

Der große Schlaf

**Materialien
zur Inszenierung**



Szene aus: „Insel der Seligen“ (Regie: Max Reinhardt, 1913)

„Alle Kunst, die sich nicht auf das reine Geschichtenerzählen oder reine Porträtmalerei beschränkt, ist symbolistisch. (...) Eine Person oder eine Landschaft, die Teil einer Geschichte oder eines Porträtfotos ist, evoziert nur eben so viel an Gefühl, wie dies die Geschichte oder das Porträt zulässt, ohne die Fesseln zu lockern, die sie zu einer Geschichte oder einem Porträt machen. Aber wenn man eine Person oder eine Landschaft von den Fesseln der Motive und ihrer Handlungen, der Ursachen und Wirkungen befreit, und von allen Fesseln außer den Fesseln der eigenen Liebe, wird sie sich unter den Augen verändern und zu einem Symbol unendlichen Gefühls, eines Teils der göttlichen Substanz.“

William Butler Yeats, 1893



Szenen aus: „Persona“ (Regie: Ingmar Bergmann, 1966)

„Ich frage mich“, fuhr Adamsberg fort, während er langsam mit der Hand über den feuchten Putz fuhr, „ob mit uns dasselbe passieren kann wie mit den Felsen am Ufer des Meeres.“

„Das heißt?“, fragte Danglard ein wenig ungeduldig. Adamsberg hatte schon immer langsam geredet und sich viel Zeit genommen, Wichtiges wie auch Lächerliches zu formulieren, wobei er unterwegs das Ziel bisweilen aus den Augen verlor, und Danglard ertrug diese Vorgehensweise nur schwer.

„Nun, sagen wir, diese Felsen sind nicht aus einem Stück. Sagen wir, sie bestehen aus hartem Kalkstein und sanftem Kalkstein.“ - „Sanften Kalkstein gibt es in der Geologie nicht.“ - „Schnurzegal, Danglard. Es gibt sanfte, und es gibt harte Stücke, wie in jeder Lebensform, wie in mir und in Ihnen. So sind diese Felsen. Und in dem Maße, wie das Meer dagegen brandet und schlägt, beginnen die sanften Stücke zu schmelzen.“

„Schmelzen ist nicht das richtige Wort.“ „Schnurzegal, Danglard. Diese Stücke verschwinden. Die harten Teile bilden allmählich einen Vorsprung. Und je mehr Zeit vergeht und je mehr das Meer daran stößt, desto stärker entschwindet das Schwache in alle Richtungen. Am Ende seines Menschenlebens besteht der Fels nur noch aus Zacken, Zähnen, aus Kalkkiefer, der bereit ist zuzubeißen. Wo vorher das Sanfte war, befinden sich jetzt Hohlräume, Leerstellen,

Freiräume.“

„Und?“, fragte Danglard. „Ich frage mich, ob Bullen und alle anderen Menschen, die der Brandung des Lebens ausgesetzt sind, nicht derselben Erosion unterliegen. Verschwinden der weichen Teile, Widerstand der hartnäckigen Teile, Desensibilisierung, Verhärtung. Im Grunde genommen ein wahrer Verfall.“

„Fragen Sie sich, ob Sie den Weg dieses Kalkschiefers gehen?“ - „Ja. Ob ich nicht zum Bullen werde.“ Danglard dachte einen Augenblick nach. „Was Ihren persönlichen Felsen angeht, so denke ich, dass die Erosion nicht normal verläuft. Sagen wir, bei Ihnen ist das Harte weich und das Weiche hart. Da ist das Ergebnis zwangsläufig ein völlig anderes.“

„Was ändert sich?“ - „Alles. Resistenz der weichen Teile bedeutet verkehrte Welt.“ Danglard dachte über seinen eigenen Fall nach, während er ein Bündel Papiere in eines der Hängeregister steckte.

„Und was käme heraus“, fuhr er dann fort, „wenn ein Felsen vollständig aus weichem Kalk bestünde? Und Bulle wäre?“ - „Am Ende würde er auf die Größe einer Murmel schrumpfen und schließlich mit Mann und Maus untergehen.“ - „Das ist ermutigend.“ - „Aber ich glaube nicht, dass in der Natur solche Felsen vorkommen. Die außerdem noch Bullen sind.“ - „Das wäre zu hoffen“, sagte Danglard.

Aus: „Fliehe weit und schnell“ (Fred Vargas)



----- Sergio Benvenuto -----

DER ANDERE SPRICHT NICHT

Reine Anwesenheit und die Wiederkehr naturalistischen Denkens

Im Jahr 2002 konnte man zur gleichen Zeit zwei Filme zum selben Thema sehen: *Iris* des Engländers Richard Eyre und *Habla con ella* von Pedro Almodovar. Zwei in ästhetischer Hinsicht völlig unterschiedlichen Werken war es gelungen, mich tief zu berühren. „Wozu dient ein Buch sonst“, sagte Kafka, „wenn nicht dazu, das dicke Eis, das deine Seele umgibt, zu sprengen?“ Und wozu sonst sollte ein Film dienen?

Iris ist die Filmfassung der Autobiographie von John Bayley, dem Mann der Schriftstellerin Iris Murdoch: Er beschreibt das Fortschreiten der Alzheimerschen Krankheit seiner Frau, bis hin zu ihrem Tod. Der Film zeigt abwechselnd Szenen der jungen Iris Murdoch, einer brillanten, explosiven Frau, und Szenen der inzwischen gealterten, in einem bestürzenden Schweigen verschlossenen Frau. Ihr Mann spricht viel mit ihr, doch sie gibt keine Antwort.

Habla con ella ist beinahe so etwas wie eine Parabel. Zwei junge Frauen – Alicia, eine

angehende Ballettänzerin, und Lydia, ein weiblicher Torero – dämmern im Koma in einem Madrider Krankenhaus vor sich hin. Jeder der beiden männlichen Hauptdarsteller – Benigno und Marco – bleibt bei einer der beiden schlafenden Frauen. Benigno ist Krankenpfleger in diesem Krankenhaus und redet mit Alicia so, als wäre sie wach. Er pflegt sie mit großer Hingabe, massiert sie mit Cremes und Lotions, er liebt sie so sehr, dass er sie schließlich sogar schwängert. Als er entdeckt wird, kommt er ins Gefängnis und nimmt sich später das Leben. Doch sein Dornröschen im Krankenhaus erwacht, möglicherweise aus dem Grund, dass sie schwanger geworden ist. Sie besucht wieder ihre Ballettschule, wohingegen Lydia, der weibliche Torero, stirbt. In einen Fall rettet sich die Frau, doch ihr Geliebter stirbt; im anderen rettet sich der Geliebte, und die Frau stirbt. Parabeln verlaufen oftmals symmetrisch. Symmetrien. *Habla con ella* beginnt mit einer Szene aus dem Ballett *Café*

Müller und endet mit dem Ballett *Mazurka Fogo*, beide von Pina Bausch. Im ersten Ballett schweifen zwei Frauen in weißen Unterröcken leicht wie Schlafwandlerinnen durch einen ausladenden Raum. Ein trauriger junger Mann setzt alles daran, einen zusammengewürfelten Haufen von Tischen und Stühlen aus Holz vor ihnen wegzuräumen, die den geschlossenen Raum eingrenzen, damit die beiden ihren blinden Gang fortsetzen können, ohne zu stolpern. Dann lehnen sich die beiden Frauen schräg an eine Seitenwand, und es ist, als wollten sie sich auf die senkrechte Oberfläche der Wand legen, so als wäre sie der Boden. Nun handelt es sich in dem Film um die Geschichte zweier bewusstloser Frauen, die die vier Dimensionen der Realität verloren haben und von Männern gepflegt und versorgt werden, die sie auf ihrer Reise ins Nichts begleiten. Die beiden Verliebten, Benigno und Marco, kümmern sich um zwei Frauen, die ihnen diese Aufgabe nie abverlangt hätten: Alicia kannte Benigno kaum, und Lydia hatte keine Gelegenheit mehr gehabt, Marco zu sagen, dass sie ihn verlassen und zu ihrem früheren Geliebten zurückkehren wollte. Kurz gesagt, die beiden Frauen werden von den falschen Männern versorgt, zumindest aus ihrer Sicht, wenn sie denn eine hätten. Will der Film uns auf bittere Art mitteilen, dass die einzige verwirklichte Liebe die ist, bei welcher der andere Teil bewusstlos ist, bei welcher der andere uns nicht wählen kann? Zweifellos entsteht und entwickelt sich alles Unheil aus der notgedrungenen Gegenseitigkeit des Verliebtseins.

Doch schleicht sich bei einer vollkommen reziproken Liebesbeziehung der Verdacht ein, dass *der andere gar nicht gegenwärtig ist*. Wenn der andere mir gibt, was ich von ihm erwarte – so, als würde ich mir geben, was ich durch ihn mir wünsche und begehre-, trübt sich das Anderssein des anderen, es sticht nicht hervor. Einige denken, dass die wahre Liebe immer gegenseitig sei: In diesem Sinne würde *Habla con ella* falsche Liebesbeziehungen beziehungsweise Liebesverständnisse in Szene setzen. Doch diese verstehen die wahre Liebe als etwas im Grunde Falsches, nämlich als wechselseitige

imaginäre Verblendung. Und dennoch gibt es möglicherweise eine andere Liebe – beunruhigend, weil sie nicht mittelbar ist -, die nicht auf Gegenseitigkeit basiert, da sie den anderen als Realität wahrnimmt.

Auch in diesem Sinn ist Almodóvars Film eine Fabel: Diese außergewöhnlichen Fälle der Nichtentsprechung – die Geliebte ist ihrerseits keine Liebhaberin – zeigen auf schroffste Art die Möglichkeit einer Liebesbeziehung auf, in der der andere ganz einfach und ganz absolut bei und für sich ist. Erst wenn der geliebte andere mich völlig ignoriert und ich ihn gleichwohl weiterliebe, behautet sich die *ekstasis* der Liebe in ihrer peinlichen Offensichtlichkeit.

Offen und verschlossen

Die beiden Helfenden, Benigno und Marco, werden auf zarte Weise Freunde, und doch verkörpern sie gegensätzliche Paradigmen von Menschen. Marco ist Argentinier, mithin Ausländer, er ist Journalist, der ständig im Ausland unterwegs ist, er schreibt Reisebücher. Häufig vergießt er heiße Tränen: einerseits, weil er tief bewegt ist, wenn eine Frau im Leiden verstirbt, andererseits, weil er die schönen Augenblicke seines Lebens nicht mit seinen früheren Frauen (einschließlich Lydia) teilen kann, denn er ist von ihnen getrennt. Die Tränen drücken das Aus-sich-Heraustropfen der Figur aus. Es gibt dem, was ich als die offene Seite der Menschlichkeit bezeichnen möchte, Ausdruck: Denn in der Tat hat er kein Heim, er ist von der Frau und von sich getrennt, er lebt in der Nichtgegenwart der Hoffnung und der Wehmut. Bei ihm ist alles Erinnerung und Projekt, er scheint die „schlichte Präsenz“ des Glücks nicht in sich zu tragen.

Dagegen bewegt sich Benigno über Jahre hinweg nie von Alicias Bett hinweg. Er verliert seine Jungfräulichkeit erst mit seinem im Koma liegenden Dornröschen -, er verweist nie. Er hat mit seiner Mama, die ebenfalls ein bisschen schwachsinnig ist, immer dieselbe Wohnung bewohnt. Kurz: Die *Verschlossenheit* ist seine Seinsweise: zuerst in der Wohnung der Mutter interniert,

dann im Krankenhaus mit Alicia und danach im Gefängnis. Während Marco die grundlegende Offenheit des modernen Menschen durchlebt, lebt Benigno – der niemals weint – eine in sich verschlossene Existenz.

Nun zeigt der Handlungsverlauf des Films Marcos Umkehr des durch Fernen wandernden Helden zur Seinsweise Benignos, dessen Stelle er im wörtlichen Sinn einnimmt. Er zieht in dessen Wohnung ein und wird am Ende der Liebhaber der wieder ins Leben zurückgekehrten bewussten Alicia. Die ins Koma verschlossene junge Frau und der der Welt gegenüber allzu aufgeschlossene junge Mann begegnen sich am Ende: Der Film zielt auf einen glücklichen Ausgang der beiden Pole des In-der-Welt-Seins überschneiden sich und bringen das banale Wunder der erwiderten Liebe hervor.

Bloße Anwesenheit nackten Lebens

Eine Frau mit Alzheimer, zwei Frauen im Koma. Und Männer, die sie lieben und an ihrer Seite sind. Beide Filme stellen unser Verhältnis mit der *Amenz* in den Mittelpunkt. Ich sage bewusst *Amenz* und nicht *Demenz*, denn es handelt sich weder um Menschen im Delirium, noch um geistig Behinderte, sondern um *Menschen ohne Bewusstsein*, um Körper, deren Seele, sofern sie noch existiert, völlig von uns getrennt ist³ und nicht mit uns kommuniziert.

Seit langem hat uns der Film – vor allem der amerikanische – in seiner *ethical correctness* mit mongoloiden, sterbenden, taubstummen, psychotischen, spastischen, autistischen, verkümmerten, gedankenlosen Hauptfiguren vertraut gemacht und aus ihnen die positiven Helden von Geschichten gestaltet, deren Botschaft heißt: „Auch wenn du zu nichts taugst, kannst du gut leben und deinen Weg schaffen, wenn die Normalen dich akzeptieren!“ Ein großer Teil des Hollywoodfilms ist eine gigantische Propagandamaschine der Emanzipation: Er predigt die Integration jedes nur möglichen „Andersartigen“, von den Homosexuellen

und amerikanischen Indianern bis hin zu den Schizophrenen. Sogar noch die Verstorbenen werden zu Subjekten, welche emanzipiert werden müssen: In einigen Filmen wird die Welt aus ihrer Sicht gesehen, so als wollte dies sagen: „Selbst wenn du tot bist, kannst du eigentlich noch ganz gut leben!“

Doch *Iris* und *Habla con ella* sind keine emanzipatorischen Verteidigungsreden über geistig Behinderte: Sie zeigen vielmehr die radikale Liebe zwischen einem Geliebten, der seine Seele verloren hat. Es ist also eine absolute Gegenüberstellung mit dem Geliebten als *Körper*. Iris Murdoch war eine vielseitige Philosophin und Schriftstellerin: Jetzt aber hat sie den Zauber eines Geistes verloren, der es ihr erlaubte, mit Millionen von Lesern zu kommunizieren. Sie ist nur noch ein stummer, hingefälliger Körper. Die beiden in Lethargie liegenden Frauen in *Habla con ella* sind eine Ballettänzerin und ein weiblicher Torero: Künstlerinnen also von großem körperlichen Können, die jetzt nur auf könnerschaftslose Körper reduziert sind. Denn wer im Koma liegt, stellt den extremsten Fall eines Menschen dar, der nichts mehr hat, oft nicht einmal mehr die körperliche Schönheit, und dem nur noch das Sein verbleibt. Ein *amentes* Wesen zu lieben bedeutet, ein auf seine bloße Anwesenheit reduziertes Wesen zu lieben. Die *Amenz* ist das Paradigma dessen, was ein menschliches Wesen im Grunde ausmacht, wenn wir von allem abstrahieren, was es hat. Giorgio Agamben hat es so beschrieben: „...*jedenfalls ist es weder tierisches noch menschliches Leben, sondern ein von sich abgetrenntes und ausgeschlossenes Leben – einfach ein nacktes Leben.*“

Diese Filme müssen also wie eine philosophische Allegorie gelesen werden. Wahrscheinlich macht gerade ihr metaphysischer Nimbus sie so anrührend.

Allegorie für was? Vor allem sagen sie uns, dass unsere abendländische Kultur endlich aus dem *linguistic turn* heraustritt. (...)

Aus: *Lettre International* 61
Berlin 2003



Szene aus: „Gang in die Nacht“ (Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, 1920)

Schlingen des Dunkels

Murnaus »Gang in die Nacht« (1920)

Die Gestalt, die sich da dem Ufer entgegentragen läßt, ist blind. Durch die schwarze Blende, die das Bild umfaßt, legt sich die Dunkelheit wie eine Schlinge um die Welt der Sehenden. Was sonst dem Blick eine Richtung weist, das bedroht ihn hier. Der Film heißt nicht ohne Grund »Gang in die Nacht«. Alles Licht und alles Strahlen in ihm dient keinem anderen Zweck, als am Ende umso gründlicher zu verlöschen. 1920 ist der Film entstanden, und was folgte, war für Deutschland in der Tat ein Gang in die Nacht.

Friedrich Wilhelm Murnaus Film erzählt von einem angesehenen Arzt (Olaf Fönss), der sich von einer Tänzerin (Gudrun Bruun-Steffensen) verführen läßt, daraufhin seine Verlobung auflöst und mit der Geliebten aufs Land zieht, wo er einen erblindeten Maler (Conrad Veidt) heilt, an den er dann wiederum die Tänzerin verliert. So erzählt, könnte man den Eindruck bekommen, es gebe hier so etwas wie Ursache und Wirkung. Dabei ist es eher so, daß die Figuren ohne ihr Zutun Schicht um Schicht tiefer in die Nacht einsinken. Wie Schlafwandler gehen sie blindlings der Finsternis entgegen.

Im Melodram wird noch jedesmal die Macht des Schicksals besungen, aber bei Murnau ist es buchstäblich eine

Naturgewalt. Immer wieder sieht man unvermittelt Bilder von Wind und Wellen, und es ist, als werfe der Film dabei einen Blick ins Herz seiner Helden, wo es genauso wogt und tobt.

Die Blinden sind stets so etwas wie die Heiligen des Films. Im Melodram sind sie die einzigen, die die unsichtbaren Mächte des Geschicks erkennen können. So liegt auch hier der Blinde nach der Operation im Dunkel wie eine Leiche im Sarg, und alles, was um ihn herum passiert, scheint auf seine düsteren Träume zuzustürzen wie auf ein schwarzes Loch. Die Verlobte schwindet dahin, der Arzt verfällt dem Wahnsinn, die Tänzerin geht in den Tod und der Blinde zurück in seine Nacht. Eine Sehnsucht nach Auslöschung, eine Todesverliebtheit ist hier am Werk, die das deutsche Kino die nächsten Jahrzehnte begleitet hat.

Von Murnau heißt es, er habe bei Dreharbeiten immer ein Metronom aufgestellt, um ein Gefühl für Rhythmus und Timing zu bekommen. Es hat aber auch den unerbittlichen Takt vorgegeben, mit dem sich hier alle in die Finsternis stürzen.

Mit den Worten von:

----- Louise Bourgeois -----

„Ein Mann und eine Frau lebten zusammen. Eines Abends kam er von der Arbeit nicht zurück, und sie wartete. Sie wartete und wartete, und sie wurde kleiner und kleiner.“

Später kam ein Nachbar aus Freundschaft auf Besuch, und da fand er sie in einem Sessel von der Größe einer Erbse.“

„Hast du ein Geheimnis, bekommst du Angst. Von deinen Begierden bist du gelähmt und von Schrecken erfüllt vor den Begierden, die noch offenbar werden. Zu groß sind die Forderungen der Liebe, und du ziehst dich zurück.“

„Einmal erzählte ein Mann eine Geschichte, es war übrigens eine sehr gute Geschichte, und es machte ihn glücklich, aber er erzählte sie so rasch, dass niemand sie verstand.“

„Einmal war ein Mädchen, und sie liebte einen Mann. Sie hatten ein Rendezvous an der Station 8. Straße der Untergrundbahn 6th Avenue. Sie hatte ihre guten Sachen angezogen und trug einen neuen Hut. Aus irgendeinem Grund konnte er nicht kommen. So ist die Absicht des Bildes zu zeigen, wie schön sie war. Ich meine wirklich, sie war sehr schön.“

„Das Missgeschick begann, als eine Tür offen gelassen war und offenbar jemand eintrat. Mag sein, es war ein Versehen oder ein Fehler, doch das bezweifle ich, weil das nicht im Stil dieses Ortes noch im Charakter des Mannes gelegen hätte. Wir könnten annehmen, dass die Tür beinahe mit Absicht offen gelassen worden war, halb als Einladung an irgend wen, der vorbeiging nur so zum Spaß einzutreten. Er tat es also, er trat ein, obwohl er für Spaß keinen Sinn hatte. Er sah sie, sie sah ihn, sie war gut, und natürlich liebte er sie.“

„Als meine Mutter starb, überkam mich diese Wut zu verstehen. Ich konnte einfach den Grund ihres Verschwindens nicht verstehen. Die Frage, weshalb meine Mutter starb und mich im Stich ließ, wäre verständlicher, wenn man sie vielleicht anders stellen würde. Wenn man sie ersetzen würde durch: Warum leide ich so sehr unter diesem Verlust, warum berührt mich dieses Verschwinden so sehr? Ängstigt man sich vor dem Verlassenwerden, weil man in einen Zustand der Abhängigkeit versetzt wird, den man vermeintlich nicht mehr bewältigen kann? Und es entsteht eine Wut, weil man nicht in der Lage ist, die Erwartungen des Lebens zu erfüllen. Es ist der Schmerz, nicht mehr in der Lage zu sein, sich beliebt zu machen. Dieser Schmerz verlässt einen nie, und man weiß nicht, wie man damit umgehen soll.“

Camille Paglia:

DIE MASKEN DER SEXUALITÄT

Sexus gefesselt und
entfesselt: William Blake



„Infant Joy“ aus: „Songs of Innocence“ (William Blake)

Kindchen Freude (Infant Joy) ist eines der wichtigsten Blakeschen Gedichte, das wie kein anderes mit Mißachtung gestraft worden ist. Harold Bloom widmet ihm in seinem Blake-Buch nur einen einzigen Satz, im Verein mit Lionel Trilling verbannt er es aus der *Oxford Anthology* der romantischen Literatur. Das Gedicht ist von nachgerade ernüchternder Einfachheit:

»Ich hab keinen Namen:
ich bin erst zwei Tag alt.«
Wie ruf ich dich bloß?
»Ich bin froh,
nenn mich so.«
Freude sei dein Los!

Hübsche Freude!
Freude zwei Tag alt,
Freude ruf ich dich bloß.
Lächle du,
ich sing dazu,
Freude sei dein Los!

Eine Regression in die früheste Kindheit des Bewußtseins; wir erblicken Rousseaus frommes Kind im Augenblick seines Entstehens. Und was finden wir? Daß Zärtlichkeit und Unschuld von überallher bedroht werden. Gedichte lesen habe ich bei Milton Kessler gelernt; seine brillante Deutung von *Kindchen Freude* möchte ich hier aus meiner Vorlesungsmitschrift rekonstruieren:

Kindchen Freude ist eine makellose und zu Tränen rührende körperliche Liebkosung. Das zu diesem Gedicht passende Bild ist die Geste, mit der man das kleine Kind in die Hände nimmt. Doch der Erwachsene, der das Neugeborene hochnimmt, ist sich plötzlich unwillentlich bewußt, wie leicht er es auch zerquetschen könnte. In dem Gedicht spürt man die unvergleichliche Nähe, die direkte und intime Vertraulichkeit des Sprechers. Das Kind hat noch keine eigene Stimme. Seine Identität erhält es von einer großen, Zwang ausübenden Macht. Manche Formen sadistischer Zärtlichkeit sind intimer als die Psyche zugestehen mag. *Kindchen Freude* erinnert an Theodore Roeth-

kes *Elegy for Jane* (Elegie für Jane), in der der schwerfällige Dichter mit seiner furchterregenden und stürmischen Kraft einem zarten Wesen gefährlich nahe kommt. Die Elegie beginnt mit den Worten »Ich gedenke der Nackenlöckchen, weich und feucht wie Ranken.«

Das Gedicht stellt das Autoritäre an rousseauistischer »Zuwendung«, »Sorge« und »Einfühlung« bloß, diesen selbstgerechten Werten heutiger Fortschrittlichkeit. In dem gespenstischen Dialog des Gedichts klingt für mich George Herberts heftige Homoerotik an. In seiner dumpfen Abkapselung verspüre ich die Spensersche klaustrophobische Einfriedung. *Kindchen Freude* stammt aus dem Vergewaltigungszyklus von *The Faerie Queene*. Es steht für die provozierende Verletzlichkeit der fliehenden Florimell, die Reinheit, die einen unwiderstehlichen Sog auf Schmutz ausübt. *Kindchen Freude* ist ein rousseauistisches Vakuum, in welches im nächsten Augenblick de Sades Natur hineinschießen wird.

Blakes kleines Kind hat keinen Namen, keinen Charakter. Es ist praktisch nicht individualisiert. *Kindchen Freude* ist nichts anderes als das, was Blake später einen »Zustand« nennt, eine Seinsweise. Man spürt Unerfahrenheit, Empfindsamkeit, hilflose Passivität: Segen bringt die rousseauistische Kindheit nicht. Die Sinneserfahrung dient dem Sadomasochismus als Einfallstor. Das Gedicht restituiert das dumpf Muskuläre unserer Körperlichkeit, die in Sexualität umschlagende Bereitschaft oder, besser gesagt, die wogende Gewalt, welche die Sexualität darstellt. »Würden wir«, schreibt George Eliot, »das ganze gewöhnliche Menschenleben klarer sehen und fühlen, wäre es, als würden wir das Gras wachsen und das Herz des Eichhörnchens schlagen hören, und wir würden an diesem Getöse sterben, das auf der anderen Seite des Schweigens liegt. So aber wandeln auch die Wachsten von uns umher, dick eingepackt in ihren Stumpsinn.«² Blakes Gedicht räumt den Puffer zwischen Person und Lebewesen beiseite. Eliot stellt sich eine vollkommene Wahrnehmungsbereitschaft und ein Hereinfluten des Sinnlichen in ein Gefäß vor, das viel zu klein ist. Die ichlose Weichheit des Gedichts ruft jene von Kessler beschriebene Empfindung einer überwältigenden Macht hervor, die wir unbewußt unterbinden. Schärft man die Sinne, so facht man sie auch an, und schon meldet sich der Sadismus. Rousseauistische Zuwendung und Pflege schlagen automatisch um in ihr Gegenteil.

Kindchen Freude besitzt die geistige Leere der Spenserschen Weiblichkeit und bildet einen in der Natur ausgesparten Raum. Es gleicht dem erstarrten Inneren einer Geode mit ihrem Rand von Kristallzähnen. Mitten im Gedicht harrt eine verschlingende Gegenwart, ein Blakescher Tiger: der Leser. Es ist eines der unheimlichsten Gedichte, das die Literatur hervorgebracht hat. Auf den ersten Blick hat es etwas Lichtes und Durchsichtiges, doch es verbirgt

etwas Finsteres und Wahnsinniges. *Kindchen Freude* ist hochritualisiert. Kessler nennt es eine »Liebkosung«. Die hypnotischen Wiederholungen in diesem Gedicht erinnern an die regelmäßig besänftigenden Gesten, mit denen man eine Lampe putzt, um einen Geist herbeizuholen. Das Gedicht ist eine Zaubersformel zur Beschwörung einer dunklen, im Leser verborgenen Macht. Es dämonisiert den Leser und zieht ihn hinein in den gierigen Kreislauf des Naturprozesses. Es verwandelt ihn in einen Sadisten und erschüttert so sein selbstgefälliges Vertrauen in die eigene Sittlichkeit und Güte. Blake verachtete Barmherzigkeit, Mitleid und Friedlichkeit. *Kindchen Freude* ist eine parodistische Kritik des Rousseauismus. Ebenso wie die Schornsteinfegergedichte erhebt es Anklage gegen den diktatorischen Paternalismus der selbsternannten Wächter der Gesellschaft. Jede Geste der Liebe ist auch Ausübung von Macht. Es gibt keine Selbstlosigkeit oder Selbstaufopferung, es gibt nur die Verfeinerung der Herrschaftsmethoden.

Psychosexuelles Formprinzip des Gedichtes ist das *Schweben*. Schwebend ist die Beziehung des Sprechers zum Kleinkind, ist die des Lesers zum Gedicht. Das in dieser Nähe dumpf drohende Böse macht Blake in seinem Aquarellbild *Gott erschafft Adam* (God Creating Adam) anschaulich (Abb. 31). Der mit Schwingen versehene Urizen, Blakes tyrannischer Jahwe, schwebt mit erdrückendem Gewicht über dem leichenähnlichen, flach ausgestreckt und wie gekreuzigt liegenden Adam. Gott ist ein Vampir, der dem Menschen das prometheische Feuer wieder entreißt. Das Bild scheint einen widernatürlichen, nämlich homosexuellen und sadomasochistischen Geschlechtsakt zu zeigen. Die Literaturkritiker zieren sich noch, wenn sie Blake solche Perversitäten zugestehen sollen. Schweben impliziert aber immer ein emotionales und sexuelles Problem. Beim spätromantischen Voyeur Walt Whitman ist es allgegenwärtig: Im Geist wandert er die ganze Nacht, »schreitend mit leichten Füßen, lautlos und rasch, und verweilend«. Er beugt sich »mit offenen Augen über geschlossene Augen von Schläfern«; er lauscht dem ruhigen Atem der Kinder; er bewegt die Hände »besänftigend hin und her« über den Leidenden und Ruhelosen. An anderer Stelle lüftet er den Gazevorhang einer Wiege, schaut »lange« auf das kleine Kind und scheucht »behutsam« die Fliegen weg. (*Die Schläfer* / The Sleepers; *Gesang von mir selbst*, Nr. 8 / Song of Myself) Wenn Wordsworth von der Westminster Bridge schaut, muß man sich die Schläfer der Stadt noch dazudenken. Whitmans Schläfer hingegen sind warme, sinnliche Körper. In Whitmans alles umschlingender, rousseauistischer Liebe steckt der romantische Vampirismus, die skopophile Tyrannei. Der Blick des Dichters ist allmächtig, seine Objekte jedoch sind passiv und hilflos, ohne Geist und Identität. Daß Whitman sich in solche Nähe zu ihnen begibt, liegt an ihrer Bewußtlosigkeit. Er macht sie zu weibli-

chen Objekten seines göttlichen Genusses. Die romantische, allumfassende Liebe ist nichts anderes als Sexus und Macht. Die Nähe bedeutet das Eindringen in den animalischen Dunstkreis des anderen. Dort ist Magie, weiße und schwarze.

Whitman dringt ein in den psychischen Innenraum seiner Schläfer und vergewaltigt sie. Auch Wordsworth erinnert sich an die als Knabe begangene »gnadenlose Plünderung« eines Nußbaumgehölzes, eines »jungfräulichen Schauplatzes«, den er als Spensersche »verwüstete Laube« hinterließ (*Nutting*). Im unerlaubten Betreten steckt immer eine unterschwellige Erotik. Das Einbrechen in den Temenos – in den heiligen Bezirk des Geistes, des Körpers, des Schlafgemachs oder der Natur – ist immer ein herrschaftlicher, entweihender Akt. Blakes *Kindchen Freude* weckt die Lust auf verbrecherisches Eindringen. Beim Lesen schweben wir am Abgrund einer verbotenen Erfahrungszone. Wir halten den Atem an. Mit Unbehagen verspüren wir den ästhetischen Gegensatz zwischen uns schwerfälligen Erwachsenen und dem zarten durch die im Gedicht angedeutete Berührung und erotisierten Kleinkind. Das Kind lebt in dem von Blake »Beulah« genannten Todesschlaf seliger Passivität, im gefühllosen Tasten des Polymorph-Perversen. Es ist blind. Wir hingegen sind in aggressiver Weise sehend. Und der von unserem Sehen gezogenen Spur folgt unser Wille, den niemand zu brechen vermag.

Derselben Dialektik von blinder Weißhätigkeit und aggressivem Blick begegnen wir in *The Faerie Queene*, als die lärmenden Kannibalen sich über die schlafende Serena beugen, um ihr »zartes Fleisch«, das der Dichter mit seidigem Glanz ausstattet, zu begutachten. (vi.8.36-43) Ist dies die Quelle, aus der Blakes Gedicht schöpft? Bei Blake besteht die Vergewaltigung eher in der Exhibition von etwas Privatem, Ungeschütztem, Zitterndem und Feuchtem. Ein zwei Tage alter Säugling ist praktisch ohne sexuelle Differenzierung. Er ist immer noch beduselt vom Mutterleib. Das Gedicht konfrontiert uns mit dem biologisch Primären. Die vorbewußte Einfachheit des Blakeschen Kleinkinds hat etwas von der organischen Zelle. Und in der Tat: Das Gedicht *ist* eine Zelle, eine einzelne, einfache Zelle des protoplasmatischen Lebens. Es enthüllt ein physiologisches Mysterium. Wie Melville in der *Hölle der Mädchen* (Tartarus of Maids) oder Leonardo in seinen Zeichnungen des Fötus dringen wir ein in eine weibliche Sphäre. Bekräftigt wird das durch Blakes Illustration zu dem Gedicht: Ein Säugling liegt im Schoß einer schwebenden Mutter, und beide werden verschlungen vom flammenförmigen Rachen einer Riesenblume, die Blakes gierige Natur darstellt (Abb. 32). Die Ohnmacht des Kleinkinds erweist sich damit als bloße Variante der Sklaverei des Schornsteinfegers. Das gebärmutterartige Gedicht ist die ope-

rative Öffnung eines weiblichen Körpers als der organischen Maschine der Natur, ist das heimliche Sexualverbrechen eines vergewaltigenden Dichters. In ihm kündigt sich schon Blakes unverblümt sadistisches Gedicht *Der Geistespilger* (The Mental Traveller) an, in dem das Menschen»kind« der alten, mit einem Chirurgen und Folterknecht verglichenen Mutter Natur ausgeliefert wird. *Der Geistespilger* nimmt die autoritären Manipulationen von *Kindchen Freude* beim Wort. Gegen Rousseau macht Blake geltend: Der Mensch wird hineingeboren in seine Ketten, nämlich in den von einer Mutter geborenen Körper, mit allem, was dieser zum Leben braucht, mit seiner Sexualität und seinem Schmerz.

In *Lieder der Unschuld und der Erfahrung* (Songs of Innocence and of Experience, 1794) gelangt *Kindchen Freude* zu sexueller Reife. Blakes Antwort auf *Kindchen Freude* heißt aber nicht *Kindchen Kummer* (Infant Sorrow), sondern *Die kranke Rose* (The Sick Rose). Hier verliert die Spencersche Einfriedung des Neugeborenen ihren Rousseauschen Charakter und kehrt ihre de Sadesche Seite heraus:

O Rose, du krankst!
Der tückische Wurm,
der fliegt in der Nacht
im heulenden Sturm,

fand aus dein Bett
voll rosiger Lust,
seine düstere Liebe
zernagt dir die Brust.

Die kranke Rose ist Spencers Laube der Wollust nach ihrer Zerstörung durch den Geschlechterkrieg. Der literarische Topos von weiblicher Flucht und männlicher Verfolgung, den Spenser in der Figur der ewig fliehenden Florimell parodiert, enthüllt hier die ihm eigene Unversöhnlichkeit. Die weibliche Koketterie mit ihrem raffinierten Versteckspiel bedeutet, daß die männliche Annäherung die Form der Vergewaltigung annehmen muß. Aus dem Phallus wird der erobernde Wurm, der Agent des Todes. Sich zu entziehen und zu verstecken ist bei Blake immer etwas Negatives. Es provoziert die sadistische Gewalttat, die die einsame Rose zum Teil auch halluziniert. Die Rose steht für die narzißtisch in sich zusammengerollte Psyche. Die Königin der Blumen ist traditionell ein Symbol für das weibliche Genitale, so in der mittelalterlich-mystischen Rose der Maria, aber auch in dem Rockklassiker Sally, *Go Round the Roses*. Blake sieht den Solipsismus als Gefährdung der weiblichen Sexualität. In der Abkapselung der Rose vermischen sich Furcht,



Honoré de Balzac:

THEORIE DES GEHENS



Im Gang offenbart sich die Physiognomie des Körpers.

Ist es nicht erschreckend zu wissen, daß ein aufmerksamer Beobachter eine schlechte Eigenschaft, ein Schuldgefühl oder eine Krankheit bei einem in Bewegung befindlichen Menschen entdecken kann? Wie reich ist doch die Sprache, die in den unmittelbaren Wirkungen eines in aller Unschuld vorgebrachten Willens steckt! Gleichsam *telegraphisch*, und gegen unsern Willen, nimmt jede mehr oder weniger auffällige Krümmung eines unserer Glieder unsere Gewohnheiten an: die Art und die Form jeder dieser Gliederbewegungen ist durchdrungen von unserem Willen, und ist von erstaunlicher Aussagekraft.

Mehr als das Wort, tritt hier das Denken in Aktion. Eine einfache Geste, ein unfreiwilliges Zucken der Lippen kann zum fürchterlichen Auslöser einer lange zwischen zwei Herzen verborgenen Tragödie werden. Daher dieser zweite Aphorismus:

II

Der Blick, die Stimme, Atmung und Gang sind identisch; weil es aber dem Menschen nicht gegeben ist, gleichzeitig über diese vier verschiedenen und simultanen Ausdrucksmöglichkeiten seines Denkens zu wachen, sollten Sie diejenige suchen, die die Wahrheit sagt: Sie werden in ihr den ganzen Menschen finden.

Das erste Skelett, das ich gesehen habe, war dasjenige eines jungen Mädchens, das vierundzwanzigjährig gestorben war.

»Sie hatte eine zarte Taille und muß sehr anmutig gewesen sein«, sagte ich zum Arzt.

Er schien verwundert. Aber die Anordnung der Rippen und ich weiß nicht was sonst an diesem Skelett verrieten noch die Gewohnheiten des Ganges. Es gibt eine *vergleichende Anatomie* der Seele, wie es eine *vergleichende Anatomie* des Körpers gibt. Für die Seele wie für den Körper läßt sich vom Detail logisch auf das Ganze schließen. Mit

Sicherheit gibt es nicht zwei ganz gleiche Skelette. Und gleich wie ein pflanzliches Gift nach beliebiger Zeit unverändert im Körper eines vergifteten Menschen aufgefunden werden kann, so erkennt der Seelendoktor, sei es im Sinus der Gehirnwindungen, sei es in der Eigenart des Knochenbaus die Lebensgewohnheiten derer, die nicht mehr sind.

Aber die Menschen sind viel naiver, als sie zu sein glauben, und wer sich einbildet, sein Innenleben verbergen zu können, ist ein Bauer. Wollen Sie Ihre Gedanken verhüllen lernen, dann nehmen Sie sich ein Kind oder einen Wilden zum Meister.

Am besten verbirgt nämlich derjenige seine Gedanken, der nur einen einzigen hat. Je komplizierter ein Mensch denkt, desto leichter ist er zu durchschauen. Daher werden große Männer auch oft von denjenigen, die ihnen unterlegen sind, an der Nase herumgeführt.

Die Seele verliert an zentripetaler Kraft, was sie an zentrifugaler Kraft gewinnt.

Der Wilde aber und das Kind konzentrieren alle Strahlen ihrer Lebenssphäre auf eine Vorstellung, auf einen Trieb; ihr Leben ist monophyl, und ihre Macht besteht in dieser wunderbaren Einheit ihrer Handlungen.

Als soziales Wesen wird der Mensch ständig gezwungen, von seiner Mitte aus allen Punkten des ihn umgebenden Raumes zuzustreben. Er hat tausend Leidenschaften, tausend Ideen, aber weil zwischen seinem Ausgangspunkt und dem ausgedehnten Feld seiner Aktivitäten kaum Übereinstimmung herrscht, muß er sich andauernd wegen diverser Unzulänglichkeiten verantworten.

Daher das große Wort von William Pitt: »Ich habe nur deshalb so viele Dinge erreicht, weil ich immer nur eins nach dem anderen haben wollte.«

Aus der Nichtbeachtung dieser ministeriellen Anleitung rührt die Dürftigkeit des Redens über das Gehen. Wer von uns denkt schon ans Gehen während er geht? Niemand. Vielmehr rühmt sich ein jeder gehen zu können, während er denkt.

Aber lesen Sie die Berichte der Reisenden, denen wir die besten Schilderungen der zu Unrecht als Wilde bezeichneten Völker verdanken, lesen Sie den Baron von La Hontan, der, noch bevor Cooper daran gedacht hat, über die Mohikaner geschrieben hat, und Sie werden zur Schande der zivilisierten Welt erkennen müssen, welche Bedeutung die Barbaren dem Gehen beimessen. Ist der Wilde unter seinesgleichen, dann ist sein Gang langsam und feierlich. Aus Erfahrung weiß er, daß das Denken umso undurchdringlicher ist, je mehr sich dessen äußerer Ausdruck dem Ruhezustand nähert. Daher dieses Axiom:

III

Der Ruhezustand ist das Schweigen des Körpers.

IV

Die langsame Bewegung ist an sich majestätisch.

Glauben Sie, daß der Mann, von dem Vergil spricht und dessen bloßes Erscheinen genügt, um das aufgebrachte Volk zu beruhigen, etwa hüpfend den Aufständischen gegenübertrat?

den Zapplern genug Platz gewähren, sonst zertrümmern sie einem den Schädel oder ein kostbares Möbelstück.

Und haben Sie noch nie über ein Frau gelacht, deren Kopf-, Arm- und Beinbewegungen, deren ganzer Körper nur spitze Winkel beschreibt? Frauen, die Ihnen die Hand reichen, als würde ihr Ellenbogen mit Hilfe einer Feder nach vorne schnellen, die sich mit einem Plumps hinsetzen und aufstehen, wie ein Spielzeugsoldat, den man aufgezogen hat?

Diese Sorte Frauen ist sehr oft tugendsam. Die Tugend der Frauen steht in einem innigen Verhältnis zum rechten Winkel. Alle Frauen, die in ihrem Leben das gemacht haben, was man Fehler nennt, zeichnen sich dagegen durch vorzügliche Rundheit ihrer Bewegungen aus. Als Mutter würden mich die befehlenden Worte des Tanzlehrers: »Rund, die Ellenbogen!« um meine Töchter zittern lassen. Daher dieses Axiom:

VI

Die Anmut fordert runde Formen.

Haben Sie schon die Schadenfreude einer Frau bemerkt, die von Ihrer Rivalin sagen kann: »Die ist ganz schön eckig!«?

Während ich so die verschiedenen Gangarten beobachtete, erhob sich in meiner Seele plötzlich ein grausamer Zweifel, der mir die Tatsache vor Augen führte, daß in jeder Wissenschaft, so kühn sie auch sein mag, dem Menschen unentwirrbare Schwierigkeiten den Weg verstellen und Ursache und Ziel seiner Bewegungen zu erkennen ihm ebenso verwehrt ist, wie die Antwort auf die Frage, warum es Kichererbsen gibt.

Also fragte ich mich als erstes, wo die Bewegung wohl ihren Ausgang nimmt. Nun ja, es ist genauso schwierig festzustellen, wo sie in uns beginnt und wo sie endet, als zu sagen, wo der *große Sympathikus*, jenes innere Organ, das bis heute die Geduld so vieler Forscher aufgebraucht hat, anfängt und wo er aufhört. Selbst Borelli, der große Borelli, hat diese entscheidende Frage umgangen. Ist es nicht tragisch, so viele unlösbare Probleme in einer ganz gewöhnlichen Handlung zu finden, in einer Bewegung, die achthunderttausend Pariser Bürger jeden Tag verrichten?

Meiner Versenkung in diese Schwierigkeit entstammt der folgende Aphorismus, über den ich Sie nachzudenken bitte:

XI

Ist der Körper in Bewegung, muß das Gesicht stillhalten.

Ebensolche Mühe hätte ich, Ihnen meine Verachtung dem geschäftigen Herrn gegenüber auszumalen, der sich eilig, wie ein Aal in seinem Schlamm, durch die dichten Reihen der Spaziergänger schlängelt. Sein Schritt ist wie der Schritt des Soldaten, der sein Revier abgeht. Meist ist er ein Vielredner, der laut mit sich selber spricht, sich in seine Rede hineinsteigert, sich entrüstet, einen nicht anwesenden Gegner attackiert, ihm apodiktisch seine Argumente an den Kopf wirft, herumgestikuliert und dabei abwechselnd traurig und fröhlich sein kann. Lebe wohl, du herrlicher Mime, du gesegneter Redner!

Jede übermäßige Bewegung ist geistige Verschwendung.

Fontenelle hat beinahe ein ganzes Jahrhundert überlebt, weil er mit unerbittlicher Sparsamkeit den Einsatz seiner Lebenskräfte überwachte. Er hörte lieber zu, als daß er selbst sprach, und machte sich dadurch äußerst beliebt. Jeder glaubte aus diesem geistreichen Gelehrten Nutzen ziehen zu können. Statt sich an einer Konversation zu beteiligen, resümierte er sie lieber mit knappen Worten, wußte er doch sehr gut um den enormen Verlust an Lebensfluidum, den das Sprechen einfordert. Nichts in seinem Leben hat ihn jemals dazu bewegen können, seine Stimme zu erheben. In der Kutsche vermied er es zu sprechen, um nicht laut sprechen zu müssen. Nichts und niemand konnte ihn aus der Ruhe bringen. Er liebte auch nicht, man gefiel ihm höchstens. Als Voltaire sich bei ihm über seine Kritiker beschwerte, öffnete der gute Mann eine große Truhe, randvoll mit unaufgeschnittenen Schmähchriften.

– »Hier«, sagte er zum jungen Arouet, »ist alles, was gegen mich geschrieben worden ist. Das erste Epigramm ist von Monsieur Racine dem Älteren.«

Und er schloß die Kiste wieder.

Fontenelle ging fast nie zu Fuß und ließ sich ein Leben lang tragen. Der Präsident Roze übernahm es, ihm die Würdigungen der Akademie vorzulesen – selbst von diesem stadtbekanntem Geizhals hat er also seine Ration erhalten. Wenn sein Neffe, Monsieur d’Aube, dessen Jähzornigkeit und Streitbarkeit von Rulhière beschrieben worden ist, zu sprechen anhub, schloß Fontenelle die Augen, lehnte sich zurück in seinen Sessel, und blieb ruhig. Vor jedem Hindernis machte er Halt. Als er die Gicht bekam, legte er sein Bein auf einen Schemel und verharrte unbeweglich. Er hatte weder Tugenden noch Laster, er hatte Geist. Er *markierte* den Philosophen, aber er war keiner. Er hat niemals geweint, niemals gelacht, und war niemals gelaufen. Madame du Deffand fragte ihn eines Tages:

– »Warum habe ich Sie niemals lachen gesehen?«

– »Ich habe wohl niemals *Ha! Ha!* gemacht wie alle anderen«, antwortete er »aber ich habe ganz leise, in meinem Inneren gelacht«.

Das zarte Wesen dieser kleinen Maschine, im Grund zu einem frühen Tod bestimmt, lebte so durch klugen Lebenswandel über hundert Jahre.

Wir haben einen langen Weg zurückgelegt und sind doch nicht weitergekommen als der Narr, der in seiner Zelle über das Öffnen und Schließen der Tür nachsinnt, über Leben und Tod, wie ich denke. Salomon und Rabelais waren zwei bewundernswerte Genies. »*Omnia vanitas!*« (»Alles ist sinnlos!«), hat der eine gesagt, nahm dreihundert Frauen und zeugte kein einziges Kind. Der andere hat alle Einrichtungen der Gesellschaft durchlaufen, um uns am Ende eine Flasche vor die Nase zu setzen, auf der steht: »Trink und lache!« Sein letztes Wort war also nicht: »Marsch!«

Für den Mann, der gesagt hat: »Der erste Schritt ins Leben ist auch der erste Schritt zum Grab«, hege ich eine tiefe Bewunderung, wie ich sie in gleichem Maße nur jenem herrlichen Tollpatsch erweise, den Henry Monnier gemalt und sein Bild mit folgendem klugen Spruch zu versehen hat: »Versagen Sie dem Menschen die Gesellschaft und Sie schlagen ihn mit Einsamkeit!«

Roland Barthes:

IM REICH DER ZEICHEN



Innen/außen

Nehmen Sie das westliche Theater der letzten Jahrhunderte; seine Funktion liegt wesentlich darin, manifest zu machen, was als verborgen gilt (die »Gefühle«, die »Situationen«, die »Konflikte«), und dabei die Mittel zu verbergen (die Maschinerie, die Bemalung, die Schminke, die Lichtquellen), mit denen diese Enthüllung bewerkstelligt wird. Die italienische Bühne ist der Raum dieser Täuschung: Alles geschieht hier in einem Interieur von erschlichener Offenheit, einem Innenraum, der von einem Zuschauer überrascht, belauert und gekostet wird, welcher im Dunkeln sitzt. Dieser Raum ist theologisch, es ist der Raum der Schuld: auf der einen Seite, in einem Licht, das er zu ignorieren vorgibt, der Schauspieler, d.h. Geste und Sprache; auf der anderen, im Dunkeln, das Publikum, d.h. das Bewußtsein.

Der *Bunraku* kehrt das Verhältnis von Saal und Bühne nicht direkt um (obgleich die japanischen Theatersäle in weit geringerem Maße abgeschlossen, gedämpft und überladen sind als die unseren); was er freilich um so tiefgreifender verändert, ist der Treibriemen, der von der dargestellten Figur zum Schauspieler führt und der bei uns als Bahn gilt, auf der Innerlichkeit zum Ausdruck gelangt. Man erinnere sich, daß die Agenten des Spiels im *Bunraku* stets sichtbar und undurchdringlich sind. Die schwarz gekleideten Männer machen sich um die Puppe herum zu schaffen, aber ohne jedes besondere Bemühen um Geschicklichkeit oder Diskretion und, wenn man so sagen darf, ohne jede Demagogie in Richtung Publikum. In seiner Stille, Schnelligkeit und Eleganz ist das Handeln der Spieler außergewöhnlich transitiv, operativ, von jener Mischung aus Kraft und Subtilität gefärbt, die für die japanische Gestik charakteristisch ist und gewissermaßen die ästhetische Hülle der Effizienz bildet. Was den Meister betrifft, so ist sein Gesicht unverhüllt. Glatt,

nackt und frei von Schminke, was ihm ein ziviles (nicht theatrales) Aussehen verleiht, ist sein Gesicht offen für die Lektüre durch die Zuschauer. Aber was da mit größter Sorgfalt zu lesen gegeben wird, ist doch nur, daß es in diesem Gesicht nichts zu lesen gibt. Hier stoßen wir wieder auf diese Sinnfreiheit, die wir kaum verstehen können, weil den Sinn angreifen bei uns ihn verdecken oder verkehren heißt, niemals aber ihn beiseitestellen.

Mit dem *Bunraku* sind die Quellen des Theaters in ihrer Leere ausgestellt. Verbannt wird von der Bühne die Hysterie, das heißt das Theater schlechthin; an deren Stelle tritt die Handlung, die zur Produktion des Schauspiels notwendig ist: die Arbeit tritt an die Stelle der Innerlichkeit.

Es ist daher vergeblich, sich zu fragen – wie es manche Europäer tun –, ob der Zuschauer die Anwesenheit der Spieler zu vergessen vermag oder nicht. Der *Bunraku* praktiziert weder eine Verschleierung noch eine Herausstellung seiner Triebkräfte. Auf diese Weise befreit er die belebende Tätigkeit des Spielers von jedem sakralen Beigeschmack und zerstört das metaphysische Band, das der Westen zwischen Seele und Körper, Ursache und Wirkung, Motor und Maschine, Agent und Akteur, Schicksal und Mensch, Gott und Geschöpf herzustellen nicht umhin kann: Wenn der Spieler nicht verborgen ist, wie und warum wollen Sie dann einen Gott aus ihm machen? Im *Bunraku* wird die Marionette nicht an Fäden gehalten. Keine Fäden und folglich auch keine Metapher und kein Schicksal mehr. Die Marionette öffnet nicht länger das Geschöpf nach, der Mensch ist nicht mehr die Marionette in den Händen der Gottheit, das *Innen* beherrscht nicht länger das *Außen*.

Belebt/unbelebt

Der *Bunraku* handelt von einer grundlegenden Antinomie, der von *Belebtem* und *Unbelebtem*; aber wenn er diese Antinomie unscharf macht oder austreibt, so zieht keiner der beiden Ausdrücke einen Vorteil daraus. Bei uns hat die Marionette (der Polichinelle etwa) die Aufgabe, dem Spieler den Spiegel seines Gegenteils vorzuhalten; sie belebt das Unbelebte und stellt damit doch nur um so deutlicher die eigene Minderwertigkeit, ihre unwürdige Trägheit heraus. Sie ist eine Karikatur des »Lebens« und bestätigt gerade damit die *moralischen* Grenzen; sie überläßt Schönheit, Wahrheit und Gefühl allein dem Körper des Schauspielers, der diesen Körper indessen zu einer Lüge macht. Der *Bunraku* dagegen zeichnet nicht den Schauspieler, er befreit uns von ihm. Wie? Durch eine bestimmte Art, den menschlichen Körper zu denken, den die unbelebte Materie hier mit unendlich mehr Strenge und Erschauern führt als der belebte (mit einer »Seele« begabte) Körper. Der (naturalistische) westliche Schauspieler ist niemals schön; sein Körper will sich als physiologisches, nicht als plastisches Wesen: er ist eine Ansammlung von Organen, eine Muskulatur aus Leidenschaften, deren Triebkräfte (Stimme, Mimik, Gesten) sämtlich einer Art gymnastischer Übung unterworfen werden. Aber statt daß der Körper des Schauspielers gemäß einer Aufteilung der Typen von Leidenschaften konstruiert würde, holt er sich in einer eigentümlich bürgerlichen Wendung bei der Physiologie das Alibi einer organischen Einheit, der des »Lebens«: Der Schauspieler ist hier die Marionette, der Verknüpfung seines Spiels zum Trotz, dessen Modell nicht die Liebko- sung, sondern lediglich eine viszerale »Wahrheit« ist.

Grundlage unserer Schauspielkunst ist in der Tat weit weniger die Illusion von Realität als die Illusion von Totalität: Immer wieder, von der griechischen *Choreia* bis hin zur bürgerlichen Oper, sehen wir in der lyrischen Kunst die Gleichzeitigkeit mehrerer Ausdrucksformen (Spiel, Gesang, Mimik), die einen einzigen, unteilbaren Ursprung besitzen. Dieser Ursprung ist der Körper, und die beanspruchte Totalität hat zum Modell die organische Einheit: Das westliche Schauspiel ist anthropomorph; in ihm bilden Sprache und Geste (vom Gesang zu schweigen) nur ein einziges Gewebe – wie zu einem einzigen, gut gefetteten Muskel verschlungen, der den Ausdruck spielen läßt, ihn aber niemals zergliedert: Die Einheit von Bewegung und Stimme bringt *den, der da spielt*, hervor; anders gesagt: gerade in dieser Einheit bildet sich

die »Person« der Figur, d.h. der Schauspieler, heraus. Tatsächlich bewahrt der westliche Schauspieler unter diesem »lebendigen« und »natürlichen« Äußeren die Aufteilung seines Körpers und damit die Nahrung für unsre Phantasmen: Hier die Stimme, da der Blick und dort wieder die Körperhaltung, sie alle sind als ebenso viele Stücke des Körpers, als ebenso viele Fetische erotisiert. Die westliche Marionette (und besonders deutlich wird dies beim Polichinelle) ist gleichfalls ein phantasmagorisches Nebenprodukt: Als Reduktionsform, als klappernder Reflex, an dessen Zugehörigkeit zur Gattung Mensch unablässig durch eine karikierende Simulation erinnert wird, lebt sie nicht als ein totaler, total erschauernder Körper, sondern als rigider Teil des Spielers, von dem sie ausgeht; als Automat ist sie noch Bewegungsteil, Rucken, Stoßen, Essenz des Diskontinuierlichen, zerfallene Projektion der Gesten des Körpers; endlich als Puppe – Reminiszenz des Tuchzipfels, der Genitalbinde – ist sie das phallische »kleine Ding« (»das Kleine«), das vom Körper abgefallen und zum Fetisch geworden ist.

Es mag durchaus sein, daß die japanische Marionette noch etwas von diesem phantasmagorischen Ursprung bewahrt hat; aber die Kunst des *Bunraku* prägt ihr einen anderen Sinn auf. Der *Bunraku* ist nicht darauf aus, einen unbelebten Gegenstand zu »beleben«, etwa einem Stück des Körpers, einem Schnitzelchen Mensch, Leben einzuflößen und ihm dabei ganz seine Bestimmung als Teil zu belassen. Nicht die Simulation des Körpers strebt der *Bunraku* an, sondern, wenn man so sagen darf, dessen sinnliche Abstraktion. Alles, was wir dem totalen Körper beilegen und was unseren Schauspielern unter dem Vorwand einer »lebendigen« organischen Einheit verwehrt bleibt, sammelt der kleine Mensch des *Bunraku* und sagt es ohne jede Verstellung: Zerbrechlichkeit, Diskretion, Fülle, unerhörte Nuancen, Trivialität im Überfluß, die melodiöse Phrasierung der Gesten, kurz, eben jene Qualitäten, welche die alte Theologie dem glorreichen Körper zusprach: Unempfindlichkeit, Klarheit, Beweglichkeit, Subtilität, und genau dies erfüllt der *Bunraku*, auf eben diese Weise verwandelt er den Fetischkörper in einen liebenswerten Körper, weist er die Antinomie von Belebtem und Unbelebtem zurück und mit ihr die Vorstellung, die sich hinter aller *Belebung* oder *Beseelung* verbirgt, nämlich ganz einfach die »Seele«.