

E.T.A. Hoffmann

Jahrbuch

Band 9 · 2001

Sonderdruck

ERICH SCHMIDT VERLAG

Die Kunst-Paare „Maler-Modell“ und „Komponist-Sängerin“ in literarischen Texten der Romantik und der Gegenwart

In der Literatur um 1800 finden sich in vielen verschiedenen Texten zwei stereotype Kunst-Paare: *Maler-Modell* und *Komponist (Kapellmeister/Geiger)-Sängerin*. Während einiger Jahrzehnte haben die Sängerin (ca. 1770-1848) und das weibliche Modell (ca. 1820-1848) in der Literatur Hochkonjunktur, wobei sie von den Autoren auf vielfältige Art und Weise als Musen inszeniert werden.

Die Karriere der Sängerin in der Literatur um 1800 dürfte weitgehend inspiriert sein von der neuen realen Präsenz weiblicher Singstimmen: professionelle Sängerinnen erobern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts endgültig die Opernbühne, und mit der Verbürgerlichung der Musik gegen Ende des 18. Jahrhunderts zieht diese in die Privaträume ein; die Haus- und Salonmusik wird innert kurzer Zeit zu einem Statussymbol des Bürgertums, es etabliert sich ein Heer von weiblichen Musik-Amateuren. Im Zentrum dieser dilettierenden Musikpraxis steht die klavierspielende und singende Frau, denn häusliche musikalische Praxis heißt vor allem *weibliche* musikalische Praxis. Klavier- und Gesangsunterricht sind bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts fester Bestandteil und Kriterium der bildungsbürgerlichen Mädchenerziehung, eine frühe Investition für spätere Chancen auf dem Heiratmarkt. Die meisten Schriftstellerinnen des letzten Jahrhunderts – Dorothea Schlegel, Annette von Droste-Hülshoff, Fanny Lewald, Marie von Ebner-Eschenbach – erhielten jahrelang Musik- und Gesangsunterricht, der teilweise als musikalische Leidenszeit in Autobiographien und Erzählungen eingegangen ist.¹

Die literarische Karriere des Maler-Modells scheint demgegenüber auf die weitverbreitete Arbeit an einer mythischen Denkfigur zurückzugehen, nämlich auf die insbesondere auch von Rousseaus *Pygmalion* (1762) geprägte Konjunktur des Pygmalionstoffs im 18. Jahrhundert.² Diese berühmteste aller Kunstmythen ist für jegliche Art von ästhe-

¹ Exemplarisch für die Kritik an solchem Musikunterricht ist Fanny Lewalds Autobiographie *Meine Lebensgeschichte* (1861/62), in der die Autorin wiederholt auf ihre musikalische Ausbildung zu sprechen kommt. Ein Ausbildungsplan, den ihr Vater nach ihrem Austritt aus der Schule erstellt, sieht mehrere musikalische Übungsstunden pro Tag vor; auch am Sonntag wird die Klavierstunde eingehalten, zudem muss Fanny als älteste Tochter auch die jüngeren Schwestern im Klavierspiel unterrichten (Fanny Lewald, *Meine Lebensgeschichte*, Königstein/Taunus 1998, Bd. 1, S. 140f.; zu den „musikalischen Leiden“ ebd., S. 129ff. und Bd. 2, S. 75f.). – Demgegenüber gilt es bei der kompositorisch ambitionierten Annette von Droste-Hülshoff zu fragen, warum der „Sprung zur Professionalisierung [als Musikerin] nicht gelungen“ ist (dazu Freia Hoffmann: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt/Main, Leipzig, 1992).

² Vgl. zur Geschichte des Pygmalion-Mythos in der abendländischen Kultur den Band *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, hg. v. Mathias Mayer und Gerhard Neumann, Freiburg/Breisgau 1997, darin zur Präsenz des Mythos im 18. Jahrhundert insbesondere den Einleitungsartikel von Gerhard Neumann (S. 11-60).

tischer Reflexion außerordentlich kompatibel. Der ‚Ur-Text‘ selbst, die Pygmalion-Passage in Ovids *Metamorphosen*, erfährt gerade gegenwärtig erneute Relektüren³, und „das pygmalionische Konzept [tritt auch] in die Welt des Cyberspace, in den Animationsraum der virtuellen Realität ein.“⁴ So ist die Pygmalion-Szene bis heute eine zentrale Figuration der Kunstproduktion, und die Geschichte dieser Szene präsentiert sich als eine Geschichte unendlicher Variationen, Metamorphosen und Negationen eines Mythos, der sich des abendländischen Verständnisses von Kunstproduktion bemächtigt hat.

Um 1800 setzen sich die Autoren in ihren Texten auf vielfältige Art und Weise mit Schöpferkonzepten auseinander, besonders einschlägig anhand der erwähnten Kunst-Paare *Maler-Modell* und *Kapellmeister-Sängerin*. Die Literarisierung dieser beiden Paar-Konstellationen bringt mannigfaltige Ängste, Wünsche und Phantasmen bezüglich der Kunstproduktion zum Ausdruck. Die Sängerin und das Modell sind Schauplatz für die Inszenierung von Kunstprogrammen, in denen Stimmen und Körper(bilder) ineinandergreifen, in denen die vom Künstler umworbene oder verworfene Figur auf komplexe Weise changiert zwischen Bild und Körper, zwischen Phantasie und Materie, Leib und Seele, zwischen Leben und Tod. Obschon die Stimme der Sängerin und der Körper des Modells in der literarischen Konstituierung dieser Zwischenbereiche nicht immer analog verortet werden, vollzieht sich die phantasmatische Besetzung von Sängerinnen und weiblichen Modellen seitens der männlichen Maler- und Musikerfiguren in den verschiedenen Künstlernovellen strukturell weitgehend übereinstimmend.

Die phantasmatische Besetzung von Modell und Sängerin

Wo auch immer in romantischen Künstlernovellen weibliche Modelle und Sängerinnen auf der Bildfläche erscheinen, da nimmt seitens der männlichen Protagonisten eine phantasmatische Besetzung dieser Frauenfiguren ihren Lauf, die sich meist katastrophisch auflöst. Das Resultat dieser Besetzung ist geläufig unter dem Begriff *Muse*. Das Phantasma begreife ich entsprechend der Definition von Susanne Lüdemann als „eine persistierende unbewusste Phantasie, um die herum sich die psychische Realität der Subjekte strukturiert (von der also das ‚Tribschicksal‘ des Subjekts, die Modi seiner Objektwahl oder ganz allgemein die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten seiner Interaktion mit den anderen abhängig sind).“⁵ Der Prozess der Phantasma-Bildung spielt sich dabei in verschiedenen Erzählungen auffallend stereotyp in vier Phasen ab.

³ Exemplarisch hierzu Schmitz-Emans, die nebst Edgar Allan Poes *Oval Portrait* auch Max Frischs *Stiller* und Ingeborg Bachmanns *Der Fall Franza* als „Varianten des Pygmalionstoffes“ liest und somit auch Gegenwartsliteratur auf den antiken Mythos hin abbildet (Monika Schmitz-Emans: Der neue Pygmalion und das Konzept negativer Bildhauerei, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 112, 1993, S. 161-187), oder auch der Sammelband zur Pygmalion-Geschichte von Mayer/Neumann [Anm. 2], in dem die Autoren den Ovid-Text immer wieder neu besprechen.

⁴ Mayer/Neumann [Anm. 2], S. 10.

⁵ Susanne Lüdemann: *Jenseits des Realitätsprinzips – Struktur und Funktion des Phantasmas*, in: *Phänomene der Derealisierung*, hg. v. Stephan Porombka und Susanne Scharnowski, Wien 1999, S. 156.

1. Die Entzündung

In E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Artushof* (1816) ist es ein Kunstwerk, das den jungen Kaufmann Traugott nachhaltig beschäftigt: im Danziger Artushof sieht er ein Gemälde, das einen alten Mann und einen „wundersamen Jüngling“ darstellt, der „beinahe weiblich anzusehen war“ und der in Traugott „süße Ahnungen“ aufsteigen lässt – „Niemand konnte er loskommen von dieser beider Anblick“. ⁶ Statt einen Avisierbrief zu schreiben, zeichnet er unbewusst das Gemälde ab – der Anfang einer langen Suche nach dem weiblichen Jüngling (der natürlich eine Frau ist) und dem eigenen Maltalent. So ist es hier ein Kunstwerk, an dem sich Traugotts Phantasien, die schon bald phantasmatischen Charakter annehmen, entzünden. Im *Don Juan* (1813) und der *Fermate* (1815) hingegen sind es Sängerinnen, die die Phantasma-Bildung unmittelbar in Gang setzen: der Erzähler des *Don Juan*, ein Komponist, wohnt einer Operaufführung von Mozarts *Don Giovanni* bei; nach einem Pausengespräch mit der Darstellerin der Donna Anna schreibt er eine Operndeutung nieder – ein Schreibakt, der im Gesang dieser Frau gründet. Der Erzähler der *Fermate*, ein Komponist, wird künstlerisch initiiert durch Laurettas Gesang, der seine „innere Musik, so lange tot und starr“ entzündet. ⁷ Im *Rat Krespel* hingegen ist es eine Erzählung, die die phantasmatischen Zustände eines Musikliebhabers initiiert: ein Professor spricht bei einem gesellschaftlichen Anlass über die „ganz wunderherrliche Stimme“ von Krespels Tochter Antonie, er schildert deren „süßesten Zauber“ in mannigfachen Umschreibungen, und seine Worte entzünden bei einem seiner Gäste, dem musikenthusiastischen Ich-Erzähler, eine nachhaltige Vorstellung dieser Stimme. ⁸

Ein anderes Beispiel ist der Dichter Florio aus Eichendorffs *Marmorbild* (1818), der zwischen verschiedenen weiblichen (Frauen)Bild- und Kunstwelten umherirrt; seine Phantasma-Bildung wird während eines musikalisch begangenen Dorffestes ausgelöst durch die Begegnung mit Bianka, einer jungen Frau vom Lande. Ebenso steht auch in Tiecks *Franz Sternbald* (1798) – ein in Zusammenarbeit mit Wackenroder entstandener Text, der das Genre des deutschen romantischen Romans wesentlich mitbegründete ⁹ – eine Initiations-Begegnung mit einer jungen unbekanntenen Frau am Anfang: der ausziehende Maler rettet diese aus einem verunfallten Reisewagen und trägt ihr Bild fortan als Modell-Wunschbild und Sehnsuchtsfigur in sich.

Die Objekte, an denen sich die phantasmatischen Kunst- und Weiblichkeitsvorstellungen entzünden, sind also unterschiedlich. In den verschiedenen Texten sehr ähnlich hingegen präsentiert sich dann jeweils der nächste Schritt, nämlich die Traum-Darstellung: im Traum wird das Moment der Entzündung wiederholt und verfestigt. Der Poet Florio

⁶ E.T.A. Hoffmann, *Werke*, Winkler, Bd. 3, S. 146.

⁷ Ebd., S. 62.

⁸ Ebd., S. 36.

⁹ Der *Franz Sternbald*-Roman ist in nuce angelegt in dem kleinen *Brief eines jungen deutschen Malers in Rom an seinen Freund in Nürnberg*, der 1797 in Wackenroders *Herzensergießungen* erschienen ist und der bereits verschiedenste Motive des nur wenig später geschriebenen Romans enthält: Dürers Nürnberg, der Auszug des jungen Malers, die Italien-Begeisterung, die Frage der Konversion zum Katholizismus, der Briefwechsel mit dem Freund als narratives Element; siehe Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Sämtliche Werke und Briefe*, historisch-kritische Ausgabe, hg. v. Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Heidelberg 1991, Bd. 1, S. 113-117.

aus Eichendorffs *Marmorbild* hat nach dem Dorffest, an dem viel gesungen wurde und bei dem er Bianka kennengelernt hat, einen Sirenen-Traum: er fährt auf einem Schiff mit „schwänenweißen Segeln“ einsam über das nächtliche Meer, „Sirenen tauchten aus dem Wasser, die alle aussahen wie das schöne Mädchen mit dem Blumenkranze vom vorigen Abend [Bianka]. Sie sang so wunderbar, traurig und ohne Ende, als müsse er [Florio] vor Wehmut untergehen. Das Schiff neigte sich unmerklich und sank langsam immer tiefer und tiefer – da wachte er erschrocken auf.“¹⁰ Die Wiederkehr des Frauen-Anlitzes vollzieht sich hier als symbioseträchtige Szene, die gleichzeitig von Wünschen und Ängsten geprägt ist. Genau derselbe Zustand wiederholt sich kurz darauf: noch in derselben Nacht erlebt Florio die Traumszene erneut auf einem Spaziergang, und zwar im Angesicht einer marmornen Venusstatue im Wald, die auf einem Stein steht, „als wäre die Göttin so eben erst aus den Wellen aufgetaucht“.¹¹ Biankas Antlitz wird dabei vom Antlitz der Statue überdeckt, und Florio gewinnt an dieser Statue ein phantasmatisches Bild, das er fortan auch Biankas Antlitz überblendet. Der Traum markiert dabei gleichsam den Übergang zwischen dem ‚ersten Bild‘ (Bianka) und dessen phantasmatischer Besetzung (Venus).

Auch Tiecks Maler Franz hat, kurz nachdem er die Unbekannte aus dem Unfallwagen gerettet hat, zwei Träume, in denen sie wiedererscheint – einmal als Modell, einmal als Geliebte.¹² Damit ist das doppelte Begehren noch sauber in zwei verschiedene Szenen aufgespalten, was verhindert, dass der entsprechende Konflikt des Künstlers offen zutage tritt. Kunstvoller erscheint die Traumszene aus Hoffmanns *Rat Krespel*, in der gleich drei verschiedene Wunschebenen aufgehoben sind. Nachdem hier der Erzähler berichtet hat, wie der Professor ihm von Antonies Stimme vorgeschwärmt hat, gibt er seinen eigenen Traum in ironisierter Weise preis:

Natürlicherweise hörte ich auch sogleich in der folgenden Nacht Antonies wunderbaren Gesang, und da sie mich in einem herrlichen Adagio (lächerlicherweise kam es mir vor, als hätte ich es selbst komponiert) auf das rührendste beschwor, sie zu retten, so war ich bald entschlossen, ein zweiter Astolfo, in Krespels Haus wie in Alzinsens Zaubenburg einzudringen und die Königin des Gesanges aus schmachvollen Banden zu befreien.¹³

So erfüllt sich der Träumer seinen Wunsch, Antonie trotz des Gesangsverbots, das ihr Vater ihr auferlegt hat, zu hören, und nicht nur das – er scheint auch zu hören, was er selbst komponiert hat, d.h. im Traum wird auch er durch Antonie zum Künstler erhoben. Hinzu kommt im weiteren das sexuelle Begehren: der Träumer will in Krespels Haus „eindringen“, er will an dessen Stelle treten (und bestätigt damit eine inzestuöse Bindung zwischen Krespel und Antonie). Dies Begehren aber überträgt er noch im Traum auf Antonie, er schiebt es ihr selbst zu, denn sie erscheint ja als diejenige, die gerettet, also penetriert werden will. Eine weitere Form der Abwehr dieses Begehrens besteht zudem im Hinweis auf Ariosts *Orlando furioso* (1516): Alzine nämlich ist eine hässliche und böse

¹⁰ Joseph von Eichendorff: *Werke in 5 Bänden*. Bd. 2: *Ahnung und Gegenwart. Erzählungen*, hg. v. Wolfgang Frühwald und Brigitte Schillbach, Frankfurt/Main 1985, S. 395.

¹¹ Ebd., S. 397.

¹² Siehe Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*. Studienausgabe, hg. v. Alfred Anger, Stuttgart 1994, S. 90f. und 92f.

¹³ E.T.A. Hoffmann: *Werke*, Winkler, Bd. 3, S. 37.

Zauberin, die ihren Liebhaber Astolfo in einen Myrtenstrauch verwandelt. Damit wird die Sängerin auch als verderbenbringende Figur gekennzeichnet – eine präzise unbewusste Diagnostizierung des weiblichen Gesangs als Verlockung *und* Gefahr. Als einziger der Träume, die in vielen Erzählungen der Entzündungs-Szene folgen, verortet dieser hier die Frauenfigur exakt im Schnittpunkt von künstlerischem und sexuellem Begehren. In verdichteter Form spricht er all das aus, was die weitere Erzählung narrativ erschließen wird. So setzen sich die Entzündungs-Momente in den Träumen der männlichen Protagonisten fest und spuren dort die weitere Entfaltung des Phantasmas vor.¹⁴ Nach den Entzündungs-Momenten verfestigen sich diese Ideen, sie schreiben sich ins Unbewusste der Träumer ein und werden dann im Wachzustand auf reale weibliche Figuren projiziert. Treffen die Künstler nach der Entzündung und nach ihren Träumen auf die Sängerin oder auf die von ihnen zum Idealmodell erkorene Frauenfigur, so kommt es zu Missverständnissen, zu Verkennungen, zu Gewaltakten – erste kleine Katastrophen, in denen sich der phantasmatische Charakter der männlichen Modell- und Sängerinnenvorstellungen offenbart.

2. Der Künstler, das Phantasma und der reale Frauenkörper I: Verkennungen

Sieht sich der Künstler dem Objekt seines Begehrens (d.h. dem Objekt, an dem sich sein Phantasma ausgebildet hat) unversehens leibhaftig gegenüber, so entwickelt sich nicht selten sofort ein Besitzkampf, denn die Sängerin und das Modell treten kaum je als unab-

¹⁴ Ebenfalls einen Künstlertraum präsentiert Wackenroders kleine Erzählung *Raffaels Erscheinung* (1797): hier träumt der Künstler, „dass sein Bild der Madonna, das, noch unvollendet, an der Wand gehangen, von dem mildesten Lichtstrahle, und ein ganz vollkommenes und wirklich lebendiges Bild geworden sey [...] so sey es ihm vorgekommen, als wäre dies Bild nun grade das, was er immer gesucht, obwohl er immer nur eine dunkle und verwirrte Ahndung davon gehabt.“ Als Raffael erwacht, erinnert er diese Erscheinung ganz genau und malt das Bild entsprechend fertig (Wackenroder [Anm. 9], S. 57f.). Der Künstler träumt hier also die Komplementierung seines unvollendeten Werkes und malt dann gleichsam das vollendete Bild ab, das er im Traum gesehen hat. Diese Geschichte von Wackenroder wird gelesen als „Theorie der göttlichen Eingebung“ (Christine Lubkoll: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg/Breisgau 1995, S. 127), als „Vorstellung vom Maler als Werkzeug und Medium der Offenbarung“ (Dirk Kemper: *Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätanfklärung*, Stuttgart, Weimar 1993, S. 204) oder, konträr dazu, als „These vom ‚Kunstenthusiasmus‘ als der eigentlichen Triebkraft jeder künstlerischen Kreativität“, in der „das Göttliche auf die Gabe der Hervorbringung eines Kunstwerkes“ reduziert ist (Tadeusz Namowicz: Zur Deutung religiöser Bezüge in den Äußerungen über die Malerei bei Wackenroder, Tieck und Friedrich Schlegel, in: *Zwischen den Wissenschaften. Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte*, hg. v. Gerhard Hahn und Ernst Weber, Regensburg 1994, S. 174 und 175). So kann aus *Raffaels Erscheinung* eine religiöse Kunstauffassung Wackenroders herausgelesen werden, oder das Göttliche erscheint hier, so Namowicz, lediglich als Opposition zu einer rational bestimmbareren Kunsterzeugung. Überhaupt ermöglicht wird diese Diskussion durch die Entsexualisierung des Weiblichen: Raffaels Bild ist ein Madonna-Bild, und im Traum hat er zur Jungfrau gebetet; Inspirationsquelle und Modell fallen damit förglich zusammen, es gibt keine sexuelle Spannung zwischen dem Frauenbild und dem Künstler. Selbst im Traum bleibt das Sexuelle ans religiöse Bedeutungssystem delegiert bzw. dadurch verdeckt. Diese Entsexualisierung steht ganz im Gegensatz zu den Künstlernovellen der Romantik, in denen der Konnex von sexuellen und künstlerischen Wünschen gerade auch in den beschriebenen Träumen zentral ist.

hängige Wesen auf, die einfach ‚mitgehen‘ könnten. Sie erscheinen zumeist unter väterlicher Obhut, und diese Obhut bedeutet oft gleichzeitig auch eine Verwaltung und Kontrolle der Sängereinstimme bzw. des Modellkörpers, wenn die Väter selber Kapellmeister oder Maler sind. Treffen die jungen Künstler erstmals mit ihrer Wunsch-Geliebten zusammen, so sind sie dementsprechend auch gleich mit dem familialen Problem des Frauentausches konfrontiert: die Väter wollen ihre Töchter nicht hergeben, sie gestatten keinen Blick auf den modellhaften Tochterleib und stellen die Sängerin unter Gesangsverbot. Sucht sich der begehrende Künstler über diese Gebote hinwegzusetzen, erlebt er einen Rausschmiss. E.T.A. Hoffmann gestaltet diese Szene gleich öfters in verschiedenen Texten: als Traugott in der Wohnung des Malermeisters Berklinger zum ersten Mal einen Blick auf dessen leibhaftige Tochter Felizitas erhascht und sich „vor dem geliebten Himmelsbilde“ niederstürzen will, „da fühlte er sich von hinten gewaltig gepackt beim Krachen“, Berklinger reißt ihn „mit Riesenkraft“ aus dem Zimmer heraus und Traugott flieht die Treppe hinab.¹⁵ Danach verschwinden Vater und Tochter, und Traugott macht sich auf die (Jahre dauernde) Suche nach Felizitas. Desgleichen die Szene im *Rat Krespel*: der Erzähler hat sich in Krespels Haus eingeführt und kriegt die Sängerin Antonie dort auch zu sehen, nicht aber zu hören; als er es scheinbar endlich schafft, sie zum Singen zu bewegen („sie öffnete die Lippen“), springt Krespel dazwischen und zwingt ihn „zur Türe hinaus, so dass ich Antonien mit keinem Blick mehr anschauen konnte.“¹⁶ Er wird sie nie mehr wiederssehen, er wird ihre Stimme niemals selber hören. – Ebenso plötzlich und unerwartet, wie sich beide Protagonisten vor dem Ziel sehen, werden sie von diesem auch wieder entfernt. Gerade das gewaltsame und fremdbestimmte Scheiden von dem Wunschobjekt hält das Begehren danach aufrecht, ein Begehren, das sich als ‚Phantasma des Abwesenden‘ niederschlagen wird.

Dem ersten Aufeinanderprallen von phantasmatischem Ton und realem Frauenkörper oder phantasmatischem Bild und realem Frauenkörper folgen häufig zwei Formen von Verknennung: entweder projiziert der Künstler die ihn beherrschende Bild- oder Tonvorstellung im folgenden auf einen anderen, ‚falschen‘ Signifikanten, oder er ist dermaßen in seine phantasmatische Vorstellung verfangen, dass er die begehrte Frau nicht zu identifizieren vermag, wenn er ihr begegnet, dass er also den ‚richtigen‘ Signifikanten nicht erkennt. Beispiele für die letztere Verknennung bieten die Maler Traugott (*Artushof*) und Berthold (*Jesuitenkirche in G.*). Beide begegnen sie der Frau, die sie eigentlich suchen, beide erkennen sie sie nicht, wenn sie ihr gegenüberstehen, und bei beiden dient diese Verknennung dazu, das Phantasma aufrecht zu erhalten. Berthold verkennt die Realität der Begegnung mit der Prinzessin Angiola: er deutet ihre Erscheinung als innere Vision des idealen Modell-Antlitzes, mit dem er als Künstler Karriere macht. Und Traugott spricht vertraut und freundschaftlich mit dem Jüngling, der sich als Neffe des Malers Berklinger ausgibt; „wo – wo ist sie!“, begehrt er ausgerechnet von diesem zu wissen, als er das Gemälde von Felizitas, „ganz das Gesicht des Jünglings“, sieht. Hier hat sich das phantasmatische Bild schon so weit vom Signifikanten abgelöst, dass es Traugott nicht mehr zur Deckung bringen kann mit dem Körper, der vor ihm steht.

¹⁵ E.T.A. Hoffmann, *Werke*, Winkler, Bd. 3, S. 160.

¹⁶ Ebd., S. 40.

Dieser Verkennung folgt dann sogleich noch eine andere: während seiner langen Irr-Reise durch Italien, immer auf der Suche nach ‚Felizitas‘, begegnet er erneut der Tochter eines Malers – „Sie ist es“, ruft er aus, „Felizitas! – meine Felizitas!“¹⁷ Wo er zuvor den richtigen Signifikanten nicht zu sehen vermochte, glaubt er Felizitas nun in einem ‚falschen‘ Signifikanten zu erkennen, nämlich in Dorina. Diesen Irrtum allerdings vermag er bald selber einzusehn. Daraufhin ist er heftig hin- und hergerissen zwischen seinem phantasmatischen Felizitas-Bild („seine erste Liebe“, „ein geistig Bild“) und seinen Vorstellungen einer Ehe mit Dorina; er entscheidet sich für die weitere Suche nach Felizitas und verlässt Dorina, das Phantasma hat erneut gesiegt.¹⁸ In Tiecks *Franz Sternbald* taucht genau derselbe Konflikt zwischen Ehe und Phantasma auf: Franz malt während eines Aufenthaltes in Antwerpen Sara, die Tochter eines Kaufmanns; bei der Arbeit entwickelt er eine Zuneigung zu ihr, und der Kaufmann bietet ihm seine Tochter zur Ehefrau an. Im Wort ‚Ehe‘ aber sieht Franz das Antlitz jener Geretteten bedroht, die er zu seinem Ideal-Modell erhoben hat und nach der er noch immer sucht, er fühlt „seine wunderbaren Gefühle und Wünsche, das zauberische Bild seiner Geliebten“ schwinden. Die Situation löst sich auch hier zugunsten des Phantasmas, indem Sara selbst erklärt, dass sie einen andern liebt, und Franz macht sich wieder auf die Reise.¹⁹ So bleiben bei ihm und bei Traugott die Bilder der phantasmatischen Geliebten, gleichsam durch eine mögliche reale Geliebte hindurch, erhalten. Sara und Dorina erweisen sich als Irrtümer, als falsche, nicht phantasma-kompatible Signifikanten.

Auch Eichendorffs marmorne Venusstatue ist eigentlich ein ‚falscher‘ Signifikant: Florio projiziert das Bild, das sich an der Bianka-Begegnung entzündet hat, auf die Statue; wo Traugott erkennt, dass Dorina nicht Felizitas ist, dass also der zweite Signifikant mit dem ersten nicht übereinstimmt, da tritt bei Florio der zweite Signifikant *an die Stelle* des ersten: die Statue verdrängt Biankas Bild und fungiert für Florio fortan als erster Signifikant. Auf dem Höhepunkt seines phantasmatischen Irrgangs aber manifestiert sich diese Signifikanten-Konkurrenz in der Erscheinung „jenes seltsamen Doppelbilds“: Florio entdeckt auf einem Maskenball eine zierliche kleine Griechin, die er zum Tanz auffordert. Noch während er sie im Arm hält, sieht er „seine schöne Tänzerin am anderen Ende des Saales *noch einmal*“.²⁰ In dieser Vision des *doppelten Frauenkörpers* spaltet sich das phantasmatische Bild in zwei Signifikanten auf, in das Doppelbild Bianka-Venus. Auf diese Weise macht sich der ursprüngliche Signifikant (Bianka) wieder bemerkbar, und nach einer großen Katharsis-Szene, in der Florio von seinem Venus-Phantasma befreit wird, reitet er schliesslich mit Bianka von dannen. – So forcieren die ‚falschen‘ Signifikanten die Phantasma-Bildung: die marmorne Venus ist das Zentrum, um das herum sich Florios phantasmatische Kräfte entfalten. Sara und Dorina hemmen als potentielle Ehefrauen das Phantasma der Protagonisten zwar vorübergehend; dramaturgisch dient diese Hemmung jedoch gerade dem Gegenteil, nämlich einem folgenden Aufschwung des phantasmatischen Frauenbildes, der bei Traugott und Franz einsetzt, sobald sie sich von den phan-

¹⁷ Ebd., Zitate S. 158 und 165.

¹⁸ Ebd., S. 166.

¹⁹ Tieck [Anm. 12], S. 171-190, Zitat S. 183.

²⁰ Eichendorff [Anm. 10], S. 408.

tasmatisch nicht zu besetzenden Frauen abwenden. Die Verkennungen von ‚richtigen‘ Signifikanten und die Einlassung von ‚falschen‘ Signifikanten in den Prozess der Phantasma-Bildung dienen damit immer der Aufrechterhaltung des Phantasmas.

3. Auszug und Kunstproduktion

Der Entzündung des Phantasmas und der ersten Crash-Begegnung mit dem realen Frauenkörper folgt meist ein ‚Auszug des Künstlers‘. Dieser Auszug ist immer auch ein Rückzug: der Künstler distanziert sich von dem Körper, den er begehrt und der seiner phantasmatischen Vorstellung zugrunde liegt. In der Entfernung wird ihm dieser Körper zur Musengestalt, und jetzt erst, in Abwesenheit des realen Körpers, werden die Komponisten und vor allem die Maler künstlerisch produktiv. So versteht sich Traugott (*Artusbof*) überhaupt erst nach dem Entschwinden von Felizitas als Künstler („ich bin ein Maler“). Er begibt sich auf eine Italienreise, wo er sie aufgrund eines falsch verstandenen Hinweises zu finden hofft (in Wahrheit entfernt er sich mit dieser Reise von ihr) und wo sie sich ihm „im Innern wie ein wonnevoller Traum“ gestaltet. Ihr Antlitz steht seinem inneren Auge Modell: „Jede weibliche Gestalt, die er mit wackrer Kunstfertigkeit zu schaffen wusste, hatte die Züge der holden Felizitas.“²¹ Auch Berthold (*Jesuiterkirche in G.*) fühlt sich erst nach der Begegnung mit dem realen Frauenkörper, die er verkennend als Vision deutete, als wahrer Maler: „es war der Moment der Künstlerweihe.“²² Mit ihrem Antlitz vor Augen startet er seine Malerkarriere, welche bis zur nächsten Begegnung mit ihr anhält. Auch Tiecks Franz Sternbald malt fern von der Geliebten.

Bei den Kapellmeistern und Musikenthusiasten finden ebenfalls solche ‚Entfernungsfahrten‘ statt. In der *Fermate* entfernt sich der Erzähler-Komponist von den beiden Sängerrinnen-Schwestern Lauretta und Teresina; er lebt fortan seinem, vor allem Laurettas Gesang abgewonnenem phantasmatischen Ton, dessen Geist seinen eigenen musikalischen Geist weckte – „das war das Schöpfungswort“.²³ Auch hier geht der Trennung von den Frauenfiguren eine forcierte und erfolgreiche Kunstproduktion einher. – Mit der Distanzierung von dem realen Frauenkörper und das heißt auch: mit dem Verlust der unmittelbaren Sinnlichkeit setzt also der künstlerische Prozess ein, dessen zentraler Antrieb eine phantasmatische Weiblichkeitsvorstellung ist, welche sich im Verlaufe des Prozesses immer mehr vom Körper bzw. vom (Gesangs)Ton der realen Modelle und Sängerrinnen ablöst und entfernt. Werden die Künstler mit diesen erneut leibhaftig konfrontiert, so scheint die zweite Crash-Begegnung vorprogrammiert.

4. Der Künstler, das Phantasma und der reale Frauenkörper II: Todesarten

Das Finale der Künstlernovellen bringt immer Todesgeschichten mit sich. Zu Tode kommen meistens die realen Frauenfiguren, selten die Künstler selbst. Die konkreten Varianten dieser Todesarten sind vielfältig und in ihren Folgen unterschiedlich. Die reale Frau-

²¹ E.T.A. Hoffmann, *Wörter*, Winkler, Bd. 3, S. 163f.

²² Ebd., Bd. 1, S. 433.

²³ Ebd., Bd. 3, S. 74.

enfigur beispielsweise stirbt nicht einfach ‚zugunsten‘ des Phantasmas bzw. ‚zugunsten‘ der Kunst, und wo sich ein Künstler seiner phantasmatischen Vorstellung entledigen kann, bedeutet dies nicht zwangsläufig das Ende seiner künstlerischen Produktivität oder ein Happy-End zwischen ihm und seiner (Wunsch)Geliebten.

Eine eindeutige Aufhebung des Phantasmas zugunsten der realen Frauenfigur und einer phantasma-freien Liebesgeschichte allerdings zeigt Eichendorffs *Marmorbild*. Nach seiner Vision des Doppelbildes Bianka-Venus durchläuft Florio noch eine letzte Phase seiner phantasmatischen Vorstellung; angesichts der Venus-Figur hört er gewaltige Töne und grässliche Schreie, er sieht sich bedroht von zischenden Schlangen, von lebendig gewordenen Rittern und Plastiken – „Das Grausen überwältigte alle seine Sinne“. ²⁴ Aus dieser Überwältigung geht er geläutert („wie neugeboren“) hervor. Er trifft Bianka wieder, und „die Glücklichen“ ziehen am zertrümmerten Marmorbild vorbei „in das blühende Mailand.“ Erst jetzt kann Florio, zum erstenmal nach dem Dorffest, an welchem er Bianka kennengelernt hat, wieder selber singen („Nun bin ich frei! Ich taumle noch“). Das kommt einer Wiedergewinnung seiner Stimme und Dichtungskraft gleich, die Florio im Banne der „dunklen Mächte“ versagt waren. ²⁵ Das Novellen-Ende wird unterschiedlich gedeutet: entweder als positiv gewertete Entwicklungsgeschichte – „aus dem unerfahrenen, unreifen Jüngling ist ein durch Erfahrung gereifter Mann geworden“ ²⁶; Florios „Entwicklung“ führe dahin, dass er letztlich „endgültig dem Reich der Nacht abschwört“ ²⁷ –, oder es heißt, dass der Schluss „nicht ganz so harmlos“ ²⁸, dass das „Venusreich“ am Ende nicht vergessen sei ²⁹. Was Eichendorff anhand der dichotomisch gestalteten realen und phantastischen Erfahrungsräume gestaltet, ist weniger eine künstlerische ‚Entwicklung‘ des Poeten Florio als die Krise eines adoleszenten Jünglings. ³⁰ Deutungen, die auf ein nicht vergessenes Venusreich hinweisen, suchen die Durchlässigkeit zwischen realer und phantastischer Welt offenzuhalten. Florio entledigt sich zwar seines Phantasmas, ohne dass Bianka Schaden daran nimmt. Was aber Schaden nimmt, ist jene im phantastischen Raum angesiedelte Vorstellung des Weiblichen, die nicht in den realen Raum integriert werden kann: die bedrohlich-verführerische (Venus)Frau, die Antipodin des „Engelsbild“ Bianka. Mit dem Finale des *Marmorbildes* wird ihre Abspaltung vollzogen.

Der häufige *Tod der realen Frauenfigur* hat in bezug auf das Phantasma des Künstlers und dessen Kunstausbübung verschiedene Funktionen, die exemplarisch an drei Hoffmann-

²⁴ Eichendorff [Anm. 10], S. 420.

²⁵ Ebd., Zitate S. 428, 426 und 427.

²⁶ Winfried Freund: *Literarische Phantastik. Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm*, Stuttgart, Berlin, Köln 1990, S. 100.

²⁷ Michael Sauter: Marmorbilder und Masochismus. Die Venusfiguren in Eichendorffs *Das Marmorbild* und in Sacher-Masochs *Venus im Pelz*, in: *Neophilologus* 75, 1991, S. 124.

²⁸ Volker Klotz: Auferlebte Frauenstatuen: Variationen eines Novellen-Sujets. Eichendorffs *Das Marmorbild* und Mérimées *La Vénus d'Ille*, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 20/3-4, 1996, S. 332.

²⁹ Waltraud Wiethölter: Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs *Marmorbild*, in: *Eichendorffs Modernität*, hg. v. Michael Kessler und Helmut Koopmann, Tübingen 1989, S. 182.

³⁰ Vgl. dazu Hartmut Böhme: Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E.T.A. Hoffmann, in: *Literatur und Psychoanalyse*, hg. v. Klaus Bohnen und Sven-Aage Jørgensen, München 1981, S. 133-176.

Texten gezeigt werden können: er dient dem Wiederherstellungsversuch des Phantasmas mit dem Zweck, die künstlerische Produktivität wiederzuerlangen (*Jesuitenkirche in G.*), er dient als Überwindung des Phantasmas (*Rat Krespel*), oder er geht einem problemlosen kreativen Akt einher, in dem sich das Phantasma manifestiert (*Don Juan*). Im *Don Juan* stirbt die Sängerin der Donna Anna im selben Moment, als der Erzähler-Komponist seine schriftliche Deutung der Oper, zu der ihn ihre Stimme inspiriert hat, abschließt. Der weibliche Tod erscheint damit als Voraussetzung der Begründung einer männlichen Autorschaft, die Erzählung als klassische Version der Musen-Konstituierung. Der Rat Krespel seinerseits ist nach Antonies Tod befreit vom Zwang, sämtliche Geigen zu zerlegen, in deren Innern er das Geheimnis der weiblichen Stimme zu finden erhoffte.

Wo die Tötungen des Weiblichen im *Don Juan* und *Rat Krespel* in den phantasmatischen Besetzungen gründen, da tötet Berthold (*Jesuitenkirche*) sein Modell Angiola, um den Verlust dieser Besetzung rückgängig zu machen bzw. um seine künstlerische Produktivität wiederzuerlangen. Denn nachdem er „sein Ideal“ Angiola geheiratet und also berührt hat, gerät sie ihm auf der Leinwand nur noch „zum toten Wachsbilde“³¹, zur kühlen Materie. Mit der Tötung Angiolas sucht er sein Musen-Antlitz bzw. seine Künstler-Existenz zurückzugewinnen. Doch er kann ihr Gesicht auch nach dieser Vernichtung des realen Körpers nicht wieder malen und nimmt sich schließlich selbst das Leben. Damit manifestiert dieser seltene *Tod des Künstlers* explizit den Ausschluss von Kunst und Sexualität, eine Ausschluss-Konstruktion, die jeder phantasmatischen Besetzung von Sängerin und Modell zugrundeliegt.

Eine Hoffmann-Erzählung führt die von Tötungen absehende Überwindung des Phantasmas exemplarisch vor: *Die Fermate*. Hier trifft der Komponist die beiden Sängerinnen Lauretta und Teresina vierzehn Jahre nach der ersten Begegnung und Zusammenarbeit wieder; er stellt fest, wie ihr Gesang, obschon er sich nicht merklich verändert hat, „ganz von dem verschieden ist, der als der ihrige in meinem Innern lebte“ – d.h. sein innerer Ton ist ein anderer geworden und stimmt nun nicht mehr mit dem ‚Originalton‘ überein. Nach dieser Feststellung der *Differenz zwischen Signifikat und Signifikant* entfernt sich der Komponist erneut von den Sängerinnen. Mit diesem ‚zweiten Auszug‘ überwindet er seine phantasmatische Besetzung definitiv; ihren Ton hat er verinnerlicht und ihn sich so zu eigen gemacht, dass sich – ohne dabei die künstlerische Produktivität einzubüßen – das Streben nach dem Signifikanten erübrigt.

Die Erzählung endet mit einem großen Résumé, in dem der Komponist den Prozess der Phantasma-Bildung noch einmal Revue passieren lässt. Zunächst nennt er als ersten mächtigen Eindruck jedes Komponisten das Entzündungsmoment: „Der im Ton lebende Geist sprach, und das war das Schöpfungswort, welches urplötzlich den ihm verwandten, im Innern ruhenden Geist weckte [...] Gewiss ist es, dass, so angeregt, alle Melodien, die aus dem Innern hervorgehen, uns nur der Sängerin zu gehören scheinen, die den ersten Funken in uns warf.“ Ist der Künstler von der Geliebten getrennt, so ist sie der Motor seiner Kunstausbübung und das eigentliche Ziel seines Strebens: „Mag der Jüngling sich heftig bewegen in Liebesqual und Verzweiflung, wenn die holde Zauberin von ihm geschieden, ihre Gestalt wird ein himmel-herrlicher Ton [...], und aus ihm werden die

³¹ E.T.A. Hoffmann, *Werke*, Winkler, Bd. 1, S. 436.

Melodien geboren, die nur sie und wieder sie sind.“ Vor der Wiederbegegnung mit der Geliebten wird gewarnt – eine Warnung vor dem Abstieg in die philisterhafte Welt, vor dem Ende der Künstlerexistenz: „Es ist aber das Erbteil von uns Schwachen, dass wir, an einer Erdscholle klebend, so gern das Überirdische hinabziehen wollen in die irdische ärmliche Beengtheit. So wird die Sängerin unsere Geliebte – wohl gar unsere Frau! – Der Zauber ist vernichtet, und die innere Melodie [...] wird zur Klage über eine zerbrochene Suppenschüssel oder einen Tintenfleck in neuer Wäsche.“ Und der Künstler wird beschworen, dieser Wiederbegegnung um seiner Kunst willen zu widerstehen: „Glücklich ist der Komponist zu preisen, der niemals mehr im irdischen Leben *die* wiederschaut, die mit geheimnisvoller Kraft seine innere Musik zu entzünden wusste.“³² Mit diesem Satz preist der Erzähler auch sich selber, hat er es doch geschafft, obschon er die Sängerinnen wiedergesehen hat, sich von ihnen auf eine Art und Weise zu lösen, die seiner Kunst nicht schadet, sondern zugutekommt. – Diese Zusammenfassung der phantasmatischen Besetzung der Sängerin (samt dem didaktischen Ratschlag, wie diese Besetzung aufzuheben sei) ist im Vergleich mit anderen Hoffmann-Texten einzigartig und hat durchaus den Charakter eines Lehrbeispiels.

Sieht man den Verlauf dieser phantasmatischen Besetzungen von Sängerinnen und Modellen, so ist zunächst eines zu konstatieren: zwischen den Künstlern und den weiblichen Figuren besteht kein Verhältnis im Sinne einer gegenseitigen Beziehung. Die Frauenfiguren verhalten sich nicht aktiv zum Begehren der jungen Künstler, sie bringen weder Wünsche noch Aversionen zum Ausdruck und sind überhaupt kaum je als agierende Subjekte fassbar: sie haben keine literarisch gestaltete Psyche, keinen Willen, keine individuelle Mobilität. Vielmehr dienen sie als statische Projektionsfläche, um die herum die Bewegungen der männlichen Protagonisten in Szene gesetzt sind. Im Zentrum steht allein der Prozess der phantasmatischen Besetzung, d.h. die männliche Aktion. Sucht man diese Aktion zu charakterisieren, fallen lauter Züge auf, die gemeinhin dem Weiblichen zugeschrieben werden: die Künstler setzen sich ihrer phantasmatischen Vorstellung jenseits aller Vernunft radikal aus, sie geben sich dieser Vorstellung bedingungslos hin, sie liefern sich ihr aus, sie leiden und erkranken an ihr, sie nehmen endloses Warten und Suchen auf sich und lassen sich an den Rand des Wahnsinns treiben. Die Zustände, denen die Kunstverfertigung einhergeht, haben also gleichsam Merkmale einer weiblich konnotierten psychischen Ökonomie.

Der Künstler ist getrieben von seiner Suche nach dem Idealton, nach dem Idealbild, getrieben von der Suche nach dem entsprechenden Signifikanten, dem weiblichen Körper, und das heißt immer auch: er ist getrieben von dem Wunsch nach einer Symbiose mit diesem Körper – ein Wunsch, der die Aufhebung des Gegensatzes von Signifikat und Signifikant anstrebt. *Das Kunst-Produkt selbst* nun ist nichts anderes als die Manifestation genau dieses Wunsches – und zugleich dessen künstlerische Erfüllung. Denn wie einen Keil stellt der Künstler sein Produkt zwischen sich und den Signifikanten, zwischen sich und die Frau. Dieses Produkt markiert die Geschlechterdifferenz, ja es *trennt die Geschlechter*, indem es selber den Ort der Vereinigung einnimmt: die Vorstellung der Frau bleibt in ihm aufgehoben (es zeigt ihr Antlitz, es lässt ihren Ton hören), das Signifikat bleibt also

³² Alle Zitate E.T.A. Hoffmann, *Werke*, Winkler, Bd. 3, S. 74.

bewahrt, aber der Signifikant wird ausgetauscht: an die Stelle des realen Körpers tritt das Kunstwerk selbst.

Die Darstellung dieses Substitutionsprozesses und der damit vollzogene Ausschluss von Sexualität und Kunstproduktion macht in der Literatur nach 1800 eine große nachhaltige Karriere. Die wohl berühmteste affirmative Fortschreibung findet dieser Ausschluss mehr als ein Jahrhundert später in Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947): in einem Pakt mit dem Teufel verzichtet der Komponist Leverkühn zugunsten seiner künstlerischen Produktivität auf sexuelle Kontakte. Attackiert wird die literarische Tradition dieses Ausschlusses erst in der jüngsten Gegenwartsliteratur, am nachdrücklichsten von Autorinnen, die anhand von Musikdarstellungen gerade das Gegenteil vor Augen führen, nämlich die Gleichzeitigkeit von Kunstproduktion und Beischlaf.

Balzac: Verabschiedung von Natur und Harmonie als Überwindung von Modell und weiblicher Singstimme

Gegen Ende der literarischen Kunst-Konjunktur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mehrt sich der Typus des (scheinbar) gescheiterten Künstlers, der die Auflösung von herkömmlichen Klang- und Bildstrukturen praktiziert. Diese Maler und Musiker – allen voran Grillparzers Dissonanzen-Geiger Jakob (*Der arme Spielmann*, 1848) und Balzacs bekannte Künstlerfiguren Frenhofer (*Le Chef-d'œuvre inconnu*, 1831) und Gambara (*Gambara*, 1837) – sind zumeist in eine geschlechtlich markierte künstlerische Übertragungsgeschichte verwickelt, in deren Kontext die Strukturauflösung zu sehen ist.

Was dem Maler das Modell, ist dem Musiker Gambara die Empfängnis der Melodie: diese erscheint ihm wie ein schönes nacktes Mädchen, das er „anzukleiden“ begehrt: „Je vois une mélodie qui m'invite, elle passe et danse devant moi, nue et frissonnant comme une belle fille qui demande à son amant les vêtements qu'il tient cachés.“ In der Imagination Gambaras kommt die Melodie als weibliche Gestalt daher, und zwar als nackte Gestalt, deren musikalische Fassung (Ankleidung) ihm obliegt. Und wie der Maler die reale Leiblichkeit des Modells im Moment des Malaktes nicht begehrt, so überlässt Gambara seine Ehefrau Marianna im Moment der Melodie-Empfängnis ruhig dem Grafen Marcosini, der sie umwirbt („Adieu, il faut que j'aille habiller une maîtresse, je vous laisse ma femme.“³³). Marianna ist keine Sängerin, aber dennoch liefert sie dem Komponisten die Vorlage zu seiner Oper *Mahomet*: am Flügel präsentiert Gambara diese Oper als ungenießbare „cacophonie“, als Abfolge von Tönen, die jenseits der traditionellen Harmonielehre situiert sind. Die Oper setzt das Leben Mahomets in Szene, wobei die Frau des Messias, Cadhige, eine zentrale Rolle spielt: sie betet ihn an („elle l'adore comme un Dieu“) und wird letztlich seinem Ruhm geopfert, gerade so, wie auch Marianna ihren Ehemann hingebungsvoll verehrt und ihm immer zu dienen gelobt.³⁴ Die Analogien zwischen Mahomet/Gambara und Cadhige/Marianna liegen auf der Hand und werden auch

³³ Honoré de Balzac: *La comédie humaine. Etudes philosophiques II. Œuvres complètes*, Bd. 15, Paris 1965, Zitate S. 96.

³⁴ Siehe ebd., zur Oper S. 101-107, zu Mariannas eigener Charakterisierung ihrer Beziehung zu Gambara S. 98f.

angesprochen³⁵; Gambaras ohrenbetäubende musikalische Praxis („bizarre exécution“) ist auch als, wenn auch unbewusst³⁶, Kritik an der Beziehung zwischen ihm und Marianna zu lesen. Damit präsentiert sich die dissonante Musik Gambaras mithin als musikalische Reflexion des weiblichen Orts in der Kunstproduktion.

Den künstlerischen Versuch, genau diesen Ort zu *überwinden*, inszeniert Balzac noch deutlicher in seiner Malernovelle *Le Chef-d'oeuvre inconnu*. Hier sucht der Maler Frenhofer das weibliche Modell zu umgehen: er arbeitet jahrelang im Verborgenen an seiner großen Bild-Geliebten („ma créature, mon épouse“), und zwar *ohne Modell*. Und er beansprucht gerade, dass sein Portrait im Vergleich zu jedem realen Modell-Leib bestehen kann. Diese Überprüfung führt er anhand der schönen Gillette, Geliebte und Modell seines jüngeren Künstlerkollegen Poussin, erfolgreich durch; danach gibt er seinen Malerfreunden Porbus und Poussin den Blick auf das Bild endlich frei. Diese sehen nur konfus organisierte Farben und Linien, angelegt in nebelartiger Formlosigkeit. In einer Ecke des Bildes dann allerdings entdecken sie „darunter“ den *Fuß*, „un pied nu“, „un pied délicieux, un pied vivant!“³⁷ Dieser Fuß, ein einziges winziges Gegenständliches, wird in der Forschung als ‚Gerettetes‘ gedeutet oder als Bedeutungsträger der Zerstückelung und Zerstörung des Körpers.³⁸ Ich möchte diesen (den Kommentaren von Poussin und Porbus folgenden) Fokus, in dem Frenhofers Malakt als *Zerstörungsakt* gelesen wird, umkehren und den Fuß nicht als ein Unzerstörtes lesen, sondern ich betrachte ihn selbst als *Störung* – d.h. als malerischen Versprecher, als *Vermaler*, der in das ‚eigentlich Gemeinte‘ (d.h. in die Auflösung des Körpers in irregulär angeordnete Farben und Linien) als *Andere* eingeschrieben ist. Demnach artikuliert sich die Orientierung am Gegenständlichen, die mit dem Fuß flüchtig zum Ausdruck gebracht wird, als Unbewusstes. Frenhofer präsentiert den Freunden das *Durcheinander* von Linien und Farben als Frauenkörper, den er detailliert beschreibt: er weist sie auf die Konturen dieses Körpers hin, auf den Rücken und die Haare, auf die Wangen, die Augen und den Busen. Den *Fuß* aber, und das ist symptomatisch, den *Fuß* nennt er nicht, weil er ihn *nicht sieht*, weil er ihn nicht sehen darf. Mit seiner spezifischen Malweise nämlich verdrängt er den weiblichen Körper, aber er verdrängt ihn nur materiell, denn er hört nicht auf, ihn (imaginär) zu sehen. Der Vermaler ist eine Spur des Verdrängten – deshalb muss Frenhofer den Fuß verleugnen, denn eine materielle Rückkehr des Gegenständlichen würde seine Überwindung des Modells zunichte machen. Diese Überwindung ist nichts anderes als die materielle Befreiung vom Modell, d.h. der Künstler ist nicht mehr länger von der Existenz des realen Frauenleibes abhängig. Diesem Überwindungs- und Befreiungsakt im Äußerlichen (kein Modell mehr

³⁵ Ebd., S. 106; siehe dazu auch Max Andréoli: Sublime et parodie dans les *Contes Artistes* de Balzac, in: *L'Année Balzacienne* 15, 1994, S. 33.

³⁶ Laut dem Grafen Marcosini bemerkt Gambara die Analogie zwischen den Gefühlen Cadhiges und Mariannas nicht (Balzac [Anm. 33]), und Andréoli weist darauf hin, dass es dem Musiker nicht bewusst sei, dass er mit der Oper *Mabomet* seine eigene Situation in Szene setze (Andréoli [Anm. 35], S. 33).

³⁷ Honoré de Balzac: *La Comédie humaine. Etudes philosophiques II*. (Œuvres complètes, Bd. 14, Paris 1965, Zitate S. 300, 305.

³⁸ Siehe Arthur R. Evans: The *Chef-d'Œuvre inconnue*. Balzac's Myth of Pygmalion and Modern Painting, in: *Romanic Review* 53, 1962, S. 192, oder Georges Didi-Huberman: *La peinture incarnée*, Paris 1985, S. 92.

im Atelier) geht ein künstlerischer Überwindungsakt auf der Leinwand einher, der sich als völlige Neuorganisation der Pinselstriche manifestiert. Nur dies bedeutet die absolute Befreiung vom Modell, denn nur diese Art von ‚Frauenportrait‘ ist auf sichere Weise unvergleichlich mit jedem realen Modell (Gillette).

So reflektiert Frenhofer die Rolle des Modells im Kunstprozess: er (er) findet eine Malweise, die keine weiblichen Modelle mehr verbraucht, und nimmt mit seinem Verfahren auf nachgerade revolutionäre Art Abschied von einem Kunstgewinnungsprozess, der im Frauenopfer begründet ist. In allen diesen Künstlererzählungen, die die Überwindung der Abbildlichkeit und musikalischen Harmonie thematisieren, spielt die Frauenfigur eine wichtige Rolle. Frenhofer aber ist der einzige dieser Künstler, der ‚das Weibliche‘ explizit in seine programmatischen Kunsterklärungen einbezieht. Er hält ein Frauenportrait von Porbus für misslungen und hält dem Kollegen vor, ein Kopist zu sein. Er setzt zu einem kunsttheoretischen Plädoyer an und fordert, dass ein Maler die Natur nicht abschreiben dürfe. Am Beispiel des Frauenportraits erörtert er den malerischen Umgang mit der Natur, und diese Erörterungen kommen, das macht Frenhofers Kriegsvokabular unmissverständlich klar, einer Kampfansage gleich: es handle sich um ein wahres Schlachtfeld („la véritable lutte“), das Zaubermittel der Natur sei zu zwingen („forcer l’arcane de la nature“), der Naturschönheit müsse man auflauern, sie überfallen, festbinden und überwältigen; das erfordere lange „combats“, und nur so werde man zum siegreichen Kämpfer, zum „peintre invaincu“. ³⁹ – Frenhofer realisiert diese Kampfeserklärung mit seinem eigenen Bild quasi als *lutte totale*, denn er überwindet nicht nur die Natur/Frau, sondern auch den Verbrauch des Leiblich-Weiblichen, und zwar indem er die Natur mit einer *irreversiblen Übersetzung* bezwingt, mit unkontrollierbaren Farben und Linien, deren Konstituierung nicht zu dekodieren ist – die beste Garantie, „invaincu“, unbesiegt zu bleiben: diesem Produkt ist keine Natur/Frau mehr ähnlich.

Was Frenhofer die Natur, ist *Gambara* die Harmonie. Er sucht die göltige, mathematisch festgelegte Klangharmonie zu überwinden und gerät in Ekstase, wenn er seine eigenen Dissonanzen hört. ⁴⁰ Das weibliche Modell und die mathematisch-physikalischen Musikgesetze, welche die weibliche Singstimme präfiguriert, nehmen bei diesen künstlerischen Prozessen strukturell den gleichen Ort ein: sie sind dem Maler und Musiker Orientierungs- und Ausgangspunkt im Umgang mit der Natur bzw. der Harmonielehre. Der Auflösung und Zersetzung von Natur und Harmonie, von Modellkörper und weiblicher Stimme geht stereotyp noch eine andere Auflösungsbewegung einher: die Auflösung der psychischen Gesundheit des Künstlers. Alle Musiker und Maler, die in ihrer Kunst diesen radikalen Paradigmawechsel vornehmen, erscheinen – in den Augen ihrer Künstlerkollegen, in den Augen der Erzähler – ausnahmslos als Verrückte und Wahnsinnige. Diese Verrücktheit bedeutet eine Ruhigstellung: der literarisch dargestellten Auflösung der traditionellen musikalischen und malerischen Signifikanten in Musik und Malerei geht eine Auflösung von Bedeutung einher, die bewältigt werden muss. Da wird der ‚Wahn des Künstlers‘ zum favorisierten Deutungsmuster, das einer Rücknahme seiner Produktionen

³⁹ Balzac [Anm. 37], Zitate S. 287, 300, 288.

⁴⁰ Siehe Balzac [Anm. 33], S. 81 und 106f.

gleichkommt und mit dem die offenbar nicht zu bewältigenden, ob der neuen Kunst aufbrechenden (Beschreibungs)Fragen gebannt werden.

Die Künste und das Geschlecht in der Literatur von Gegenwartsautorinnen

Die breitenwirksame und nahezu exzessive literarische Arbeit an den Paar-Konstellationen *Maler-Modell / Komponist-Sängerin* kurz nach 1800 bleibt einzigartig. In Künstlererzählungen des späteren 19. Jahrhunderts (Mörke, Storm, Stifter, Keller) wird der Kunstgewinnungsprozess, der nun durch eine geringere phantasmatische Besetzung seitens der Künstlerfiguren geprägt ist, kaum mehr anhand dieser Kunst-Paare abgehandelt, weibliche Modelle und Sängerinnen kommen hier weitaus seltener vor. Die große literarische Karriere dieser kunstberuflich spezifizierten Frauenfiguren bleibt also weitgehend auf die allgemeine Künste-Konjunktur nach 1800 beschränkt.

Ein Revival aber erlebt die literarische Gestaltung dieser Paare in der jüngsten Gegenwartsliteratur, und zwar unter dem Eindruck der feministischen Theoriebildung der 1980er Jahre, in der der gender-Aspekt von malerischen und musikalischen Kunstkonzepten neu ins Blickfeld geraten ist (z.B. bei Elfriede Jelinek: *Clara S.*, 1980; *Die Klavierspielerin*, 1983), und seither zu sehr unterschiedlichen literarischen Künstler/innen-Darstellungen geführt hat. Der Zusammenhang von Geschlechterdifferenz und Kunstgewinnungsprozess nimmt dabei – unter dem Eindruck sowie auch bereits wieder jenseits dieser Theoriebildung – neue Gestalt an. Fast schon ein Klassiker in diesem Kontext ist Erica Pedrettis *Valerie*-Buch (1986), welches das historische Maler-Modell-Paar *Ferdinand Hodler – Valentine Godé-Darel* zum Ausgangspunkt nimmt; einen ganz anderen, weitaus radikaleren Modell-Bezug, der die herkömmliche Maler-Modell-Konstellation weit hinter sich lässt, präsentiert die kroatische Autorin Slavenka Drakulić in ihrem Roman *Marmorhaut* (1987, dt. 1998). Demgegenüber entproblematisieren Margriet de Moor (*Der Virtuose*, nrl. 1993, dt. 1994) oder Ulrike Längle (*Il Prete Rosso*, 1996) die gender-Debatte scheinbar, indem sie den Musik-Diskurs als Schutzhülle für literarische Sex-Szenen vereinnahmen.

„Musik und Sex“: *Trivialisierungen (Margriet de Moor, Ulrike Längle)*

„Sex ist der Kern von allem. Du bist geheimnisvoll, sanft, unbehaart, aber durchaus nicht geschlechtslos, also zieh mich an dich.“⁴¹ Was die Protagonistin aus Margriet de Moors Roman *Der Virtuose* hier ausspricht, richtet sich an einen Kastraten, und der „Kern“-Satz ist mithin eine treffende Charakterisierung des Romans selbst. Dieser spielt im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in Neapel und präsentiert die Liebesgeschichte zwischen der jungen Contessa Carlotta und dem berühmten Kastratensänger Gasparo. Leitmotivisch zieht sich die Präsentation von Sex-Szenen und sexuellen Phantasien durch den Text⁴², wobei sich das Musik-Thema als (Sprach)Raum erweist, in dem sich diese Szenen konstituieren.

⁴¹ Margriet de Moor: *Der Virtuose*. Roman, München, Wien 1994, S. 126.

⁴² Ebd., S. 27, 55-58, 64f., 83f., 124, 126, 155ff.

So wird etwa die professionelle Atmung des Kastraten zum erotischen Kissen umgeschrieben: „Wenn du jetzt mit deinem phänomenalen Brustkorb so dicht bei mir liegst, spüre ich genau, wie du atmest. Das ist ein wunderbares, um nicht zu sagen phantastisch weiches Bett.“ Oder Carlotta fordert ihren Gasparo dazu auf, ihre gespreizten Beine mit einer bestimmten Arie zu vergleichen, die auch Wahnsinn, Akrobatik und verrückte Ekstase sei.⁴³ Derart gestaltet sich die Sexualisierung der Körper unaufhörlich mittels Musik-Diskursen. Das Schlagwort „Musik und Sex“ lanciert Carlotta auf programmatische Weise denn auch selber. Kurz nach ihrer Bekanntschaft mit Gasparo erwacht sie mit dem „unbezähmbaren Bedürfnis“, sich mit dem „sehr ungewöhnlichen Männerkörper einzulassen, dessen Schönheit etwas Unmenschliches hat. Was für eine Situation! Musik und Sex, in mir haben sich Kräfte gesammelt, die sich um nichts in der Welt mehr verdrängen lassen.“⁴⁴

Initiiert worden ist dieses Programm durch eine vorausgegangene Feier des Kastraten-Gesangs, wobei der Beschreibung von Gasparos hoher Arie bereits die Phantasie über sein „Knabenglied“ inhärent zu sein scheint: „Gasparo begann seine Arie hoch. Der weiche, lang angehaltene und immer stärker anschwellende Ton war mindestens ein zweigestrichenes Fis. [...] Wir wollen, dass sich die Leidenschaft in den höchsten Tönen ausdrückt, in den höchsten Tönen und äußerst virtuos.“⁴⁵ Der Feier und Forderung der höchsten sängerischen Töne geht hier, gleichsam noch im Verborgenen, die Phantasie von Gasparos sexuellem Ton einher.

Expliziter erscheint dieselbe Figuration – der Zusammenfall von sexuellem und künstlerischem Ton – in der schmalen Erzählung *Il Prete Rosso* der österreichischen Autorin Ulrike Längle (1996). Protagonist ist hier der Komponist Vivaldi; er wandelt durch Venedig und träumt dabei von seiner Geigenschülerin Maria Caterina – „ein Engel“, „ein unschuldiges Kind“⁴⁶. In der finalen Szene kommt er zu einem Konzert, bei dem dieser Engel eines seiner Violinstücke spielt. Noch während der Darbietung nähert sich ihr Vivaldi von hinten und tastet sich zu ihren Schenkeln hoch:

Maestro Antonio ließ seine Finger höher gleiten und öffnete mit beiden Händen leicht die feuchte, dunkle Höhle, die sich zwischen den kräftigen Haaren öffnete [...], und dann stieß Maestro Antonios rechter Zeigefinger auf eine leicht gespannte Membran, die unter seiner Berührung zu zittern begann. Er wartete, bis Maria Caterina sich den höchsten Tönen auf der e-Saite näherte, dann stieß er rasch und präzise zu. Er wusste, der Lauf endete in einem triumphalen hohen g auf der e-Saite, und wirklich: Maria Caterina spielte diesen Gipfel- und Schlußpunkt des Konzerts meisterlich. Der Ton klang wie der Todesschrei eines endlich erlösten waidwunden Tieres und zugleich wie eine Glocke, die die höchste Seligkeit verkündete.⁴⁶

Hier nun also wird noch deutlicher als bei Margriet de Moor *vollzogen*, was die Sängerinnen- und Geigergeschichten nach 1800 als Leerstelle inszenieren, was sie stets kunst- und reizvoll verhüllen: die Überblendung von weiblichem Gesangs- oder Geigenton und Orgasmuston. Längle stellt rückhaltlos eine Gleichzeitigkeit von Sexualität, Kunstempfäng-

⁴³ Ebd., S. 58, 124 und 84.

⁴⁴ Ebd., S. 40.

⁴⁵ Ebd., S. 27.

⁴⁶ Ulrike Längle: *Il Prete Rosso*. Zwei Erzählungen, Salzburg, Wien 1996, S. 20f.

nis und Kunstproduktion dar: der penetrierende Finger des Maestro führt, sich gleichsam verlängernd, den Geigenbogen; seine Musik, der Körper- und Geigenlaut von Maria Caterina werden eins. Was sich in den Geigengeschichten nach 1800 (neben Hoffmanns *Rat Krespel* etwa Geschichten von Grillparzer, Fouqué oder Johanna Kinkel⁴⁷) stets als unausgesprochenes Substitut darstellt (Geigenspiel *anstelle* von Sexualität), das wird hier unmissverständlich als *Gleichzeitiges* vor Augen geführt: Geigenspiel *und* Sexualität. Genau wie bei Margriet de Moors „Musik und Sex“-Programm wird damit eine Einheit, eine Eins-werdung von Kunst und Sexualität propagiert; im Namen einer „ich will alles“-Haltung erscheint diese *Eins-machung* als trotzige Ästhetik, als Anspruch auf ein bislang Verweigertes (weibliche Kunstproduktion, weiblicher Kunstgenuss), der im feministischen Diskurs der 80er Jahre begründet liegen dürfte. Die kulturgeschichtliche Ausdifferenzierung des Zusammenhangs von Kunstproduktion und Sexualität aber wird hierbei vollständig negiert, wodurch das Verhältnis zwischen den Künsten und dem Geschlecht entproblematisiert ist.

Im *Virtuosen* nimmt sich der entmännlichte, aber zärtliche Kastratengeliebte als Angleichung an den weiblichen Körper aus; die Erzählerin negiert dies allerdings explizit („Er hat keinen Frauenkörper“) und weist auf Gasparos „kraftloses, cremeweißes Geschlecht“, auf sein „schlaffriges Glied eines Knaben“ hin.⁴⁸ Tatsächlich hat diese Liebenschaft pädophile Züge: Gasparo ist ein unsicherer und pflegeleichter Liebhaber, kein sexuelles Gegenüber (und wohl deshalb so leicht zu umschwärmen). Sein Knabenglied markiert zwar also die Geschlechterdifferenz, es enthebt den Kastratenkörper aber jeglicher sexueller Aggressivität. Dieser fehlenden Aggressivität geht eine *Beschwichtigung der Geschlechterdifferenz* einher, die sich ganz wesentlich über die Musik-Referenz vollzieht: in der Symbiotisierung von „Musik und Sex“ – „ein Trank menschlicher Mixtur“ (de Moor), die „Glocke, die die höchste Seligkeit verkündete“ (Längle)⁴⁹ – geht die Differenz ein. Wo diese also m.E. im Verschwinden begriffen ist, da erwägt Elke Brüns in bezug auf den *Virtuosen* mit Verweis auf Kittlers *Aufschreibesystem um 1800*, dass „Carlottas körperliches Begehren nach der musikalischen Frauen-Stimme im männlichen Körper ein Bild für das weibliche Aufschreibesystem am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts“ sei.⁵⁰ Um 1800, so Kittler, begründet sich die männliche Autorschaft durch die mütterliche (Natur)Stimme, die den Autor(sohn) alphabetisiert und welche dieser im folgenden seinerseits literarisiert.⁵¹ Um 2000, so Brüns, wäre es nun also so weit, dass auch die Tochter(autorin) diese Mutter-Stimme entdeckt („die Frauen-Stimme im männlichen Körper“), dass ein „weibliches Aufschreibesystem“ in Kraft tritt. Kittlers Darstellung und Analyse von mediengeschichtlichen Schreibszenen lässt sich jedoch kaum einfach mit einem weiblichen Vorzeichen versehen, da sie selbst in einer fraglichen Setzung der Geschlechterdifferenz grün-

⁴⁷ Franz Grillparzer: *Der arme Spielmann* (1848); Friedrich de la Motte Fouqué: *Joseph und seine Geige* (postum 1845); Johanna Kinkel: *Der Musikant* (1849).

⁴⁸ de Moor [Anm. 41], S. 65 und 155.

⁴⁹ de Moor [Anm. 41], Längle [Anm. 46], S. 21.

⁵⁰ Elke Brüns: *Belcanto des Begehrens*, in: *die tageszeitung*, vom 4.11.94 (Rezension).

⁵¹ Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1985.

det⁵²; relevanter an dieser Stelle aber ist, dass Brüns mit der „Frauen-Stimme im männlichen Körper“ zwar eine sehr attraktive Begehrensfigur anspricht, die jedoch in Margriet de Moors Text gerade nicht zur Darstellung kommt. Obschon sich die Figur des Kastraten dazu anböte, findet eine literarische Arbeit an Vervielfältigungen oder Verschiebungen geschlechtlicher Zuschreibungen nicht statt. Viel eher ist hier eine tendenzielle Tilgung der Geschlechterdifferenz zu verzeichnen, die sich im Namen der Musik vollzieht. Gerade *im Schutze dieser Tilgung* erscheint dann das Eigentliche, der „Kern von allem“: Sex. Die Sex-Szenen finden *im* Musikraum statt, die Liebeskörper sind stets als Körper des Sängers, der Geigerin oder des Komponisten gegenwärtig. Im Vergleich mit dem Verhältnis von „Musik und Sex“ in den Künstlererzählungen nach 1800 lässt sich dabei eine auffallende Umkehrung festhalten: wo damals die Sexualität des (Frauen)Körpers überführt wurde in phantasmatische Kunstfigurationen, da zielt die Einführung des (Künstler)Körpers bei Margriet de Moor und bei Ulrike Längle auf die Darstellung von dessen Sexualität, d.h. die heutige Devise lautet: aus Kunst mach Sex. In dieser vereinfachenden Umkehrung wird die (schreibende) Verfügung über den (Künstler)Körper an den Anspruch auf Sexualität gebunden. Dieser Anspruch manifestiert sich in diesen Texten der 90er Jahre nicht mehr als weibliche Emanzipation von herkömmlichen Sexualvorstellungen wie noch in den 70er und 80er Jahren⁵³; vielmehr wird er aus einer scheinbar sicheren (Schreib)Position heraus spielerisch und lustvoll formuliert. Was den (weiblichen) Sprechort betrifft, so wäre damit zwar ein Fort-Schritt von der Peripherie in Richtung Zentrum zu verbuchen, der jedoch zu Lasten der literarischen Reflexion von Geschlechter- und Kunstkonzepten geht. D.h. der Schritt von der Peripherie ins Zentrum ist nicht (mehr) lesbar, die Texte heben diese Bewegung nicht in sich auf und münden stattdessen in Denkfiguren, deren Trivialität eben darin begründet liegt, dass das Präsentierte nicht in seiner Geschichtlichkeit reflektiert wird.

Anders, gleichsam umgekehrt und doch nicht weniger problematisch, nimmt sich Erica Pedretti Text *Valerie oder Das unerzogene Auge* (1986) aus: hier steht der Blick auf tradierte Geschlechter- und Kunstkonzepte derart im Vordergrund, dass das poetische Projekt selbst letztlich in diesem Blick verharrt und sich darin kaum mehr zu bewegen weiß.

⁵² Zur entsprechenden Kritik siehe Sigrid Weigel: *Telephon, Post, Schreibmaschine. Weibliche Autorschaft im Aufschreibesystem der (Post)Moderne am Beispiel von Ingeborg Bachmanns Malina*, in: *Inszenierte Imagination. Beispiele zu einer historischen Anthropologie der Medien*, hg. v. Wolfgang Müller-Funk und Hans Ulrich Reck, Wien, New York 1996, S. 147-162. Weigel bringt ihre Ausführungen zu Kittlers *Aufschreibesystemen* auf den Punkt mit dem Satz, dass auch deren Entdeckung „dem bekannten Muster eines Familienromans“ folge (S. 148).

⁵³ Alexander von Bormann liest den *Virtuosen* „als Hommage an die siebziger Jahre. Die waren z.B. in Amsterdam beinahe so reich und verrückt, wie de Moor es fürs Neapel am Ausgang des 17. Jahrhunderts beschreibt. Auch die Offenheit der Lebensformen gehörte zu jener Zeit.“ (Rezension in der *Neuen Züricher Zeitung*, vom 29.9.94) – Diese Analogie zu den 70er Jahren funktioniert nur, weil Bormann die den 70er Jahren inhärente Problematik der Geschlechterdifferenz selbst ausspart. Diese Aussparung scheint in doppeltem Sinne symptomatisch, denn tatsächlich rückt die Geschlechterdifferenz bei de Moor ja auch nicht ins Zentrum; damit ergibt sich gleichsam eine unheilige Allianz zwischen einer androzentrischen Geschichtsperspektive des männlichen Rezensenten („Offenheit der Lebensformen“) und einer neuen weiblich-literarischen Darstellung, die die Geschichtlichkeit von Kunst- und Geschlechterkonzepten nicht (mehr) reflektiert und damit diese Perspektive letztlich stützt.

Remythisierung des weiblichen Kunststoppers (Pedretti)

Die Paar-Konstellation *Maler und Modell* ist das zentrale Thema von Pedrettis Buch *Valerie oder Das unerzogene Auge*. Valerie – Modell, Muse und Geliebte des Malers Franz – ist krebskrank und muss sich einer Bestrahlungstherapie unterziehen. Ihr Körper wird damit in doppelter Weise von *anderen Blicken* zentriert: er versammelt die von der „Dürerscheibe“ gebündelten Blicke des Malers sowie die Strahlen der „Gamma-Kamera“ auf sich. Das Paar *Franz und Valerie* ist dabei als literarische Figuration des historischen Maler-Modell-Paars *Hodler und Valentine Godé-Darel* zu lesen: Valentine Godé steht Hodler seit Beginn ihrer Liebschaft (1908) Modell. Als sie an Krebs erkrankt, fertigt der Künstler die *Büste der kranken Valentine Godé-Darel* an; ihren monatelangen Krankheits- und Sterbeprozess (1914/15) bannt er in rund siebzig Bildnisstudien und Portraits. Selbst die Leiche von Godé-Darel dient ihm noch als Modell für verschiedene Studien und Monumentalfassungen.⁵⁴ Die Referenz auf Hodler schreibt Pedretti ihrem Text wortwörtlich ein, wenn sie Franz bisweilen aus Hodlers kleinem Essay *Über die Kunst* (1913) zitieren lässt.⁵⁵ Auch der zweite Teil des Doppeltitels – *Das unerzogene Auge* – ist dem Hodler-Essay entnommen.⁵⁶

Valerie ist aus der Perspektive des weiblichen Modells erzählt. Der Text besteht aus einer assoziativen, a-chronologischen Aneinanderreihung von fragmentarischen Kindheitserinnerungen, Träumen, Maler-Modell-Szenen und Erlebnissen auf der Krebsstation, wobei die Erzählform je nach Distanzbedarf zwischen erster und dritter Person, zwischen *ich* und *sie* changiert. Pedretti übernimmt also die herkömmliche Maler-Modell-Konstellation und bringt *darin* das weibliche Modell zum Sprechen: Valerie tut ihren Blick auf die Modell-Existenz kund und reflektiert sich als eine im Fokus des Malerblicks stehende kranke Person.

Das *Valerie*-Buch hat zu Beginn der 1990er Jahre eine kleine wissenschaftliche Rezeption erfahren; die meisten Verfasserinnen der entsprechenden Aufsätze äußern sich affir-

⁵⁴ Siehe Hodlers Darstellungen von Valentine Godé-Darel im Ausstellungskatalog von Jura Brüsche-weiler: *Ein Maler vor Liebe und Tod. Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel. Ein Werkzyklus 1908-1915*, Zürich 1976.

⁵⁵ Ferdinand Hodler: *Über die Kunst* (1913), in: *Ausstellungskatalog Ferdinand Hodler*, Zürich 1983, S. 13-20. Manche dieser Zitate ziehen sich quasi leitmotivisch und stets unverändert durch den ganzen Text, etwa die Sätze „Man gibt seiner Liebe Gestalt“ oder „Die Empfindung ist für den Maler jenes Moment, das sein Schaffen bestimmt. Es drängt ihn“ (S. 13). Im Gegensatz etwa zu Jelinek leistet Pedretti keine Arbeit an diesen Zitaten im Sinne einer Entstellung; viel eher scheint die (festschreibende) Wiederholung an die Stelle einer ästhetischen Auseinandersetzung mit diesen Zitaten zu treten (siehe Erica Pedretti: *Valerie oder Das unerzogene Auge*, Frankfurt/Main 1986, z.B. S. 40f., 65, 89).

⁵⁶ Hodler: „Das gänzlich unerzogene Auge sieht nicht in derselben Art, wie das Auge des Geübten, Form und Farbe der Dinge. Es begreift nicht alle Werte der Erscheinung, jenen Rhythmus der Formen, der durch Bewegung, Stellung und Gestus erzeugt wird. Vor allem aber wird es dem Tempo der Bewegung nur mühsam folgen können.“ (Hodler [Anm. 55], S. 13). Pedretti übernimmt diese Passage wortwörtlich, indem sie sie Franz in den Mund legt (Pedretti [Anm. 55], S. 24). Die Übertragung des unerzogenen (Maler)Blicks auf die Protagonistin bzw. Valeries positivierende Aneignung des (von dem Maler als entwertet dargestellten) unerzogenen Blicks wird explizit, wenn ihr eigenes Auge als „unerzogenes“ bezeichnet wird („Wenn sie notierte oder skizzierte [...], so versteckte sie das Papier schnell, bevor jemand ins Zimmer kam, was ihr unerzogenes Auge zustande gebracht hatte, sollte niemand sehn“, S. 23).

mativ zu dem Text. Allerdings bestehen offensichtliche Differenzen in der Besprechung und Beurteilung des „weiblichen Blicks“: so wird die Affirmation einmal damit begründet, dass es der sterbenden Valerie „gelingt [...], ihren eigenen Blick nicht nur zu bewahren, sondern auch darzustellen“⁵⁷; ein anderes Mal heißt es konträr dazu, dass der Text die „Unmöglichkeit eines eigenen, weiblichen Blicks demonstriert“, und hier scheint die Rezensentin gerade von dieser Unmöglichkeit eingenommen.⁵⁸ Die Wissenschaftlerinnen gehen bei ihren Besprechungen, gemäß Pedrettis Verfahren, von einer Literarisierung der Hodlerschen Valerie-Bilder aus, bei der das stumme sterbende Modell eine (Erzähl)Stimme gewinnt: „The novel in a sense gives voice to the sketches, for the narrative perspective is Valerie’s.“⁵⁹ Ich möchte hier jedoch Pedrettis Modell-Darstellung mit derjenigen von Poe und Balzac vergleichen, weil gerade eine Ko-Lektüre verschiedener literarischer Darstellungen zeigen kann, dass die Arbeit Pedrettis nicht der tradierten strukturellen Verortung des Modells im Kunstprozess gilt, sondern vielmehr dem sprachlichen Ausdruck des Leidens an dieser Verortung.

Wenn Valerie über den Blick des Malers Franz spricht, dann klingt das ganz genauso wie bei Balzac, wenn dessen Modell Gillette (*Le Chef-d'Œuvre inconnu*) den Blick des Malers Poussin kommentiert:

Valerie:
Nein, er schaut mich nicht an. [...]
Sobald er zu zeichnen anfängt, sobald er
auch nur ans Zeichnen oder Malen denkt,
versinke ich, bin ich für ihn nicht mehr
vorhanden. Bin nicht mehr, [...].
(Pedretti, 1986)⁶⁰

Gillette:
Si tu désires que je pose encore
devant toi [...] je n'y consentirai plus
jamais, car, dans ces moments-là, tes
yeux ne me disent plus rien. Tu ne
penses plus à moi, et cependant
te me regardes. (Balzac, 1831)⁶¹

Gillettes Kritik des männlichen Maler-Blicks bleibt hier vollständiger, da sie auch noch den Blick ins Gespräch bringt, aus dem sie bereits herausgefallen ist, der sie bereits ausgelöscht hat („cependant tu me regardes“), während sich Valerie für den nicht mehr ihr geltenden Blick des Malers nicht interessiert und stattdessen die Auslöschung ihrer Person im Malerblick als *eigene Position übernimmt* („bin ich für ihn nicht mehr vorhanden. Bin nicht mehr“); diese (Nicht)Position macht sie im weiteren wiederholt als Leidensposition geltend, in der sie verharrt.⁶² Nachdem sich Valerie im MODELL-Fragment heftig von der Modell-Existenz distanziert hat, bringt sie auch sogleich die Liebe ins Spiel. Sie formuliert exakt das Moment der künstlerischen Entzündung am Frauenleib⁶³ und weist die Liebe

⁵⁷ Irene Weber: Aus der Sicht des Fremden. Erica Pedrettis *Valerie oder Das unerzogene Auge*, Beat Sterchis *Blösch* und Thomas Hürlimanns *Tessimerin* im Licht und Gegenlicht von Original und Übersetzung, in: *Figuren des Fremden in der Schweizer Literatur*, hg. v. Corina Caduff, Zürich 1997, S. 205f.

⁵⁸ Gisela Ecker: Der andere Blick? Erica Pedrettis Romane *Valerie oder Das unerzogene Auge*, in: *Leib und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*, hg. v. Sigrid Weigel, Köln, Weimar, Wien 1992, S. 85.

⁵⁹ Anne Simpson: Erica Pedrettis *Valerie oder Das unerzogene Auge*, in: *Monatshefte für deutsche Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 85, 1993, S. 69.

⁶⁰ Pedretti [Anm. 55], Zitate S. 11f.

⁶¹ Balzac [Anm. 37], S. 298.

⁶² Pedretti [Anm. 55], z.B. S. 21, 25, 148.

⁶³ „Die Liebe zu mir ist zum Anlass geworden, zu nichts mehr, sie hat seine eine Liebe neu entfacht, darf seiner wahren Liebe Modell stehen.“ (Ebd., S. 11).

zurück („Das hat mit Liebe wenig, vielleicht nichts zu tun“) – genau wie Gillette, die ihre Liebe zu Poussin als Voraussetzung für dessen Ruhm erkennt und ihn nach ihren Äußerungen über den Malerblick und das Modellstehen weniger zu lieben glaubt.⁶⁴ Vergleicht man Valerie und Gillette, so erscheint das Balzacsche Modell als kühle Analytikerin ihrer eigenen Situation, die ihre Zerrissenheit erst mit dem an Poussin adressierten Aufschrei „Tue-moi!“ kundtut, nachdem dieser sie als Modell prostituiert hat. Pedrettis Valerie hingegen leidet permanent an ihren Erkenntnissen über die künstlerische Ausbeutung des Modells und sucht sie mit ihrem Erzählen, mit eigenem Zeichnen und Schreiben sowie mit der Erinnerung an verschiedene Mal-Szenen aufzuarbeiten und zu bewältigen.

Was die verschiedenen literarischen Modelle von Poe (*Oval Portrait*, 1842) oder E.T.A. Hoffmann stumm erleiden, steht bei Pedretti als *Versprachlichtes* im Zentrum. Die herkömmliche strukturelle Position des Modells im Kunstprozess aber bleibt dabei unangestastet. Valerie scheint ihren literarischen Vorgängerinnen zudem auch in der psychischen (Liebes)Ökonomie sehr ähnlich zu sein, gerade was ihre eigene Ambivalenz gegenüber dem Modellstehen betrifft: Poes Modell ist zerrissen zwischen Hingabe und (allerdings passivem) Widerstand; Balzacs Gillette kritisiert, dass Poussin beim Malen nicht mehr an sie denkt, sie fürchtet, dass er sie vergisst, und ist aber gleichzeitig bereit, weiterhin für ihn zu posieren; Pedrettis Valerie ist eifersüchtig auf die anderen Modelle von Franz und dient ihm trotz ihrer Versuche, sich von ihrer Modell-Existenz zu emanzipieren, weiterhin als Modell („So ist mein Verfall für etwas gut, er kann ihn studieren, ihn aufzeichnen: das Sterben, sein Thema, ich bin sein Modell mehr denn je.“⁶⁵).

Die Hodler-Bilder sind Vorlage, ja gleichsam *Modell* des Pedretti-Buches. Das Sterben der Valentine Godé-Darel wird hier im Namen Valeries noch einmal, diesmal literarisch, inszeniert, d.h. es wird noch einmal zum Objekt einer Kunstproduktion. Somit vollzieht der Text, was er kritisiert (die Ausschachtung des weiblichen Körpers zu Kunstzwecken). In seinem Finale gleicht er sich erneut den Texten des frühen 19. Jahrhunderts an, präsentiert er hier doch eine letzte Erfahrung des Modells Valerie, die nahezu wortwörtlich übereinstimmt mit der Mal-Beschreibung eines Edgar Allan Poe: so wie es im *Oval Portrait* heißt, dass der Maler dem Modell mit jedem Pinselstrich ein Stück Leben entzieht, so ist es Valerie, „als zöge er [Franz] mit jedem Bleistiftstrich ein Stück Oberfläche, ihre Haut, Stück um Stück ein Stück ihres Lebens von ihr ab. Ich bin jetzt nicht mehr, was ich heute früh war. Ohne das Blatt zu sehen, weiß ich, dass ich mich verändere, dass meine Erscheinung sich stündlich von seiner Zeichnung entfernt.“ Und wo bei Poe am Ende des Malers Schrecken über die Lebendigkeit des Bildes und den Tod des Modells steht⁶⁶, da endet Pedrettis *Valerie* im Schrecken bzw. in der Empörung über den Maler selbst: „Was ist das für ein Mensch, der alles aufzeichnen, sichtbar machen muss, als ginge ich ihm so nicht für immer verloren. / Ihm geht es um seine Bilder [...]: Er will weder sich selbst noch die Betrachter täuschen. Er will überleben.“⁶⁷ Damit wird der Tod des Mo-

⁶⁴ Vgl. Balzac [Anm. 37], S. 302 und 298f.

⁶⁵ Pedretti [Anm. 55], S. 175.

⁶⁶ „he grew tremulous and very pallid, and aghast, and crying with a loud voice, ‚This is indeed *Life itself!*‘ turned suddenly to regard his beloved; – *She was dead.*“ Edgar Allan Poe: *Tales and Sketches 1831-1842*. Collected Works II, hg. v. Thomas Ollive Mabbott, London 1978, S. 666.

⁶⁷ Pedretti [Anm. 55], S. 183.

dells zum Schluss noch einmal als *Opfertod*, das Überleben des Malers als *Überlebenswahn* festgeschrieben.⁶⁸

Die wesentliche Modifikation in dieser Maler-Modell-Geschichte gegenüber den entsprechenden Geschichten nach 1800 besteht in der weiblichen Erzählperspektive; die strukturelle Einbindung des Modells in den Kunstprozess wird nicht tangiert. Valerie bleibt, natürlich gerade auch als literarische Abbildung der Valentine Godé-Darel, letztlich eine Opfer- und Identifikationsfigur, mit der der (Kunst)Ort des weiblichen Modells als Leidensgeschichte remythisiert wird. Im Grunde genommen ist Balzacs Maler Frenhofer mit seinem Versuch, das weibliche Modell durch Abstraktion zu überwinden, um einiges progressiver.

Slavenka Drakulić: das Mutter-Modell

Am Anfang des Romans von Slavenka Drakulić steht die Marmorskulptur mit dem Titel *Meine Mutter*. Angefertigt hat sie die Ich-Erzählerin, eine Bildhauerin. Die Skulptur, hautfarben, befindet sich in einer Ausstellung, wo „ihre Sinnlichkeit provozierend“ wirkt. Die Besucher berühren sie, und die Erzählerin überkommt „eine seltsame Erregung bei dem Gedanken, dass diese unbekanntenen Menschen das getan hatten, was ich niemals konnte: etwas Verbotenes.“⁶⁹ Das Skandalon dieser Erregung, der gleichgeschlechtliche Inzestwunsch, ist damit benannt, und die Erzählerin lässt keinen Zweifel daran, dass ihre leibliche Mutter der Skulptur Modell gestanden hat. Die Tochter hat den Körper der Mutter allerdings ohne deren Wissen in Stein gehauen. Als diese in einem Zeitungsbericht eine Abbildung der Skulptur erblickt, begeht sie einen Suizidversuch. In der Folge ist sie bettlägerig, und die Bildhauerin reist, erstmals wieder seit Jahren, zu ihr; diese Reise ist gleichsam eine Rückkehr in die Kindheit, und die Tochter beginnt nun *zu erzählen*, was die steinerne Marmor-Mutter in verdichteter Form darstellt.

Marmorhaut ist der Roman einer Mutter-Tochter-Beziehung, ein in der Literatur nach wie vor seltenes und von der Psychoanalyse lange vernachlässigtes Sujet. Geprägt ist die Mutter-Tochter-Beziehung in *Marmorhaut* primär von Mängeln: zwischen Mutter und Tochter gibt es keine (Liebes)Sprache, keine Berührungen, keine Kommunikation von Körperlichkeit (die außergewöhnlich schöne Mutter erscheint als Zwangsneurotikerin, die jegliche Schmutzspuren sofort entfernt, vor allem das Menstruationsblut der Tochter). Der Geliebte der Mutter schläft auch mit der (Stief)Tochter; diese leidet nicht unter diesen sexuellen Übergriffen, sondern erhofft sich (vergeblich), durch die neue körperliche Erfahrung der Mutter näher zu kommen. So ist das physische und psychische Begeh-

⁶⁸ Herwig sucht die Dichotomie dieses Schlusses psychologisierend und harmonisierend aufzulösen: es stehe „keine Verbitterung“ am Schluss, das Resultat sei „eine Empfindlichkeit“, Valerie habe „Verständnis für das Abwehrmanöver von Franz.“ Gleichermassen emphatisch und identifikatorisch präsentiert die Verfasserin den Ausgangspunkt des Buches: Hodler habe „nicht Valentine, sondern sich selbst verewigt. Das ist der Ausgangspunkt der Erzählung: die Empörung über den Narzissmus im Blick eines Malers...“ (Henriette Herwig: Erica Pedrettis *Valerie oder Das unerzogene Auge*. Eine Erzählung zwischen „Neuer Subjektivität“, neuer Frauenliteratur und Sprachkritik, in: *Kodikas, Code – Ars semiotica* 14, 1991, Nr. 3-4, 1991, S. 352 und 350).

⁶⁹ Slavenka Drakulić: *Marmorhaut*. Roman, Berlin 1998, Zitate S. 14f.

ren der Tochter absolut besetzt vom Begehren nach dem Körper der Mutter, stets leidet die Tochter unter körperlicher Distanz auch zu sich selber; als Bildhauerin aber eignet sie sich den Körper der Mutter an.

In der Skulptur *Meine Mutter* schießen *mater* und *materie*, schießt der symbolische Ur-Körper mit der Darstellung der biologischen Mutter zusammen. Die Erzählerin selbst tut unmissverständlich kund, was sie zur Skulpturverfertigung angetrieben, weswegen sie die Mutter als Modell gewählt hat: „Um mich endlich von der Last dieses Körpers zu befreien“, „Auf diese Weise habe ich ihn besiegt.“⁷⁰ – Nach Walter Benjamin überwindet der männliche Künstler den Mutter-Körper, indem er seine Geburt als Künstler reinszeniert: „Die Schöpfung nämlich gebiert in ihrer Vollendung den Schöpfer neu. Nicht seiner Weiblichkeit nach, in der sie empfangen wurde, sondern an seinem männlichen Element. [...] Er ist der männliche Erstgeborene des Werkes, das er einstmals empfangen hatte.“⁷¹ In dieser Verkehrung des herkömmlichen Schöpferkonzepts (nicht das Genie schafft das Meisterwerk, sondern das Werk erzeugt seinen Schöpfer) erscheint die Konstitution des Werks „als Verbrauch des Weiblichen, als Begehren zur Überwindung der Natur und zur Überwindung der eigenen Herkunft aus dem Leiblichen“.⁷²

Nach Drakulić überwindet die weibliche Künstlerin den Mutter-Körper, indem sie sich mit diesem Kunstakt die Möglichkeit eines eigenen leiblichen Gebärens eröffnet. Die Skulptur tritt dabei *zwischen* Mutter und Tochter und setzt dem symbiotischen Wunsch eine Grenze – genauso, wie die Künstler in den Erzählungen nach 1800 ihre Kunstprodukte zwischen sich und ihre phantasmatischen Geliebten stellen. Und wie deren Produkte ist auch *Meine Mutter* das Abbild des begehrten Signifikanten. Das Kunstwerk markiert allerdings nicht wie in jenen Texten das finale Ende der Erzählung, sondern es steht umgekehrt *am Anfang des Sprechens*; mit der Skulptur wird nämlich nicht nur der Körper der Mutter überwunden, sondern auch das Schweigen über diesen Körper. Erst im Schutze der Skulptur, erst nachdem sie diese zwischen sich und die Mutter gebracht hat, kann die Tochter ihre Geschichte auch zur Sprache bringen. Während das Modell in den Malererzählungen nach 1800 im Werk verschwindet, während sein Leib verloren geht, da spürt die Mutter-Skulptur in *Marmorhaut* einer Erinnerungsrede den Weg, die gerade den Leib des Modells fokussiert und sich mit ihm erzählerisch auseinandersetzt. Die Kunstkonzepte von Benjamin und Drakulić beschreiben beide denselben *leiblichen Defekt* des Künstlers, den Schöpfungs-Defekt, bei dem männlichen Künstler biologisch, bei der weiblichen Künstlerin psychoanalytisch begründet. Überwunden wird dieser Defekt genau gegenteilig: mit der Loslösung von Körperlichkeit auf der einen Seite (Substitution des Mutter-Körpers durch das Werk) und mit der Rückgewinnung von Körperlichkeit auf der anderen (Substitution des Mutter-Körpers durch den Tochter-Körper).

In *Marmorhaut* birgt das Kunstprodukt nicht die zwischengeschlechtliche Problematik, sondern die Problematik weiblicher Genealogie. Und auch in diesem Roman bedroht das steinerne Bildnis das Leben des (Mutter)Modells, die Mutter sucht sich nach dem Anblick

⁷⁰ Ebd., S. 14 und 166.

⁷¹ Walter Benjamin: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*. Gesammelte Schriften, Bd. 4.1, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1972, S. 438.

⁷² Sigrid Weigel: *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt/Main 1997, S. 139.

der Skulptur das Leben zu nehmen. Damit ist die tödliche Gefahr für das Modell, damit ist der Verbrauch des Leiblich-Weiblichen zugunsten des Kunstprodukts in diesem Roman genauso präsent wie in den verschiedenen oben diskutierten Künstlererzählungen. Drakulić beschwört also in keiner Weise einen gewaltfreien weiblichen Kunstgewinnungsprozess.

Unter den Texten von Gegenwartsautorinnen, welche sich mit den Dispositiven *Maler-Modell* und *Komponist-Sängerin* befassen, ist *Marmorhaut* von Slavenka Drakulić eine Ausnahme. Neben Erica Pedrettis Valerie, die als leise sprechende Opferfigur der Kunstgeschichte auftritt und im Leidensgestus verharrt, und neben Margriet de Moors und Ulrike Längles Musik-Sex-Hymnen, die sich an der Oberfläche von Kunstkonzepten bewegen, nimmt sich Drakulićs Innovation des Mutter-Modells radikal aus. *Die Mutter als Modell der Tochter* präsentiert sich als autonomer Kunst-Schauplatz, als kreative Umschreibung der herkömmlichen Maler-Modell-Konstellation, bei der die Körperlichkeit nicht nur des Modells, sondern auch der Künstlerfigur selbst zum Thema wird.