelt oder Kein Zugang zum Fest. Zu Schnitzlers *Traumnovelle*", in: dies.: *In meinem Garten schlendernd. Essays*, München 1981, S. 128-135.

[548] Vgl. Dangel-Pelloquin, *Wiederholung als Schicksal*, S. 132.

wird hier zur Aporie des nur Gesehenen aber Unerreichbaren, zum Illusionstheater.[549]

Die Begegnung mit der maskierten Nackten, die sich letztlich für Fridolin opfert, ist schließlich das Paradigma des Scheiterns von Intimität und gegenseitigem Erkennen und etabliert die defekte Kommunikation und das Verkennen als fatales Muster:

> Ein Zittern ging durch ihren nackten Leib, das sich ihm mitteilte und ihm fast die Sinne umnebelte. „Es kann nicht mehr auf dem Spiel stehen als mein Leben", sagte er, „und das bist du mir in diesem Augenblick wert." Er faßte ihre Hände, versuchte sie an sich zu ziehen. Sie flüsterte wieder, wie verzweifelt: „Geh!" [...] Er wollte sie nicht hören. (S. 47)

Das Zittern der Nackten als somatische Äußerung der Erregung ist wieder – wie fast wortwörtlich im Fall des dänischen Mädchens – uneindeutig eindeutig, artikuliert Gefahr wie sexuelle Erregung. Körpersprache und sprachlicher Ausdruck werden hier von Fridolin konsequent fehlgedeutet, auch die Nacktheit der schönen Unbekannten ist ein solches trügerisches Zeichen sexueller Verheißung: Männliches Begehren wird mit dem Rückzug des Weiblichen sanktioniert, darüber täuscht auch das Angebot der Nacktheit nicht hinweg. Schnitzler führt hier ganz nebenbei die Vorstellung der *nuda veritas*,[550] der Wahrheit hinter der Erscheinung, ad absurdum. Die nackte Wahrheit wird durch die gleichzeitige Maskierung konterkariert, da die Person unter der Maske anonym bleibt und somit zum „unlöslichsten Rätsel" (S. 45) wird. Nacktheit als wahre Travestie, mit dem Requisit der Maske ausgestattet, evoziert den äußeren Rahmen des Geschehens: wiederum wird die Nacktheit – wie bereits durch das Detail der Musik in *Fräulein Else* – in den Kontext von Karneval, Maskerade und Täuschung positioniert. Die Nacktheit erscheint hier vielmehr in paradoxer Weise als eigentliche Verkleidung. Der Karneval in seiner kulturellen Dimension stellt den Ausnahmezustand bereit; er bietet als eine organisierte und erlaubte Grenzüberschreitung in einem festgelegten rituellen Rahmen die

---

[549] Umberto Ecos Analyse des Striptease „Platon im Striptease-Lokal", in: ders., *Platon im Stritease-Lokal. Parodien und Travestien*, übers. von Burkhart Kroeber, München 1990, S. 15-20, vergleicht den Erkenntnisgewinn des Zuschauers eines professionellen Entkleidungsvorgangs mit Platons Höhlengleichnis: „ [der Betrachter] vergleicht seine sexuellen Erfahrungen mit der Idee von Sexualität, die Nackten, die er hat, mit der für ihn nie erreichbaren, überirdischen Nacktheitsidee. Danach muß er in seine Höhle zurück und sich mit den Schatten begnügen, die ihm zustehen." (S. 19) Die ironische Analogie lässt sich trefflich auf Fridolins fatales Muster des Versäumens anwenden, auch ihm gelingt es nicht, die Chimären nackter Schönheit in seine Realität zu integrieren.

[550] Vgl. zur zeitgenössischen Ausgestaltung der *nuda veritas* Abbildung 13: Gustav Klimts *Nuda Veritas* von 1899 zeigt die Allegorie der Wahrheit als eine nackte Frau im ambivalenten Kontext des Sündenfalls, verkörpert durch die Schlange, die sich um die Füße der ‚Wahrheit' ringelt. Das eitle Requisit des Spiegels evoziert als zusätzliche Gefährdung der ‚Wahrheit' das weibliche Laster Vanitas.

zeitlich limitierte Entgrenzung und Lösung von gesellschaftlichen Normen und Reglements.[551] Mittels „konkret-sinnlicher Symbolformen“[552] ereignen sich hier die „Profanation und die karnevalistischen Ruchlosigkeiten“[553] – beispielhaft verkörpert durch die maskierten nackten Frauen.[554] Als Sinnbild der weiblichen Verführung sind sie gleichzeitig Lustobjekt und Chiffre der Gefahr:

> Doch wie ihm erging es wohl auch den anderen. Die ersten entzückten Atemzüge wandelten sich zu Seufzern, die nach einem tiefen Weh klangen; irgendwo entrang sich ein Schrei; – und plötzlich, als wären sie gejagt, stürzten sie alle, [...] aus dem dämmrigen Saal zu den Frauen hin, wo ein tolles, beinahe böses Lachen sie empfing. Fridolin war der einzige, der als Mönch geblieben war, und schlich sich, einigermaßen ängstlich, in die entfernteste Ecke [...] (S. 45)

Trotz der Enthebbarkeit von Scham und Angst im karnevalesken Raum sowie der permissiven Anonymität der Masken setzt sich auch hier das Muster des Rückzugs fort. Die massive sinnliche Anfechtung der Nacktheiten löst nun doch einen Reflex der Beschämung aus: in die „entfernteste Ecke“ zieht sich Fridolin zurück, im Gegensatz zu den offensiven anderen Männern vor der inkarnierten Sexualität flüchtend. Die Scham als Äußerung der Autozensur steht in Komplizenschaft zur Maske, die zwar eine salvierende Anonymität bietet, jedoch regiert darunter umso größere Angst.

Da Schnitzler die Grenze zwischen Traum und Realität fließend gestaltet, kann auch hier für die vermeintlich reale Begebenheit das Muster einer Traumarbeit angewandt werden. In diesem Falle figuriert die Menge nackter Frauen als Verdichtungsmoment verdrängter Wunschvorstelllungen, deren Inhalt auf der Hand liegt. Schnitzler selbst allerdings etabliert in Abgrenzung zum Dogma der Psychoanalyse den Begriff des „Mittelbewußtseins“ als eine psychologische Kategorie, die eine flexible Einordnung zahlreicher nicht-bewusster Gedanken und Regungen ermöglicht, ohne gänzlich in die Sphäre der Triebe und damit der psychoanalytischen Spekulation zu verfallen.[555]

---

[551] Vgl. zu Maskerade als Schauspiel zwischengeschlechtlicher Krise Bettinger/ Funk (Hg.), *Maskeraden*.

[552] Bachtin, *Literatur und Karneval*, S.47.

[553] S.49

[554] Im psychoanalytischen Kontext weist die Travestie, der Karneval, auf eine Überschreitung der Normen in Richtung der sexuellen Triebe und Wünsche hin. Maskerade und Verkleidung dienen in ihrer symbolischen Funktion als Zensurinstanzen des Über-Ichs. So muss Fridolin vor dem Zutritt zur Geheimgesellschaft ebenfalls Maske und Kostüm anlegen, die ihm die Loslösung von sittlichen und moralischen Normen erst ermöglichen.

[555] Vgl. zum Konzept des Mittelbewusstseins bei Schnitzler Perlmann, *Der Traum in der literarischen Moderne*, S. 38; Horst Thomé, *Autonomes Ich und ‚Inneres Ausland‘. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848-1914)*, Tübingen 1993, hier S. 598-644.

Die körperliche Enthüllung wird von den Teilnehmern an der sadomasochistischen Orgie genussvoll zelebriert, wohingegen die Enthüllung der Identität durch eine Demaskierung als unerträglich empfunden wird:

> ‚Die Maske herunter!' riefen einige zugleich. Wie zum Schutz hielt Fridolin die Arme vor sich hingestreckt. Tausendmal schlimmer wäre es ihm erschienen, der einzige mit unverlarvtem Gesicht unter lauter Masken dazustehen, als plötzlich unter Angekleideten nackt. (S. 50)

Fridolins Retterin wird schließlich, nachdem sie sich bereit erklärt hat, sich für Fridolin zu opfern, gewaltsam entkleidet und demaskiert:

> Die dunkle Tracht fiel wie durch einen Zauber von ihr ab, im Glanz ihres weißen Leibes stand sie da, sie griff nach dem Schleier, der ihr um Stirn, Haupt und Nacken gewunden war, und mit einer wundersamen Bewegung wand sie ihn los. Er sank zu Boden, dunkle Haare stürzten ihr über Schultern, Brust und Lenden, doch ehe noch Fridolin das Bild ihres Antlitzes zu erhaschen vermochte, war er von unwiderstehlichen Armen erfasst, fortgerissen und zur Türe gedrängt worden [...] (S. 52 f.)

Es ist bezeichnend, dass Fridolin zwar ihren nackten Körper sieht, dem als Zeichenträger kultureller Codes das erotische Verlangen eingeschrieben ist, jedoch das letzte Rätsel ihres unverhüllten Antlitzes, und damit ihrer Identität zunächst ungelöst bleibt. Wieder findet im Konnex mit Nacktheit ein Opfer statt, dargebracht von einer maskierten Unbekannten im Rahmen einer mysteriösen Ordnung. Die Orgie verbindet sich mit dem Opferkult und der kollektiven Ekstase, von der alleinig Fridolin ausgeschlossen bleibt. Innerhalb der obskuren Gesellschaft, deren geschlechtliche Praktiken auf Konsum und Opfer reduziert sind, ergibt sich eine dabei durchaus eine bildliche Analogie zu christlichen Vorstellungen von Sünde und Erlösung, Schuld und Sühne, wie sie in Albertines Traum als Kontrafaktur der Geschlechterrollen weiterentwickelt wird.[556]

[556] An dieser Stelle sei hinzuweisen auf die filmische Adaption der *Traumnovelle* durch Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut* (1999), eine Hochglanz-Hollywoodproduktion mit Nicole Kidman und Tom Cruise in den Hauptrollen. Die Kubricksche Interpretation der Bacchanalszene ist signifikant: Nacktheit ist hier inszeniert als uniforme Masse uniform gebildeter Körper, involviert in sexuelle Handlungen – ein schmaler Grat verläuft hier zwischen erotischer und deutlich pornographischer Darstellungspraxis, die sich jedoch gerade durch die körperliche Gleichförmigkeit und Monotonie abmildert. Wo Schnitzler die Unterschiedlichkeit der körperlichen Eigenheiten hervorhebt, wählt Kubrick eine sterile ‚Playboy-Ästhetik'. Eine eingängige Analyse zum Umgang mit Nacktheit im medialen Vergleich wäre lohnenswert, ist aber durch die inzwischen beträchtliche Forschungsliteratur, zumindest was die Umsetzungsvorgänge auf motivischer und ästhetischer Ebene betrifft, schon teilweise erledigt worden. Siehe z. B. Oliver Jahrhaus, „Der Film als Traum und der Voyeurismus des Zuschauers. Stanley Kubricks Verfilmung *Eyes Wide Shut* von Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*, in: ders.,/ Stefan Neuhaus (Hg.), *Der erotische Film. Zur medialen Codierung von Ästhetik, Sexualität und Gewalt*, Würzburg 2003, S. 169-188; Sven Hanuschek, „*Traumnovelle* – (Arthur Schnitzler – Stanley Kubrick): ‚All diese Ordnung, all diese Sicherheit des Daseins nur Schein und Lüge'", in: Anne Bohnenkamp-Renken (Hg.), *Literaturverfilmungen*, Stuttgart 2005, S. 177-184; Julia Freytag, *Verhüllte Schaulust. Die Maske in Schnitzlers Traumnovelle und Kubricks Eyes Wide Shut*, Bielefeld 2007.

Die Verbindung von sowohl heidnischer wie christlicher Fest- und Opferhandlung findet sich in Albertines Traum in eine gegenteilige Konstellation umgekehrt. Bemerkenswert ist die erkennbare Asymmetrie beim Erfolg der Wunscherfüllungen in Relation zu Fridolins Erlebnissen. Teilweise kann Albertines Traumarbeit als Kompensation unerfüllter Wünsche und somit als Wunscherfüllungstraum freudianisch gedeutet werden. Trotz der vorhandenen Bezüge zur Freudschen Traumtheorie lässt sich an Albertines Traum aber keineswegs eine Paradedeutung nach freudianischem Muster durchexerzieren. Vielmehr treten die Übereinstimmungen mit der Psychoanalyse zurück hinter der künstlerischen Raffinesse der Komposition – zugunsten der unheimlich anmutenden Doppelstruktur. Der Traum enthält eine eigene, symbolisch unterlegte Fabel und setzt ein mit der Szene der Hochzeitsnacht von Fridolin und Albertine. Die ersten Traumgedanken kreisen um Kleider:

> „Aber das Brautkleid war noch nicht da. Oder irrte ich mich vielleicht? Ich öffnete den Schrank um nachzusehen, da hingen statt des Brautkleids eine ganze Menge von anderen Kleidern, Kostüme eigentlich. [...] Welches soll ich denn nur zur Hochzeit anziehen?“ (S. 60)

Als nach der Hochzeitsnacht, der einvernehmlichen sexuellen Erfahrung, plötzlich die Kleider verschwunden sind, wird dies als ein unerträglicher Mangel, verbunden mit Scham und Entsetzen, empfunden:

> „Und wir beide sollten nun wieder zurück in die Welt, unter die Menschen, es war die höchste Zeit. Doch nun war etwas Fürchterliches geschehen. Unsere Kleider waren fort. Ein Entsetzen ohnegleichen erfaßte mich, brennende Scham bis zu innerer Vernichtung, zugleich Zorn gegen dich, als wärst Du allein an dem Unglück schuld; - und all das: Entsetzen, Scham, Zorn war an Heftigkeit mit nichts zu vergleichen, was ich jemals im Wachsein empfunden habe. Du aber im Bewußtsein deiner Schuld stürztest davon, nackt wie du warst, um hinabzusteigen und uns Gewänder zu verschaffen.“ (S. 61 f.)

Im Traum, so berichtet Albertine in durchaus selbstanalytischer Weise, ereignet sich ein Sündenfall: die Nacktheit wird plötzlich, am Umschlagspunkt von Unwissen in Wissen, von (Wieder-)Eingliederung in die Zivilisation, als Schande und Mangel empfunden. Der Wucht der Affekte korrespondiert wieder einmal der extreme Zustand von Nacktheit – einschlägig ist diese hier als Sinnbild der schamvollen Bloßstellung und Sichtbarwerden der eigenen Unzulänglichkeit zu lesen. Scham findet zunächst statt als genuin weibliche Empfindung, vermischt sich jedoch mit männlich konnotierten Affekt des „Zorns“ und der „Heftigkeit“, die schließlich eine Umkehrung der Geschlechterrollen im Sündenfallmythos bewirken. Kontrafaktisch ist es hier

der Mann, der „im Bewußtsein“ von „Schuld“ bestraft wird: Fridolin begibt sich nackt hinab in die Stadt um Kleider zu besorgen, ein Ausdruck der traditionellen Kulturleistung des Mannes:

> „Du eiltest in der versunkenen Stadt von Haus zu Haus, von Kaufladen zu Kaufladen [...] und kauftest die schönsten Dinge ein, die du für mich nur finden konntest: Kleider, Wäsche, Schuhe, Schmuck [...]“ (S. 62 f.)

Albertine bleibt nackt im Brautgemach zurück, wo ihr alsbald der Däne, die Verkörperung ihrer persönlichen erotischen Wünsche, erscheint. Als sich Albertine ihm im Traum hingibt, empfindet sie dies als befreiend ‚schamlos‘ – in doppelter Hinsicht, eine erneute Revision üblicher Geschlechterrollen. Dabei erfährt sie, wie bereits Fridolin im Rahmen der Geheimgesellschaft, eine Überwindung der traditionellen Paarbeziehungen. Im Gegensatz zu Fridolin, der stets nur Voyeur bleibt, partizipiert Albertine im Traum aktiv an der Massenorgie:

> Ich war auch längst – seltsam dieses längst – nicht mehr mit diesem einen Mann allein auf der Wiese. [...] Aber so wie jenes frühere Gefühl von Entsetzen und Scham über alles im Wachen Vorstellbare weit hinausging, so gibt es gewiss nichts in unserer bewussten Existenz, das der Gelöstheit, der Freiheit, dem Glück gleichkommt, das ich nun in diesem Traum empfand. [...] Und so, wie ich dich sah, obwohl ich anderswo war, so sahst du auch mich, auch den Mann, der mich in seinen Armen hielt, und alle die anderen Paare, diese unendliche Flut von Nacktheit, die mich umschäumte und von der ich und der Mann, der mich umschlungen hielt, gleichsam nur eine Welle bedeuteten. (S. 63 f.)

Dem so permissiven, orgiastischen Traum von einer „unendliche[n] Flut von Nacktheit“, die Albertine wie das erotisch konnotierte, verbindende Element des Wassers „umschäum[t]“ und gleichsam ein Ornament nackter Körper vorstellt, korrespondiert in der Wirklichkeit des nächtlichen Schlafzimmers eine Geste der Schamkompensation: „Fidolin war die Kehle trocken, im Dunkel des Zimmers merkte er, wie Albertine das Gesicht in den Händen gleichsam verborgen hielt.“ (Ebd.)

Fridolin ist im Traum von dieser sinnlichen Orgie ausgeschlossen und erscheint bereits in der Opferpose; als teils närrisch in seinen Bemühungen um Kleider und teils schon verloren: „Da standest du nun mit nach rückwärts gefesselten Händen und nackt.“ (S. 64) Die Fürstin fordert von Fridolin ein Liebesopfer, welches er aber törichterweise – in Albertines Augen – ausschlägt und somit der Kreuzigung, dem Märtyrium im Namen der ehelichen Treue anheimfällt. Auffällig ist hier ein weiteres Detail, welches den vestimentären Code im Zusammenhang mit verhüllter Nacktheit betrifft: Fridolin verhüllt seine Blöße mit einem schwarzen Mantel, ein Kleidermotiv, welches sich sowohl bei

Fräulein Else als auch in *Casanovas Heimkehr* finden lässt. Dieser schwarze Mantel ist der Antipode nackter Sinnlichkeit, er verkörpert die totale Verhüllung der Lust als ein theatral drapierter Vorhang.

Die Fürstin,[557] ein Alter Ego Albertines ebenso wie des dänischen Mädchens am Strand, tritt Fridolin nackt entgegen:

> Sie fragte dich – ich hörte die Worte nicht, aber ich wußte es -, ob du bereit seist, ihr Geliebter zu werden, in diesem Fall war dir die Todesstrafe erlassen. Du schütteltest verneinend den Kopf. [...] Da zuckte die Fürstin die Achseln, winkte ins Leere, und da befandest du dich plötzlich in einem unterirdischen Kellerraum, und Peitschen sausten auf dich nieder, [...] Das Blut floß wie in Bächen an dir herab, ich sah es fließen, war mir meiner Grausamkeit bewußt, ohne mich über sie zu wundern. Nun trat die Fürstin auf dich zu. Ihre Haare waren aufgelöst, flossen um ihren nackten Leib [...] (S. 65)

In der Traumfigur der sadomasochistischen Fürstin kulminieren hypertroph alle Vorstellungen bedrohlicher Weiblichkeit, die das zeitgenössische Bildinventar zu bieten hat. Albertine verlacht Fridolin, der im Gegensatz zu ihr der sinnlichen Hingabe entsagt und dies mit dem Tod bezahlt. Die Auspeitschung des nackten Märtyrers ist dabei ein nicht minder stereotypes Bildelement erotischen Schauders, vielfach finden sich anrüchige Bestrafungsszenarien dieser Art in der bildenden Kunst der Zeit wieder.[558]

Die lustvoll erlebte Teilnahme an der Massenorgie ruft in gleicher Weise den seinerzeit ‚modischen' archaischen Dionysoskult auf wie eine gewagte Anspielung auf die christliche Allegorie eines ‚Gartens der Lüste'. Das Bacchanal, der erotische Kultus, ist freilich ebenso ein Gemeinplatz der zeitgenössischen Bilderwelt; intertextuell ist hier besonders auf das epochale ethnologische Werk Erwin Rohdes, *Psyche* (1894), zu verweisen, das auch Thomas Mann zu der Darstellung des orgiastischen Traums Aschenbachs im *Tod in Venedig* inspiriert. Im Rahmen eines ekstatischen Verschmelzungskultes wird die körperliche Nacktheit als positiv empfunden, während sie im christlich-biblischen Symbolzusammenhang mit Scham konnotiert bleibt. Die Vertreibung aus dem Paradies unschuldiger Nacktheit und die Suche nach Kleidern erfährt das Traumbewusstsein Albertines als negativ. Die Kreuzigung schließt die wuchernde Motivvermengung der Szene als ein Fanal der Vergeudung ab. Es

---

[557] Die „Fürstin" als sadomasochistische Mystifikation der weiblichen Macht findet sich als Figur ähnlich auch im *Törleß*, dort als visionäre „Herrin der schwarzen Scharen" (Vgl. Musil, *Törleß*, S.33). Auch das erotische Fest dort in Andeutung: „[...] wuchs seine Lust zu wilder, verachtender Ausschweifung, wie wenn bei einem galanten Feste plötzlich jemand die Lichter verlöschen und niemand mehr weiß, wen er zur Erde zieht und mit Küssen bedeckt." (S. 158).

[558] Vgl. bereits das Kapitel *Corsettenfritz* dieser Arbeit und die dort angegebene Forschungsliteratur zum Thema der Bedrohung Weib.

werden hier – wie ja auch während der Orgie im Rahmen der Geheimgesellschaft, die hier spiegelbildlich gedoppelt wird - in einer gewagten Mixtur Ikonographien des Karnevals, der Walpurgisnacht, des Totentanzes sowie christologische Opfervorstellungen kombiniert.

Fridolins Opferhandlung ist der Lächerlichkeit preisgeben, hierbei wird die traditionelle Ikonographie des männlichen Märtyrers innerhalb der Traumarbeit entstellt und ad absurdum geführt als eine Verschwendung.[559] Auch erscheint die psychoanalytische Lesart vom nackten Körper als Spiegel der unterdrückten Wünsche und deren ungehemmter Offenlegung im Traum angezeigt. Über die Traumlogik hinaus produziert die Dopplung der Nacktheit eine weitere, geschlechterspezifische Differenz: In Fridolins Perspektive gerinnt die Nacktheit zum puren Zeichenträger pornographischer Klischees. Die maskierten nackten Frauen sind dabei anonyme Signifikanten eines konventionellen Begehrensmusters, das den Mann jedoch gleichsam in die Defensive zwingt. Das geheime, undurchsichtige Erotikritual drückt auch die moralische Befindlichkeit eines Bürgertums aus, wo moralischer Rigorismus und pornographisches Laster eine heuchlerische Komplizenschaft eingehen. Die Nacktheit als ‚Blickfigur', als ästhetisches Phänomen, wird in Albertines Sicht – wohlgemerkt unter männlicher Autorschaft Schnitzlers – weniger plakativ und starr denn in voller Bewegung und idealisiert dargestellt. In ihr manifestiert sich ein utopisches Sehnen nach Harmonie und Verschmelzung, nach einer Befriedung des Geschlechterkonfliktes in einer fluidalen ‚Welle von Nacktheit'. Gebrochen wird diese Vision harmonischer körperlicher Liebe durch das Erscheinen des männlichen Opfers. Beide Darstellungen entbehren freilich nicht der Stilisierung und Klischeehaftigkeit – ein möglicherweise durchaus gewollter ironischer Effekt.

III.7.2.2 Die schöne Leiche – Der Blick des Anatoms

Die Nacktheit wirkt in Albertines Traum als Imago des Lebens und der erotischen Erfüllung, während sie im Rahmen des dekadenten Maskenballs als

[559] Vgl. Mansch, *Literatur und Selbstopfer*, die Fridolin als „Christusgestalt ohne Ambivalenzen und Brüche" interpretiert. Die Ironie der Szene ignoriert Mansch jedoch.

Bestandteil eines Totentanzmotivs bereits auf die Gefahr des Todes verweist. Die Fortsetzung dieser Todessymbolik findet sich in Fridolins Begegnung mit dem nackten Leichnam in der Pathologie. Während Fridolin am Tag nach den nächtlichen Abenteuern noch einmal alle Stationen passiert um die Wahrheit hinter der Phantasmagorie zu ergründen, beschäftigt ihn vor allem das Schicksal seiner mysteriösen Retterin. Als er durch eine Zeitungsmeldung vom rätselhaften Selbstmord einer jungen „Baronin D." erfährt, begibt er sich in die Anatomie um dort im Seziersaal die Identität der Toten zu überprüfen. Diese Überprüfung muss er anhand ihres Körpers vornehmen, da er weder ihr Gesicht noch ihre wahre Identität kennt: „Nun aber sollte er nur den Körper wiedersehen, einen toten Frauenkörper und ein Antlitz, von dem er nichts kannte als die Augen – Augen, die nun gebrochen waren." (S. 88) Gesicht und Körper werden hier verschiedenen physiognomischen Kategorien zugeordnet: Der nackte Körper kommuniziert in seiner Anonymität weder Identität noch Wahrheit, während das Gesicht dieses Potential zwar birgt, jedoch im Tod wiederum – wie schon während der Orgie – zur Maske zu werden droht. Fridolins Deutungsversuche münden unweigerlich in das Dilemma zwischen privaten und beruflichen Handlungs- und Wahrnehmungsmustern. Der Seziersaal stellt zunächst das Residuum der positivistisch-wissenschaftlichen Domäne dar, illustriert durch die starke Beleuchtung:

> Ein vertrauter, gewissermaßen heimatlicher Geruch von allerlei Chemikalien, der den angestammten Duft dieses Gebäudes übertönte, umfing Fridolin. [...] trat Fridolin in den hohen, geradezu festlich erhellten Raum, in dessen Mitte, das Auge eben vom Mikroskop entfernend,[...], sein alter Studienkollege, der Assistent des Institutes, Doktor Adler, sich von seinem Stuhl erhob." (S. 88 f.)

Fridolins Zugehörigkeit zu dieser Sphäre erweist sich im Gespräch mit Adler bereits sprachlich als instabil:

> „‚Suicidum?' fragte Adler. Fridolin nickte. ‚Ja. Selbstmord' übersetzte er, als wünschte er damit der Angelegenheit wieder ihren privaten Charakter zu verleihen." (S. 90)

Fridolins Beweggrund ist keine klinische Inspektion, sondern vielmehr die Suche nach einer Enträtselung der vergangenen Nacht; entsprechend gerät die Begutachtung des nackten Leichnams zum magischen Moment:

> Fridolin aber, wie plötzlich hingezogen, schritt ans Ende des Saales, von wo ein Frauenleib ihm fahl entgegenleuchtete. Der Kopf war zur Seite gesenkt; lange, dunkle Haarsträhnen fielen fast bis zum Fußboden herab. Unwillkürlich streckte Fridolin die Hand aus, um den Kopf zurechtzurücken, doch mit einer Scheu, die ihm, dem Arzt sonst fremd war, zögerte er wieder. (S. 91)

Auch der tote Körper übt noch, versehen mit den typischen Attributen weiblicher Schönheit, eine magische Anziehung auf den Betrachter aus. Vom nüchternen Schein der elektrischen Lampe Adlers getroffen gerät die Nacktheit jedoch zum Signum des Verfalls:

> Und er leuchtete mit der elektrischen Lampe auf den Frauenkopf, den Fridolin eben, seine Scheu überwindend, mit beiden Händen gefaßt und ein wenig emporgehoben hatte. Ein weißes Antlitz mit halbgeschlossenen Lidern starrte ihm entgegen. Der Unterkiefer hing schlaff herab, die schmale, hinaufgezogene Oberlippe ließ das bläuliche Zahnfleisch und eine Reihe weißer Zähne sehen. Ob dieses Antlitz irgendeinmal, ob es vielleicht gestern noch schön gewesen – Fridolin hätte es nicht zu sagen vermocht – es war ein völlig nichtiges, leeres, es war ein totes Antlitz. Es konnte ebensogut einer Achtzehnjährigen als einer Achtunddreißigjährigen angehören. (S. 91)

Die Unbestimmbarkeit des Alters im toten, „nichtigen" Antlitz, die gespenstischen langen Haare und schließlich der grotesk beleuchtete Schädel – mit gebrochenen Augen und sichtbaren Zähnen – evozieren das Vanitas-Motiv von Vergänglichkeit und Eitelkeit weiblicher Schönheit. Fridolins „bohrender Blick" (S. 92) taxiert nun den Leichnam in seiner Gänze, akribisch studiert er jedes Detail des exponierten Körpers im grellen Schein der Lampe:

> War es ihr Leib? – Der wunderbare, blühende, gestern noch so qualvoll ersehnte? Er sah einen gelblichen, faltigen Hals, er sah zwei kleine und doch etwas schlaff gewordene Mädchenbrüste, zwischen denen, als wäre das Werk der Verwesung schon vorgebildet, das Brustbein mit grausamer Deutlichkeit sich unter der bleichen Haut abzeichnete. (S. 92)

Die Beschreibung gleitet zunehmend vom idealisierenden Frauenlob ab, hin zu einer nüchternen Beleuchtung der unbelebten Körperlichkeit, der die ekelhafte Verwesung und der Verfall bereits inhärent sind. Die Klimax der Desillusion bildet das Bild des weiblichen Geschlechts:

> [...] er sah die Rundung des mattbraunen Unterleibs, er sah, wie von einem dunklen, nun geheimnis- und sinnlos gewordenen Schatten aus wohlgeformte Schenkel sich gleichgültig öffneten. (Ebd.)

Der tote Körper ist seines größten Geheimnisses beraubt und die Entmystifizierung des ewigen Rätsels des anderen Geschlechts scheint vollzogen. In der Ikonographie ist insbesondere der Totenschädel ein prominentes Motiv als *memento mori*-Emblem.[560] Der nackte Körper der Toten erzielt hier den selbigen Effekt einer ästhetischen Inszenierung des Schocks

[560] Vgl. zum Motiv des Totenschädels Benthien/ Wulf (Hg.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, S.409 ff. Traditionell wird das Vanitasthema jedoch auch als „Der Tod und das Mädchen" dargestellt: „Die drastische Gegenüberstellung einer schönen jungen Frau in ostentativ praller Nacktheit mit einem Skelett profiliert den scharfen Kontrast zwischen der Blüte des Lebens und dem Zerfall des bevorstehenden Endes auf eindrückliche Weise."

übergangsloser Konfrontation von Tod und Leben. Die nackte weibliche Leiche im Seziersaal – wie sie als Bildsujet im 19. Jahrhundert äußerst populär ist– erzeugt erotische Ambiguität.[561] Der Bann der Anziehung ist noch nicht gebrochen: Fridolin betreibt weiterhin obsessiv seine Suche nach der Wahrheit und dem ‚Rätsel Weib' – im Freudschen Sinne – hinter der materiellen Realität des Körpers. Schließlich gipfelt die Szene in einer nekrophilen Handlung:

> Unwillkürlich, ja wie von einer unsichtbaren Macht gezwungen und geführt, berührte Fridolin mit beiden Händen die Stirne, die Wangen, die Schultern, die Arme der toten Frau; dann schlang er seine Finger wie zu einem Liebesspiel in die der Toten, und so starr sie waren, es schien ihm, als versuchten sie sich zu regen, die seinen zu ergreifen; ja ihm war, als irrte unter den halbgeschlossenen Lidern ein ferner, farbloser Blick nach dem seinen; und wie magisch angezogen beugte er sich herab. (Ebd.)

Der Versuch, die Finger der Toten zu greifen, stellt zunächst eine Reminiszenz an Albertine und die typisch vertraute Geste zwischen den Eheleuten dar. Dieses Detail macht erneut deutlich, dass alle Frauenfiguren nur eine Identität besitzen und lediglich imaginäre Abspaltungen der Ehefrau Albertine sind. Als Motivfolie scheint wiederum der obligate Pygmalionmythos auf, während Fridolin verzweifelt versucht, das totenstarre Bild zu beleben und so sein Idealgeschöpf zu reanimieren. In ihrer Bereitschaft zum Opfer entspricht die Unbekannte eben Fridolins männlicher Wunschvorstellung von unbedingter Treue und Loyalität, die jedoch Fiktion bleiben muss. Wie in Albertines Traum an Fridolin selbst demonstriert, ist das Opfer aus unbedingter Hingabe letztlich Vergeudung: Exemplarisch dafür steht der Tod der nackten Unbekannten. Die Opferbereitschaft als eine weibliche Tugend, die in der Preisgabe des Körpers zur Rettung des Geliebten gipfelt, lässt an verschiedene literarische Prätexte des nackten Opfers denken.[562]. Die Frau als Erlöserin entspricht folglich einem Phantasma, das sich durch die gesamte Kulturgeschichte zieht und welches den

[561] Vgl. ausführlich Bronfen, *Nur über ihre Leiche*, Kap. „Vorbereitung einer Autopsie", S. 13-27: Ein in der Salonmalerei des 19.Jahrhunderts beliebtes Sujet ist die Darstellung einer nackten Frauenleiche, umgeben von männlichen Anatomen in Vorbereitung einer Sektion. Das Gemälde *Der Anatom* (1869) von Gabriel von Max gleicht in seiner Konstellation der beschriebenen Szene aus der *Traumnovelle*. Die Juxtaposition des nackten weiblichen Körpers zum Tod ist auf dem Gemälde raffiniert ausgestaltet durch ein Motivsystem. Wie in der Pathologieszene der *Traumnovelle* wird auch auf dem Gemälde eine bevorstehende Sektion des weiblichen Körpers angedeutet. Wie Bronfen eingehend erläutert, will von Max den Augenblick exponieren, in dem sich Schönheit im Kontrast zu ihrer Zerstörung definiert. (S. 15) Siehe Abb. 14.

[562] Bereits in Hartmanns *Armen Heinrich* erlangt der Held Erlösung durch das dargebotene Opfer einer schönen Jungfrau. Diese legt sich nackt auf den Operationstisch in der Arztpraxis zu Salerno, um den kranken Edelmann zu retten – während dieser das dramatische Geschehen durch ein Loch in der Wand voyeuristisch verfolgt. Vgl. hierzu ausführlicher Kapitel III.8 dieser Arbeit.

ebenso überzeichneten Gegenentwurf zur ewigen Verführerin darstellt.[563] Als ‚Blickfigur' gerät die Nacktheit innerhalb der Pathologieszene in den Focus zweier gegenläufiger Blicktypen zwischen Arzt und Liebendem – eine Koinzidenz von wissenschaftlichem und erotischem Sehen: Einerseits ist sie klinisches Objekt der ärztlichen Untersuchung und somit der positivistisch-männlichen Exploration des Körperinnersten, andererseits bleibt sie Projektionsfläche der erotischen Wünsche Fridolins – als ewiges Rätsel der sexuellen Attraktion und des weiblichen Wesenskerns.[564] Im Hinblick auf die literarische Inszenierung der Geschlechter ergibt sich in der *Traumnovelle* die typische Hierarchie von passivem weiblichen Objekt und männlich-aktivem Betrachter. Für die spezifische Ästhetik des nackten Körpers als einer schönen Form und leeren Oberfläche wirkt der Tod sogar noch als Verstärker: Traditionell gebührt die Rolle der ‚schönen Leiche' der Frau, die zum Sinnbild der *nature morte* stilisiert wird. Diese Strategie der Abwehr und Absicherung männlicherseits ist geleitet von Klischees, an denen entlang sich auch die obsessive Suche nach der Wahrheit des weiblichen Wesens hinter der körperlichen Fassade bewegt. Der nackte Körper wird dabei zum diskursiven Zentrum im Spannungsfeld von Wahrheit und Unwahrheit, zur *conicidentia oppositorum* von fragiler Reinheit und dämonischer Sexualität.[565] Beide Vorstellungen finden sich hier in der toten Unbekannten vereint – sie wird vom Vamp in die rätselhafte Leiche transformiert und bleibt somit Objekt der Spekulation. Erst die Zurechtweisung seines Kollegen bringt Fridolin in seinem Wahn wieder zur Vernunft: „Da flüsterte es plötzlich hinter ihm: ‚Aber was treibst du denn da?' Fridolin kam jählings zur Besinnung." (S. 93) Symbolisch reinigt er seine Hände und kehrt zurück in die angestammte Rolle des Arztes: „[…] und legte sorglich, ja mit einer gewissen Pedanterie die eiskalten Arme zu

[563] Vgl. hierzu Carola Hilmes „Sehnsucht nach Erlösung: Bilder des Weiblichen um 1900", in: Werner Braungart/ Gotthard Fuchs/ Manfred Koch (Hg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II: Um 1900*, Paderborn 1998.

[564] Diese Koinzidenz von wissenschaftlichem und erotischem Sehen findet sich auch in Goethes Wanderjahren". In der bereits kurz erläuterten Pathologieszene trifft Wilhelm während seiner Ausbildung zum Arzt auf einen nackten Frauenleichnam, dessen unversehrte Schönheit ihn fasziniert und ihn durch eine erotische Assoziation vor seiner Arbeit als Anatom zurückschrecken lässt.

[565] Vgl. das Fazit bei Koschorke, „Blick und Macht": „Wenn Identität durch die Zuweisung einer diskursiven Adresse entsteht, dann wird weibliche Identität [...] von zwei gegeneinander verschobenen und unvereinbaren Wahrheitserwartungen geformt. Die eine lässt das hysterogene Bild des engelsreinen Geschöpfes aufstrahlen, sei es in Gestalt der leibhaftigen Unschuldsverkörperung oder, häufiger, der ‚schönen Leiche': Die auf solche Art entrückte Frau ‚will nichts und weiß nichts' und hat wenigstens auf der sichtbaren Oberfläche ihr dämonisches Wesen verloren. Nach der anderen Seite wird sie auf eine Hyperpräsenz des Fleisches hin präpariert: Sie ‚will nur das eine.'" (S. 80)

seiten des Rumpfes hin.“ (Ebd.) Die Suche nach der Wahrheit erweist sich ebenso als Chimäre wie die Erlebnisse der vergangenen Nacht:

> ‚Also, war sie’s?’ Fridolin zögerte einen Augenblick, dann nickte er wortlos, und war sich kaum bewusst, dass diese Bejahung möglicherweise die Unwahrheit bedeutete. Denn ob die Frau, die nun da drinnen in der Totenkammer lag, dieselbe war, die er vor vierundzwanzig Stunden […] nackt in den Armen gehalten, oder ob diese Tote irgendeine andere, […] was da hinter ihm lag in der gewölbten Halle, […] ein Schatten unter andern Schatten, dunkel, sinn- und geheimnislos wie sie –, […] ihm konnte es nichts anderes mehr bedeuten als, zu unwiderruflicher Verwesung bestimmt, den bleichen Leichnam der vergangenen Nacht. (S. 94 f.)

III.8 Mörderische Musen – Rahmensprengungen

Die weibliche Sicht auf das – im Spiegel der geläufigen Darstellung – fast durchweg weiblich verkörperte Bild der Nacktheit ist, entsprechend der öffentlichen Geschlechterordnung, rar. Um 1900 jedoch drängen vermehrt Schriftstellerinnen mit ihrem Schaffen an die literarische Öffentlichkeit, oft mit hohen Auflagen – jedoch geringem künstlerischen Prestige.[566] Inwieweit die Körperdarstellungen unter weiblicher sich von denen männlicher Autorschaft unterscheiden, sollen einige Beispiele aus der zeitgenössischen Literatur von Frauen illustrieren. Beispielhaft vorangestellt sei hier ein lyrischer Eindruck einer zeitgenössischen Autorin, der beispielhaft in die Untersuchung unter vertauschtem Blickwinkel hineinführt:

> „Meine Brüste, ihr seid so schön!
> Und er hat sie noch nie gesehn –
> Mein Leib, du bist so weiss! –
> Wie ist mir – noch ohne Kleider – so heiss – – –
> Mein Mund, du bist so fiebernd geschwellt –
> Ach! gäb es noch Einen,
> Wie ihn auf der Welt!“[567]

Erotische Emphase und expressive Körperbejahung – bedenklich nahe an der Grenze zum Allgemeinplatz - tragen das kurze Gedicht „Vor dem Spiegel“ von Elsa Asenijeff aus dem Zyklus *Die neue Scheherazade. Ein Roman in Gefühlen*, erschienen im Jahre 1913. Der hochsymbolische Moment der Spiegelung als Akt der Selbsterkenntnis und Ich-Werdung vollzieht sich hier über die Wahrnehmung der eigenen schönen nackten Körperlichkeit, im Stadium des erotischen Sehnens nach dem erst ergänzenden fremden – männlichen – Blick. Hitze, Fiebrigkeit, Geschwelltheit und Gespanntheit sind dabei die erotisierten Aggregatszustände des weiblichen Ichs – das ganz anspielungsreich unter dem Etikett der „neue[n] Scheherazade“ firmiert. Diese exklusive weibliche

---

[566] Vgl. einführend zum weiblichen Schreiben um 1900: Britta Jürgs [Hg.], *Denn da ist nichts mehr, wie es die Natur gewollt. Porträts von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen um 1900*, Berlin 2001; Karin Tebben (Hg.), *Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de Siècle*, Darmstadt 1999; Hiltrud Gnüg, „Erotisch-emanzipatorische Entwürfe. Schriftstellerinnen um die Jahrhundertwende“, in: Dies./ Renate Möhrmann (Hg.), *Frauen Literatur Geschichte*, Stuttgart ^{2}1999, S. 445-464; Gisela Brink-Gabler, „Perspektiven des Übergangs. Weibliches Bewusstsein und frühe Moderne“, in: Dies. (Hg.), *Deutsche Literatur von Frauen, 2. Bd.: 19. und 20. Jahrhundert*, München 1988, S. 169-205; Gisela Brink-Gabler, „Weiblichkeit und Moderne“, in: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 7: *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus*, hg. von York-Gothart Mix, München u. a. 2000, S. 243-257.

[567] Elsa Asenijeff, *Die neue Scheherazade. Ein Roman in Gefühlen*, München 1913, S. 47.

Selbstwahrnehmung als körperliches und sexuelles Subjekt wird im Zyklus durch Begegnungen und Blickwechsel zwischen den Geschlechtern, als Moment gegenseitigen doppeldeutigen Erkennens, ergänzt:

> Der blaue Strom rauschte sein Rätsellied
> Die Menschen schliefen kraftlos und müd,
> Sie hatte der Frauen schönstes Gewand:
> Das helle Vollmondlicht, das Leiber zart und überirdisch
> macht,
> Lag mit magischer Pracht ihr eng um warme Glieder,
> Sie sank auf den Rücken
> Ins weiche schwellende Gras hernieder,
> Die Hände hohl unter dem Haupt als Kissen,
> Der Brüste Spitzen neugierig in milde Abendluft gestellt
> Und umher die weite, weite Welt...
>
> Er lag zwischen ihren Knien
> Und hielt die Hände am Rasen aufgestemmt,
> Krampfhaft waren seine Arme gereckt,
> Er sah mit ernstem, forschenden Blick in ihr Gesicht,
> Das ohne Licht im Dämmer lag und sprach:
> Wer bist du? Peinigerin?
> Ich hasse dich – oder – lieb ich dich?
> Ich kenne dich nicht – oder kennst du mich? Nur du mich?!
> [...]
> Du allergeilster Lüste Tier! Nein – du! Mit dem zartesten Geist
> Wer bist du!
> Du mit dem lustzuckenden Schoß – nein – du
> Mit den schmetterlingsflügelflatternden Gedanken,
> [...]
> Und näher zog sie den Mann an sich –
> Dass ihm die roten Spitzen der Brüste ins Fleisch blühten –
> Er stöhnte auf:
> Während seine Augen anglühten [!]:
> Wer bist du?
> Da zog sie sich hinauf an seinen Leib
> Und hauchte lustvoll-leise:
> „Ich bin das Weib!“[568]

Die Begegnung der Geschlechter erscheint hier über den Paradiestopos nackter Körperlichkeit hinaus als ein Kampfschauplatz. Zunächst im milden Zwielicht der nächtlichen Natur als erotisches Tête-à-tête gezeichnet und mit durchaus klischeehaften Versatzstücken garniert – Nacktheit und Mondlicht als „der Frauen schönstes Gewand“ sowie die lasziv hinter dem Kopf verschränkten Arme, die Nacktheit als standardisierte Aktpose und erotisches Angebot gleichermaßen hervorstellen – fügen sich dem Tableau irritierende Zeichen einer Krise hinzu: die weiblichen Brustwarzen, erotische Objekte des männlichen Blicks und männlicher Begierde, verselbständigen sich und blicken

[568] S. 123 ff.

provozierend selbstbewusst - „neugierig“ - in die Welt, schließlich fügen sie dem Mann gar in der Umarmung Schmerz und Verletzung zu, werden zur Waffe weiblicher Grausamkeit. Die in- und übereinander verschlungenen Körper von Mann und Frau evozieren das Inbild sexueller Vereinigung, erweisen sich jedoch auf Textebene als Zweikampf.[569] Obgleich zwischen ihren Knien liegend, stemmt sich der Mann von der Frau fort mit „krampfhaft gereckt[en]“ Armen, sein Blick auf ihr bezeichnend verdunkeltes, unkenntliches Gesicht ist „ernst[]“ und „forschend[]“. Hier ereignet sich folglich kein erotisches Erkennen sondern vielmehr ein sexuelles Verkennen: „Wer bist du!“ und „Ich kenne dich nicht“ paraphrasieren das zentrale Lamento männlich misogyner Spekulationen und Ohnmachtsphantasmen einer ganzen Epoche – ironisch konterkariert im Moment der Vereinigung. Die weibliche Ambiguität als „allergeilster Lüste Tier“ wie gleichermaßen ewiges Rätsel des „zartesten Geist[es]“ ist das ebenso epigonal wie klischeehaft dargebotene bildliche Zentrum des Gedichts, welches schließlich – ironisch – in die vielsagende Pointe mündet: „Ich bin das Weib!“. Unüberhörbar klingt hier ein kritisches, gegen männliche Zuschreibungen gerichtetes Weiblichkeitsverständnis und Subjektpathos an, das sich – wie in der Forschung für eine Vielzahl der um 1900 produktiven Autorinnen reklamiert – als feministisch gewendete Nietzsche-Rezeption lesen läßt. Diese literarische wie bildliche Konfiguration ist exemplarisch für den zeitgenössischen weiblichen Blick auf ein männlich präformiertes Körperbild der Nacktheit.

Im Rahmen einer Untersuchung literarischer Nacktheit als bebilderter Körperdiskurs, anthropologisches Such- und Sinnbild herrschender Geschlechterverhältnisse, soll der genuin weibliche Blick auf eben diesen – überwiegend weiblichen – nackten Körper im folgenden den durchweg männlich erschriebenen und phantasierten Körperszenarien ergänzend gegenübergestellt werden. Die prosperierende Forschung der letzten Jahre zu weiblicher Autorschaft um 1900,[570] als eine lange fällige Rehabilitation einer vernachlässigten, zu Unrecht einseitig der Rühr- und Trivialliteratur zugewiesenen lebendigen literarischen Szene, mag diesen ergänzenden Blick

[569] Ein bemerkenswerter biographischer Hintergrund ergibt sich im Motiv des Geschlechterkampfes: Elsa Asenijeff, als Autorin weitestgehend vergessen und erst seit kurzem wieder in Anthologien (vgl. einführend den Artikel zur Autorin in Britta Jürgs [Hg.], *Denn da ist nichts mehr, wie es die Natur gewollt*, S. 53-73) und durch eine Neuedition der „Memoiren….“ gewürdigt, war jahrelang Lebensgefährtin, Muse und Modell von Max Klinger. Asenijeff stand u. a. Modell für Büsten Klingers, weiterhin thematisiert ein für sie vom Künstler gestaltetes Exlibris die Geschlechterkrise als einen handgreiflichen Ringkampf, den die nackt dargestellte Asenijeff – auf dem Bild deutlich zu erkennen – dominiert. Vgl. hierzu einführend http://www.sammlung-unterberger.com/pdfs/Galatea-030902.pdf.

[570] Siehe oben.

zusätzlich legitimieren - eine innere Notwendigkeit der weiblichen Autorperspektive als ein diagnostischer Mehrwert ergibt sich jedoch bereits über die zentrale Fragestellung dieser Arbeit, inwieweit gängige Bilder und Semantiken nackter Menschlichkeit um 1900 sich stets auch als Geschlechterdifferenz in Bildformeln aufrechterhalten und gleichermaßen umgeschrieben werden können. Die weibliche Auseinandersetzung mit eben diesen tradierten Repräsentationsformen und Ikonographien zeigt signifikant die Brüchigkeit der Darstellungspraktiken auf und enthüllt in sich wiederholenden Sinnkonfigurationen immer wieder die Krise eines grundlegenden ‚gender trouble'.[571] Die Frage lautet dabei, ob die Verfertigung der Körper im literarischen Text sich unter weiblicher Ägidie wesentlich anders – also möglicherweise subversiv – ereignet, oder ob die nämlichen Darstellungspraktiken und Bilder wiederholt werden. Entsteht eine semiotische Differenz, wenn das Zeichen weiblicher Nacktheit im ‚weiblich' verfassten Text figuriert?

Das ‚Imaginäre der Geschlechter'[572] um 1900 produziert sich vorrangig über derartige Affirmationen und Verwerfungen eines kulturellen Bildrepertoires. Diese Bilderproduktion und Bilderzuweisung als durchweg intermediales Phänomen scheint sich dabei hauptsächlich unter männlicher Regie und Autorschaft zu vollziehen, wie der Blick auf den künstlerischen Kanon weiblicher Imagines in bildender Kunst, Literatur, Photographie und auch in den Niederungen alltäglicher Gebrauchskunst wie Werbung und Pornographie vielfach bestätigt. Das ikonographische Inventar des 19. Jahrhunderts – gemeint sind in diesem Kontext vor allem Darstellungen nackter Weiblichkeit mit legitimierend allegorisch-mythologischem Bezug – büßt dabei zunehmend an Aura ein, wirkt jedoch als wohlfeiler „erotischer Historismus"[573] fort, gerade in Kitsch-Elementen und fetischistischen Überzeichnungen wie beispielsweise den zum Trivialmythos geratenen omnipräsenten ‚femmes fatales' und deren Gegenspielerinnen, den ‚femmes fragiles'.[574]

---

[571] Nach wie vor grundlegend und tonangebend die Untersuchung von Judith Butler, *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York u. a. 1990, dt. Übersetzung: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M. 1991.

[572] Diese Wendung wird übernommen von Koschorke, „Blick und Macht".

[573] S. 323.

[574] Die Forschungsliteratur zum Thema der Darstellung von Weiblichkeit um die Jahrhundertwende ist zunehmend zahlreich. Genannt seien an dieser Stelle nur die wichtigen Beiträge von Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Repräsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt a. M. 1979; Karin Tebben (Hg.), *Frauen – Körper – Kunst. Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität*, Göttingen 2000; Carola Hilmes, *Die Femme fatale: ein Weiblichkeitstypus der nachromantischen Literatur*, Stuttgart 1990;

Es sollen an dieser Stelle Szenarien literarischer Nacktheit in weiblicher Umschreibung beleuchtet werden, die sich hinsichtlich der Darstellung von Nacktheit allgemein als rekurrente Erzählformeln erwiesen haben und die in Bezug auf die mächtige Bildpraxis als Versuch einer Übermalung geläufiger Bilder gedeutet werden können: die Variation des Pygmalionstoffes als mythopoetischer Rahmenbezug, der grundlegend die hierarchischen Geschlechterrollen auf die Matrix von Maler – Mann – Schöpfer versus (nacktes) Modell – Frau – Produkt männlicher Kreation festlegt. Hierbei zeigt der weibliche Zugriff auf den Mythos kontrafaktische, also mythenkorrigierende Tendenzen auf, die nicht nur lebensweltlich der erstarkenden Frauenbewegung um 1900 zugeordnet werden sollten, sondern die auch eine weibliche Bemächtigung der einflussreichen Zeichenpraxis verraten, die sich als ré-écriture[575] männlicher Schöpfermythen – zugespitzt formuliert als ‚Meuterei der Modelle' – lesen lässt. Diese weibliche ‚Korrektur am Bild' soll anhand von Helene Böhlaus *Halbtier!* gezeigt werden. Der Text enthält darüberhinaus topische Szenen literarischer Nacktheit, die in direkter auffälliger Entsprechung in vielen der hier untersuchten Texte, vor allem bei Schnitzler, wiederbegegnen. Böhlaus drastische und triviale Über-Zeichnung lässt hierbei die anderen, kanonischen Texte im kritischen Zwielicht erscheinen, führt die Bildformeln als wohlfeile kulturelle Versatzstücke vor. Auf die jeweilige Differenz in der Darstellung soll dabei vergleichend aufmerksam gemacht werden.

III.8.1. „ ... wie bei einem heiligen Opfer"[576] – Tödliche Bilder der Nacktheit in Helene Böhlaus *Halbtier!* (1899)

Irmgard Roebling (Hg.), *Lulu, Lilith, Mona Lisa ... Frauenbilder der Jahrhundertwende*, Pfaffenweiler 1988.

[575] Zum Begriff der Réécriture als weiblicher „Angriff bestehender literarischer Bedeutungssysteme" in Form von „Um-Schreibungen, nachbildend-neuschaffende[n] Wiederholungen" vgl. Artikel „Ré-écriture/ re-writing", in: *Metzler Lexikon Gender Studies*, hg. von Renate Kroll, Suttgart 2002, S. 335 f.

[576] Helene Böhlau, *Halbtier!*, herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Henriette und Jürgen Herwig, Mellrichstadt 2003, S. 97. Im folgenden wird im Text unter Angabe der Seitenzahl zitiert.

Helene Böhlau al Raschid Beys[577] Roman *Halbtier!* erscheint 1898 unter dem Titel *Adam und Eva* in der *Deutschen Rundschau*. Der von der Autorin vorgeschlagene Titel *Halbtier!* muss zunächst auf Drängen des Verlegers hin aufgegeben werden, er erscheint als zu provokativ. Zwar führt *Adam und Eva* die Urszene des Geschlechterkonflikts im Titel, verschiebt dabei aber wesentlich die Rollenmuster von Verführer und Verführter, wie sie im Roman gegen die traditionelle Ikonographie entwickelt werden.

Der Text, als Roman etikettiert, erzählt gemäß seiner zentralen Metapher von der Frau als ‚Halbtier' - den hartnäckigen Weiblichkeitsmythos von Natur und Kreatürlichkeit ironisch im Titel führend - die scheiternde Entwicklung seiner Protagonistin Isolde Frey aus der familiären, sozialen wie auch künstlerisch-intellektuellen Unterdrückung heraus hin zu einer emanzipatorischen Befreiung als tätige Künstlerin: die weibliche Kontrafaktur des Bildungs- und Künstlerromans, hier aufgrund der textuellen Komposition vielmehr der Künstlernovelle. Die Aufstiegslinie vom ‚Halbtier', der Kreatur, zur aktiven Schöpferin, der ‚Creatrix', wird dabei fatal durchkreuzt von einer männlichen Bilderdiktatur, welche die ambitionierte angehende Künstlerin zunächst zum Aktmodell degradiert und schließlich, als traumatische Spätfolge dieser Erfahrung zur Mörderin und anschließenden Selbstmörderin werden lässt. Dabei wird die zeitgenössisch virulente Opferästhetik[578] aus weiblicher Sicht widerlegt, indem das weibliche Opfer in seiner Alltäglichkeit vorgeführt und somit entästhetisiert wird.

Plakativ gestaltete Familienszenen, im Stil eines milieunahen Naturalismus gehalten,[579] zeigen eingangs patriarchalische Missverhältnisse und Determinismen überdeutlich auf: Der despotische Vater, ein erfolgloser Münchner Schriftsteller und dennoch qua patriarchalem Gebärdens

---

[577] Zu Böhlaus schillernder Biographie als Gattin des polygamen Konvertiten und selbsternannten Philosophen Omar al Raschid Bey im Dunstkreis der Schwabinger Bohème vgl. den ausführlichen Kommentarteil von Henriette und Jürgen Herwig sowie Alyth F. Grant, „Vom Blaustrumpf zur mütterlichen Lebenskünstlerin: Helene Böhlau", in: Tebben (Hg.), *Deutschsprachige Schriftstellerinnen*, S. 95-113.

[578] Vgl. zu diesem Themenkomplex den Überblick von Hans Richard Brittnacher, *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Find de Siècle*, Köln u. a. 2001.

[579] Viele zeitgenössische Texte weiblicher Autorschaft zeigen die Neigung zur Stilmischung, indem sie auch gegenläufige Tendenzen des Naturalismus, Ästhetizismus oder Symbolismus frei kombinieren. Derartige Stilhybride ziehen zwar den Vorwurf des Eklektizismus und Dilettantismus auf sich, sollten jedoch vielmehr als Symptome einer inhaltlichen Auseinandersetzung mit der widersprüchlichen und vielfältigen Ästhetik einer produktiven Moderne und als ästhetische Grenzüberschreitungen, als Suchbewegungen weiblicher Schreibweisen, angesehen werden. Vgl. hierzu auch Brink-Gabler, „Weiblichkeit und Moderne", die in der Stilmischung eine „Arbeit an der empirischen, historischen und symbolischen ‚Grenze Frau'" sieht, welche eine „theoretische und praktische Verschiebung, Verwischung und Neuformulierung der Grenze[n] oder Differenze[n]" in der Geschlechterasymmetrie auf formaler Ebene bewirkt. (S. 245 f.).

„Übermensch“ (S. 42 u. ö.), neigt zum Alkoholismus und nächtlichen Gewaltausbrüchen gegenüber der devoten, ihrer determinierten Minderwertigkeit klaglos ergebenen Mutter. Das elterliche Rollenmodell erstreckt sich auf Isolde und ihre naiv gezeichnete Schwester Marie sowie die zwei bevorzugt behandelten, dem väterlichen Tyrannentum nachfolgenden Brüder. Die siebzehnjährige Isolde jedoch ist insgeheim durchdrungen von künstlerischen Ambitionen und diffus lebensphilosophisch-schwärmerischen Ideen:

> „Und das Häßliche, mit dem man sich umgiebt! Und das nennt man Leben! [...] Nackt müßte man gehen dürfen und es müßte keine Schande sein. Nackte, schöne Menschen. Gold, Elfenbein und Perlmutter! – das wär’ eine Welt! – Und dann, immer Seelenräusche! [...] Aber wir leben in Schmutz.“ (S. 24)

In der vitalistischen Vision von „nackte[n], schöne[n] Menschen“ scheinen – in der dem Roman eignenden Stilmixtur – Vorbilder aus der Décadencedichtung auf, die im Rahmen orgiastischer Szenen und dionysischer Bachanale üppige Körperornamentik betreibt.[580] Die nackten Körper, sinnfällig verbunden mit den kostbarsten Materialien wie „Gold, Elfenbein und Perlmutter“, fungieren über den ästhetischen Effekt hinaus als Ideenträger lebensphilosophischer Menschenbilder, deren „Seelenräusche“ Verheißung und Veränderung versprechen.[581] Die symbolische Nacktheit jedoch beinhaltet hier auch einen entschieden geschlechterpolitischen Aspekt: das Tableau nackter „Menschen“ ohne die „Schande“ der Differenz evoziert eine Geschlechteridylle, die den zivilisatorischen Sündenfall revidiert.

Isoldes Initiation in die Welt der Kunst und ihrer Mythen erfolgt während eines Ausstellungsbesuches, der als rückblickende Episode eingearbeitet ist. Hier sieht sich das zu diesem Zeitpunkt fünfzehnjährige Mädchen erstmals mit den Gemälden Henry Mengersens, der männlichen Schlüsselfigur des Romans, konfrontiert und verfällt deren Inhalten vorbehaltlos. Nahezu alle geschilderten Gemälde, die sich motivisch an reale Werke Max Klingers anlehnen,[582] variieren zeitgenössische Pathosformeln des Weiblichen wie körperliche Hingabe, Opferbereitschaft und ‚schöner Tod‘ – verwoben als kulturelle Zitate und ikonographische Versatzstücke, die sich das Mädchen Isolde im „bräutlichen“ (S. 42) Bewusstseinsstadium identifikatorisch anverwandelt:

---

[580] Ein Prätext und Vorbild orgiastisch-ekstatischer ‚Massenszenen‘ – von Beer-Hofmanns *Der Tod Georgs* bis hin zu Thomas Manns *Tod in Venedig* – deren dekorative wie drastische Zutat Nacktheit ist, findet sich in Gustave Flauberts *Salammbô* (1862).

[581] Vgl. zur Nietzsche-Rezeption Böhmes Alyth F. Grant, „Vom Blaustrumpf zur Lebenskünstlerin“; dies., „From ‚Halbtier‘ to ‚Übermensch‘: Helene Böhlau’s Iconoclastic Reversal of Cultural Images“, in: *Women in German Yearbook* 11/1995, S. 131-150.

[582] Vgl. *Halbtier!*, Kommentar, S. 205 ff.

> Auf einem Bild sah sie ein Liebespaar. Rosen und Nacht. Es war alles so verstohlen. [...] Auf dem nächsten Bild dasselbe Liebespaar. Ja, sie erkannte beide wieder. Ein Kind war geboren. Das Weib lag langgestreckt und tot. Es stand da eine Wasserschale und Tücher lagen da. Sie sah das Weib mit Schauern. Es war eben geschehen. Der Mann kniete und hielt den Kopf des toten Weibes in seinen Händen und seinen Kopf hatte er ganz vergraben. Hinter beiden aber stand der Tod [...]
> Ganz verschüchtert stand sie vor etwas Schrecklichem. Und dazu das Geheimnisvolle, das Unenthüllte, das auch sie selbst anging. Sie fühlte sich vor diesem Bilde bang dämmernd als Weib und fühlte dies mit leidenschaftlichem Erschauern. (S. 52 f.)

Das hier zitierte Gemälde „Tod" von Klinger zeigt eine unter der Geburt gestorbene Frau, beklagt von ihrem Mann – nach Manier der ‚schönen Leiche' auf einer Liege drapiert, im Hintergrund der Tod.[583] Die zentrale Achse des Gemäldes ist der horizontal hingestreckte weibliche Leichnam, dessen effektvoll in reinem Weiß ausgeleuchtetes Inkarnat den Moment des unschuldigen Opfers christologischer Prägung variiert. Der Körper der Toten bleibt dezent verhüllt, jedoch evozieren der zufällig arrangierte, verhüllend-enthüllende Faltenwurf des Leichentuchs sowie das seitlich gewandte Gesicht mit geschlossenen Augen und geöffnetem Mund eine Doppeldeutigkeit der schönen Leiche zwischen Erotik und Schrecken. Das „Geheimnisvolle" und „Unenthüllte" der weiblichen Bestimmung, wie sie die Bilder implizit fordern, artikuliert Isoldes Ausruf: „Ja, das ist das Größte auf Erden! Weib sein! Sich opfern!" (S. 54). Es sind verführerische Bilder, die „leidenschaftliche[s] Erschauern" (S. 53) auslösen und das Mädchen mit Ideen von Weiblichkeit infizieren, indem sie in ästhetischer Überhöhung kulturelle Geschlechtermuster mit Kunst suggestiv verschränken. „Opfer", „Liebe und Tod" bilden eine Isotopie, die im Roman in wiederkehrender Weise handlungsbestimmend wirkt. Die Bestimmung der Frau als Muse, Modell oder Mutter wird dabei stets über diese Narrateme vorsichtig hintertrieben, direkte Kritik oder Widerstand gegen das männliche Bilderdiktat jedoch bleibt aus. Indem sich Isolde also emphatisch dem Bilderdienst verschreibt, reproduziert sie schicksalhaft, was treffend mit der Antinomie von „Bilderreichtum und Schattenexistenz"[584] des Weiblichen in der Kunst bezeichnet wurde: einer Vielzahl an imaginären Chiffren der Weiblichkeit steht ein Manko an realen Lebensentwürfen und ästhetischen Verwirklichungen weiblicher Kunst selbst gegenüber. Die Protagonistin im liminalen Stadium der persönlichen wie künstlerischen Individuation kann mangels Alternativen zunächst nur diese präformierten Imaginationen von Weiblichkeit nachahmen

[583] Siehe Abb. 15.
[584] Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*, Kap. I, S. 17-60.

und entscheidet sich für die ästhetisch hochwertig konnotierte Geste des Opfers. Die weiblichen Opferungshandlungen im Text sind vielfältig, sie beginnen, sich steigernd, mit der profanen alltäglichen Aufopferung der Mutter Isoldes als Haushälterin und Ehefrau. Das banale Opfer der Ehefrau und Mutter, bestehend aus harter körperlicher Hausarbeit und physischer wie psychischer Misshandlung, wird von symbolischen, ästhetisierten Opferhandlungen überboten, in deren bildlichem Zentrum die Nacktheit als höchste Opfergabe figuriert. Im Rahmen einer sommerlichen ländlichen Geselligkeit, zu der Isolde und Marie ihren Vater begleiten dürfen, wird mit der verwitweten Amerikanerin Frau Wendland eine hochgradig diskursiv angelegte Frauenfigur eingeführt, die mondän, emanzipiert und intellektuell potent der Männergesellschaft selbstbewusst entgegentritt. In ihren Reden und Erzählungen wird der Opfermythos des Weiblichen als ein genuin deutsches Phantasma der Lächerlichkeit preisgegeben. Eine Erzählung handelt von einem „deutschen Baron“ und „Lebermann“ [sic! Wie auch im folgenden Zitat.], der eine „Ausländerin“ heiratet, sich jedoch nicht für seine Frau als Individuum interessiert, sondern sich ausschließlich ‚männlichen‘ Aktivitäten wie der Jagd widmet. Die enttäuschte Ehefrau ersinnt daraufhin eine List:

> Draußen lag leichter Schnee über der Welt und der Mond schien helle. Da war sie es, die aufstand, viel, viel leiser als er, so zart, wie eine Hauch und sie legte ihre Nachtkleider ab und schlüpfte nur in eine weiche Pelz – dann schlich sie fort – und zum Schloß hinaus. Und unter einer einsamen Linde warf sie ihren Pelz ab und stand in ihre große Schönheit im Mondschein. Da legte sie sich in den weißen, unberührten Schnee und der Schnee trug die Linien von ihre zarte Gestalt. Dann hob sie sie wieder und schlüpfte in ihr Pelz und eilte schnell in das Schloß zurück [...] Und als der Baron erwachte und sie wollte verlassen, um zur Jagd zu gehen – da sagte sie: ‚O denke, es ist ein edles Wild bis nah vors Schloß gewesen, ich habe seine Spur gesehen unter der Linde.‘ Da lachte er und glaubte nicht. ‚O geh,‘ sagte sie, du wirst es sehn, daß ich wahr sagte. Und er ging. Und als er wiederkam? Da verließ er ihr, denke ich, nicht mehr. Und meine Geschichte heißt: Die Wildspur. Das ist was ich nenn ‚Frau‘ und ‚Liebe‘, so süß und klug. (S. 49 f.)

Das Exempel erzählt eine semiotische List: die schöne Ehefrau lenkt das fehlgeleitete Gefallen ihres Mannes zurück auf ihren Körper, indem sie sich als Jagdbeute ausgibt. Die Jagd auf den nackten Körper der Frau ruft dabei indirekt den Aktäon-Mythos auf, wobei dem Mann der ‚natürliche‘ Jagdtrieb und die damit verbundene Schaulust hier gänzlich abzugehen scheinen, kann er doch erst mit Hilfe des indirekten Zeichens von Nacktheit – dem Abdruck des nackten Körpers im Schnee – sein ‚natürliches‘ Begehren wiedererlangen. Indem sich die Frau mit einer Jadbeute, einem „edle[n] Wild“, gleichsetzt, bedient sie sich raffiniert männlicher Kategorien und wählt freiwillig den Status des Tierisch-Kreatürlichen, respektive stellt sich noch unter diesen. Neben den

mythologischen Implikationen enthält die kurze Geschichte auch ein markantes Bildgeschehen: die Entblößung der nackten Schönheit in der kalten, feindseligen Natur – die männliche Kälte symbolisiert - evoziert ein Tableau, dessen Bildzutaten eine Mischung aus erotischen Chiffren – der Pelz als traditionelles Requisit erotischer Nacktheit und die formelhafte Entblößungsgeste in der Natur – sowie surreal anmutenden Elementen – die sich im Schnee wälzende Nackte, eine Wildspur imitierend – kombiniert. Sinnfällig ist hierbei, dass die Frau in ihrer Entblößung, ihrem puren und unverstellten körperlichen Selbst, weniger Wert besitzt als das Beutetier, dessen Spur sie in Mimikry nachstellt. Weiblichkeit wird hier als pure Imitation vorgeführt, als bar und bloß eigener mächtiger Zeichen und Bilder – erreicht doch die Nacktheit nur über eine zusätzliche Assoziation ihr Ziel der erotischen Attraktion. Die gestörte verbale und körperliche Kommunikation zwischen den Geschlechtern verlangt Strategien des Indirekten und der Verstellung; im Bild der einsamen Nackten wird diese zwischengeschlechtliche Beziehungslosigkeit symbolisch überzeichnet. Nacktheit gewinnt bereits hier in der Binnenerzählung Leitmotivcharakter – es projiziert die zukünftige Handlung. Der Text, ausgewiesen als Roman, zeigt hier, wie auch in Hinsicht auf die zentralen ‚Ereignisse' der physischen wie psychischen Nackheit in der Haupthandlung, eine deutliche Drift zur Novelle. Formal als Vexierbild eines weiblichen Bildungsromans konzipiert, stehen die isolierten Begebenheiten der großen romanhaften Entwicklung entgegen und hintertreiben somit vielmehr die Sukzession der Handlung.

Im Rahmen der ländlichen Gesellschaft trifft das Mädchen Isolde auf den „großen Künstler"[585] Henry Mengersen, den sie seit ihrer Initiationserfahrung durch seine Kunst verehrt und gar fetischistisch durch einen in ihrem Schlafzimmer aufgestellten Totenkopf ersetzt.[586] Die persönliche Begegnung mit dem Idol gerät für Isolde zum schwärmerischen Rausch, wird jedoch aus der Perspektive Mengersens als stereotyp abgewertet:

> Isolde aber stand im Bann von Henry Mengersens großer Begabung, Sie sog das, was sie sah in ihre Seele ein. In seiner nächsten Nähe schlug ein kristallreines Herz zum Zerspringen vor Seligkeit und Anbetung. Die junge Nonne lag wieder in

[585] Mehrmals im Text wird Mengersen als „großer Künstler" charakterisiert, z. B. S. 195.

[586] Die Motiv- und Anspielungsvielfalt im Roman streift hier wie anderswo freilich bedenklich die Grenze zum Kitsch, erweist sich jedoch umsomehr als reicher Fundus zeitgenössischer Bild- und Kulturwelten. Weiterhin figuriert der Totenkopf auf einer Linie mit dem Leitmotiv der ‚schönen Leiche', indem er ähnlich wie diese als eine Form von „gesichertem toten Körper" (Bronfen, *Nur über ihre Leiche*, S. 24), als zur Allegorie ästhetisiertes Schreckbild, interpretiert werden kann. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass Isolde sich hier Mengersens indirekt und fetischistisch bemächtigt und somit bereits zyklisch vorausdeutend der Schluss des Romans aufscheint.

> Verzückung vor der schönen Erscheinung seiner Kunst. Wie Gottes Sohn empfand sie ihn. [...] Henry Mengersen kam zu dem Entschluß, sich mit dem kleinen verrückten Käfer etwas abzugeben. Er war [...] kein Freund der „höheren Tochter", hie und da fand sich aber doch ein Exemplar, das man sich einmal betrachten konnte. (S. 61)

Zwei Bildzuweisungen kollidieren hier in signifikanter Weise: die idolatrische, unterschwellig erotische Schwärmerei der angehenden Künstlerin, die gerne zur Markierung ihres Schwellenzustandes als ‚Nonne' oder ‚Braut' bezeichnet wird und die nach individueller wie künstlerischer Verwirklichung strebt, trifft auf den misogyn starren Blickwinkel, der das Mädchen in Kategorien des Tierischen verweist („Käfer", „Hühner" etc.).

Die künstlerische Selbstverwirklichung im Rahmen der begrenzten Möglichkeiten vollzieht Isolde über zwei symbolische Handlungen der Verbildlichung, die sie gleichermaßen verdoppelt als Schöpferin des eigenen Bildes sowie als Objekt und Muse des Malers agieren lassen. Sie verwandelt sich hierbei zweimal zum *tableau vivant*:

> Was war das? Er [Henry Mengersen] blieb stehen. Eine junge Stimme schmetterte ungeschult und laut aus dem Walde heraus [...] Henry Mengersen lächelte. „Das junge Tier, das durch den Wald läuft in Liebessehnsucht." [...] Isoldes Gestalt stand ihm vor Augen. Er horchte – horchte. „Nein unerhört! Eine nackte Stimme!" Es war ihm, als sähe er auch das Mädchen wie eine griechische Nixe nackt im Walde laufen und schreiend singen, Liebesklage und Wonne, ein wildes ursprüngliches Durcheinander. Da hatte er die geheimste Weiboffenbarung. In seinen kühlen, beobachtenden Augen glimmte es. [...] In ihm war ein Werk entstanden. (S. 71 f.)

Zunächst ist es hier nur die Vorstellung von Isolde, die den Künstler Mengersen „erregt" (ebd.) und die ihm „vor Augen steht", sich ihm sogleich in einen imaginären Rahmen fügt und zu einem Bild kristallisiert, das eine wahre Mythencollage des Nackten enthält. Die „nackte Stimme" Isoldes ruft den Gesang der Sirenen auf, die ewige Faszination und Gefahr des bedrohlich Weiblichen. „Das junge Tier" assoziiert die ganz der Natur in einem „wilden, ursprünglichen Durcheinander" verhaftete Mischgestalt von Tier und Frau im Wald. Wie „eine griechische Nixe nackt im Walde" imaginiert der Künstler Isolde, entfesselt schreiend und singend als Inbild archaischer Triebnatur und ihrer zeitgenössisch ‚moderneren' Variante, der Hysterica. Die „nackte Nixe" deutet erneut den Aktäonmythos vom männlichen Jäger und dessen Blickopfer der weiblichen Nacktheit an: der männliche Blick trifft Isolde – respektive Diana – „wie eine Kugel" (S. 73) als tödliche Inbesitznahme. Der mythologische Topos eines erotischen Erkennens erweist sich in der überladen beliebigen Anordnung jedoch gleichzeitig als Versatzstück – als Textbild intermedial angelehnt an die zeitgenössische Mythenmalerei beispielsweise eines Böcklin. In Mengersens

Vorstellung figurieren die tierische und die weibliche Nacktheit auf einer Stufe, ähnlich wie in der motivisch direkt hiermit verbundenen Binnenerzählung vom desinteressierten Ehemann, dessen Frau sich zum nackten Tier degradiert. Auch für Mengersen kann erst das In-Szene-setzen einer Nacktheit als Tableau, als mögliches Motiv eines eigenen Gemäldes, Erotik erzeugen. Kombinieren andere im Rahmen dieser Arbeit untersuchte Texte die selbigen Bildzutaten in einer ungleich dezenteren Weise – auch wenn ihre Motive nicht minder ein Griff in die mythologische Mottenkiste sind – so erscheinen hier alle Ingredienzien einer mythologischen Erotik im wohlfeilen Stil der Salonmalerei mitsamt ihren Geschlechterkonzepten sowohl ästhetisch als auch quantitativ an die Grenze des Erträglichen getrieben. Der Text benennt explizit, lässt keinen Raum für Andeutungen und Assoziationen, sondern erhebt das Plakative zum Verfahren. Der Effekt ist ein denunziatorischer: indem gängige Geschlechterbilder und Geschlechtermythen direkt benannt und wiederholt werden, stellt sich ästhetische Ermüdung ein, wird die Monotonie der Motive überdeutlich – die durchaus engagierte Absicht ist eine Kampfansage, eine Verweigerung der ewigen Verbannung in die *nature morte* des Bildes. Nicht nur Isolde wird sich dem Wiederholungszwang der Bilder zu entziehen versuchen und schließlich ikonoklastisch zur Tat schreiten, bereits die selbstbewusste Frau Wendland protestiert dagegen ganz entschieden: „[...] weil ich ganz offen, [...] weil ich nichts verstecke, nichts Böses und nichts Gutes, machen Sie ein Rätseltier aus mich.“ und „Wenn sich Herr Mengersen auch als Raubtier ausmeißelt, bin ich zufrieden“ (S. 58), kommentiert sie ein Porträt Mengersens von ihr als Sphynx, einem weiteren Trivialmythos des Weiblichen im Darstellungsrepertoire der Epoche. Mengersens „Weiboffenbarung“ dank Isoldes modellhafter Pose im Wald schließt hier auch den pygmaliontischen Wunsch nach einem perfekten Kunstwerk Frau mit ein, verleiht ihm künstlerische Inspiration nach einer „schaffensunlustigen“ (ebd.) Phase. Die archaisch-wilde Erscheinung Isoldes im Wald verstärkt diese Lust an der Modellierung eines eigenen Geschöpfes noch, suggeriert sie doch Offenheit und Urwüchsigkeit – die ungeschliffenen Eigenschaften Galatheas. Der Pygmalionstoff hat sich im Laufe dieser Untersuchung bereits als ein rekurrenter Rahmen für Erzählungen des Nackten erwiesen: als Figuration scheint er in vielen der Texte anspielungshaft oder rudimentär auf. Sei es der groteske Wunsch des *Corsetten-Fritz* nach einer Belebung der Schaufensterpuppe mit Korsett, sei es – thematisch frappant mit der hier vorliegenden Konstellation übereinstimmend – der Wunsch des Kunsthändlers Dorsdays nach einem lebenden Aktgemälde mit *Fräulein Else* als Modell, schlicht alle Konfigurationen von männlichem Betrachter und

weiblichem Akt. Als topischer ‚Mythos der sexuellen Differenz'[587] schreibt sich die Pygmalionnarration in den Texten fort, wird aber zunehmend um(ge)schrieben, revidiert oder aufgehoben. Dieses Verfahren einer ‚Korrektur am Mythos'[588] wirkt hier noch implizit; es hintertreibt die Ordnung der Bilder von innen heraus, stellt die ‚Umrahmung' des Weiblichen als traumatischen Zwang in immergleiche, enge Motivmuster dar. Den fundamentalen Mythos der Differenz überwindet der Text an dieser Stelle folglich nicht, er re-inszeniert ihn vielmehr in einer höchst intimen, persönlichen Variante, als Opfer und kollaborierender Bilderdienst der Muse, die sich hier im Stadium der Unbewusstheit in Posen und Pathosformeln des Weiblichen als eine Art natürliche Eingebung hineinbegibt. Die Komplizenschaft mit dem männlich fetischisierenden Blick scheint an dieser Stelle eine unbewusste Reaktion, die dennoch eine manipulative Wirkung ausübt.[589]

Mengersens ‚Erkennen' der ‚nackten Seele' im Wald – die spätere Entblößung figurativ vorwegnehmend – als eine solche topische Konfiguration von Nacktheit erfolgt somit nicht frei von Wiederholungsmomenten:

> Ja, und er, der so vielfach Gelangweilte, Abgekühlte war selbst erregt und verwirrt. Da stand sie und bot ihm ihre Liebe auf eine so süße, kinderhafte Art, so unverhüllt, so durchsichtig, so widerstandslos... Ja, da war etwas was ihn ergriff. (S. 73)

---

[587] Vgl. zu diesen Verfahren der Umwertung Ortrun Niethammer/ Heinz-Peter Preußer/ Françoise Rétif (Hg.), *Mythen der sexuellen Differenz. Übersetzungen – Überschreibungen – Übermalungen*, Heidelberg 2007. Begriffsprägend die Einleitung: dies., „Mythen überschreiben, Mythen überwinden? – Eine Einleitung zu topischen Narrationen der sexuellen Differenz", S. 9-21: „Im Überschreiben [...] können Mythen der sexuellen Differenz nicht schon überwunden werden. Sie kehren in gewandelter Form wieder, schleppen das Unwahre ihrer Verkürzungen mit sich. [...] Aber diese topologischen Narrationen lassen sich auch invers lesen: Dann stehen Mythen gegen Mythen. Sie können sich maskieren und camouflieren: Dann wird aus ihrer Verarbeitung die Neubegründung des Mythischen in den eigenen, privaten Lebensverhältnissen. Oder sie probieren offen die Gegenrede: Dann ist die Auseinandersetzung mit der Geschlechterfrage ein Einspruch gegen das Vaterrecht." (S. 13 f.)

[588] Siehe hierzu den weniger mit Kategorien des Geschlechts als mit allgemeinen Eingriffen und Umarbeitungen der Mythen handelnden Sammelband: Martin Vöhler/ Bernd Seidensticker (Hg.), *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, Berlin 2005.

[589] Zur Inszenierungspraxis der Frauen selbst (im vergleichsweise neuen Medium der Photographie) siehe den Katalog der gleichnamigen Ausstellung in der Pinakothek der Moderne *Female Trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen*, hg. von Inka Graeve Ingelmann, Ostfildern 2008, hierin besonders den Beitrag von Elisabeth Bronfen, „So sind sie gewesen. Inszenierte Weiblichkeit in den Bildern von Fotografinnen", S. 11-21. Die frühen Fotografien zeigen auffällig den Dialog zwischen männlichem Blick und weiblicher Replik hierauf. Das junge Medium der Photographie ist Frauen von Beginn an zugänglicher, wird in autodidaktischer Praxis erobert. Bei Bronfen heißt es zu dieser wechselseitigen Bedingung: „Wenn die Frau auch nur in Abhängigkeit von einem kulturell als ‚männlich' codierten Blick in Erscheinung treten kann, besteht doch ein Stück visueller Selbstbestimmung darin, die Art, wie sie betrachtet wird, zu manipulieren. Sie kann sich mit diesem dominanten Blick identifizieren und diesen befriedigen." (S. 13).

Die erregende, verwirrende Wirkung, welche die im übertragenen Sinne „unverhüllte“ Erscheinung Isoldes auf die künstlerische Imagination ausübt, kontrastiert die gelangweilte, zynische Sehgewohnheit des Künstlers, dessen Sensorium starker Reize bedarf: Ergriffenheit als somatische Reaktion auf die Nacktheit der Seele ist hier auch nur von äußerst kurzer Dauer und wird sofort in professionelle Distanz überführt:

> ‚Ihren Kopf an meiner Brust und ich grinse über sie hinweg.‘ Ihm war zumute wie einem reichen, satten Menschen, dem ein anderer mit fanatischer Wonne sein einziges Besitztum, nach dem er gar kein besonderes Verlangen trägt, zu Füßen legt. (S. 74)

Besonders krude mutet das Denken Mengersens hier an und illustriert sinnfällig den Mechanismus der Repräsentation des Weiblichen: die empirische Frau ist im Bild abwesend und wird vertreten durch das Zeichen ihrer selbst: die Nacktheit als Sinnkonglomerat männlicher Phantasien und Zuschreibungen.[590]

Das weibliche Opfer der Entblößung – figurativ wie körperlich – wird hier durch die wertende Erzählhaltung schon im vornhinein als Geste der Vergeudung entwertet. Isoldes ‚Liebe‘ zu Mengersen ist indes nicht minder ein Bilder-Effekt, erzeugt sie sich doch aus pubertärer Idolatrie, stilisiertem Künstlerbild als ‚Übermenschentum‘ und Mangel an autonomer Imagination:

> Ich kann nichts; – ich weiß nichts – man hat mich nichts gelehrt. Aber deine Kunst wohnt seit jenem Tag in mir. Sie ist mein Bestes, mein Einziges, das Gute in mir. Weißt du, ich sehe die Welt, wie du sie siehst. (S. 75)

Das Erkennen des Weiblichen als Bild- und Beuteschema des männlichen Blicks hat Isolde intuitiv in ihrer nicht minder formelhaften Pathosgeste im Wald bereits antizipiert und sie unterwirft sich auch bereitwillig der Macht dieses präformierenden Sehens. Isoldes – noch figurative – Blöße ist die ‚tabula rasa‘ der weiblichen Seele; in körperlicher Blöße kontinuiert sich diese als Opferhandlung und vermeintliche Ich-Werdung im Bild:

> Da kam ihm ein Gedanke. „Isolde,“ – sagte er und wieder goß dieser Name seinen Zauber über ihn. „Sag mir, willst du mir etwas zu Liebe tun?“ „Ja,“, sagte sie. Er blickte sie forschend an. „Du standest vorhin so an dem Baum, die Hände über dem Kopf und sangst. Willst du mir so ein einziges Mal stehen, daß ich dich

[590] Vgl. zur Problematik der Repräsentation Elisabeth Bronfen, „Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse“, in Hadumod Bußmann/ Renate Hof (Hg.), *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, S. 409-442, hier S. 412: „So kann die Frau Wahrheit, Schönheit, Ewigkeit, Unendlichkeit stellvertretend repräsentieren als eine Phantasie, die der Mann stets nachsehnt und die er gleichsam auf Distanz hält. Die Frau als Repräsentation ist nackt, flüchtig und trügerisch, als Zeichen oder Bild sichtbar und gleichsam als historisher Körper der Referenz unsichtbar, als Abwesende und Erinnerte begehrens- und erstrebenswert.“

> zeichnen kann?“ „Ja, sagte sie. „Sogleich, wenn du willst.“ Sie war ganz bereit. (S. 75 f.)

Isolde – deren hochgradig konnotierter Name in Mengersen weitere Stereotypenbildungen auslöst – ist „ganz bereit“ für einen ‚Liebesdienst‘ als Modell. Die körperliche wie die künstlerische Imagination, im Sinne einer Bilderfindung, verschränken sich dabei auf engste, entspringen den identischen ikonographischen Codes und verwischen somit die hinfällige Frage nach der Autorschaft der zirkulierenden, virulenten Bilder.

Der Szene im Atelier ist ein assoziatives Motto, ein erzählerisch unbestimmtes Aufrufen literarhistorisch legendärer Vorbilder vorangestellt:

> Ein uraltes Märchen giebt es:
> Eine rein Jungfrau wollte sich für ihren Herrn opfern, auf daß er von der Miselsucht genesen sollte. Lebend wollte sie sich für ihn das Herz aus der Brust schneiden lassen.
> Und als er durch den Thürspalt blickte, da ersah er sie bloß, wie sie zur Welt geboren war, nackt in ihrer großen Schönheit, wie sie geduldig dem Arzt die Brust bot, damit er schneiden sollte und ihren Herrn retten.
> Da erbarmte sich seine Seele. (S. 96)

Der Verweis auf einen weiteren Prätext – Hartmanns *Armen Heinrich* – dient als Lektüreanweisung, umhüllt narrativ die folgende Opferhandlung der Nacktheit mit einer feierlichen Aura und erhöht die Entblößung zur Andachtshandlung keuscher Natur. Wieder ist einer Entblößungsszene hier ein feierliches, nahezu sakrales Stimmungsmoment beigegeben, das salvierend den erotischen Kern der Konstellation umkleidet. Nur unter diesen ästhetischen Vorgaben scheint Nacktheit sagbar und möglich – als travestierte Heiligenverehrung irdisch entblößter Weiblichkeit.[591] Die Erzählung Hartmanns indes übt auf die Zeitgenossen eine ungebrochene Faszination aus, verschränkt sie doch in raffinierter Manier erotisch-voyeuristische Motive mit denen einer keuschen Opferhandlung und dem Ideal der Kindfrau – ein höchst aktuelles Phantasma, das hier weiblich adaptiert wird. Auch in der *Traumnovelle* scheint dieser literarische Prätext auf, als Fridolin den nackten Leichnam – nach vollzogener Opferung und Aufschneiden durch den Anatom – im Seziersaal inspiziert. Die Freiwilligkeit und Willfährigkeit des weiblichen Opfers gleicht der ‚freudigen‘ Handlung des Mädchens im *Armen Heinrich*, welches den Tod eben „freudig

[591] Koschorke weist in „Blick und Macht“ auf das feierliche Arrangement literarischer Entblößungsszenen im 19. Jahrhundert hin, u. a. in Gutzkows *Wally, die Zweiflerin* oder noch bei Sacher-Masoch, *Venus im Pelz* oder *Die geschiedene Frau. Passionsgeschichte eines Idealisten*. Eine Tendenz zur Verklärung, so deckt sich der Befund Koschorkes mit dieser Untersuchung, die noch bis weit ins 20. Jahrhundert fortwirkt und erst durch subversive Verschiebungen in Texten wie *Fräulein Else* oder dem hier vorliegenden Roman *Halbtier!* aufgebrochen wird.

auf sich zu nehmen“[592] bereit ist: „[...] daß ich ebensoviel Angst habe,/ wie wenn ich zum Tanz gehen sollte“[593] verlautbart das junge Opfer angesichts der Drohung des Arztes: „Ich ziehe dich aus, dann wirst Du nackt dastehn/ und du wirst vor Scham vergehen,/ und das aus gutem Grund denn Du wirst entblößt vor mir stehen“.[594] Nacktheit als Opfer vor dem Opfer präludiert auch hier den körperlichen wie – aus Gründen der Scham – sozialen Tod - wird jedoch ‚tänzerisch‘ freudig angestrebt. Die zeitgenössischen Bearbeitungen des Stoffes favorisieren das Moment des untergründig erotischen Opfers: Ricarda Huch, *Der arme Heinrich* (1898), interpretiert Heinrich als oberflächlichen Décadent zeitgemäß und kontrastiert dessen männlichen Hedonismus durch das opferwillige, reine Mädchen als Geschlechterkonflikt. Auch die dramatische Gestaltung von Gerhart Hauptmann, *Der arme Heinrich. Eine deutsche Sage* (1902), versieht den Stoff mit aktuellen Bezügen, indem das Mädchen zur unbewusst erotisch getriebenen Hysterikerin umgestaltet wird.[595] Otto Ranks psychoanalytische Untersuchung *Die Nacktheit in Sage und Dichtung* deutet die Motivation des Mädchens als larvierte sexuelle Neigung einer „ursprünglichen Exhibitionsneigung“.[596] Rank formuliert auch hier, streng nach Freudschen Kategorien, die Gesetzmäßigkeit des Traums als wirksam. Signifikant ist seine Argumentation, die – als Diskurs – auch für Isoldes psychische Disposition geltend gemacht werden kann:

> Das entscheidende Moment, wodurch sich die Szene [...] abhebt, ist das Fehlen jeder Abwehrbestrebung und Schamempfindung, welche die vorbildliche Traumsituation kennzeichnen.
> Die Entblößung tritt hier mit kindlicher Naivität in der ursprünglich lustvollen Betonung auf und die Fesselung des Opfers erscheint nicht so sehr im Sinne einer Objektivierung der Hemmungsempfindung [...] wie vielmehr als eine sadistisch-masochistische Verankerung des Motivs, die vermutlich in der Wehrlosigkeit des kleinen Kindes ihr Vorbild haben dürfte.[597]

Auch Isoldes Streben nach Bildwerdung ist ein kindlich naives Moment inhärent, das sich mit erotischer Schwärmerei paart. Schamfreiheit ist für sie gewährleistet durch den Code des Modells, das seine Nacktheit als Musengeschenk legitimiert. Die zweite Verwandlung ins Bild vollzieht sich

---

[592] Hartmann von Aue, *Der arme Heinrich*, in: ders., *Gregorius. Der Arme Heinrich. Iwein*, hg. und übers. von Volker Mertens, Frankfurt a. M. 2004, V. 1040.
[593] V. 1141 f.
[594] V. 1085-1088.
[595] Siehe ebd., Kommentar, S. 898 ff. Zum zeitgenössischen Faszinosum des Stoffes siehe ausführlich Sulamith Sparre, *Todessehnsucht und Erlösung. Tristan und Armer Heinrich in der Literatur um 1900*, Göppingen 1988; eine kurze Erwähnung auch bei Koschorke, „Blick und Macht“; S. 320.
[596] Rank, *Die Nacktheit in Sage und Dichtung*, S. 283.
[597] S. 284. Rank sieht – als Psychoanalytiker am (literarischen) Werk – hierin autobiographische Ursachen versteckt.

folglich innerhalb eines codierten Rahmens des Modellstehens im Atelier Mengersens, durch eine auktoriale Erzählgeste direkt an den literarischen Prätext angebunden:

> Im dem stillen, hohen Raum stand sie, wie die im uralten Märchen, die ihren Herrn retten und sich für ihn das Herz lebend aus der Brust schneiden lassen wollte, da stand sie nackt, wie sie zur Welt geboren war, in ihrer großen Schönheit. Sie hatte ihrem Herrn versprochen, ihm einen Wunsch zu erfüllen. Henry Mengersen saß ganz versunken und entrückt über seiner Zeichnung. Große Stille im Raum. [...] Sommerliches Treiben, Sommerlaute, Sommerdüfte, Sommerblumen, der Glanz von einem weiten, ruhigen Wasserspiegel – heiliger, warmer Sommerzauber. Drinnen, in dem stillen Raum, der ganz in seine Arbeit versunkene Mann, arbeitend wie an einer Offenbarung. [...] Wie eine helleuchtende Blume steht sie regungslos und totenbleich. (S. 96 f.)

Die Szene bildet zunächst ganz konventionell eine Maler-Modell-Konstellation ab, als ein spätestens seit dem 19. Jahrhundert auch literarisch prominentes Motiv.[598] Das atmosphärisch überfrachtete Arrangement von ‚Außen' – dem sommerlichen Treiben – und ‚Innen' – der feierlichen Inszenierung des Aktes – entbehrt nicht der sprachlichen Stereotypie und schwülen Erotik. Die Dichotomie der Geschlechter tritt hier in plakativ ausgestalteter Weise zutage: Isoldes Nacktheit ragt bildlich als „helleuchtende" Blume in den sakralen Raum des Ateliers; starr – in figurative Fesseln des männlich formenden Blicks gelegt – und „totenbleich" – explizite *nature mort*e – überantwortet sie das Opfer ihres bloßen Körpers der Transformation ins Bild. Als „Offenbarung", Repräsentation des wahren Inneren und Kunstwerks, bietet sich die Nacktheit als narzisstische Projektion dem künstlerischen Auge dar. Die sexuelle Codierung der Szene ist mehr als deutlich: der ‚Akt' der Bloßlegung und Taxierung, der Überführung ins Bild ist auch eine sexuelle Inbesitznahme des Körpers – Mengersen muss sich in seiner kreativen Ekstase wiederholt zügeln und an den geltenden Code

---

[598] In der bildenden Kunst ist die Konstellation vielfach bildlich festgehalten, prominent u. a. bei Dürer. Vgl. hierzu z. B. Clarke, *The nude*; Berger, *Sehen*. Eine Zusammenschau von Literatur und bildender Kunst unternimmt Heide Eilert, „‚Der Akt steht nicht...' Zur Problematisierung der Maler-Modell-Beziehungen in literarischen Texten zwischen Romantik und Frühmoderne", in: *Bruckmanns Pantheon* 50/1992, S. 116-124. Eilert weist auch besonders auf die Rekurrenz des Motivs in der Literatur um 1900 hin, etwa bei Ibsen, Schnitzler (*Komödie der Verführung*) oder Heinrich Mann (*Die Göttinnen*).
Eine zeitgenössische, literarisch randständigere, aber kulturgeschichtlich umso relevantere Novelle, *Maler und Modell. Eine Geschichte aus der Barockzeit* (1895), von Hans Grasberger, greift die Konstellation ebenfalls auf.
Die Verarbeitung des Pygmalionstoffes in der bildenden Kunst, als ein ewiger Mythos der Kreativität, ist vielfach belegt. Siehe beispielsweise die zeitgenössische Interpretation von Jean-Léon Gérôme, *Die Arbeit am Marmor* (1895), Abb. 16 , welche die weibliche Nacktheit als schon ebenso marmorne Vorstufe zum künstlerisch generierten, steinernen Körperideal vorführt. Siehe die Interpretation des Themas Künstler-Modell als zeitgenössische Photographie, Abb. 17.

gemahnen: „Er stellt sich kühl vor, daß sie ein bezahltes Modell sei – und es gelingt ihm. [...] Den Kopf nicht verlieren!“ (S: 97)

Motivkitsch und ästhetische Überspitzung lassen die Szene in einer Bilder-Implosion kulminieren: der in Literatur wie bildender Kunst Jahrhunderte lang umtriebige Pygmalionmythos erschöpft sich hier als eine sterile Konstellation der Asymmetrie, nur noch mühsam erzählbar. Gerade diese Plakativität der Szene – in ästhetisch prekärer Ausgestaltung – lässt sie für die hier unternommene Untersuchung so signifikant und von nahezu dokumentarischem Wert erscheinen. Wie in einem Zerrspiegel enthüllen sich im kulminierenden Klischee diverse Szenen literarischer Nacktheit als wohlfeil tradierte Populärikonograpahien. Die vorliegende Anordnung lässt keinen der bekannten Topoi vermissen: „Offenbarung“ als Wahrheitsdesiderat des weiblichen nackten Körpers, ‚heiliges Opfer‘ als notwendige Sublimation eines als künstlerischer Schöpferwille getarnten sexuellen Begehrens, sowie die obligatorische Stilllegung der weiblichen Nacktheit in der *nature morte* der Aktpose, die Bannung der Gefahr in die Starre. Die Vielzahl der kulturellen Diskurse,[599] die hier in einer dichtgedrängten Konfiguration kollidieren, lässt diese als eine zaghaft aufgenommene ‚Arbeit am Geschlechtermythos‘ erscheinen. Inhaltlich eben stark den Ikonographien verhaftet, leistet Böhlau hier dennoch eine korrigierende Kontrafaktur der topischen Narrationen. Neben der Überführung des pygmalionischen Künstertypus’ als zynischer Misogyn revidiert die Szene auch das Opferpostulat des *Armen Heinrich*: Verzicht und Läuterung – affektives Ergriffensein – angesichts der unschuldigen Nacktheit stellen sich im männlichen Betrachter Mengersen nicht mehr ein. Desgleichen abgeschmackt erscheint die Begegnung mit der schönen Nacktheit, als eine gänzlich asymmetrische Konstellation, aus Mengersens Perspektive:

> Dann hat sie still und ernst ihre Kleider abgelegt. Ja, und da war ihm das aus dem Märchen vom armen Heinrich gekommen. Märchenhaft, weltfremd, jede Bewegung von ihr wie tief träumend und der große reine Ernst wie bei einem heiligen Opfer. [...] Von vollendeter, junger Schönheit war ihr Körper. Ein Geschenk, eine herrliche Erfahrung. [...] Unerhört raffiniert ist ein kluges Weib, das auf Beute ausgeht. Diese rührende Gestalt, dieser Ausdruck des völlig bleichen Gesichts! Als Künstler nahm er das Eigentümliche ihres Wesens bereitwillig auf, als Mensch fühlte er sich davon fast abgestoßen. Er sah als Mensch tiefer. [...] Er

[599] Zur geschlechterspezifischen Darstellungsordnung der bildenden Kunst aus historischer Sicht siehe wiederum Berger, *Sehen*. Berger kommentiert polemisch eben diesen Vorgang der ‚Aktwerdung‘ als einen ‚Dienst der Nacktheit am Manne‘, indem die Nacktheit selbst verschwindet unter der Pose und somit zu einer Art der Bekleidung wird (S. 45 ff.). Siehe auch – unter einer Vielzahl an Forschungsbeiträgen – Sigrid Schade/ Silke Wenk, „Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz“, in: Bußmann/ Hof (Hg.), *Genus*, S. 340-408, hier v. a. Kapitel 4.7 „Orte und Formierungen des voyeuristischen Blicks“, S. 391 ff.

> blickte über alles Äußere hinweg, in die eitle, beutegierige Weibesseele hinein. (S. 97 f.)

„Im alten Märchen heißt es: Da erbarmte sich seine Seele“, lautet der abgesetzte, kommentierende Einschub und enthält eine deutliche Wertung des Erzählten. Mengersens Ekel vor der „beutegierigen Weibesseele“, dem riskanten Untergrund der schönen Nacktheit, ist das rekurrente Angstlust-Phantasma der Epoche – die zahlreichen Beispiele in den hier versammelten Texten illustrieren dies. Auch der initiale Sündenfall von *Adam und Eva*, so der ursprüngliche Titel des Romans,[600] erscheint hier revidiert, indem der Mann als Verführer auftritt und Nacktheit erst durch seinen Blick sich inkriminiert. Wieder stellt sich hier die Frage nach der Gattungszugehörigkeit des Textes, dessen romanhaftes Entwicklungsschema nur als ‚Mimikry‘ eines weiblichen Bildungsromans exerziert wird und dessen lockere, novellistische Komposition in motivischen Leitbildern hervorbricht.

Isolde, stilisiert als reine, ‚nackte‘ Seele, praktiziert das Opfer der Entblößung um der Kunst willen, ohne ein Wort zu sprechen. Dieser Mangel an autonomem Ausdruck wird kompensiert durch die intuitive Modellwerdung im präformierten Bildrahmen. Der Eintritt Isoldes ins Bild, Stückwerk kursierender Imagines der Weiblichkeit, zeigt die Fatalität der Bildphantasien, deren eigentlicher Zweck eine Domestikation und Verdrängung des Weiblichen an sich ist. Als Selbstopfer inszeniert, enthüllt diese Verwandlung ins *tableau vivant* die intrikate Kollaboration männlicher und weiblicher Bilderfindungen, einem Mechanismus selbstläuferischer kultureller Repräsentationen. Isolde ist die Variation einer ‚gefallenen Frau‘, der ‚betrogenen Unschuld‘, deren Schicksal besiegelt scheint.[601] Nacktheit als zentrales Zeichen und Klimax dieser Bildlichkeit präludiert dabei stets den psychischen wie physischen Tod – dieser leitmotivische Konnex verweist bereits auf das Ende des ‚Romans‘.

Isoldes Individuation als Künstlerin folgt nach der Zäsur innerhalb des Romans, ausgelöst durch die Verheiratung Mengersens mit Isoldes Schwester. Isolde selbst, vom männlich entblößenden Blick bereits bildlich ‚defloriert‘, scheidet als gute Partie aus. Die Ablehnung Isoldes als eine ‚schlechte Partie‘

---

[600] Siehe Kommentar, S. 202.

[601] Bronfen, *Nur über ihre Leiche*, führt diese Mechanismen mehrfach sinnfällig vor Augen. Isoldes Opfer der Nacktheit fügt sich in Bronfens Schema der „gefallenen Frau“, deren Sündenfall und Todestrieb ein fatales Reaktionsmuster darstellen: „In ihrer Position zwischen dem unschuldigen ätherischen Frauentyp [...] und der Hexe, jenem dämonischen Frauentyp, der eine exzessive Präsenz des bedrohlichen Körpers inszeniert, ist die verführte, reumütige und erlöste ‚gefallene‘ Frau ebenfalls Agentin oder Medium des Todestriebs. Nicht nur weil ihr ‚Fall‘ eine Einführung in die Sünde Evas und daher physischen wie geistigen Verfall impliziert, sondern auch, weil ihre kulturelle Repräsentation oft den Tod als notwendige Klimax in der Entwicklungsbahn der gefallenen Frau darstellt.“ (S. 313 f.)

streicht in kruder Weise das Bild der Braut aus, wie sie selbst es mittels ihr zur Verfügung stehender Körperzeichen und Bildcodes hoffnungsvoll inszeniert hatte.[602] Es setzen nun verspätet erst Scham und Ekel als affektive Begleitreaktionen der Nacktheit ein:

> Welcher Ekel faßte sie, welche Scham! [...] Sie hatte ihm das Schönste gegeben, das Einzige, ihre Schönheit, die sie selbst liebte, die sie kannte und die sie selig und froh gemacht hatte. Seiner heiligen, großen Kunst hatte sie sich geben wollen, als Mensch – und als Weib. [...] Und beschmutzt – ihre reine, frohe Seele! Sie wußte, daß ihre Seele den Körper umhüllt hatte. Ihre Seele hatte nichts mit Schmutz zu tun. (S. 131 f.)

Die äußerliche schöne Nacktheit als ureigenster Besitz – erinnert sei hier an *Fräulein Elses* Angst vor Identitätsverlust durch den männlich entkleidenden Blick – und freiwilliges Opfer ist identisch mit dem Innersten der schönen Seele und greift die bekannte Pathosformel nackter Weiblichkeit als Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen auf: *nuditas virtualis* als Gewand der Tugend.[603] Die Fehldeutung der allegorisch durchdrungenen Körperinszenierung Isoldes durch Mengersen ist ein Effekt der Geschlechterkrise und ihrer kruden Bildpraktiken. Erneut ergreift der Text hier Partei für die weibliche Seite im Geschlechterkampf, indem er explizit benennt und hervorstellt.

Durch eine Erbschaft zu Geld gekommen, zieht sich Isolde nach der Enttäuschung ins aktive Künstlerleben zurück, wird selbst Bildhauerin und betritt somit das genuin männliche Terrain der Kunst. Dieser hochkonnotierte Übertritt in die männliche Sphäre des Schaffens schreibt den impliziten, titelgebenden Diskurs vom ‚Halbtier' Frau weiter. Die Subjektwerdung als Künstlerin ist die grenzüberschreitende Metamorphose von der Kreatur – dem ‚Halbtier' – zur ‚Creatrix', der Schöpferin. Das Modell, die Muse, verlässt also höchst symbolträchtig den Bilderrahmen um sich auf der anderen, aktiven Seite zu positionieren und dabei doch als rebellischer Gegenpart der männlichen Kunst widerstrebend verbunden zu bleiben:[604]

> Henry Mengersens Kunst war und blieb ihr das Anbetungswürdige, das Große, das sie liebte. Die Liebe zu diesem Inbegriff von Kunst hatte sie zur Künstlerin gemacht. [...] Sie hatte es erreicht: er anerkannte ihr Talent und ihren Fleiß und

[602] Mehrfach erwähnt der Text die weißen, lichten Kleider Isoldes und ihrer Schwester als stilisierte Brautkleider, z. B.: „Das Mondlicht durchfloß die zarten Gewänder der Mädchen, löste sie wie zu einem leichten, weißlichen Nebel auf. Isolde segnete ihre Mutter für diese Kleider." (S. 55)

[603] Zur Ikonographie der verschiedenen Typen von Nacktheit siehe z. B. Brigitte Riese, *Seemanns Lexikon der Ikonografie*, Leipzig 2007.

[604] Isoldes Hauptwerk, eine mannshohe Buddhastatue, enthält die Utopie einer Religion ohne Geschlechterdifferenzen.

> das Ziel, das sie wollte. Wie hatte sie diese Jahre gearbeitet! Als sollte sie sich mit der Arbeit rein waschen von aller Schmach, die ihrer Seele anhaftete. (S. 141 f.)

Der Rückzug in die lebensferne Askese und autonome Künstlerexistenz – deren Arbeit gegen die mächtigen Bilder sich in Gesten der Auflehnung zeigt: der Mengersen verkörpernde Totenschädel erhält als entmachteter Genius eine Narrenkappe (S. 135) – , ist der Versuch einer Übernahme der Autorschaft. Die Bilder jedoch, die sowohl den Text als auch das weibliche Schicksal diktieren, dringen auch in dieses Refugium ein. Das Hilfsersuchen einer jungen Frau in Not, offenbar durch Isoldes Bruder geschwängert, erreicht Isolde zu spät. Das mittellose Mädchen sowie ihr Kind sterben unter der Geburt in einem schäbigen Spital. In der Anatomie des Krankenhauses ereignet sich ein weiteres, topisches Tableau weiblicher Nacktheit:

> Die Wände grauweiß, lange graue Tische, grauer Steinboden – dort um den Tisch, da standen sie dicht gedrängt. Da lag ihres Bruders Weib nackt vor kalten Blicken. Neben der Mutter ihres Bruders Kind, wie eine welke Blütenknospe, formlos, schlaff. Isolde drückte sich an die graue Wand und starrte auf die Gruppe junger Männer in weißen Röcken und auf den langgestreckten, nackten, zermarterten Leib. Ein weißes, starres Gesicht mit geschlossenen Augen, die Stirn von blonden Löckchen umrahmt, lag wie im tiefen, reinen Schlaf, einen wehen, eisernen Schmerzenszug um die blauen Lippen. [...] Da fuhr ein furchtbarer Schnitt über Brust und Leib des toten Weibes. [...] Das jammervoll zerrissene, zermarterte Geschöpf hatte dazu herausgefordert. Der zu Tode gepeinigte Körper predigte vom Leiden des Weibes, von seinem Opfer. [...] „Du Schmerzenshoheit, du Todeshoheit!“, dachte Isolde, „wie stehst du doch über allem, bist größer als alles!“ Der zerrissene, unverhüllte Körper, der hier vor frechen kalten Blicken lag, war das Weib, dem alles ohne Scheu geboten werden konnte, das Weib, das nie zur Menschenwürde noch gelangt war. (S. 157 f.)

Die drastisch ausgemalte Nacktheit der Toten erfüllt hier deutliche einen Effekt: als krude Tatsache des ‚nackten Todes‘ ist Nacktheit hier Pathosformel im wahrsten Sinne – als Leidensausdruck und erbarmungswürdige Bildlichkeit der Kreatur Frau. Deren Blöße ist eine gedoppelte, existentielle Formel der Ausgesetztheit: der „zerrissene“ Körper ist sowohl den sezierenden „kalten“ Blicken wie auch Händen der männlichen Ärzte schutzlos ausgeliefert; erscheint – in seiner puren Materialität – zum medizinischen Präparat degradiert. Die erste, tödliche ‚Marterung‘ ist diesem Körper durch die sexuelle ‚Entblößung‘ widerfahren. Als Moment der Zurschaustellung eines nackten Leichnams vor dem männlich forschenden Auge ist auch diese Szene topisch, sie begegnet in zahlreichen Darstellungen der bildenden Kunst wie auch der Literatur: die Begegnung Fridolins mit dem „bleichen Leichnam der vergangenen Nacht“ (*Traumnovelle*, S. 94) in der *Traumnovelle* kann als eine Gegenfolie hier mitgelesen werden. Die inhärenten Topoi und semantischen Aufladungen des ästhetisierten Bildkörpers einer ‚schönen Leiche‘ lassen dort erotische

Ambiguität mit positivistisch-aufklärerischer Exploration des weiblichen unbekannten Leib-Seele-Konnexes als dem anthropologisch ‚Anderen, Fremden' atmosphärisch dicht zusammenfallen.[605] Böhlaus Figuration jedoch lässt diese Ästhetisierungsprozesse toter Nacktheit als Medium der erotischen wie ontologischen Spekulation gänzlich vermissen – Nacktheit evoziert hier das Gegenbild einer tödlichen, existentiellen Ausgesetztheit und Not. Von der Formel der ‚Erregung' wertet das Bild des zerstörten, zerschnittenen Körpers Nacktheit um zur Formel der ‚Aufregung'. Durch diese engagierte, appellative Wirkabsicht verändert sich schlagartig der Zeichenstatus eines topischen Körperbildes weiblicher Nacktheit: das schillernd vielfältige Zeichen, *semeion*, der ‚schönen Leiche' steigt bildlich ab zum puren Wort- und Bildsinn, dem *sema* als ‚Grab' der Zeichenhaftigkeit, das nur noch auf den Tod verweist.

Dem nackten Körper in seiner desolaten Zerstörtheit ist kontrastiv das noch beseelte Gesicht der Toten gegenübergestellt, als Ausdruck der würdevollen „Hoheit" – wie es emphatisch im Text heißt. Motivisch ist der Tod im Anatomiesaal zurückgebunden an das Gemälde Mengersens, „Tod", mit selbigen Bildingredienzien,[606] das die fünfzehnjährige Isolde einst in die Welt der Kunst initiiert hatte. Diese novellistische Isotopie der Bilder und Motive revidiert erneut die Relationen von Schuld und Unschuld, Opfer und Verführung als durchweg männliche Sündenfälle. Wieder ist es hier ein ‚Bildereffekt', der einen fatalen Parallelismus zwischen den kulturell präformierten Bildern der Weiblichkeit und den weiblichen Lebensläufen selbst herstellt. Böhlaus naturalistische Zeichen- und Zeigepraxis, die den weiblichen Determinismus in Bildern ent-ästhetisiert, unterscheidet sich hier grundlegend vom Weichzeichnereffekt der Anatomieszene unter männlicher Autorschaft – erinnert sei wieder an die nekrophile Note der Begegnung mit toter Nacktheit in der *Traumnovelle*.

Isolde nimmt dieses Tableau des Schreckens zum Anlass, das Wesen der Frau künstlerisch neu zu formulieren: „Sie wollte etwas bilden. – Das Antlitz des Weibes" (S. 163). Das weibliche „Antlitz" als Ausdruck und künstlerisches Hauptanliegen ist ein Gegenbildnis: statt des von ihr selbst postfigurierten weiblichen Akts, dem Zwang in die Starre der Nacktheit, will die junge Künstlerin nun das wahre Wesen des Weiblichen modellieren. Innerhalb der Erzählordnung erfüllt die Begegnung mit der verkörperten *nature morte* im

[605] Vgl. wieder ausführlich Bronfen, *Nur über ihre Leiche*, hier u. a. Kap. 1, „Vorbereitung einer Autopsie", S. 13-28. Weiterhin grundlegend die anthropologische Studie von Claudia Honegger, *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750-1850*, Frankfurt a. M./ New York 1991.

[606] Siehe oben.

Leichensaal die Funktion eines Wendepunktes. Das reale Bild des Erbarmens ergreift Isolde folgenreich, sie stellt ihre Identität als weibliche Künstlerin existentiell in Frage.

> „Ah – einsam!“ Sie reckte die Arme, als wäre sie ans Kreuz geschlagen – und blieb so lange, lange Zeit wie im Schmerz erstarrt. Über ihr Gesicht rannen langsam Thränen. [...] Das, was ihr allein lebenswert erschienen war, ihre Kunst, schrumpfte zusammen, zu einem Unsinn, einer Besessenheit, zu einem Unglück. ‚Und alles ist wie ein Weinen im Wald‘, klang es ihr durch das Bewußtsein. Was konnte sie denn – so ein Tappen im Dunkeln. [...] Ja, wäre sie ein Mann! Da lohnte es sich für die Kunst zu leben und zu sterben, sich martern zu lassen. [...] Aber sie als Weib! Da lag die tote, dunkle Masse und drückt und erstickte und machte jede Bewegung schwer [...] (S. 190 f.)

Die Reflexion über die Unmöglichkeit weiblichen Künstlertums angesichts der realen Lebensumstände befördert Isolde hier – in symbolträchtiger Pose der ans Kreuz genagelten Märtyrerin – zur auserwählten messianischen Stellvertreterin ihres Geschlechts. Als Künstlerin lebt sie ein Dilemma: notwendig muss sie der männlichen Hegemonie konzedieren und so bleibt ihr Schaffen ein Oszillieren zwischen Widerstand und Kollaboration. In fataler Verkettung bemächtigen sich diese kollektiven Phantasmen des Weiblichen auch der Körper als Ort der kulturellen Einschreibepraktiken: die persönliche Erfahrung Isoldes, die Verwandlung in ein entindividualisiertes Bildmotiv, wird an Brutalität noch überboten durch den Opfertod der jungen Mutter[607] – ein Wiederholungszwang der tödlichen Stillegung in Pathos- sprich Leidensformeln. Die Gewalt der Bilder holt Isolde erneut am eigenen Leib ein: der „große Künstler“ Mengersen, inzwischen mehrfacher Familienvater und despotischer Ehemann der Schwester – gezeichnet als geschundene Kreatur – versucht wiederum, Isoldes – dieses Mal in unbildlicher Weise – gewaltsam habhaft zu werden. Während eines Besuchs bei der Schwester nähert er Isolde in eindeutiger Absicht – zuvor hatte er selbst Isolde zu deren Schutz vor dergleichen Übergriffen einen Revolver zukommen lassen.

> Ein Entsetzen durchrann sie. Ein Schrei stockte ihr in der Kehle. Ein Schwindeln des Bewußtseins. – Schwindel. Noch lag sie wie gelähmt, ohne sich regen zu können, das Gesicht in die Hände vergraben. Da fühlte sie sich berührt, so wild, so leidenschaftlich, so brutal, und jetzt riß es sie in die Höhe. [..] Stumm, mit fliegendem Atem, außer sich rang sie mit Henry Mengersen, Auge in Auge, Körper an Körper – wie ineinander verschmelzend. Waren das Henry Mengersens kühle Augen? Diese gierigen Raubtierblicke? War er irre? „Isolde, armes schönes Ding!“ keuchte er. „Ich weiß, nach was dich verlangt. Ein hysterischer kleiner Anfall – was? Sind wir so weit? Das ist kein Leben, wie du es führst, so ein

[607] Nebenbei demontiert Böhlau hier – wie auch in der Überzeichnung der Mutter und der Schwester Isoldes als leidende Gebärende – den hartnäckigen Mythos der Mutterschaft als erfüllten weiblichen Lebensentwurf.

> Rassetier wie du bist. Damals – ließ ich dich gehn. [...] Du Dämon, du kühler, brennender! Du verstehst dich darauf, Feuer zu schüren, du, mit deinem göttlichen Körper!“ Er hielt sie an sich gedrückt – brutal, heftig, wie ein Opfer. (S. 193 f.)

Die versuchte Vergewaltigung stellt hier nur eine logische Konsequenz der bildhaften Bemächtigung Isoldes als Akt dar. Wie eine traumatische Wiederholung erscheint das Erleben der körperlichen Gewalt mit den selbigen Affekten und Gesten kombiniert: die Starre, die Scham, die „hysterische“ Verzerrung und die – wiederum unbildlich – vollzogene körperliche Vereinigung anstatt der ideellen im Medium der Kunst kontinuieren die fatalen Muster der Gewalt. Eine Ermächtigung im Sinne einer *reécriture* topischer Figurationen findet in den Umkehrungen der Rollenklischees statt. Es ist erneut Mengersen, der Mann, der mit den Attributen des Animalischen belegt wird; ebenso figuriert Isolde statt als Verführerin und „Rassetier“ als explizites Opfer. Das Opfer selbst wird nun in einem Akt der bildlichen wie unbildlichen Selbstaneignung zur Täterin:

> Mit einem wilden Ruck hatte Isolde sich ihm entwunden, war auf etwas losgestürzt. „Wie einen Hund!“ schrie sie. Ein scharfer, kurzer Knall – ein schwerer Fall. Isolde hatte ihren Schwager Henry Mengersen, den großen Künstler, erschossen.

Die Tötung ist ein Fanal: das Modell, die Muse, wird zur Mörderin an seinem Schöpfer und verlässt in hochgradig symbolischer Manier den Bildrahmen. Der Akt der Tötung ist ein figurativ wie körperlich vollzogener Ikonoklasmus, ein bildliches Zertrümmern der pygmalionischen Ordnung und ein verkörpertes Stilllegen des dominierenden männlichen Schöpferprinzips, des „großen Künstlers“, wie es durchaus ironisch heißt. Die Aufsprengung des Rahmens, die Flucht aus der Ikonographie im ikonoklastischen Akt jedoch muss auch hier, unter weiblicher Autorschaft, mit dem Tod sanktioniert werden. Innerhalb des Regelsystems weiblicher Imagines findet sich keine Alternative, muss die Ordnung re-installiert werden als feierliches, „heiliges“ (S. 195) Opfergeschehen. In Verbrämung nietzscheanischer Versatzstücke,[608] hysterischer Gesten sowie synkretistischer Reinkarnationsideen inszeniert die Täterin/ das Opfer den Selbstmord und somit die symbolträchtige Auslöschung aller Zeichen:

> „Wie in die Freuden der Erde!“ Das sagte sie weich und innig. Dann warf sie sich nieder und küßte den Boden auf dem sie stand. „Ich komme wieder!“ rief sie laut.

[608] Vgl. hierzu wieder Grant, „From *Halbtier* to ‚Übermensch‘“, S. 147: „[...] The death of Isolde chooses and gladly embraces *is* a sacrificial death, one she believes symbolically necessary in order to break the pattern of willing self-subjugation. But in terms of Nietzsche’s philosophy of ‚the eternal recurrence‘, she will return.“

> „Ich komme wieder!“ Und wie im Gebet preßte sie die Hände ineinander. Ja, sie wollte wiederkommen. Das war ihr fester Wille, ihr heiliger Entschluß. [...] Sie wollte einen tiefen Todesschlaf halten, der die Kräfte stählte, dann wollte sie wiederkehren, stark und rein und gut – und mächtig – alles vermögend mit der Kraft zu erlösen. So stand sie unerschütterlich [...] und wartete auf die Sonne. (S. 200 f.)

Auch in diese finale Inszenierung schleicht sich eine diskursive Anleihe aus dem kulturellen Bildrepertoire ein: im „weißen, langen Nachtgewand“ – dem Büßerhemd als einer vestimentär symbolischen Variante der Nackheit – tritt Isolde der Sonne entgegen und posiert somit im Stile des Sonnengebets, der zeitgenössisch prominenten Pathosgebärde einer wachsenden Freikörperbewegung.[609] Fast ironisch und subversiv mutet das literarische Verfahren Böhlaus hier an, das unentwegt zwischen der Stabilisierung der hartnäckigen, rekurrenten Bilder und deren Leugnung oszilliert. Beispielhaft für das weibliche Um-schreiben der prädeterminierten Bilder und Narrationen ist dieses Dilemma, das die Differenz gleichermaßen stabilisiert wie unterläuft.[610]

Die eruptive Geste des Widerstands, die den Repräsentanten und Urheber der tödlichen Bilder beseitigt, bleibt wiederum eine Geste der Vergeudung: das Opfer der Nacktheit mündet auch hier in den Tod. Die Verwandlung des Körpers in ein Symbol, ein Zeichen des Begehrens, wie sie Isolde im Moment ihrer Entblößung bereits vollzogen hatte, wird im Symbol des Opfers noch überhöht. Somit bewegt sich die Bilderordnung weiterhin innerhalb der geläufigen Parameter von Nacktheit und Opfer, Kunst und Tod – den diskursiven Narrationen der Geschlechter. Einen entschieden neuen Aspekt jedoch birgt der Text: er führt *nolens volen*s all jene Mythen und Ikonen des Nackten als traumatische Zwangshandlungen vor, die schließlich, ästhetisch depotenziert, zu populärikonographischen, kitschigen Posen der Wiederholung verkommen. Er überführt in drastischer, bisweilen emphatisch-manierierter Weise die Sinnbilder der Nacktheit als fatale Kollaboration weiblicher und männlicher Projektionen, die in ewige Reinszenierung münden und als leere Pathoshülsen das bestehende kulturelle Repräsentationssystem künstlich aufrechterhalten sollen. Nacktheit

---

[609] Auch Else bietet ihren nackten Körper formelhaft der Sonne an, siehe oben.
Zu den ästhetischen, geschlechter- wie auch rassepolitischen Konzepten der Bewegung des Nudismus um die Jahrhundertwende siehe die umfassende Studie von Maren Möhring, *Marmorleiber*.

[610] Vgl. das Fazit bei Bronfen, Nur über ihre Leiche, den bildlichen Konnex von Geschlecht und Tod betreffend, S. 583: „In ihrem Oszillieren zwischen Komplizenschaft und Widerstand demonstrieren diese Texte [weiblicher Autorinnen] die Stimme der Hysterikerin. Sie akzeptieren die Validität männlicher narrativer Formationen und Tropen, nur um zu zeigen, daß diese vielleicht eine notwendige, aber nicht die einzige Wahrheit sein mögen, die es gibt. Sie spielen mit diesen Konventionen, nehmen sie ernst, indem sie darstellen, wie es ist, wenn Konventionen ins Extrem getrieben oder vorsätzlich mißverstanden werde, um wörtlich genommen zu werden.“

als die Klimax dieser Bilder hat dabei zweifellos eine herausragende, exemplarische Gültigkeit.

Eine Bilderfindung ohne die Spiegelung im männlichen Blick scheitert in Isoldes Fall: das Modell verlässt das Bild.[611]

[611] In den zwanziger Jahren formuliert die Philosophin und Lyrikerin Margarete Susman dieses „Heraustreten der Frau aus dem Bild des Mannes“ als Programm einer weiblichen Identitätsfindung in Kunst und Gesellschaft: „Nun erst, wo die Frau nicht nur in der äußeren Sphäre: im Politischen und Sozialen, sondern als ganzer Mensch, als eigenes Sein ihren Platz neben dem Manne beansprucht und vertritt, erhebt sich von ihr selbst wie vom Manne aus mit aller Leidenschaft die Frage: mit welchem Recht? Nun erst entbrennt der Kampf um das unteilbar Gemeinsame: der Kampf um Sprache und Bild.“(„Das Frauenproblem in der gegenwärtigen Welt“ [1926], in: dies., *Das Nah- und Fernsein des Fremden*, hg. von Ingeborg Nordmann, Frankfurt a. M. 1967, S. 144 f.)

IV. Ansichten der Nacktheit um 1900

Die Nacktheit als Textbild figuriert in der Literatur der Jahrhundertwende als zentrales Zeichen. Dabei stellt sie keinen universal verbindlichen semantischen Code dar; vielmehr variieren Bedeutung und Konnotation stark nach Kontext in Handlung und Bildfeld. Trotz der Differenzen in den unterschiedlichen Darstellungsmodi und Aussagewerten des verwendeten Motivs lassen sich gemeinsame Funktionen festlegen, die gleichsam die Bedingungen der Darstellbarkeit repräsentieren.

Der nackte Mensch – Ort der Affekte

Nacktheit – also die Präsentation eines entblößten, ungeschützten Körpers – ist stets mit einem hohen Affektwert geladen. Sie skandalisiert, schockiert und überrascht den Betrachter respektive den Leser.

Als ein ‚unerhörtes Ereignis' par excellence setzt sich die Erscheinung der Nacktheit über internalisierte Grenzen von ‚Scham und Anstand' hinweg, ist unerwartet und suggestiv in ihrer Direktheit. Die Scham und der Ekel als Korrektive menschlichen Verhaltens erfahren eben in diesem Anblick – auch im indirekten ‚Blick' des Lesers – eine affektive Erschütterung. Obgleich Nacktheit die Gleichbedeutung mit Sexualität insinuiert, verblüfft gerade die Seltenheit einer ausschließlich sexuellen oder gar pornographischen Verwendung in den untersuchten Texten. Zwar spielt das Moment der Erotik, der sexuellen und sinnlichen Attraktion des unverhüllten Körpers, zunächst hinein, wird aber überlagert durch den ‚anthropologischen Faktor' – die Affekte, Triebe und Empfindungen im erweiterten, ontologischen Sinn. Die ‚Nackten' der frühen Novellistik – wandelnde Pathosformeln und ‚Schreckmitte' – bebildern sinnfällig und bisweilen drastisch die breite Skala der Affekte, wie sie im Moment der Nacktheit kulminieren. Später, um 1900, ist die Sexualforschung Freuds und anderer eine zeitgenössische Voraussetzung, die eine Beschäftigung mit bislang tabuisierten Themen ermöglicht. Das Verhältnis von Leib und Seele als psychologisch-philosophischer Diskurs spiegelt sich in der literarischen Nacktheit diskursiv wider. Ausgeprägt findet sich der ‚anthropologische Faktor' in den *Verwirrungen des Zöglings Törleß*: So fühlt sich der Zögling Törleß zwar sexuell erregt angesichts der Nacktheit Basinis, diese jedoch gerät darüber hinaus zum Verhandlungsgegenstand existentieller Fragen. In der Unverhülltheit

des menschlichen Körpers reflektieren sich ebenso unverhüllt die Affekte von Scham und Ekel, Aggression und Liebe, die Suche nach der Identität und der Schönheit. Über das sexuelle Begehren hinaus ist der Zögling Törleß auf der Spurensuche nach der eigenen Identität, dies wird des Öfteren im Anblick der Nacktheit Basinis unter Zuhilfenahme physiognomischer Kategorien angestrebt: Nacktheit stellt folglich noch immer eine Verheißung von der Wahrheit des Wesens dar. Das ‚Erkennen' das Anderen über seine nackte Körperlichkeit hat in allen hier bearbeiteten Kontexten eine sowohl biblische, also sexuelle, wie auch eine griechisch-antike und somit epistemologische Bedeutung.[612] Stets vermischen sich Begehren und Erkenntnisstreben. Komisch ad absurdum geführt wird dieses Evidenzversprechen des nackten Wesens im *Corsetten-Fritz*, der Nacktheit – also Natur – mit Kleidung – durch Sitten korrumpierte, dissimulierte Kultur – verwechselt und somit einem grotesken existentiellen Trugschluss aufsitzt: der jugendliche Phantast endet in der Nervenheilanstalt.

Nacktheit ist Demaskierung und Verkleidung zugleich – wie in der *Traumnovelle* die maskierte Nackte beispielhaft vorführt. Das Rätsel ihrer Identität kann nicht über die Hüllenlosigkeit ihres Körpers geklärt werden, das ‚Erkennen' im metaphysischen Sinn scheitert. Die Angst vor der Nacktheit als der völligen Entblößung und dem Verlust von Identität treibt *Fräulein Else* an die Grenzen ihrer Existenz; Nacktheit als Zustand von Hüllenlosigkeit impliziert so den Tod. Auch Kafkas nackt durch eine feindselige Schneelandschaft irrender *Landarzt* sieht sich dem Tod ausgesetzt. ‚Meta-physische', dafür jedoch nicht minder intensive, Affekte lassen die Memoiren der *Mutzenbacher* hingegen vermissen: Nacktheit ist hier die vitale Verkörperung des Triebes als monokausale Energie. Die Sexualität als Movens des pornographischen Kosmos sowie des episodisch angeordneten Textes hat in der körperlichen Nacktheit ihr natürliches Bildkorrelat, eine ‚Beutespannung'[613] der Affekte findet hier in steter Wiederholung statt. Nacktheit ist purer Selbstzweck, grundiert die pornographische Textur.

Stets sind starke Affekte und extreme Zustände Begleiterscheinungen des Erzählens, was wiederum verweist auf die *conditio humana* als eigentlichem Gegenstand des nackten Mensch-Seins.

---

[612] Vgl. die grundlegende Differenzierung der Erkenntnis bei Neumann, „ ‚…der Mensch ohne Hülle ist eigentlich der Mensch'".

[613] Siehe Musil, „Motive – Überlegungen".

Wahrheit, Vergänglichkeit, Ursprung – Mythische Nacktheit

Die menschliche Urszene ist die Hüllenlosigkeit, so erzählen es die Mythen aller Religionen und so memoriert es die Kunst aller Zeiten. Dabei steht die Nacktheit sprachlich und bildlich im Mittelpunkt fixer semantischer Verbindungen: ‚Nacktheit und Wahrheit' – *nuda veritas* als Metapher von der rhetorischen Offenlegung, ‚Nacktheit und Sünde' – im christlichen Kontext des Sündenfalls, ‚Nacktheit und Vergänglichkeit' – ‚vanitas' als die transitorische Körperlichkeit des Menschen, ‚Nacktheit und Natur' – meist allegorisch mit der Frau besetzt, ‚Nacktheit und heidnische Antike' – als ein sentimentalisches Suchbild der Moderne, ‚Nacktheit und Strafe' – die Nähe zum Ritual und zur Ethnologie, ‚Pygmalion' – die schöne Nacktheit als Kreation des perfekten Geschöpfes, ‚Narzisstische Spiegelung' der Nacktheit als Selbsterkenntnis und dergleichen mehr. Auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts gelten diese allegorisch-symbolischen Verbindungen noch und fließen memorativ in die Literatur ein. Sie sind verbindliche Prätexte und topische Narrationen, die einer Darstellung als Folie unterlegt werden. So kann Schnitzlers *Else* als eine Postfiguration Phrynes gelesen werden, die sich vor den ‚Richtern' zum Beweis ihrer Unschuld entblößt und rhetorisch die ‚nackte Wahrheit' verkörpert. Das Martyrium Basinis spielt ebenfalls mit Versatzstücken aus dem Mythos und dessen Ikonographie – nackt den Folterern ausgeliefert beschwört sein Anblick ‚große Vorbilder'. Die Demontage der ‚nackten Wahrheit' als eine Utopie findet sich in allen Beispielen – am deutlichsten repräsentiert dies vielleicht die maskierte Nackte in der *Traumnovelle*, deren toter Leib die Wahrheit verschweigt. Auch noch um die Jahrhundertwende rekurriert das Motiv der Nacktheit deutlich auf festgelegte Urszenen, Bildfelder und Konnotationen. Die Hüllenlosigkeit des Menschen ist ein abrufbares kulturelles Gedächtnisbild – ein Topos aus Mythos und Menschheitsgeschichte. Die Literatur als *ars memorativa* wird gerade um 1900 exzessiv betrieben, als eine Rückbindungsstrategie und als Beschwörung vergangener Zeiten in einer brüchigen Gegenwart. Hierfür bietet Hugo von Hofmannsthals Mythopoiesis unzählige Beispiele: Seine ‚Nackten' sind allegorische Überhöhungen und mythologische Zitate. Die Lehren der Physiognomik als ein Erbe der Antike werden um die Jahrhundertwende wiederbelebt und reflektieren die Suche nach der ‚natürlichen' Zeichensprache des Körpers: Der beredtsame Leib ist ein altes und neues Phantasma von Wahrheit und Identität.

Als Korrektur an den ‚Mythen der sexuellen Differenz' wird Nacktheit in Böhlaus *Halbtier!* als traumatischer Zwang zur Postfiguration fester, starrer Bildformeln umgewertet.

Nacktheit und Opfer

Allen Texten liegt eine gemeinsame Struktur zugrunde, die Nacktheit mit einer Opferhandlung in Zusammenhang bringt. Das nackte Opfer repräsentiert dabei besonders symbolkräftig die liminale Phase, die der Grenzüberschreitung oder Initiation vorausgeht. Weiterhin ist Nacktheit ein kulturelles Tabu und wird nur zu bestimmten festgelegten Anlässen zugelassen. Das Interesse an solchen kultursoziologisch-ethnologischen Kategorien wie Ritual, Kult, Ekstase und dergleichen manifestiert sich besonders deutlich in der Literatur um 1900 – als die intensivierte Suche einerseits nach den kollektiven Ursprungsmythen und anderseits als deren Neubildung.[614] Wichtige Impulse stammen aus der Mythenforschung Rohdes *(Psyche*) oder der zeitgenössischen Ethnologie Van Genneps (*Les rites de passage*), der auch den Begriff der „Liminalität" prägt. Das Ritual instrumentalisiert die archaische Nacktheit als Ort der magischen Transgression und Tabuüberschreitung – diese Dimension der Entblößung lässt sich in nahezu allen hier untersuchten Werken ausmachen: Im *Törleß* wiederholt sich mehrfach das Opferritual an Basini, der dabei symbolisch entkleidet und gefoltert wird. *Elses* Akt der Entblößung ist Opfer und Tabuverletzung zugleich – es folgt der soziale Tod. Die nackte Unbekannte in der *Traumnovelle* opfert ihr Leben für Fridolin, der seinerseits im Traum Albertines nackt das Martyrium Christi nachstellt. Der nackte *Landarzt* schließlich wird einem bizarren Ritual der Entkleidung unterzogen, die Szenerie erinnert an eine grotesk verfremdete Opferhandlung. Das symbolische Tauschprinzip des Rituals wird weiterhin in spezifisch moderner Form in finanziellen Kategorien vollzogen: Elses Nacktheit gerät innerhalb eines durchaus altertümlichen Handels – dem Erwerb des weiblichen Körpers – zum geldförmigen Verhandlungsgegenstand und wird in Form bizarrer Gleichungen erörtert. Auch Basinis Nacktheit ist der Preis und die Strafe für den Gelddiebstahl. Isolde in Böhlaus *Halbtier!* bringt ein zweifaches Selbstopfer: die Darbietung der Nacktheit als Bilderdienst und Konzession an die männliche Kunst und schließlich der Selbstmord aus ‚verlorener Ehre'. Die wiederkehrende zynische Frage nach dem Preis der Nacktheit entlarvt den

[614] Vgl. Braungart, *Ritual und Literatur*, S.69.

vermeintlichen zivilisatorischen und kulturellen Fortschritt als bloße Vorspiegelung.

Stille Pose und Bewegung – Das Bild der Nacktheit

Die Nacktheit als Bild im Text ist in direkten Zusammenhang mit dem *iconic turn* um 1900 zu setzen. Ein spotlight-artig beleuchteter Körper in seiner Blöße dient dabei der Visualität als ein ‚Blickfänger' auf Textebene.
Nackt-Sein ist Mensch-Sein und somit von primär anthropologischem Interesse. Die literarische Anthropologie setzt dort ein, wo sich „Narrationen vom Subjekt, vom Leib und deren sinnhaften Konfigurationen"[615] auftun. Die Literatur zeigt – gerade um 1900 – eine starke Hinwendung zum Bild, zur außersprachlichen Medialität. Entsprechend wirkt das literarische Motiv des nackten Körpers als memorative Formel und zitiert als Topos auch Vorbilder aus der bildenden Kunst. Diese Verquickung besteht noch in der Moderne um die Jahrhundertwende und später. Wie schon Winckelmanns und Heinses Bild- und Statuenbeschreibungen zeigen, reichert sich die Ansicht der schönen unverhüllten Form an mit imaginären Konzepten und Wunschbildern. Sie transzendiert somit die Grenzen des Sagbaren und wird zur Pathosformel. Dieser ästhetisch-anthropologische Mehrwert des nackten Körpers in seiner statuarischen Inszenierung erfährt noch ein Jahrhundert nach den klassizistischen Paradigmen eine breite Rezeption – wenn auch signifikant rückläufig und bisweilen kontrafaktisch. Die Nacktheit als Inbild des Menschlichen sowie als ästhetisches Phänomen erfährt während der Jahrhundertwende eine verstärkte Aufmerksamkeit, die sich in eindringlichen Bildern manifestiert. Der Fluss der Narration steht quasi still und gerinnt im szenischen ‚Augenblick' – das Bild der Nacktheit wird zum Bedeutungskondensat. Hierbei orientiert sich die Literatur an anderen, sich um 1900 rasant entwickelnden Medien wie der Photographie, dem Film, dem Theater und Tanz und in erster Linie noch immer an der Malerei und Skulptur. Wie die Entwicklungslinie zeigt, liegt in der frühen Skizze *Bilder* von Hofmannsthal einerseits noch eine stark emblematische Verwendung des Nacktheitsmotivs vor – symbolisch vielschichtig ausgestaltet. Der Körper als Ornament und Dekor erzeugt hier andererseits eine hohe Visualität des Textes, ist jedoch stillgelegt als *nature morte*. Im *Törleß* zeigen sich Schwundstufen

[615] Pfotenhauer, „Literarische Anthropologie und Ikonologie", S.18.

dieser statuarischen Inszenierung; Basinis Nacktheit oszilliert zwischen Ikone, kinematographisch beleuchteter Aufnahme und kinästhetisch groteskem Zerrbild. Panizzas *Corsetten-Fritz* erliegt dem warenförmigen Simulacrum eines Marmorbilds: seine fetischistische Leidenschaft gebührt einer Schaufensterpuppe mit den grotesken Ausmaßen der Korsettverriegelung. Die topische Bildnisbegegnung gerät hier zur Parodie. Böhlaus engagierte Kritik an den dominierenden kulturellen Bildmustern schließt dabei nicht kategorisch die Lust an der literarischen Inszenierung sinnträchtiger Tableux aus – die sorgfältig arrangierten und symbolisch überladenen Verbildlichungen Isoldes zeigen dies.

Vollends in Bewegung gerät der nackte Körper bei Schnitzler und bei Kafka: Letzterer macht sich die Darstellungstechniken der Traums zueigen, um die Aktionen des Körpers eindringlich vorzuführen. Dabei zeigt sich im Vergleich mit dem paradigmatischen Nacktheitstraum Freuds eine zusätzliche Verfremdung, die den Ordnungen der *Traumdeutung* nur noch bedingt entspricht und zwischen figurativer und literaler Bedeutung sprunghaft wechselt. Gerade Schnitzler experimentiert darüber hinaus mit nackten Körpern, die er in Bewegung versetzt und theatralisiert. In dieser Inszenierung zeigt sich das innovative Potential der Zeit in eindrucksvoller Stärke: Unter dem Aspekt seiner Performativität entfaltet der nackte Körper Ausdrucksformen, die zuvor in stiller Pose unterdrückt wurden. *Elses* Entblößung wird zwar nicht gesehen, jedoch ‚erlebt', und gleicht einer künstlerisch choreographierten Darbietung. Dabei sprengt Schnitzler alle vorgesehenen semantischen Rahmen, die eine solche Darbietung traditionell legitimieren. Körperliche Realität und traumhafte Entgrenzung werden kunstvoll montiert und ergeben dichte Bilder mit verstörender Wirkung. Der öffentliche Raum, wo die Nacktheit bewusst deplaziert und unerhört ist, löst als Bühne den intimen Rahmen ab. Nacktheit als „Theater der Transgression"[616] schafft visuelle Evidenz und affektive Irritation gleichermaßen. Was sich folglich hier ereignet, ist eine Animation des Körpers vom Bild hin zur Bewegung – freilich unter versichernden Rückgriffen auf die Ikonographie zur Vermeidung des Pornographischen.

Der nackte Mensch steht in der Literatur um 1900 am Wendepunkt neuer Repräsentationsmodi, Selbstinszenierungen, Zeichen und Codes und bleibt dennoch auch dort der mythologischen Erinnerung verhaftet. Psychologische Fragen nach dem Wesen des Menschlichen spielen als Suchprogramm der Moderne hinein und formulieren verschärft die Frage nach der Erkennbarkeit des Subjekts im Spannungsfeld zwischen Eros, Mythos und Zeichen. Im

[616] Brandstetter, „Divested Interests", S. 264.

Wechselspiel dieser Zeichen zwischen einer Evidenz des Körpers und bleibender Uneindeutigkeit seines Wesens, zwischen Ver- und Enthüllung ist die Nacktheit stets ein zentraler Moment. Was bleibt, ist die Verhüllung als die Norm und das Nackte als die Ausnahme – und, um mit Goethe zu schließen, die ewige Suche nach der Wahrheit hinter der Erscheinung sowie das ewige Tabu der Nacktheit:

> Der Mensch ohne Hülle ist eigentlich der Mensch. […] Aber vom Jahrhundert kann man dies nicht verlangen, ohne Feigenblätter und Tierfelle kommt es nicht aus, und das ist noch viel zu wenig.[617]

[617] Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, S.334.

V. LITERATURVERZEICHNIS

PRIMÄRLITERATUR

Asenijeff, Elsa: *Die neue Scheherazade. Ein Roman in Gefühlen*, München 1913

Boccaccio, Giovanni: *Das Dekameron*, übers. von Karl Witte, Düsseldorf 2001; ital. Ausgabe: *Decameron* (1370), hg. von Vittore Branca, Turin 1980

Böhlau, Helene: *Halbtier!*, herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Henriette und Jürgen Herwig, Mellrichstadt 2003

ders., *Gesammelte Werke in neun Bänden*, hg. von Adolf Frisé, Bd. 8: *Essays und Reden*, Reinbek bei Hamburg 1978

Freud, Sigmund/ Breuer, Josef: *Studien über Hysterie* (1893), in: Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud u. a., Frankfurt a. M. ^{4}1972, Bd. 1, S. 75-312

Freud, Sigmund: „Der Verlegenheitstraum der Nacktheit", in: ders., *Die Traumdeutung*, Studienausgabe, Bd. II, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. a., Frankfurt a. M. ^{11}2001, S. 248-253

Freud, Sigmund: *Briefe an Wilhelm Fließ 1887-1904*, hg.von Jeffrey Moussaieff Masson, Frankfurt a.Main 1992

Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*, Studienausgabe Band II, Frankfurt a. M. 1972

Freud, Sigmund: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, in: ders. *Gesammelte Werke*, Band V, London 1942

Fuchs, Eduard: *Die Frau in der Karikatur*, München 1906, später in: ders., *Sozialgeschichte der Frau*, Nachdruck der dritten, um mehrere Bildtafeln erweiterten Auflage von 1928, Frankfurt a. M. 1973

Fuchs, Eduard: *Geschichte der erotischen Kunst*, Bd. 2: *Das individuelle Problem*, 1. Teil, München 1925

Fuchs, Eduard: *Illustrierte Sittengeschichte* (1909), ausgewählt und eingeleitet von Thomas Huonker, 6 Bde., Frankfurt a. M. 1995, Bd. 5: *Das bürgerliche Zeitalter* I

Fuchs, Eduard: *Sozialgeschichte der Frau. Die Frau in der Karikatur* (1906), Nachdruck der dritten, erweiterten Auflage von 1928, Frankfurt a. M. 1973

Goethe, Johann Wolfgang von: *Die Wahlverwandtschaften*, Frankfurt a. M. 1972

Goethe, Johann Wolfgang von: *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden*, Frankfurt a M. 1982

Hartmann von Aue, *Der arme Heinrich*, in: ders., *Gregorius. Der Arme Heinrich. Iwein*, hg. und übers. von Volker Mertens, Frankfurt a. M. 2004

Hausenstein, Wilhelm: *Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten*, München ^{12}1924 (^{1}1911)

Heyse, Paul: *Jugenderinnerungen und Bekenntnisse*, Teil 2: *Aus der Werkstatt*, in: Ders., *Gesammelte Werke* (Gesamtausgabe), hg. von Markus Bernauer und Norbert Miller, Hildesheim 1995, Reihe IV, Bd. 6

Hofmannsthal, Hugo von: *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen* (Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden), Frankfurt a. M. 1979

Hofmannsthal, Hugo von: *Reden und Aufsätze I* (Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden), Frankfurt a. M. 1979

Hofmannsthal, Hugo von: *Reden und Aufsätze III* (Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden), Frankfurt a. M. 1980

Josefine Mutzenbacher. Die Lebensgeschichte einer wienerischen Dirne, von ihr selbst erzählt, Reinbek bei Hamburg ^{21}2007

Kafka, Franz: *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, hg.von Erich Heller/ Jürgen Born, Frankfurt a. Main 1967

Kafka, Franz: *Briefe an Milena*, hg. von Jürgen Born undMichael Müller, Frankfurt a. M. 1986

Kafka, Franz: *Ein Landarzt*, in: ders., *Schriften Tagebücher*. Kritische Ausgabe, Band: *Drucke zu Lebzeiten*, hg. von Jürgen Born/ Gerhard Neumann/ Malcolm Pasley/ Jost Schillemeit, Frankfurt a. Main 2002

Keller, Gottfried: *Der grüne Heinrich*, Erste Fassung, Frankfurt a. M./Leipzig 1978

Keller, Gottfried: *Der grüne Heinrich*. Erste Fassung, Frankfurt a. M. 1979

Keller, Gottfried: *Sämtliche Werke in sieben Bänden*, Bd. 6: *Sieben Legenden, Das Sinngedicht, Martin Salander*, hg. von Dominik Müller, Frankfurt a. M. 1991, S. 25.)

Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia Sexualis* (1886), Stuttgart ^{12}1903

Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia sexualis. Mit besonderer Berücksichtigung der conträren Sexualempfindung* (1886), München 1993

Musil, Robert: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, in: ders. *Gesammelte Werke*, Bd. II, *Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden*, hg. von Adolf Frisé, Frankfurt a. M. 2000

Musil, Robert: *Gesammelte Werke in neun Bänden*, hg. von Adolf Frisé, Bd. 8: *Essays und Reden*, Reinbek bei Hamburg 1978

Musil, Robert: *Tagebücher*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1976

Navarra, Margarete von: *Das Heptameron*, übers. von Walter Widmer, München ^{2}1999; franz. Ausgabe: Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron des nouvelles*, hg. von Nicole Cazauran, Paris 2000

Ovid, *Metamorphosen*, hg. von Erwin Rösch, München 1964

Panizza, Oskar: *Der Corsetten-Fritz*, in: ders., *Mama Venus. Texte zu Religion, Sexus und Wahn*, hg. von Michael Bauer, Hamburg 1992

Panizza, Robert: *Die Kleidung der Frau, ein erotisches Problem*, in: ders., *Mama Venus*

Polt-Heinzl, Evelyne/ Steinlechner, Gisela (Hg.): *Arthur Schnitzler. Affairen und Affekte* (Band zur gleichnamigen Ausstellung), Wien 2006

Rank, Otto: „Die Nacktheit in Sage und Dichtung. Eine psychoanalytische Studie", in: *Imago* 2/1913, S. 267-301 und S. 409-446

Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Häßlichen*, Leipzig 1996
Roth, Joseph: *Der blinde Spiegel*, in: ders., *Die Erzählungen*, Köln 2008, S. 110-158
Sacher-Masoch, Leopold von: *Venus im Pelz*, Frankfurt a. M. 1980
Sacher-Masoch, Leopold von: *Venus im Pelz*, Frankfurt a. M. 1980
Schlegel, Friedrich: „Über das Studium der griechischen Poesie", abgedruckt in: Walter Jaeschke/ Helmut Holzhey (Hg.), *Früher Idealismus und Frühromantik: der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795- 1805)*, Hamburg 1990
Schnitzler, Arthur: *Fräulein Else*, Stuttgart 2002
Schnitzler, Arthur: *Traumnovelle*, Stuttgart 2002
Simmel, Georg: *Philosophie der Mode*, in: ders., *Gesamtausgabe*, hg. von Otthein Rammstedt, Bd. 10, hg. von Michael Behr u. a., Frankfurt a. M. 1995
Simmel, Georg: *Philosophie des Geldes*, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 6, hg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M. 1989
Simmel, Georg: *Schopenhauer und Nietzsche. Ein Vortragszyklus*, Leipzig 1907
Simmel, Georg: *Zur Psychologie der Scham*, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd.I, hg. von Klaus Christian Köhnke, Frankfurt a. M. 1999
Storm, Theodor/ Heyse, Paul: *Briefwechsel,* Kritische Ausgabe, Bd. I, hg. von Clifford A. Bernd, Berlin 1969
Stratz, Carl Heinrich: „Einleitung", in: *Die Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst*, Berlin 1914
Stratz, Carl Heinrich: Die Frauenkleidung und ihre natürliche Entwicklung, Stuttgart 1898
Van Gennep, Artur: *Übergangsriten. Les rites de passage*, Frankfurt a. M. 1986
Warburg, Aby: *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hg. von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink, *Gesammelte Schriften*, *Studienausgabe, Zweite Abteilung*, Bd. II.1, Berlin 2000
Zille, Heinrich: *Hurengespräche, gehört, geschrieben und gezeichnet von W. Pfeifer*, Neuauflage, Faksimiledruck, mit einem Nachwort von Winfried Ranke, München 2000

FORSCHUNGSLITERATUR

Achenbach, Michael/ Caneppele, Paolo/Kieninger, Ernst (Hg.): *Projektionen der Sehnsucht. Saturn – die erotischen Anfänge der österreichischen Kinemato*grafie, zweite, verbesserte Auflage, Wien 2000
Albers, Irene: „Die Sprache des Körpers und die Sprache der Novelle. Boccaccio und Marguerite de Navarre", in: *Poetica* 36. 1-2/2004, S. 71-118
Albers, Irene: „Zu Cervantes' Ohnmachten: *La fuerza de la sangre*", in: *Poetica* 39. 3-4/2008, S. 140-185
Alt, Peter-André/ Košenina, Alexander u. a. (Hg.): *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*, Würzburg 2002

Alt, Peter-André: *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*, München 2002
Anton, Herbert: *Mythologische Erotik in Kellers ‚Sieben Legenden' und im ‚Sinngedicht'*, Stuttgart 1970
Arend, Elisabeth: *Lachen und Komik in Giovanni Boccaccios ‚Decameron'*, Frankfurt a. M. 2004
Ariès, Philippe/ Duby, Georges (Hg.): *Geschichte des privaten Lebens*, Bd. 4: *Von der Revolution bis zum Großen Krieg*, hg. von Michelle Perrot, Frankfurt a. M. 1992
Assmann, Aleida und Jan (Hg): *Schleier und Schwelle. Geheimnis und Neugierde, Archäologie der literarischen Kommunikation*, Bd. *V.3*, München 1999
Assmann, Aleida und Jan (Hg.): *Schleier und Schwelle. Geheimnis und Offenbarung, Archäologie der literarischen Kommunikation*, Bd. V.2, München 1998
Assmann, Jan: „Das verschleierte Bild zu Sais", in: ders. *Schleier und Schwelle*, S. 45-66
Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart 2000-2005
Auerbach, Erich: *Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien*, Heidelberg 1921
Aurnhammer, Achim: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln 1986
Aust, Hugo: „Zur Entwicklung der Novelle in der Gegenwartsliteratur", in: Knobloch, Hans-Jörg / Koopmann, Helmut (Hg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Tübingen 1997, S. 81-95
Aust, Hugo: *Novelle*, 2., überarb. und erg. Auflage, Stuttgart/ Weimar 1995.
Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München 1969
Barasch, Moshe: „Der Schleier. Das Geheimnis in den Bildvorstellungen der Spätantike", in: Assmann, Aleida und Jan (Hg.), *Schleier und Schwelle*
Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*, übers. von Helmut Scheffel, Frankfurt a. M. 1964
Begemann, Christian: „Der steinerne Leib der Frau. Ein Phantasma in der europäischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts.", in: *Aurora* 59/1999, S. 135-159
Benjamin, Walter: „Eduard Fuchs, der Sammler und Historiker" (1937), wieder abgedr. in *Zeitschrift für Sexualforschung* 8/1995, S. 56-79
Benjamin, Walter: „Staatsmonopol für Pornographie", in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt a. M. 1972, S. 456-458
Benjamin, Walter: *Das Passagenwerk*, in: ders. *Gesammelte Schriften*, Bd. V.1, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1982
Benjamin, Walter: *Goethes Wahlverwandtschaften* (1925), in: *Neue deutsche Beiträge* 2/1925, S. 38-138; sowie in Johann Wolfgang von Goethe, *Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman*, Frankfurt a. M. 1972, S. 253-333
Benthien, Claudia (Hg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Köln 2003

Benthien, Claudia / Wulf, Christoph (Hg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek bei Hamburg 2001
Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*, Reinbek bei Hamburg 1999
Bettinger, Elfi/ Funk, Bettina (Hg.): *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*, Berlin 1995
Beutin, Wolfgang: *Sexualität und Obszönität. Eine literaturpsychologische Studie über epische Dichtungen des Mittelalters und der Renaissance*, Würzburg 1990
Bießenecker, Stefan (Hg.): *„Und sie erkannten, dass sie nackt waren" Nacktheit im Mittelalter* (Ergebnisse einer interdisziplinären Tagung des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 3. & 4. November 2006), Bamberg 2008
Blumenberg, Hans: „Die Metaphorik der nackten Wahrheit", in: ders., *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt a. M. [2] 1999, S. 61-76
Blumenberg, Hans: *Die Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M. 1979
Böhme, Hartmut: „Bildung, Fetischismus und Vertraglichkeit in Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz*", in: Spörk, Ingrid/ Strohmeier, Alexandra (Hg.): *Leopold von Sacher-Masoch*, Graz 2002, S. 11-41
Böhme, Hartmut: „Enthüllen und Verhüllen des Körpers in Bibel, Mythos und Kunst", in: *Paragrana* 6/1997
Böhme, Hartmut: „Eros und Tod im Wasser – „Bändigen und Entlassen der Elemente". Das Wasser bei Goethe", in: ders., *Kulturgeschichte des Wassers*, Frankfurt a. M. 1988
Böhme, Hartmut: „Erotische Anatomie. Körperfragmentierung als ästhetisches Verfahren in Renaissance und Barock", in: Benthien/ Wulf (Hg.), *Körperteile*, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 228-254
Böhme, Hartmut: „Männliche Masken und sexuelle Scharaden in Mythos und Literatur", in: Benthien, Claudia / Stephan, Inge (Hg.), *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Köln/ Weimar 2003, S. 100-127
Böhme, Hartmut: „Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E.T.A. Hoffmann.", in: Klaus Bohnen/ Sven-Aage Jorgensen u. a. (Hg.), *Literatur und Psychoanalyse*, Kopenhagen/ München 1981, S. 133-176
Böhme, Hartmut: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2006
Bohrer, Karl Heinz: „Stil ist frappierend. Über Gewalt als ästhetisches Verfahren", in: Grimminger, Rolf (Hg.): *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*, München 2000, S. 25-43
Bohrer, Karl Heinz: *Das absolute Präsens. Die Semantik der ästhetischen Zeit*, Frankfurt a. M. 1994
Bohrer, Karl-Heinz (Hg.): *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt a. M. 1983
Bohrer, Karl-Heinz: „Stil ist frappierend. Über Gewalt als ästhetisches Verfahren", in: Grimminger, Rolf (Hg.): *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*, München 2000
Bohrer, Karl-Heinz: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a. M. 1981

Bonacchi, Silvia: *Die Gestalt der Dichtung. Der Einfluss der Gestalttheorie auf das Werk Robert Musils*, Bern 1998
Bonnet, Jacques: *Die Badende. Voyeurismus in der abendländischen Kunst*, Berlin 2006 (franz. Original: Vanves 2006)
Bovenschen, Silvia (Hg.): *Die Listen der Mode*, Frankfurt a. M. 1986
Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Repräsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt a. M. 1979
Branca, Vittore: *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagine fra Medieovo e Rinascimento*, Turin 1999
Brandstetter, Gabriele: „Divested Interests. Ökonomie der Entblößung in Arthur Schnitzlers *Fräulein Else* und Marina Abramovic' ‚Freeing the body'", in: Kerstin Gernig (Hg.), *Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich*, Köln/ Weimar u. a. 2002, S. 241-273
Braungart, Georg: *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen 1995
Braungart, Wolfgang/ Fuchs, Gotthard/ Koch, Manfred (Hg.): *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*, Bd. II: *Um 1900*, Paderborn 1998
Braungart, Wolfgang: *Ritual und Literatur*, Tübingen 1996
Brink-Gabler, Gisela: „Perspektiven des Übergangs. Weibliches Bewusstsein und frühe Moderne", in: dies. (Hg.), *Deutsche Literatur von Frauen,* 2. Bd.: *19. und 20. Jahrhundert*, München 1988, S. 169-205
Brink-Gabler, Gisela: „Weiblichkeit und Moderne", in: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 7: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus*, hg. von York-Gothart Mix, München u. a. 2000, S. 243-257
Brittnacher, Hans Richard: „Goldenes Herz, vergiftetes Geschlecht. Verfemung und Verklärung der Hure in Kunst und Literatur", in: *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung* 2000 (Bd. 5: *Transgressionen: Grenzgängerinnen des moralischen Geschlechts*, hg. von Elfi Bettinger und Angelika Ebrecht) Stuttgart 2000, S. 147-168
Brittnacher, Hans Richard: *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Find de Siècle*, Köln u. a. 2001
Brockmeier, Peter (Hg.): *Boccaccios Decameron*, Darmstadt 1974
Bronfen, Elisabeth: „Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse", in Bußmann, Hadumod/ Hof, Renate (Hg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, S. 409-442
Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994
Brosi, Sybille: *Der Kuß der Sphinx. Weibliche Gestalten nach griechischem Mythos in Malerei und Graphik*, Münster/ Hamburg 2002
Brown, Peter D.G.: *Oskar Panizza. His life and works*, New York 1983
Buchholz, Kai (Hg.): *Ausstellungskatalog Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, 2 Bde., Darmstadt 2002
Bukowski, Evelyn: *Metamorphosen der Verführung in der Novellistik der Frühmoderne*, Tübingen 2003

Busch, Walter: „Die Krankheit der Metapher. Über die Wunde in Kafkas *Ein Landarzt*“, in: Locher, Elmar/ Schiffermüller, Isolde (Hg.): *Franz,Kafka. ‚Ein Landarzt‘. Interpretationen*, Bozen 2005, S. 23-40

Bußmann, Hadumod/ Hof, Renate (Hg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995

Butler, Judith: *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York u. a. 1990, dt. Übersetzung: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M. 1991

Caillois, Roger: D*ie Spiele und die Menschen: Maske und Rausch, ü*bers. von Sigrid von Massenbach, München 1966

Chadzis, Athina: „Studium. Das ideale Maß. Aktstudium und Körperideal, in: Hornborstel, Wilhelm/ Jockel, Nils (Hg.): *Nacktheit. Die Ästhetik der Blöße*, München 2002

Cholokian, Patricia F.: *Rape and Writing in the Heptaméron of Marguerite de Navarre*, Carbondale 1991

Clark, Kenneth: *Das Nackte in der Kunst*, Köln 1958 [engl. Originalausgabe: *The nude. A study in ideal form*, London 1953]

Corino, Karl: „Die Macht der Bilder“, Nachwort zu: ders. *Robert Musil. Leben und Werk in Bildern und Texten*, Reinbek bei Hamburg 1989

Cornilliat, François / Langer, Ulrich: „Naked Narrator: *Heptameron* 62“, in: Lyons, John D./ Kingsley, Mary B. (Hg.): *Critical Tales. New Studies of the ‚Heptaméron’ and Early Modern Culture*, Philadelphia 1993, S. 123-145

Dane, Gesa: *„Zeter und Mordio“. Vergewaltigung in Literatur und Recht*, Göttingen 2005

Dangel, Elsbeth: *Wiederholung als Schicksal. Arthur Schnitzlers Roman ‚Therese. Chronik eines Frauenlebens‘*, München 1985

Dangel-Pelloquin, Elsbeth: „Peinliche Gefühle: Figuren der Scham bei Arthur Schnitzler“, in: Fliedl, Konstanze (Hg.): *Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert*, Wien 2003, S. 120-138

Deleuze, Gilles: *Sacher-Masoch und der Masochismus*, in: Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, S. 163-281.

Der kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden, München 1979

Didi-Huberman, Georges: *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München 1997

Didi-Huberman, Georges: *Venus öffnen. Nacktheit, Traum, Grausamkeit*, Zürich/ Berlin 2006 [franz. Orig.: *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris 1999]

Djikstra, Bram: *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Turn-of-the-Century Culture*, New York u. a. 1986

Duerr, Hans Peter: *Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1988

Duerr, Hans-Peter: *Obszönität und Gewalt. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*, Bd 3, Frankfurt a. M. 1993

Eco, Umberto: „Die Innovation im Seriellen“, in: ders., *Über Spiegel und andere Phänomene*

Eco, Umberto: *Über Spiegel und andere Phänomene*, München 1988

Engels, Friedrich / Marx, Karl: *Werke* (MEW), hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Bd. 25.3, Buch III: *Das Kapital*, Berlin [6]1973, S. 838

Englisch, Paul: *Geschichte der erotischen Literatur*, Stuttgart 1927

Farin, Michael: „Die letzten Illusionen: Josefine Mutzenbacher vor Gericht", Nachwort in: *Josefine Mutzenbacher*, hg. von Michael Farin, Reinbek bei Hamburg [20]2004

Fend, Mechthild: „Geschlechter. Visuelle Inszenierungen von Körper und Geschlecht", in: Hornborstel, Wilhelm/ Jockel, Nils (Hg.): *Nacktheit. Die Ästhetik der Blöße*, München 2002

Fendt, Sabine: „Dekor. Vom ornamentalen Körper zum Körperornament", in: Hornbostel/ Jockel (Hg.) *Nacktheit. Die Ästhetik der Blöße*, S. 89-99

Férenczi, Sandor: *Schriften zur Psychoanalyse I*, hg. von Michael Balint, Frankfurt a. M. 1970, S. 284-287

Fick, Monika: *Sinnenwelt und Weltseele. Der psycho-physische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*, Tübingen 1993

Fischer-Lichte, Erika/ Fleig, Anne (Hg.): *Körperinszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*, Tübingen 2000

Fischer-Lichte, Erika: „Performance-Kunst und Ritual", in: Neumann, Gerhard/ Weigel, Sigrid (Hg.): *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*, München 2000, S. 248-269

Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen*. *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1977

Frank, Thomas/ Koschorke, Albrecht/ Lüdemann, Susanne/ Mazza, Ethel Matala de (Hg.): *Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft*. *Texte – Bilder - Lektüren*, Frankfurt a. M. 2002

Freytag, Julia: *Verhüllte Schaulust. Die Maske in Schnitzlers Traumnovelle und Kubricks Eyes Wide Shut*, Bielefeld 2007

Gay, Peter: *Erziehung der Sinne. Sexualität im bürgerlichen Zeitalter*, München 1986

Genette, Gerard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M. 1993

Georgen, Jeanpaul: „Der pikante Film. Ein vergessenes Genre der Kaiserzeit", in: Elsaesser, Thomas (Hg.): *Kino der Kaiserzeit* (edition text+kritik), S. 45-61

Gernig, Kerstin (Hg.): *Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich*, Köln/ Weimar u. a. 2002

Gernig, Kerstin: „Postadamitische Rache am Sündenfall? Nacktheit in Kultur- und Sittengeschichten der Jahrhundertwende", in: dies. (Hg.), *Nacktheit*, S. 67-85

Gilman, Sander: *Franz Kafka. The Jewish Patient*, New York/ London 1995

Gnam, Andrea: „Körperverständnis im aufgehenden Medienzeitalter. Der kinematographische Blick; Robert Musils Roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*", in: *Weimarer Beiträge* 46/2000, S. 300-309

Gnüg, Hiltrud: „Erotisch-emanzipatorische Entwürfe. Schriftstellerinnen um die Jahrhundertwende", in: dies./ Möhrmann, Renate (Hg.): *Frauen Literatur Geschichte*, Stuttgart [2]1999, S. 445-464

Gorsen, Peter: „Mode und Erotik bei Eduard Fuchs“, in: Bovenschen (Hg.), *Die Listen der Mode*, S. 390-404
Gorsen, Peter: „Wer war Eduard Fuchs?“, in: *Zeitschrift für Sexualforschung* 19/2006, S. 215-233
Gorsen, Peter: *Das Prinzip Obszön. Kunst, Pornographie und Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg 1969
Gorsen, Peter: *Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert*, Reinbek bei Hamburg 1987
Goulemot, Jean Marie: *Gefährliche Bücher. Erotische Literatur, Pornographie, Leser und Zensur im 18. Jahrhundert* (franz. Original: Ces livres qu'on ne lit que d'une main), Reinbek bei Hamburg 1993
Graeve Ingelmann, Inka (Hg.) *Female Trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen*, Ostfildern 2008
Graevenitz, Gerhard von/ Rieger, Stefan/ Thürlemann, Felix (Hg.): *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, Tübingen 2001
Grant, Alyth F.: „From ‚Halbtier' to ‚Übermensch': Helene Böhlau's Iconoclastic Reversal of Cultural Images“, in: *Women in German Yearbook* 11/1995, S. 131-150
Grant, Alyth F.: „Vom Blaustrumpf zur mütterlichen Lebenskünstlerin: Helene Böhlau“, in: Tebben, Karin (Hg.): *Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de Siècle*, Darmstadt 1999, S. 95-113
Grimminger, Rolf: (Hg.), *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*, München 2000.
Grimminger, Rolf: „Der Tod des Aristoteles. Über das Tragische und Ästhetische der Gewalt“, in: ders., *Kunst – Macht– Gewalt*
Gunia, Jürgen: *Die Sphäre des Ästhetischen bei Robert Musil. Untersuchungen zum Werk am Leitfaden der Me*mbran, Würzburg 2000
Gutjahr, Ortrud (Hg.), *Klassik und Anti-Klassik*, Würzburg 2001
Guttzeit, Johannes: „Kunst und Moral“, in: *Die Schönheit* 19/1923
Hage, Volker: „Pornographie kann Kunst sein: Josefine Mutzenbacher“, in: Kogel, Jörg-Dieter (Hg.): *Schriftsteller vor Gericht*, Frankfurt a. M. 1996, S. 270-285
Hahn, Alois: „Kann der Körper ehrlich sein?“, in: Gumbrecht, Hans Ulrich/ Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a. M. 1988
Hainz, Martin A.: „Cave Carnem. Eros, Macht und Inszenierung in Sacher-Masochs *Venus im Pelz*“, in *Arcadia* 39/2004, S. 2-26
Hansmann, Doris: *Akt und nackt. Der ästhetische Aufbruch um 1900 mit Blick auf die Selbstakte von Paula Modersohn-Becker*, Weimar 2000
Hanuschek, Sven: „*Traumnovelle* – (Arthur Schnitzler – Stanley Kubrick): ‚All diese Ordnung, all diese Sicherheit des Daseins nur Schein und Lüge'“, in: Bohnenkamp-Renken, Anne (Hg.): *Literaturverfilmungen*, Stuttgart 2005, S. 177-184
Harlizius-Klück, Ellen: Artikel „Weben, Spinnen“, in: *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, S. 498-518
Hattori, Seiji: „Das Bild und der Körper. Zur physiologischen Ästhetik bei Kafka“, in: *Literatur und Kulturhermeneutik*: *Beiträge der Tateshina-Symposien 1994 und 1995*, hg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik und Gerhard Neumann, München 1996

Hecken, Thomas: *Gestalten des Eros. Die schöne Literatur und der sexuelle Akt*, Opladen 1997
Hess, Günter: „Die Bilder des *Grünen Heinrich*. Gottfried Kellers poetische Malerei“, in: Boehm, Gottfried/ Pfotenhauer, Helmut (Hg.): *Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 373-397
Hiebel, Hans H: *Ein Landarzt*, München 1984
Hiebel, Hans H: *Franz Kafka. Form und Bedeutung: Formanalysen und Interpretationen*, Würzburg 1999
Hilmes, Carola: „Sehnsucht nach Erlösung: Bilder des Weiblichen um 1900“, in: Braungart, Werner/ Fuchs, Gotthard/ Koch, Manfred (Hg.): *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II: Um 1900*, Paderborn 1998
Hilmes, Carola: *Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart 1990
Hilmes, Carola: *Die Femme fatale: ein Weiblichkeitstypus der nachromantischen Literatur*, Stuttgart 1990
Hoffmann, Christoph: *Der Dichter am Apparat. Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils. 1899-1942*, *Musil-Studien* Bd.26, München 1997
Honegger, Claudia: *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750-1850*, Frankfurt a. M./ New York 1991
Hornborstel, Wilhelm/ Jockel, Nils (Hg.): *Nacktheit. Die Ästhetik der Blöße*, München 2002
Howald, Stefan: *Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik. Untersuchungen zum Romanwerk Robert Musils*, *Musil-Studien* Bd.9. München 1984
Hunt, Lynn (Hg.): *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne*, Frankfurt a. M. 1994
Hyssen, Andreas: „The disturbance of vision in Vienna Modernism”, in: *Modernism Modernity* Bd.5/1998
Jacob, Margaret C.: „Die materialistische Welt der Pornographie“, in: Hunt, Lynn (Hg.): *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne*, Frankfurt a. M. 1994, S.132-183
Jahraus, Oliver/ Neuhaus, Stefan (Hg.): *Der erotische Film. Zur medialen Codierung von Ästhetik, Sexualität und Gewalt*, Würzburg 2003
Jauß, Hans Robert: „Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden“, in Preisendanz, Wolfgang/ Warning, Rainer (Hg.): *Das Komische* (*Poetik und Hermeneutik* 7), München 1976, S. 103-132
Jauß, Hans-Robert (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968
Joost, Ulrich: „Die Angst des Literaturwissenschaftlers bei der Sexualität“, in: Hoberg, Rudolf (Hg.): *Sprache – Erotik – Sexualität*, Berlin 2001, S. 308-327
Jullian, Philippe: *Mythen und Phantasmen in der Kunst des fin de siècle*, Berlin 1971 (Paris 1969)
Jürgs, Britta (Hg.), *Denn da ist nichts mehr, wie es die Natur gewollt. Porträts von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen um 1900*, Berlin 2001
Kantorowicz, Ernst H.: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990

Kapp, Volker: „Der Wandel einer literarischen Form. Boccaccios *Decamerone* und Marguerite de Navarres *Heptaméron*“, in: *Poetica* 14/1982, S. 24-44
Karrer, Wolfgang: *Parodie, Travestie, Pastiche*, München 1977
Klinger, Dominik M.: *Die Frühzeit des erotischen Films*, Nürnberg 1991
Klotz, Volker: *Venus Maria. Auflebende Frauenstatuen in der Novellistik*, Bielefeld 2000
Koch, Gertrud: „Netzhautsex – Sehen als Akt“, in: Vinken, Barbara (Hg.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*, München 1997
Koetzle, Michael (Hg.), *1000 Nudes. Uwe Scheid Collection*, Köln 2001
Konersmann, Ralph: „Nackte Wahrheit“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*; hg. von Joachim Ritter, Darmstadt 1971 ff., Bd. 12; 2004, Sp. 148-154
Konersmann, Ralph: „Vorwort: Figuratives Wissen“, in: ders. (Hg.), *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, Darmstadt 2007
König, Oliver: *Nacktheit. Soziale Normierung und Moral*, Opladen 1991Köpping, Klaus-Peter: „Heiligung durch Entgrenzung“, in: Gernig (Hg.), Nacktheit, S. 131-167
Koschorke, Albrecht: „Blick und Macht. Das Imaginäre der Geschlechter im 19. Jahrhundert und bei Arthur Schnitzler“, in: Lubkoll, Christine (Hg.): *Das Imaginäre des Fin de Siècle. Ein Symposion für Gerhard Neumann*, Freiburg 2002
Koschorke, Albrecht: „Die zwei Körper der Frau“, in: Vinken, Barbara (Hg.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*, München 1997
Koschorke, Albrecht: *Leopold von Sacher-Masoch. Die Inszenierung einer Perversion*, München 1988
Kremer, Detlef: „Die unendliche Schrift“, In: Grimminger, Rolf/ Muraŝov, Jurij (Hg.): *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, S. 134-150
Kremer, Detlef: *Kafka. Die Erotik des Schreibens*, Frankfurt a. M. 1989
Kreuzer, Helmut (Hg.): *Don Juan und Femme fatale*, München 1994
Kroll, Renate: *Metzler Lexikon Gender Studies*, Suttgart 2002
Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: *Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals*, Göttingen 2001
Kunisch, Hans-Peter: *Gefährdete Spiegel. Körper in Texten der Frühen Moderne (1890-1930): Musil – Schnitzler – Kafka*, Frankfurt a. M./ Bern u. a. 1996
Künzel, Christine: *Vergewaltigungslektüren. Zur Codierung sexueller Gewalt in Literatur und Recht*, Frankfurt a. M. 2003
Kunzle, David: *Fashion and Fetishism. A social history of the corset, tight-lacing and other forms of body-sculpture in the west*, Totowa (New Jersey) 1982
Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen 1993
Kurz, Gerhard: *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*, Stuttgart 1980
Lachmann, Renate/ Haverkamp, Anselm (Hg): *Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a. M. 1991

Leisten, Georg: „Bildnisbegegnung – Fetischismus – Schrift. Leopold von Sacher-Masochs Novelle ‚Venus im Pelz'", in: Drügh, Heinz J. u. a. (Hg.): *Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*, Heidelberg 2001, S. 101-113

Leitner, Arnold, „Intentio operis, unbegrenzte Semiose und hermetische Abdrift: Die Grenzen der Interpretation bei Franz Kafkas *Ein Landarzt*", in: *Runa*.28/1999-2000), S.230-251

Lersch-Schumacher, Barbara: „Ich bin nicht mütterlich. Zur Psychopoetik der Hysterie in Schnitzlers *Fräulein Else*", in: Wunberg, Gotthart (Hg.): *Arthur Schnitzler* (Text + Kritik 138/139), München 1998

Levinas, Emanuel: *Ausweg aus dem Sein. De l'évasion*, Französisch-Deutsch, Hamburg 2005

Lubkoll, Christine (Hg.): *Das Imaginäre des Fin de Siècle. Ein Symposion für Gerhard Neumann*, Freiburg im Breisgau 2002

Lubkoll, Christine (Hg.): *Das Imaginäre des Fin de Siècle. Ein Symposion für Gerhard Neumann*, Freiburg 2002

Magris, Claudio: *Die andere Vernunft. E.T.A. Hoffmann*, Königstein/ Ts. 1980

Mainusch, Herbert/ Mertner, Edgar: *Pornotopia. Das Obszöne und die Pornographie in der literarischen Landschaft*, Frankfurt a. M. 1970

Malsch, Katja: *Literatur und Selbstopfer. Historisch-systematische Studien zu Gryphius, Lessing, Gotthelf, Storm, Kaiser und Schnitzler*, Würzburg 2007

Manson, Eric/ Leopold, Keith: „Freud and *Ein Landarzt*", in: *Colloqioa Germanica* 34/1964, S. 146-160

Manthey, Jürgen: *Wenn Blicke zeugen könnten. Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie*, München/ Wien 1983

Martens, Lorna: „Naked Bodies in Schnitzler's Late Prose Fiction", in: Strelka, Joseph P. (Hg.): *‚Die Seele... ist ein weites Land.' Kritische Beiträge zum Werk Artur Schnitzlers*, Bern 1996, S. 107-129

Mast, Peter: *Künstlerische und wissenschaftliche Freiheit im Deutschen Reich 1890-1901, Umsturzvorlage und Lex Heinze sowie die Fälle Arons und Spahn im Schnittpunkt der Interessen von Besitzbürgertum, Katholizismus und Staat*, Rheinfelden ^{2}1986

Mateos, Inés: „Brunst und Inbrunst. Wiederholung als Inszenierungsmittel für das weibliche Genießen in Mystik und Pornographie", in: Müller-Wille, Klaus/ Roth, Detlef/ Wiesel, Jörg (Hg.): *Wunsch – Maschine – Wiederholung*, Freiburg im Breisgau 2002, S.129-147

Mathieu-Castellani, Gisèle: „Poétique de la scatographie: La 11e nouvelle de l'*Heptaméron*", in: Marotin, François (Hg.): *Poétique et narration: mélanges offerts à Guy Demerson*, Paris 1993, S. 359-369

Menninghaus, Winfried: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a. M. 1999

Mergenthaler, Volker: *Sehen schreiben – Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel*, Tübingen 2002

Meyer, Mathias/ Neumann, Gerhard (Hg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg 1997

Möhring, Maren, „Ideale Nacktheit. Inszenierungen in der deutschen Nacktkultur 1893-1925", in: Gernig (Hg.), *Nacktheit*, S. 91-111

Möhring, Maren: *Marmorleiber. Körperbildung in der deutschen Nacktkultur 1890-1930*, Köln 2004
Natter, Tobias G./ Hollein, Max: *Die nackte Wahrheit. Klimt, Schiele und andere Skandale*, München/ Berlin u. a. 2005
Neau, Patrice: „Un cas de fétichisme: *L'amateur de corsets* d'Oskar Panizza", in: Krause, Günter (Hg.): *Literalität und Körperlichkeit. Littéralité et corporalité*, Tübingen 1997, S. 45-67
Neuhoff, Bernhard: „Ritual und Trauma. Eine Konstellation der Moderne bei Benjamin, Freud und Hofmannsthal", in: *Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne* 10/2002, S. 230-252
Neumann, Gerhard/ Weigel, Sigrid (Hg.): *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*, München 2000
Neumann, Gerhard/ Weigel, Sigrid (Hg.): *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*, München 2000
Neumann, Gerhard: „„...Der Mensch ohne Hülle ist eigentlich der Mensch.' Goethe und Heinrich von Kleist in der Geschichte des physiognomischen Blicks.", in : *Kleist-Jahrbuch* 1988/89, S.259-279
Neumann, Gerhard: „Anamorphose", in: Kablitz, Andreas (Hg.), *Mimesis und Simulation*, Freiburg 1998
Neumann, Gerhard: „Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*: eine Theorie der Liebe am Beginn des 20 Jahrhunderts", in: Hoffmann, Christoph/ Welsh. Caroline (Hg.): *Umwege des Lesens – aus dem Labor philologischer Neugierde*, Berlin 2006, S. 91-110
Neumann, Gerhard: „Goethes Menschenbild. Zur Geburt des Natur-Körpers aus der antiken Mythologie.", in: Betz, Thomas/ Mayer, Franziska (Hg.): *Abweichende Lebensläufe, poetische Ordnungen. Für Volker Hoffmann*, München 2005, S. 137-178
Neuschäfer, Hans-Jörg: *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München 1969
Niethammer, Ortrun/ Preußer, Heinz-Peter/ Rétif, Françoise (Hg.): *Mythen der sexuellen Differenz. Übersetzungen – Überschreibungen – Übermalungen*, Heidelberg 2007
Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart 2001
Obergruber-Boerner, Carlos: „Gewalt. Die Ästhetisierung der Tragödie: Sinnlichkeit, Macht und Moral in Darstellungen der Gewalt", in: Hornbostel/ Jockel (Hg.): *Nackt. Die Ästhetik der Blöße*, S. 99-113
Oehler, Dolf: „Zur Geschichte der Illustrationen des *Decameron*. Gedanken über das Verhältnis von Bild und Dichtung", in: Dirscherl, Klaus (Hg.): *Bild und Text im Dialog*, Passau 1993, S. 145-169
Öhlschläger, Claudia/ Schmidt, Dietmar: „‚Weibsfauna'. Zur Koinzidenz von Tiergeschichte und Pornographie am Beispiel von Bambi und Josefine Mutzenbacher", in: *Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne* 2/1994, S. 9-59
Öhlschläger, Claudia: *Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*, Freiburg im Breisgau 1996

Pater, Walter: „Shakespeares English Kings“, in: *Appreciations with an essay on style*, London 1901
Pegatzky, Stefan: *Das poröse Ich. Leiblichkeit und Ästhetik von Arthur Schopenhauer bis Thomas Mann*, Würzburg 2002
Pekar, Thomas: *Die Sprache der Liebe bei Robert Musil*, München 1989
Perlmann, Michaela: *Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers*, München 1987
Pfotenhauer, Helmut/ Boehm, Gottfried (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München 1995
Pfotenhauer, Helmut: „Gemeißelte Sinnlichkeit. Herders Anthropologie des Plastischen und die Spannungen darin“, in: ders., *Um 1800*, S. 79-103
Pfotenhauer, Helmut: „Literarische Anthropologie und Ikonologie, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 230/1993, S. 18-32
Pfotenhauer, Helmut: „Literarische Anthropologie und Ikonologie“, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 230/1993
Pfotenhauer, Helmut: „Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte“, in: ders./ Gottfried Boehm, *Beschreigungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zu Gegenwart*, München 1995
Pfotenhauer, Helmut: *Die Kunst als Physiologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion*, Stuttgart 1985
Pfotenhauer, Helmut: *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*, Würzburg 2000
Pfotenhauer, Helmut: *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*, Tübingen 1991.
Plumpe, Gerhard: *Der tote Blick – Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München 1990
Poeschel, Sabine: *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*, Darmstadt 2005
Polheim, Karl Konrad (Hg.): *Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil*, Tübingen 1970
Polt-Heinzl, Evelyne/ Steinlechner, Gisela (Hg.): *Arthur Schnitzler. Affairen und Affekte* (Band zur gleichnamigen Ausstellung), Wien 2006
Rath, Wolfgang: *Die Novelle*, Göttingen 2000
Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. von Klaus Weimar, Harald Fricke u. a., Berlin u. a. 1997-2007
Renner, Ursula: *Die Zauberschrift der Bilder. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*, Freiburg 2000
Richter, Gerd (Hg.), *Lexikon des Kitsches*, Gütersloh/ Berlin u. a. 1972
Ricketts, Jill M.: *Visualizing Boccaccio. Studies on illustrations of The Decameron, from Giotto to Pasolini*, Cambridge 1997
Riedel, Wolfgang: *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900*, Berlin 1996
Riese, Brigitte: *Seemanns Lexikon der Ikonografie*, Leipzig 2007
Roebling, Irmgard (Hg.): *Lulu, Lilith, Mona Lisa ... Frauenbilder der Jahrhundertwende*, Pfaffenweiler 1988
Rossellit, Jutta: *Aufbruch nach innen. Studien zur literarischen Moderne mit einer Theorie der Imagination*, Würzburg 1993

Rußegger, Arno: *Kinema Mundi. Studien zur Theorie des Bildes bei Robert Musil*, Wien 1996
Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek bei Hamburg 1976
Saunders, Gill: *The nude. A new perspective*, London 1989
Schade, Sigrid/ Wenk, Silke: „Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz", in: Bußmann/ Hof (Hg.), *Genus*, S. 340-408
Schade, Werner: *Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne* (Katalog zur Ausstellung im Bucerius Kunst Forum, 6. April bis 13. Juli 2003), Hamburg 2003
Schiffermüller, Isolde: „Gebärden der Scham. Zur Geste bei Franz Kafka", in: dies., *Geste und Gebärde, Beiträge zu Text und Kultur der klassischen Moderne*, Wien 2001, S. 232-261
Schings, Hans-Jürgen (Hg.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur um 1800*, Stuttgart 1994
Schlaffer, Hannelore: *Poetik der Novelle*, Stuttgart/ Weimar 1993
Schlaffer, Heinz: *Musa iocosa. Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland*, Stuttgart 1971
Schmölders, Claudia: „Deutsche Erotik – ein Mängelwesen?", in: *Kursbuch* 123/1996 („Erotik"), S. 125-138
Schneider, Gerd K.: „Ton- und Schriftsprache in Schnitzlers *Fräulein Else* und Schumanns *Carnaval*", in: *Modern Austrian Literature* 2/1969, S. 17-20
Schneider, Klaus: *Natur – Kleider – Körper – Spiel. Studien zu Körper und Subjekt im späten 18. Jahrhundert*, Würzburg 1994
Schneider, Sabine (Hg.): *Lektüren für das 21. Jahrhundert. Klassiker und Bestseller der deutschen Literatur von 1900 bis heute*, Würzburg 2005
Schneider, Sabine/ Pfotenhauer, Helmut / Riedel, Wolfgang (Hg.), *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, Würzburg 2005
Schneider, Sabine: *Die schwierige Sprache des Schönen. Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit*, Würzburg 1998
Schneider, Sabine: *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*, Tübingen 2006
Schönberger, Axel: *Die Darstellung von Lust und Liebe im ‚Heptaméron' der Königin Margarete von Navarra*, Frankfurt a. M. 1993
Schössler, Franziska: „Börse und Begehren. Schnitzlers Monolog *Fräulein Else* und seine Kontexte", in: Polt-Heinzl/ Steinlechner (Hg.), *Affairen und Affekte*, S. 119-131
Schweinitz, Jörg (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*, Leipzig 1992, S. 51-54
Seeßlen, Georg: *Der pornographische Film – von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Frankfurt a. M./ Berlin 1994
Simmel, Georg: *Philosophie des Geldes*, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 6, hg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt a. Main 1989
Sommer, Manfred: *Evidenz im Augenblick. Eine Phänomenologie der reinen Empfindung*, Frankfurt a. M. 1987

Sontag, Susan: „The pornographic imagination“, in: dies., *Against Interpretation and other Essays*, New York 1967, S. 39-71
Sparre, Sulamith: *Todessehnsucht und Erlösung. Tristan und Armer Heinrich in der Literatur um 1900*, Göppingen 1988
Spiel, Hilde: „Im Abgrund der Triebwelt oder Kein Zugang zum Fest. Zu Schnitzlers *Traumnovelle*“, in: dies.: *In meinem Garten schlendernd. Essays*, München 1981, S. 128-135
Spörk Ingrid (Hg.): *Leopold von Sacher-Masoch*, Graz u. a. 2002
Springer, Peter: „Ansichten vom Kunst-Körper“, in: Tebben (Hg.): *Frauen – Körper – Kunst*, S. 56-74
Staehli, Adrian: *Der Körper und seine Bilder. Nacktheit, der männliche Körper und das männliche Begehren in Bildern des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr* (in Druckvorbereitung).
Stähli, Adrian: „Nacktheit als Darstellungskonvention in der Kunst der griechischen Antike“ Abstract des Forschungsprojektes auf: http://www.fu-berlin.de/bodynet/mitglied/postdocs
Steele, Valerie: *Fetisch. Mode, Sex und Macht*, übers. von Walter-Berndt Fischer, Berlin 1996
Stefanek, Paul: „Illusion, Ekstase, Erfahrung. Zu Robert Musils Essay *Ansätze zu neuer Ästhetik*“, in: ders., *Vom Ritual zum Theater*, Wien 1992, S. 220-234
Steinlechner, Gisela: *Fall-Geschichten. Krafft-Ebing, Panizza, Freud, Tausk*, Wien 1995
Stempel, Wolf-Dieter: „Mittelalterliche Obszönität als literaturästhetisches Problem“, in: Jauß, Hans Robert (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen* (*Poetik und Hermeneutik* 3), München 1968, S. 187-207
Strelka, Joseph P. (Hg.): *„Die Seele ... ist ein weites Land.“ Kritische Beiträge zum Werk Artur Schnitzlers*, Bern 1996
Strelka, Joseph P.: „Les éléments du moi littéraire dans *Un médecin de Campagne*“, in: *Études germaniques* 39/1985, S. 205-214
Strutz, Josef (Hg.): *Kunst, Wissenschaft und Politik von Robert Musil bis Ingeborg Bachmann* (Musil Studien Bd.14), München 1986
Stürmer, Michael: *Das ruhelose Reich. Deutschland 1866-1918*, Berlin 1983
Susman, Margarete: „Das Frauenproblem in der gegenwärtigen Welt“, in: dies., *Das Nah- und Fernsein des Fremden*, hg. von Ingeborg Nordmann, Frankfurt a. M. 1967
Tebben, Karin (Hg.): *Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de Siècle*, Darmstadt 1999
Tebben, Karin (Hg.): *Frauen – Körper – Kunst. Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität*, Göttingen 2000
Thomé, Horst: *Autonomes Ich und ‚Inneres Ausland‘. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848-1914)*, Tübingen 1993
Thompson, Emily E.: „Community, Commodities and Commodes in the French *Nouvelle*“, in: Persels, Jeff/ Ganim, Russell (Hg.): *Fecal matters in early modern literature and art*, Ashgate u. a. 2004, S. 56-66
Van Gennep, Artur: *Übergangsriten. Les rites de passage*, Frankfurt a. M. 1986

Vinken, Barbara (Hg.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*, München 1997

Vinken, Barbara: *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1993

Vogel, Juliane: „Hautnähe und Körperhaftung. Kleider bei Arthur Schnitzler", in: Polt-Heinzl, Evelyne/ Steinlechner, Gisela (Hg.): *Arthur Schnitzler. Affairen und Affekte* (Band zur gleichnamigen Ausstellung), Wien 2006, S. 25-35

Vogl, Joseph: „Grenze und Übertretung. Der anthropologische Faktor in Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*", in: Strutz (Hg.), Kunst, Wissenschaft und Politik, S. 34-56

Vogl, Joseph: *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*, München 1990

Vöhler, Martin/ Seidensticker, Bernd (Hg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, Berlin 2005

Vöhler, Martin/ Seidensticker, Bernd/ Emmerich, Wolfgang (Hg.), *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, Berlin u. a. 2005

Völker, Klaus (Hg.): *Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, Androiden und liebende Statuen*, München 1971

Warner, Marina: *In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen*, übers. von Claudia Preuschoft, Reinbek bei Hamburg 1989

Werner, Renate: „Geschnürte Welt. Zu einer Fallgeschichte von Oskar Panizza", in: Gruber, Bettina/ Plumpe, Gerhard (Hg.): *Romantik und Ästhetizismus*, Würzburg 1999, S. 213-235

Wertheimer, Jürgen: „Blutige Humanität. Terror und Gewalt im antiken Mythos", in: Gendolla, Peter/ Zelle, Carsten (Hg.): *Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*, Heidelberg 1990, S. 13-39

Williams, Linda: *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, Basel/ Frankfurt a. M. 1995

Winkel Holm, Isak: „Verkörperlichung der Symbole. Franz Kafkas Metaphern zwischen Poetik und Stilistik", in: *Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne* 10/2002, S. 123-142

Wismer, Beat/ Belt, Sandra (Hg.): *Diana und Actaeon. Der verbotene Blick auf die Nacktheit*, Düsseldorf 2008

Wunberg, Gotthart: (Hg.), *Arthur Schnitzler* (Text + Kritik 138/139), München 1998

ANHANG

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: „Theorie und Praxis“, in: *Jugend* 11/1900
(abgeb. in: Eduard Fuchs, *Die Karikatur der europäischen Völker vom Jahre 1848 bis zur Gegenwart*, Berlin 1903, S. 460).

Abbildung 2: „Venus Kallipygos und Rückenansicht eines jungen Mädchens“ (Abgeb. in: Carl Heinrich Stratz, *Die Schönheit des weiblichen Körpers*, Suttgart 1898), „Badende Japanerinnen“ (abgeb. in: ders., *Die Körperformen in Kunst und Leben der Japaner*, Stuttgart 1902).

Abbildung 3: Anonym, ca. 1920 (abgeb. in: *1000 Nudes*, S. 592).

Abbildung 5-7: Sandro Botticelli, *Das Gastmahl des Nastagio degli Onesti* (abgeb. in: Didi-Huberman, *Venus öffnen*, S. 12 f.)

Abbildung 8: Ludwig von Hofmann, *Idyllische Landschaft mit Badenden* (ca. 1900) (abgeb. in: Hornbostel/ Jockel [Hg.], *Nackt. Die Ästhetik der Blöße*, S. 65.)

Abbildung 9: Antikorsettkarikatur (1874) (abgeb. in: Steele, *Fetisch*, S. 29)

Abbildung 10: Szene aus „ Die Macht der Hypnose“ (abgebildet in: *Projektionen der Sehnsucht*, S. 115)

Abbildung 11: Gotthard Sommerfeld, *Besiegt*. *Photographie* (1913) (abgeb. in: *1000 Nudes,* S. 511)

Abblidung 12: Hugo Höppener gen. Fidus, *Lichtgebet* (1913) (abgeb. in: Hornbostel/ Jockel [Hg.], *Nackt*, S. 129)

Abbildung 13: Gustav Klimt, *Nuda Veritas* (1899) (abgeb. in: Gottfried Fliedl, *Gustav Klimt. 1862-1918. The World in Female Form*, Köln 1997 S. 74)

Abbildung 14: Gabriel von Max *Der Anatom* (1869) (Foto von: Blauel/Gnamm – Artothek)

Abbildung 15: Max Klinger, *Tod* (aus dem Zyklus *Eine Liebe*, Opus X) (abgeb. in: Böhlau, *Halbtier!*, S. 207)

Abbildung 16: Jean-Léon Gérôme, *Die Arbeit am Marmor* (1895) (abgeb. in: Schulze (Hg.), *Nackt!*, S. 256)

Abbildung 17: Anonym (um 1900), Photographie (abgeb. in: *1000 Nudes*, S. 523)

ABBILDUNGEN

Abbildung 1: „Theorie und Praxis“, in: *Jugend* 11/1900

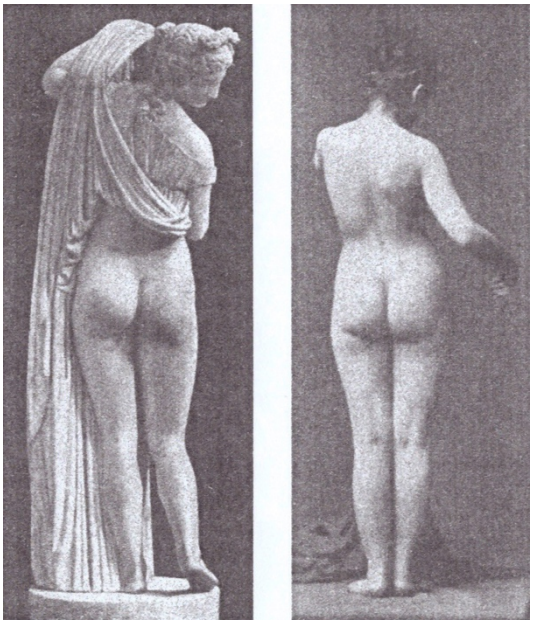

Abbildung 2 & 3: „Venus Kallipygos und Rückenansicht eines jungen Mädchens“, „Badende Japanerinnen“

Abbildung 4: Anonym, ca. 1920

Abbildung 5-7: Sandro Botticelli, *Das Gastmahl des Nastagio degli Onesti*

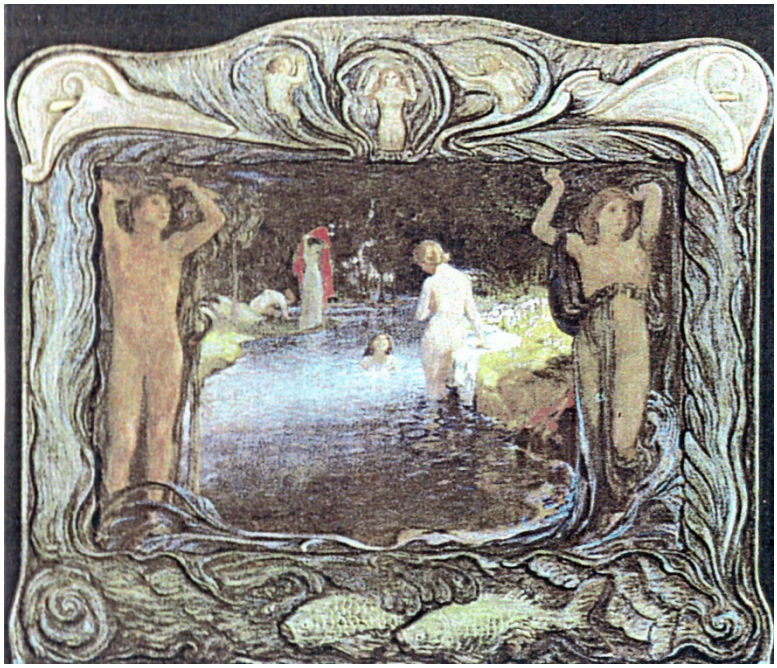

Abbildung 8: Ludwig von Hofmann, *Idyllische Landschaft mit Badenden* (ca. 1900)

Abbildung 9: Antikorsettkarikatur (1874)

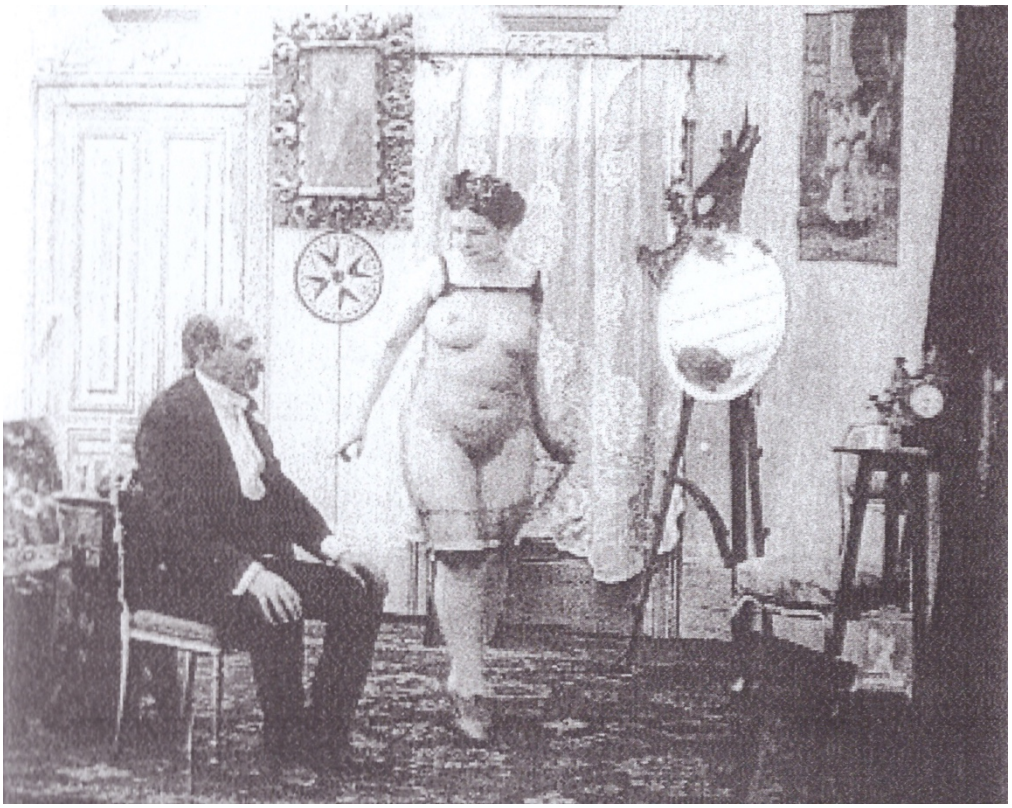

Abb. 10: Szene aus „ Die Macht der Hypnose“

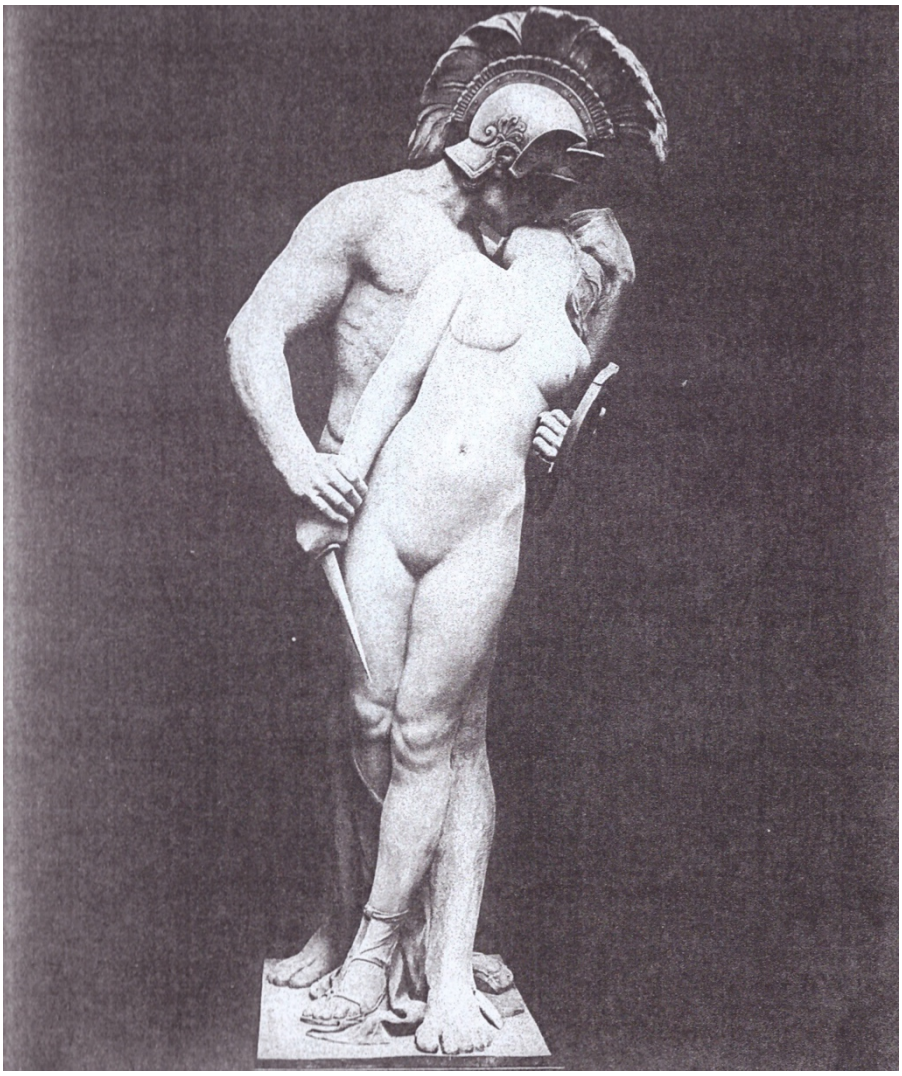

Abbildung 11: Gotthard Sommerfeld, *Besiegt*. Photographie (1913)

Abb. 12: Hugo Höppener gen. Fidus, *Lichtgebet* (1913)

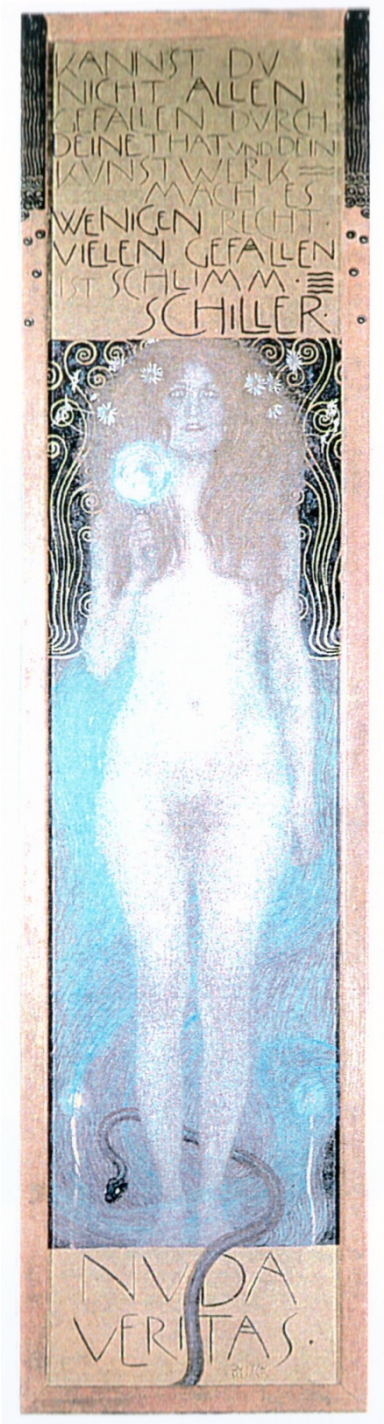

Abb. 13: Gustav Klimt, *Nuda Veritas* (1899)

Abb. 14: Gabriel von Max, *Der Anatom* (1869)

Abb. 15: Max Klinger, *Tod* (aus dem Zyklus *Eine Liebe*, Opus X)

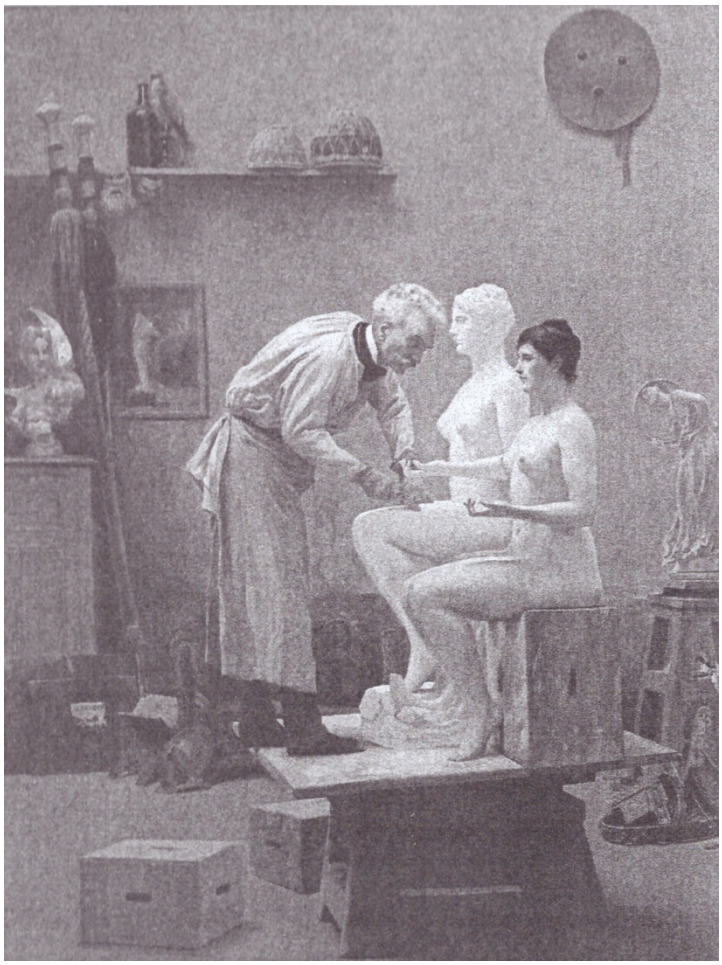

Abb. 16: Jean-Léon Gérôme, *Die Arbeit am Marmor* (1895)

Abb. 17: Anonym (um 1900)