

Gisela Ecker

Der andere Blick?¹

Erica Pedrettis Roman

„Valerie oder Das unerzogene Auge“²

In einer jüngst erschienenen Studie mit dem Titel „Der flüchtige Blick“, die den Wandel des Gesichtssinns seit der Renaissance untersuchen will, muß der Autor Thomas Kleinspehn einleitend folgende Einschränkung vornehmen: „Dabei erweist es sich allerdings als außerordentlich schwierig, auch den Wandel des weiblichen Blicks zu rekonstruieren, denn darüber existieren kaum Quellen. Deshalb handelt es sich bei dieser Studie im wesentlichen um eine Geschichte des männlichen Blicks, der in seiner sexuellen Konnotation in erster Linie auf Frauen gerichtet ist. So kann erst mit der Brechung mit der männlichen Zuschreibung eine Annäherung an die Bedeutung des Sehens für beide Geschlechter gelingen.“³ Warum existieren zum sogenannten weiblichen Blick kaum Quellen? Und was versteht man unter der „Brechung mit der männlichen Zuschreibung“? Mit diesen und weiteren Fragen beschäftigt sich ein Roman, der 1986 erschienen ist und der schon vorab durch den auszugsweisen Vortrag der Autorin den Ingeborg Bachmann-Preis 1984 gewann: Erica Pedrettis „Valerie oder Das unerzogene Auge“.

Pedrettis Roman handelt von Franz dem Maler und Valerie, seinem Modell, die auch seine Geliebte und Mutter seines Kindes ist. Er ist aus der Perspektive Valeries erzählt und wechselt zwi-

¹ Diese Formulierung enthält eine Anspielung auf den feministischen Bestseller von Carol Gilligan: *Die andere Stimme. Lebenskonflikte und Moral der Frau*. München 1984.

² Frankfurt/M 1986. Die Seitenangaben nach den Zitaten beziehen sich auf diese Ausgabe.

³ Thomas Kleinspehn: *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*. Reinbek 1989. S. 16.

schen erster und dritter grammatischer Person. Valerie ist an Krebs erkrankt und wird in dieser Situation von einer Flut von Erinnerungen und Bildern überschwemmt. Eine geplante China-reise kann sie aufgrund der Krankheit nicht antreten, aber in der Phantasie beschäftigt sie sich viel damit und verknüpft Erzählungen von abgeschlagenen und aufgespießten Köpfen mit ihrer Situation, in der sich der Kopf selbständig gemacht hat: „freifliegende Gedanken, kaum mehr zu verfolgen“ (108). Die Reise, die sie statt dessen antritt, ist eine nach innen, um wenigstens noch in Krankheit und im Sterben einem eigenen Ausdruck nachzuspüren. Franz malt sie bis zu ihrem bevorstehenden Ende. Er hält die Stadien ihres körperlichen Zerfalls fest, während sie ihrerseits versucht, die medizinischen Apparate der Diagnostik und Therapie und ihren Alltag zu beschreiben. Das Geschehen folgt auf komplizierte Weise einem Modell, dem Malen und der Kunsttheorie des Schweizer Malers Ferdinand Hodler, der von 1853–1918 lebte und mehrere seiner Geliebten, vor allem Valentine Godé-Darel, als Kranke und Sterbende gemalt hat. Die verschiedenen Ebenen des Erzählens werden übergangslos, bruchstückhaft, keiner erkennbar konstruierten Chronologie oder sonstigen Sukzession folgend ineinander montiert. Erinnerung, Dialogfragmente, Tagebuchnotizen, Phantasien, Berichte, Zitate scheinen wuchernd und unmotiviert einander zu folgen. Dazu später noch mehr.

Ich will nun eine Lesart des Romans versuchen, in der dieser als ein Teil der komplexen Diskussion um weibliches Schreiben und weibliches Sehen erscheint, eine Diskussion, die von Muse und Modell, von Schaulust und Blickverbot, von ökonomischen und sozialen Verhinderungen, von Anatomisierung und Normierung, von Authentizitätsfiktion und Verkörperung handelt.

1. Der Maler und das Modell

Franz der Maler und Valerie das Modell nehmen Positionen ein, die in der Geschichte der abendländischen Malerei nicht geschlechtsspezifisch variabel sind. „Männer handeln, Frauen wer-

den dargestellt. Männer blicken auf Frauen. Frauen beobachten sich selbst als Beobachtete. Dies bestimmt nicht nur die meisten Beziehungen zwischen Männern und Frauen, sondern auch diejenige der Frauen zu sich selbst“, schreibt John Berger⁴, und Laura Mulvey bringt dies auf die kurze Formel: „Die Frau als Bild, der Mann als Träger des Blicks“⁵, also einer geschlechtsbezogen standardisierten Verteilung von Subjekt- und Objektrollen. Eine solche asymmetrische Zuteilung von Macht und Verfügungsge-walt des Blicks⁶ ist nicht ohne ihren Zusammenhang mit konkreten ökonomischen und sozialen Bedingungen, mit dem in der Geschichte verwehrten Zugang zur (ästhetischen) Bildung, der Unvereinbarkeit von Weiblichkeit und Künstlertum zu denken.

Valerie nimmt gegenüber Franz noch eine weitere Position ein, die sich in der Geschichte häufig mit der des Modells kreuzt – die Rolle als Geliebte und Muse. Als Geliebte fühlt sie sich einerseits zum Modell degradiert: „DAS MODELL, sächlich, das stimmt. Stimmt ganz genau: eine Sache. Die Sache hat mit mir, Valerie, nichts zu tun (...) Die Liebe zu mir ist zum Anlaß geworden, zu nichts mehr“ (11), „Und ich mag es nicht, von irgendjemand so gesehen zu werden, noch weniger, wenn Franz zeichnend über mich herfällt, um mich so erschöpft, widerwärtig fad, faul, so faulend darzustellen.“ (139). Andererseits aber spürt Valerie nicht ohne gelegentliche Genugtuung ihren Einfluß auf die Bilder von Franz, auch wenn sie nur dabeisitzt: „So als malte ich mit (...) als gehe etwas von mir in das Bild ein“, (46) und „So ist mein Verfall für etwas gut, er kann ihn studieren, ihn aufzeichnen: das Sterben, sein Thema, ich bin sein Modell mehr denn je.“ (175) Noch in der Krankheit und sogar durch sie fällt ihr die weibliche Musenrolle zu, „Resonanzboden und Inspirationsquelle“ für den Künstler, wie Peter Gorsen dies nennt.⁷ Ein verschwiegendes, blickloses

⁴ John Berger: *Ways of Seeing*. Harmondsworth 1972. S. 47.

⁵ Laura Mulvey: *Visuelle Lust und narratives Kino*. In Gisela Ecker, Nabakowski, Helke Sander, Peter Gorsen: *Frauen in der Kunst*. Frankfurt/M 1980. Bd. 1. S. 36.

⁶ Vgl. auch Gisela Schneider, Klaus Laermann: *Augen-Blicke. Über einige Vorurteile und Einschränkungen geschlechtsspezifischer Wahrnehmung*. In: *Kursbuch 49* (1977) S. 36–58.

⁷ Peter Gorsen: In: *Frauen in der Kunst*. Bd. 2. S. 51.

Mitschaffen als Beitrag von Frauen zur Geschichte der Künste, die aus dieser Perspektive nicht zu schreiben ist.

2. *Der enteignende und der enteignete Blick*

Die Geschichte des Blicks ist auch eine Geschichte der wechselnden Codierungen des Blicks. Im Fall von Franz geht es um Perspektive, Proportionen und die Anwendung einer neuen Farbtheorie. Wie Dürer und Hodler benützt er die Dürerscheibe zwischen sich und dem Modell, „so als wäre eine Trennung unbedingt nötig“ (19), wie Valerie anmerkt. Damit erscheint er im Text als Vertreter der über Jahrhunderte bestimmenden Malweise aus der Zentralperspektive mit festgelegten Transformationsregeln für die Übertragung einer dreidimensionalen Wahrnehmung auf eine zweidimensionale Bildfläche, einer Lehre und Darstellungskonvention, die das malende Subjekt über die Position des eigenen Auges und des ebenfalls von ihm festgelegten Fixpunkts ins Zentrum setzt, ihm die hierarchisch geordnete Verfügung über jedes Detail zuspricht. Im Rahmen der globalen Kritik an abendländischen Denk- und Anschauungsformen wird heute oft angemerkt, daß es sich bei dieser Darstellungsweise um ein Sehen handelt, das nur von *einem* Auge ausgeht und das überdies weder blinzelt noch wandert;⁸ das *andere/Andere* hat strukturell keinen Raum.

Wie Hodler ist Franz der Überzeugung, daß nur derjenige einen Gegenstand bildlich darstellen kann, der die Proportionen eines jeden einzelnen Teils begriffen habe: „die Proportionen eines Objekts zu erfassen, das sich von einer ebenen Fläche abhebt, einer ebenen Fläche wie dieser See, werde einem unvorbereiteten Auge niemals gelingen.“ (80) Das vorbereitete Auge dagegen hat – so will es das in dieser Lehre fortlebende platonische Gedanken-gut – Anteil an einem geheimen Wissen, daß nämlich „Proportionalität (...) den inneren Zusammenhang des Kosmos (bestimmt),

der in eine sichtbare und eine unsichtbare Hälfte zerfällt.“⁹ Das angeschaute und Wiedergegebene korrespondiert mit einer metaphysischen Essenz, indem die Kategorien der Wahrnehmung und Abbildung bereits auf diese ausgerichtet sind. Im Namen dessen, was angeblickt wird, selbst aber nicht zurückblicken kann, verweist Valerie auf das, was dabei verlorengeht. Zunächst ist es vor allem die Tatsache, daß sich damit der Maler vor allem Lebendigen, sei es erfreulich oder voller Leid, abschirmt. In einer exemplarischen Szene „heiter bei blauem Himmel“ erfreut sich Valerie an der Gegenwart des Geliebten und der strahlenden Natur, während Franz, Hodler zitierend, seinen Blick genormt auf die Frau und die Natur richtet: „Ach, du solltest dich jetzt selber sehn! Wegen des lachenden Spiels der gefärbten Schatten, schreibe Hodler, sagt Franz, Schatten, die, anstatt grau, wie man allgemein fälschlicherweise nicht nur annimmt, sondern auch malt (...) während die Schatten aber tatsächlich durchtränkt sind von Blau und Violett, in deren Mitte das Orange der Reflexe schimmert.“ (13) Wie die Dürerscheibe setzen sich die Wahrnehmungskategorien vor die Erfahrung, und Valerie wird zu einer „Frage von schwer zu reproduzierenden Farbflecken, Glanzlichtern, Linienverläufen“ (12).

Heute wird in der beliebten stereotypen Rede vom sogenannten „männlichen Blick“ diesem bereits die Benützung von Seh- und Darstellungskategorien *per se* angelastet. Daß es immer Sehkategorien gibt und geben wird, die das Objekt beim Anblick und der Wiedergabe strukturieren, ihm, wenn man so will, Gewalt antun,¹⁰ wird nur bestreiten, wer naiv an ungehinderte Repräsentation glaubt. Es gilt zu unterscheiden zwischen der geschlechtlich fixierten Macht über den Blick und die Darstellungskategorien einerseits und den geschlechtsspezifischen Inhalten und Ausrichtungen dieses Blicks andererseits. Erst zeitgenössische Künstlerinnen haben ausreichend Beispiele für weibliche Blicke auf den männlichen Körper geliefert, daß wir erkennen können, daß auch

⁹ Jürgen Manthey: Wenn Blicke zeugen könnten. München 1983. S. 29.

⁸ Vgl. Norman Bryson: Vision and Painting. The Logic of the Gaze. London 1983. Martin Jay: Scopic Regimes of modernity. In Hal Foster (Hg.): Vision and Visuality. Seattle 1988. S. 323.

¹⁰ Zum Thema Gewalt und Repräsentation vgl. Elisabeth Bronfen: Die „sterbende Valentine Godé-Darel“. In: Ines Lindner u.a. (Hg.): Blick-Wechsel. Berlin 1989. S. 475–491.

diese nicht ohne Stilisierung, Perspektivierung, Distanzierung, Fetischisierung etc. auskommen. Die vieldiskutierte Londoner Ausstellung „Women's Images of Men“ von 1980¹¹ führte die Resultate begehrlcher, bewundernder oder einführender oder bössartiger weiblicher Blicke vor und wurde vor allem deshalb angegriffen, weil in den Bildern der männliche Körper „zum Objekt gemacht“ worden sei. Dadurch, daß die Rollen so lange geschlechtsspezifisch invariabel angelegt waren, konnten männliche Projektionen, Phantasmen und Traumata der Subjektgenese sich wie selbstverständlich mit den Darstellungsformen verbinden, daß es sich nun schwierig gestaltet, die nötigen Unterscheidungen zu treffen. Die Kölner Künstlerin Rune Mields hat in einer Serie von Bildern aus dem Jahr 1984 mit dem Titel „Die Schönheit der Männer und die Sehnsucht der Frauen“ den klassischen Proportionen männlicher Akte aus der Tradition den eigenen Blick auf den männlichen Körper entgegengesetzt. Sie wechselt dabei die Rollen, zeigt aber, daß auch ihr eigener Blick ein messender ist, daß er zudem in Auseinandersetzung mit den klassischen Konventionen gebildet ist und daß die Suche nach einer „genuin weiblichen“ Blickweise vergeblich bleiben muß.

Zunehmend lehnt sich die Romanfigur Valerie gegen die ihr zugewiesene passive Rolle auf. Gegenseitigkeit wird mit fortschreitender Krankheit Valeries völlig ausgeschlossen, denn immer weniger kann das Modell den Blick des Malers erwidern, noch kann es aus dem Bild zurückblicken. Der Maler wird zum eindringenden Augen-Zeugen des Verfalls, das Modell zur unfreiwillig Beobachteten. (Die Malerei des 19. Jahrhunderts weist viele entsprechende Inszenierungen auf – meist mit sexualisierter Ausrichtung –, in denen das Modell sich entweder keines Betrachters bewußt ist oder soeben erschrocken seine Anwesenheit feststellt). Der enteignende Blick kennt keine Gegenseitigkeit, weil er das Gegenüber nicht eigentlich beachtet.¹²

¹¹ Vgl. dazu Sarah Kent/Jacqueline Morreau (Hg.): *Women's Images of Men*. London 1985.

¹² Vgl. dazu Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/M 1985. S. 122.

Valerie muß erkennen, daß sie keinen eigenen Blick hat, sondern vorwiegend mit den Augen von Franz wahrnimmt: „ich seh sowieso schon alles so wie du es siehst, wir sehen längst alles, als wären wir eines, als wären wir nur noch einer: du.“ (17) Liebe ist der Nexus, der die Enteignung des Blicks versüßt und Valerie vorübergehend zum Mitagieren bewegt: „Er lehrte sie die richtigen Antworten und sie war bereit, zu lernen. Glücklich und stolz teilte sie seine Ansichten und bemerkte, wie der, den sie liebte, sich bei ihr wohlfühlte.“ (26) Doch übergangslos macht sich dann ein Gefühl der panischen Angst breit, denn ihr droht der Verlust einer Existenz außerhalb der Bilder. Es geht um Leben und Tod, und dies nicht nur im symbolischen Sinn. „Man gibt seiner Liebe Gestalt“, sagt Franz nach Hodler, und im Modell wird diese Aussage dann wörtlich genommen gelebt: „Mehr und mehr wurde sie zu ihrem, zu seinem Bild. Sie bewegte sich so, stellte sich so, wie sie sich dargestellt vorfand.“ (89) Die Erzählung spricht damit einen typischen Ort des Weiblichen an, das in Bildern aufgehoben zu sein scheint, die von ihm produziert worden sind.

3. *Das unerzogene Auge*

Die Beschreibung der Enteignung des Blicks und deren Konsequenzen für die Protagonistin stellt jedoch nur die eine Seite des Romans dar; die andere verspricht uns bereits der Titel des Buchs. „Das gänzlich unerzogene Auge sieht nicht in derselben Art wie das Auge des Geübten Form und Farbe der Dinge (...) schreibe Hodler“ (24), sagt Franz. Mit zunehmender Krankheit aber übt sich Valerie im unerzogenen Sehen, das gleichzeitig ein ungezogenes ist, denn wenn sie etwas mit ihren eigenen Augen sieht, ist es für sie „wie ein Seitensprung“ (81), und ihn verletzt es, wenn sie „fremddenkt“. Das Blick- und Denkverbot wird in Begriffen von Besitz und Sexualität formuliert. Angesichts des bevorstehenden Todes aber schreibt, photographiert, notiert, zeichnet Valerie, als „Steckpferd“ und als „Sterbliche von so geringer Konsequenz“ (24). „Wenn sie notierte oder skizzierte (...) was sie vor sich stellte oder sich vorstellte, so versteckte sie das Papier schnell,

bevor jemand ins Zimmer kam, was ihr unerzogenes Auge zustande gebracht hatte“ (23). (Wir werden an die Geschichte von „the creaking door“ ihrer Vorgängerin Jane Austen erinnert, der das Knarren ihrer Wohnzimmertüre sehr entgegenkam, da sie vor den eintretenden Dienstboten, Familienmitgliedern oder Besuchern schnell noch ihr jeweiliges Romanmanuskript verstecken konnte.) Doch woher soll, nach der Enteignung des Blicks ein eigener gespeist werden, welche Formen kann er annehmen?

Der intertextuelle Bezug zu Hodler, den erstaunlicherweise die meisten Rezensenten für überflüssig oder gar unnötig¹³ halten, läßt uns deutlicher erkennen, worum es auf einer überindividuellen Ebene geht. Der männliche Kunstschaffende reiht sich in eine Tradition ein, in der die Spannung zwischen Übernahme und Abwandlung von Konventionen als konstitutiv gilt. Ein Modell von Sukzession, von Vorbild und Nachahmung, von väterlicher Übergabe grundlegender Ansichten. Der ordnende Blick hat eine Geschichte, und Franz ist nicht irgendein Künstler, sondern mit dieser intertextuellen Reihenbildung wird er als exemplarischer Künstler konstruiert. Für die kreative Seite in Valerie dagegen gibt es keine Vorbilder, keinen Ort als Künstlerin, keine ästhetische Genealogie.

Konsequenterweise wird dann in diesem Roman auch nicht versucht, einen geschlossenen alternativen Entwurf weiblichen Sehens zu gestalten. Entsprechend ist Valerie in der Kritik am normierten Blick auch sehr viel artikulierter als in der Beschreibung des unerzogenen Blicks. Dieser äußert sich meist nur indirekt, wird nicht beschrieben, sondern konkret gelebt und vor allem durch die Schreibweise – also auf ein anderes Medium bezogen – ausgedrückt. Valerie will alles notieren und beobachten und möglichst sofort und unvermittelt festhalten: „Mitten im Erzählen eines Zustandes stand sie auf und wußte: jetzt, oder aber es kommt nie mehr dazu. Und was sie hatte beschreiben wollen, eine Vorstellung, etwas fast Unsagbares, führte sie aus, atemlos, pausenlos über längere Zeit, bis es als Bild anzusehen, anzufassen dahing.“ (137) Das, was sie tut, beschreibt sie mit „mühsam etwas der Verwilderung abringen“ (42). Vor allem im Krankenhaus,

konfrontiert mit der Apparate-Medizin, versucht sie, genau hinzusehen und zu beschreiben, allerdings unstrukturiert, dauernd unterbrochen von Phantasien und Erinnerungen. Die Unterbrechungen haben auch eine materielle Basis im weiblich sozialisierten Alltag Valeries, da Franz, die Katzen, das Kind, die Handwerker, die Nachbarkinder, der Baulärm, die Zugehfrau, der Garten, der Haushalt Ansprüche stellen, die kontinuierliche Arbeit nicht zulassen.

In den entsprechenden Passagen wuchert das Erzählen, breitet sich im Exzess aus, nichts mehr paßt zusammen, oft sind die Redeanteile der Personen nicht mehr zu unterscheiden, Sätze werden unvermittelt abgebrochen, und beim Lesen möchte ich fast dem Buch ein sorgfältigeres Lektorat wünschen, wenn das alles nicht System hätte, dieses streckenweise irritierende Fehlen eines jeglichen ästhetischen Konzepts. Für die Leserin/den Leser bereitet der Blick des unerzogenen Auges eine erschwerte, ungeduldige Rezeption und bezieht sie auf eine Weise ein, die unbequem ist und keinen ästhetischen Genuß bringt. Als Valerie über die Sorge darüber, was ihr Kind nach ihrem Tod machen wird, schreiben will, schlägt es ihr die Sprache, und die Seite im Buch bleibt leer. Und in einem Absatz, in dem die Gedanken wild durcheinandergehen, heißt es: „keine lebendigen Gefühle, keine lebendige Erinnerung, alles ist diffus und soll so erträglich bleiben, diffus wie ihr Zustand“ (136). Die Unmöglichkeit einer geordneten und dazu noch weiblichen Rede wird genauso wie die Unmöglichkeit eines eigenen, weiblichen Blicks demonstriert. Der Tumor der Erzählerin/Protagonistin sowie der durch Franz' Künstlergenealogie zwangweise eingeführten Valentine ist mit diesem chaotischen Erzählen/Schauen sowohl konkret mimetisch wiedergegeben als auch symbolisch zu begreifen.

Daneben gelingen Valerie Beschreibungen von visuellen Vorgängen wie folgende:

„Ein eigenartiges Leuchten auf den Gleisen (...) ein magisches Licht über die Schotter, die Bretter des verbotenen Übergangs und über die Schwellen geschüttet, eine warme, nicht genau benennbare, irisierend strahlende Farbe aus Rot, Orange und Braun, von den Schienen scharf glänzend durchschnitten (...) Jetzt fährt der Schnellzug ein, überfährt die Farbe, schlagartig ist alles dahin.“ (49)

¹³ Vgl. Werner Fuld: Das Verschwinden im Bild. In: FAZ. 25.3.1986.

„Seit Stunden schneit es. Über den Münsterplatz läuft ein Dalmatiner: über eine leere weiße Fläche werden im Rhythmus eines laufenden Hundes schwarze Flecken bewegt. (106) (...) Sie schlüpft in das geschleckte Hundefell, das unerzogene Auge begreife nämlich nicht alle Werte der Erscheinung, jenen Rhythmus der Formen, der durch Bewegung, Stellung und Gestus erzeugt werde, und bewegt die auf einen weißen Pelz aus Acryl kopierten schwarzen Tupfen in ihrem eigenen Rhythmus über den verschneiten Platz.“ (108)

„FÜNF VOR EINS, die zweimotorige Maschine steht, nimmt Anlauf, Valerie sitzt an der Luke schräg hinter dem Propeller, sieht durch seinen Drehkreis wie durch eine Scheibe, jetzt gehts im Karacho, das Flugzeug hebt ab, die grüne Julilandschaft taucht in der Diagonalen weg, neigt sich dann wieder steil ihr entgegen. Felder, zwei Tümpel, Ortschaften, Waldstücke. Über dem dreckigen Dunst am Horizont eine schmale leuchtende Linie. Das schönste Wetter, auf der Fahrt zum Flugplatz war der Bahnlinie entlang wieder mal alles in Blüte, Rosen in den Gärten, Kühe auf der Weide, ein Pferch mit lauter schwarzen Schafen, das ist keine Zeit zum Sterben, du darfst jetzt nicht tot sein.“ (52–53)

Ist dies der erzogene Blick, der durch Franz' Schule des Sehens gegangen ist? Er trägt eine Menge Spuren davon. Und doch ihre Erfahrung? Wo lassen sich die Grenzen zwischen dem eigentlichen und dem uneigentlichen Blick ziehen? Wenn Valerie mühsam alles, was sie tut, der Verwilderung abringt, beteiligt sie sich nicht dabei an der Ausgrenzung von Natur im Namen der Vernunft? Ist die chaotische, gierige Materialsammlung Ausdruck des sprichwörtlichen weiblichen „Erfahrungshungers“? Der Roman gibt uns zu bedenken, daß die oftmals ausdifferenzierten Alternativen – hier unerzogener aber authentischer Blick, dort geschultes Sehen mit fremden Augen – falsch gestellt sind und die dialektische Verkettung negieren.

4. Der Blick auf den Körper und die Verkörperung

Der Blick auf den weiblichen Körper in der Malerei wie in der Dichtung hat ein anatomisierendes Sehen privilegiert, beim

Schönheitspreis einzelner Körperteile in der Renaissance angefangen bis hin zur fetischisierenden Abbildung in der Moderne. Valerie, das Modell, beschreibt dies von der sprach- und blicklosen Seite, die in der Geschichte nicht häufig zu Wort gekommen ist: „Ich höre den Stift auf dem Papier und zerfalle unter den auf Einzelheiten konzentrierten Augen in lauter Teilstücke: Nase und Lippen und Kinn und Stirn und Ohr und Auge und Hals und Haar und Hand“ (175). Was hier beschrieben wird, ist beunruhigend. Wir kennen inzwischen zur Genüge psychoanalytische Deutungsansätze, die im zerstückelnden Kunstprozeß ein Wiederaufleben der im Spiegelstadium nur oberflächlich zugedeckten Fragmentierung des Subjekts erkennen.¹⁴ Das Ich, das in seinem (ersten) visuellen Abbild eine Ganzheit angenommen hatte, die es selbst an sich nicht erleben konnte, muß sich immer wieder dieser Täuschung stellen. In Träumen wie im künstlerischen Schaffen tauchen Phantasmen der Zerstückelung auf, in denen sich die Fragilität des fälschlich beruhigenden Bildes beweist. Dies wäre der Part von Franz/Hodler, die in ihrem künstlerischen Prozeß ihre eigenen psychischen Traumata am gemalten Gegenstand – in diesem Fall der Frau – abarbeiten. Diese selbst jedoch, auf den passiven Part festgelegt, durchlebt ihre eigenen Phantasien der Zerstückelung: „Weg mit dem Kopf! Weg mit meinem Kopf, weg mit all seinen ausgemergelten grünlichen Köpfen. Wenn ich sie sehe, was oft nicht zu vermeiden ist, zerfall ich noch schneller, endgültig.“ (139)

Das Unheimliche daran ist, daß hier die Ebene der Imagination verlassen wird und das Phantasma sich am physischen Körper selbst niederschlägt. Die Phantasmen führen ein Doppelleben, als Phantasien und als – in der Erzählung – „gelebte Realität“. ¹⁵ Dies mutet wie eine Rückkehr zu archaischen Formen der Körpermagie an, wie eine Spur, die das ausgeschlossene Andere evoziert. ¹⁶ Gleichmaßen wörtlich genommen wird der Blick unter die Haut, der sich in der Malerei des 19. Jahrhunderts herausgebildet

¹⁴ Vgl. dazu Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: Schriften. Band I. Freiburg 1973. S. 63–70.

¹⁵ Vgl. Barbara Krugers Bild „Your/gaze/hits/the/side/of my/face“.

¹⁶ Vgl. dazu Walter Benjamin: Über das mimetische Vermögen. II.1/210–213.

hat.¹⁷ „Ihr ist, als zöge er mit jedem Bleistiftstrich ein Stück Oberfläche, ihre Haut, Stück um Stück ein Stück ihres Lebens von ihr ab“ (183). „Unter den abtastenden Blicken fühlt sie sich zusammensacken, morsch werden“ (171).

Weil sie als Modell nur die Angeschaute ist und die Sinnstiftung vom Anblickenden stammt, fühlt Valerie ihre gesamte Existenz bedroht: „Das Wesen des Dargestellten in seiner Unbedingtheit wachzurufen. Ich seh dich die, die da im Bett liegt, beobachten. Vollständig und packend, auf dem Papier, wachrufen. Aber mit den eigenen Merkmalen. Ein Werk individueller Beobachtung.“ (142) Für den Maler ist dies ein selbstbezüglicher Akt, der unter Vorgabe der genauesten Wirklichkeitsbeobachtung libidinös angebunden ist, mit „Freude an jedem gelungenen Zug, Freude am grausamsten Abbild, sobald es richtig, dem Eindruck entsprechend gelungen ist, diese sein Können bestätigende Zufriedenheit“ (149). Die Grausamkeit des Todes wird künstlerisch sublimiert; der Schöpfer ist durch malerische Techniken distanziert und von seinem Perfektionsdrang angespornt. Das Modell aber kann, wenn es nicht ganzheitlich oder idealisierend dargestellt ist, keine narzißtische Befriedigung im imaginären Bild gewinnen und stirbt folglich; das ist die eine Botschaft im unbewußten Skript Valeries. Analog dazu durchlebt im selben, von Freud und Lacan mitverfaßten Skript der Künstler im anatomisierten Sehen das Phantasma vom zerstückelten Körper und kann weiterleben, überleben. „Der Überlebende hat sowieso recht. Franz hat immer recht und erst recht der überlebende Franz wird recht behalten“ (179). So liest sich diese tautologische Botschaft aus der Feder Valeries.

Auf der ungezogenen Seite der Erzählung sieht es nicht viel besser aus, denn wenn Valerie, die nur „leben, nicht recht haben“ (180) will, ihren eigenen erfahrungshungrigen Blick erprobt, fällt dieser auf einen kranken und schließlich sterbenden Körper und die Umgebungen, in die dieser in unserer Zivilisation abgeschoben wird. Die Zwangsphantasien von den abgeschlagenen blutigen Köpfen verstärken diese fatale Dimension. Schon wieder eine

dieser weiblichen Leichen, von der die Literaturgeschichte über-
voll ist, und kein Ausweg in Sicht?

Ich will versuchen, noch ein anderes Skript zu finden, und dieses hält sich an die Intertextualität. Zunächst bedeutet dies nichts anderes, als daß es in diesem Roman komplexe Verweise auf eine andere, vorgängige Struktur gibt: die Malerei und die Äußerungen des Malers Franz Hodler, der seine sterbende Geliebte gemalt hat, das Bild der sterbenden Augustine Dupin 1909, Esther Jacques auf ihrem Totenbett 1917, die kranke und vor allem die sterbende und die tote Valentine Godé-Darel, von der es 50 Ölbilder, 130 Zeichnungen, eine Plastik und 200 Skizzen gibt. Die intertextuelle Referenz wird explizit hergestellt, aber scheint als Folie auch implizit und palimpsestartig durch den Text. Für meine Argumentation relevant sind die Unterschiede darin, wie diese Struktur aufgerufen wird: Der Maler *zitiert* explizit aus Hodlers Kunsttheorie¹⁸ und arbeitet nach seinem Vorbild, Valerie aber *verkörpert* das Vorbild als Schicksal, indem sie zum Modell auf dem Totenbett wird; die Erzählerin zitiert nie direkt, sondern läßt Franz zitieren, indem sie den Konjunktiv benützt, distanziert sich damit von Franz und nähert sich der Position Valeries an. Diese Asymmetrie in der intertextuellen Verarbeitung ist symptomatisch. Wo auf der männlichen Seite das Vorbild aktiv im Zitat und im nachahmenden Blick angenommen wird, steht auf der weiblichen Seite nur die sprach- und blicklose Verkörperung als Ausdrucksmöglichkeit zur Verfügung. Damit weist der Roman auf einen oft eingenommenen Ort des Weiblichen in der Tradition hin. Indem aber die Hauptfigur einen unerzogenen Blick auf den eigenen sterbenden Körper wagt, verfolgt sie die historische Spur der Vorlage auf eine Weise, durch die Mechanismen, die dort unbewußt bleiben mußten, nun der Erkenntnis zugänglicher sind. Nach dem Benjaminschen Bild von der „lichtempfindlichen Platte“ läßt sich das intertextuelle Wiederaufgreifen dieser Vorlage als photographische Entwicklung nach dem jeweils möglichen historischen Stand (der Technik) in einem historisch unabschließbaren Prozeß verstehen: „Nur die Zukunft

¹⁷ Vgl. Thomas Kleinspehn A.a.O. S. 119ff.

¹⁸ Ferdinand Hodler: Über die Kunst. In: Der Morgen 1. Berlin 1909. Abdruck in: Ausstellungskatalog Ferdinand Hodler. Zürich 1983. S. 13–20.

hat Entwickler zur Verfügung, die stark genug sind, um das Bild mit allen Details zum Vorschein kommen zu lassen.“¹⁹

5. *Das Naturschöne und die Repräsentation*

Eine bedeutende Dimension der Verkörperung, die nicht mit Imitation einer Vorlage oder Identifikation mit ihr zu verwechseln ist, liegt im Insistieren auf dem Konkreten, Materiellen, das an die Stelle der Verbildlichung tritt. So wird in der Mitte des Romans gefordert, „Du sollst dir kein Bild machen“ (79), und am Ende, als Valerie die Parallele des Kreuzwegs aufruft, heißt es: „das Kreuz ist ein schweres Kreuz und keine Metapher“ (182). Schließlich triumphiert der Körper auf fatale Weise über die Bilder, indem er schneller zerfällt als der Maler mit dem Zeichnen nachkommt: „Ohne das Blatt zu sehen, weiß ich, daß ich mich verändere, daß meine Erscheinung sich stündlich von seiner Zeichnung entfernt“ (183).

Ein Abstecher in die Hodler-Rezeption vermag zu erhellen, worum es bei dieser Verleiblichung eigentlich geht, wenn wir sie als Reflex auf eine lange, das Weibliche auf eine spezifische Weise ausgrenzende Tradition betrachten. Zunächst sind sich die Interpreten darin einig, daß Hodlers Bilder und Zeichnungen der kranken, sterbenden und toten Valentine Godé-Darel auf sie bewegend wirken, daß sich Hodlers Erschütterung auf sie überträgt. Dies wird der Genauigkeit der Beobachtung und Wiedergabe zugeschrieben, denn das „Rechtsprofil und die Linksprofile der in Schmerzen dem Schlaf anheimgefallenen Valentine mit herabgesunkenem Kinn“ erwecke den Eindruck, „man vernehme ihr Röcheln“.²⁰ Eines der Auslegungsmuster bezieht sich dann auf die Malerbiographie. Die Bilder von Valentine werden als „künstlerischer Kulminationspunkt“ des Malers betrachtet, an dem er die „Befreiung der Farben (...) durch die Auseinandersetzung mit

dem Tod“²¹ erreicht habe. Für einen weiteren Interpreten ergibt sich mit diesen Bildern auch ein Anhaltspunkt für die Periodisierung des Schaffens dieses Künstlers: „Es sprechen viele Gründe dafür, das Spätwerk Hodlers mit dem Jahr 1914 beginnen zu lassen, dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges oder der Erkrankung Valentine Godé-Darels, deren Dahinsiechen Hodler in über 200 Zeichnungen und Bildern festzuhalten versucht.“²² In keinem dieser Texte fehlt dann der platonische Auslegungsgestus, der Schritt von der Mimesis zur Idee: „Hodler hat in diesen Blättern das menschliche Sich-Fügen ins Geschick des Todes in den Bereich der Schönheit erhoben.“²³ „Bei ihm ist (...) immer zuerst die Idee da, der abstrakte Gedanke, nicht ein optischer Eindruck. Über erste flüchtige Entwürfe, über Kompositions- und Einzelstudien aller Art tastete er sich dann Schritt um Schritt an die Idee heran, wobei er nun stets nach dem Modell arbeitete – die Natur gleichsam der Idee gefügig machte.“²⁴ Und: „Wir empfinden weniger den bedeutungsvollen oder gar tragischen Inhalt als bestimmte und zeitlose, im Bild aufgehobene oder auch in ihm untergehende Bedeutung wie Werden und Vergehen, Kommen und Gehen, Sein und Nichtsein.“²⁵

In diesen Aussagen der Kunsthistoriker ist nichts, was überraschen würde. Sie versuchen, dem Thema Tod in diesen Bildern mit Ernst zu begegnen, und vor allem halten sie sich an eingespielte Deutungskonventionen. Meine Argumentation bezieht sich auch weniger auf die einzelnen Interpreten als auf die Konvention, die sie vertreten. In den Bildinterpretationen manifestieren sich viele Stadien eines weit ausholenden Prozesses der Ent-Materialisierung – einer Ent-Materialisierung von Konkretem, von Körper, von Natur. Die Deutungen sind durch die Tradition autorisiert und beschreiben eine typische zielstrebige Linie des Künstlers: „Auf erste flüchtige Ideenstenogramme folgte ein intensives, langwieriges Naturstudium, das dazu diente, die Details festzulegen. Doch je mehr er dieses Studium vorantrieb, um so weiter

¹⁹ Walter Benjamin: Anmerkungen zu: Über den Begriff der Geschichte. I.3/1238.

²⁰ Jura Brüscheiler: Ferdinand Hodler (Bern 1853 – Genf 1918). Chronologische Übersicht: Biografie, Werk, Rezensionen. In: Ferdinand Hodler. Ausstellungskatalog. Bern 1983. S. 160.

²¹ Felix Baumann: Gedanken zur Farbe. In: Katalog 1983. S. 370.

²² Dieter Honisch: Das Spätwerk. In: Katalog 1983. S. 451.

²³ Jura Brüscheiler: Ferdinand Hodler. A.a.O. S. 160.

²⁴ Rudolf Koella: Zum zeichnerischen Werk. A.a.O. S. 289.

²⁵ Dieter Honisch: Das Spätwerk. A.a.O. S. 452.

entfernte er sich wieder von der Natur. Das Besondere, Individuelle, Ephemere, wie er es in der Wirklichkeit vorfand, verfestigte und läuterte sich von Zeichnung zu Zeichnung, es wandelte sich immer mehr zum abstrakten Zeichen, zum Bild einer reinen, ursprünglichen Zuständlichkeit.²⁶ Termini wie „läutern“, „rein“ und „ursprünglich“ lassen keinen Zweifel daran, daß der entmaterialisierte Zustand als der höhere bewertet wird.

Was ebenfalls aufhorchen läßt, ist die unhinterfragte grundsätzliche Harmonie von Idee, persönlicher Empfindung und dokumentarischer Wiedergabe von sogenannt vorgängiger Wirklichkeit. Wie können sie eine derartig problemlose Einheit darstellen? Es fällt auf, daß diese Einheit vor allem ungestört und ungebrochen durch sexuelle Differenz ist, denn die Subjektpositionen sind festgelegt und invariabel. Nicht nur treffen sich Kunstschafter und avisierte Betrachter auf einer Ebene der sexuellen Differenz verschleiern der Universalität, sondern sie sind auch noch im Blick auf das Naturschöne bzw. Ursprüngliche vereint, auf das das Weibliche festgelegt wird. (Bezeichnenderweise wird dann zwischen Landschafts- und Portraitmalerei kein Unterschied mehr gemacht.) Die geschlechtsspezifischen Besetzungen führen glatte Trennungen ein, sowohl innerhalb der Positionen als auch der Zuschreibungen, so daß keine störenden Brüche entstehen können. Es drängt sich der Verdacht auf, daß in das seit der Renaissance vorherrschende Mimesis-Konzept Geschlechtsdifferenz strukturbildend eingeschrieben ist, ein Verdacht, der durch Mantheys Studie über den zeugenden Blick, die der ödipalen Spur durch die Literatur folgt, bestätigt wird.

Wenn nun Valerie, die fiktionale Figur, auf ihren eigenen verfallenden Körper blickt, enthüllt sich etwas in ihrem chaotischen Schreiben, das im Gegensatz zu den Bildern nicht mehr den Gesetzen der idealen Proportionen folgt, das keinen angenehmen Rhythmus von Linien und Formen produzieren kann, das also einen Keil zwischen die platonisierende und die materielle Seite der Repräsentation treibt. Die „Wahrheit“ ist nicht schön, was ihr noch in den aufrüttelnden Bildern Hodlers erlaubt ist und mehr

noch, was ihr in den Kunstinterpretationen persistierend nachgesagt wird. Der grausame, mitleidlose Blick Valeries auf das eigene Sterben produziert einen textuellen Körper, der weder zu einer Idee geläutert noch zu einer ästhetisch konsistenten Struktur geformt werden kann. Vielleicht vollzieht sich damit jene im Eingangszitat angesprochene „Brechung mit der männlichen Zuschreibung“, obwohl es oberflächlich betrachtet so aussehen mag, als verfestige die Re-Materialisierung, die über Valeries Körper geschieht, zunächst erst einmal die Zuschreibungen von Geschlecht, Körper und Natur.

6. Leib- und Bildraum

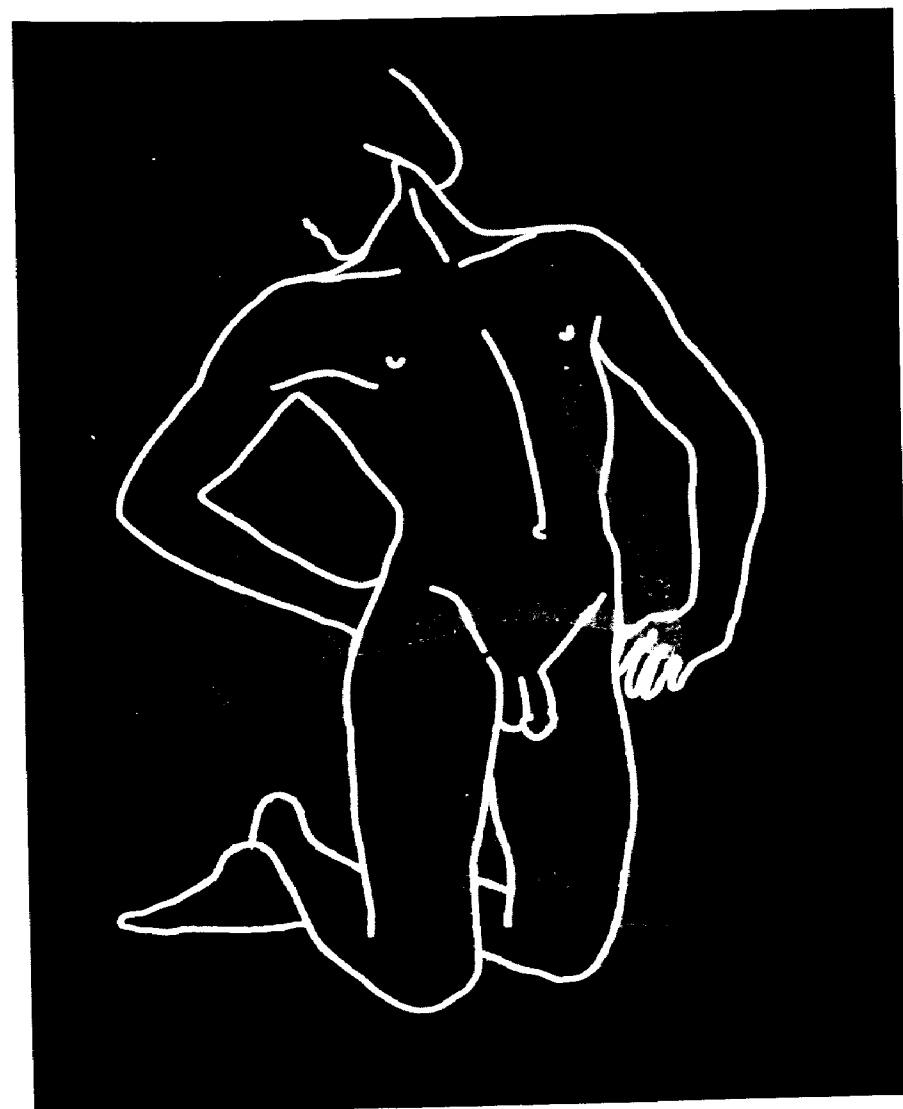
Erica Pedrettis Roman führt vor, daß das Modell nicht einfach vom Krankenlager im Bild aufstehen und zum Subjekt werden kann und welche Probleme für die Frau entstehen, wenn sie dies versuchen will. Im Namen der verdrängten Natur meldet sich der Körper, setzt der Vergeistigung und der oben zitierten bildhaften Entfernung von der Natur Widerstand entgegen. Gleichzeitig aber drängen die Frauen insgesamt in einer zweiten Bewegung aus dieser Zuschreibung und inhaltlichen Besetzung hinaus, wollen nicht mehr im Namen der Natur sprechen,²⁷ sondern auch strukturell eine andere Position einnehmen. Die Diskussion muß an jeder dieser Nahtstellen gleichzeitig geführt werden. Dabei hilft uns die Literatur zu Bildern, die das, was wir analytisch immer wieder trennen müssen, in einem fiktiven Geschehen zusammenführt und in simultan erfaßbaren Bildern anschaulich macht. „(Ü)berall, wo ein Handeln selber das Bild aus sich herausstellt und ist, in sich hineinreißt und frißt, wo die Nähe sich selbst aus den Augen sieht, tut dieser gesuchte Bildraum sich auf, die Welt allseitiger und integraler Aktualität.“²⁸ Mit diesem Benjaminschen Bildraum, der auch ein Leibraum ist, läßt sich ein solches Verfahren, das „kontemplativ überhaupt nicht mehr auszumessen“ ist, deutlicher fassen. Die Verleiblichung eines inter-

²⁶ Ebd. S. 292.

²⁷ Vgl. Barbara Krugers Bild „We won't play nature to your culture“.

²⁸ Walter Benjamin: Der Surrealismus. II.1/309.

textuellen Bezugs, die der literarischen Figur selbst weitgehend unbewußt bleiben muß, eröffnet einen bildhaften Ort für die in linear diskursiver Form nicht beschreibbaren (da im symbolischen System der Sprache nicht vorgesehenen) Verstrickungen des weiblichen Subjekts auf der Suche nach einem unerzogenen (eigenen) Blick. In der Auseinandersetzung mit einer historischen „Vorlage“, die zu einem Teil aus Gemälden und Skizzen besteht, schreitet der Roman den „Spielraum zwischen dem Figurativen und dem Diskursiven“²⁹ immer wieder aus und versucht, hinter das Figurative zurückgehend, auch das darin Ausgesparte zu schreiben. Es ist kein Schreiben *über* Bilder, sondern ein Schreiben *von* Bildern und darüber hinaus vom Ort der Widerstände gegen die Verdrängung des im Prozeß der Figuration „weggeläuterten“ Leiblichen.



1 Rune Mields: aus der Serie „über die Schönheit der Männer und Über die Sehnsucht der Frauen“ (1984) Aquatec auf Leinen

²⁹ Sarah Kofman: *Melancholie der Kunst*. Graz, Wien 1986. S. 24.

textuellen Bezugs, die der literarischen Figur selbst weitgehend unbewußt bleiben muß, eröffnet einen bildhaften Ort für die in linear diskursiver Form nicht beschreibbaren (da im symbolischen System der Sprache nicht vorgesehenen) Verstrickungen des weiblichen Subjekts auf der Suche nach einem unerzogenen (eigenen) Blick. In der Auseinandersetzung mit einer historischen „Vorlage“, die zu einem Teil aus Gemälden und Skizzen besteht, schreitet der Roman den „Spielraum zwischen dem Figurativen und dem Diskursiven“²⁹ immer wieder aus und versucht, hinter das Figurative zurückgehend, auch das darin Ausgesparte zu schreiben. Es ist kein Schreiben *über* Bilder, sondern ein Schreiben *von* Bildern und darüber hinaus vom Ort der Widerstände gegen die Verdrängung des im Prozeß der Figuration „weggeläuterten“ Leiblichen.



1 Rune Mields: aus der Serie „über die Schönheit der Männer und Über die Sehnsucht der Frauen“ (1984) Aquatec auf Leinen

²⁹ Sarah Kofman: Melancholie der Kunst. Graz. Wien 1986. S. 24.



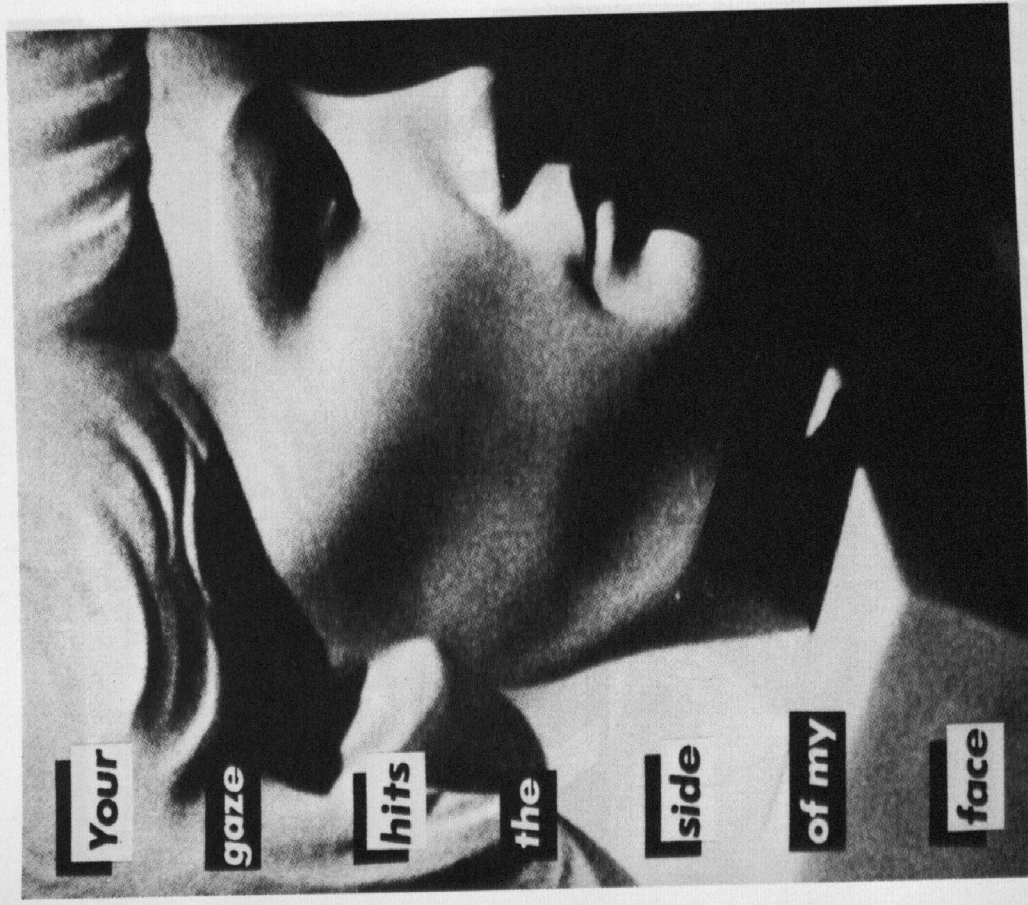
2 Ferdinand Hodler: „Die kranke Valentine Godé-Darel“ (29.12.1914) Bleistift auf Papier. Kunsthaut Zürich



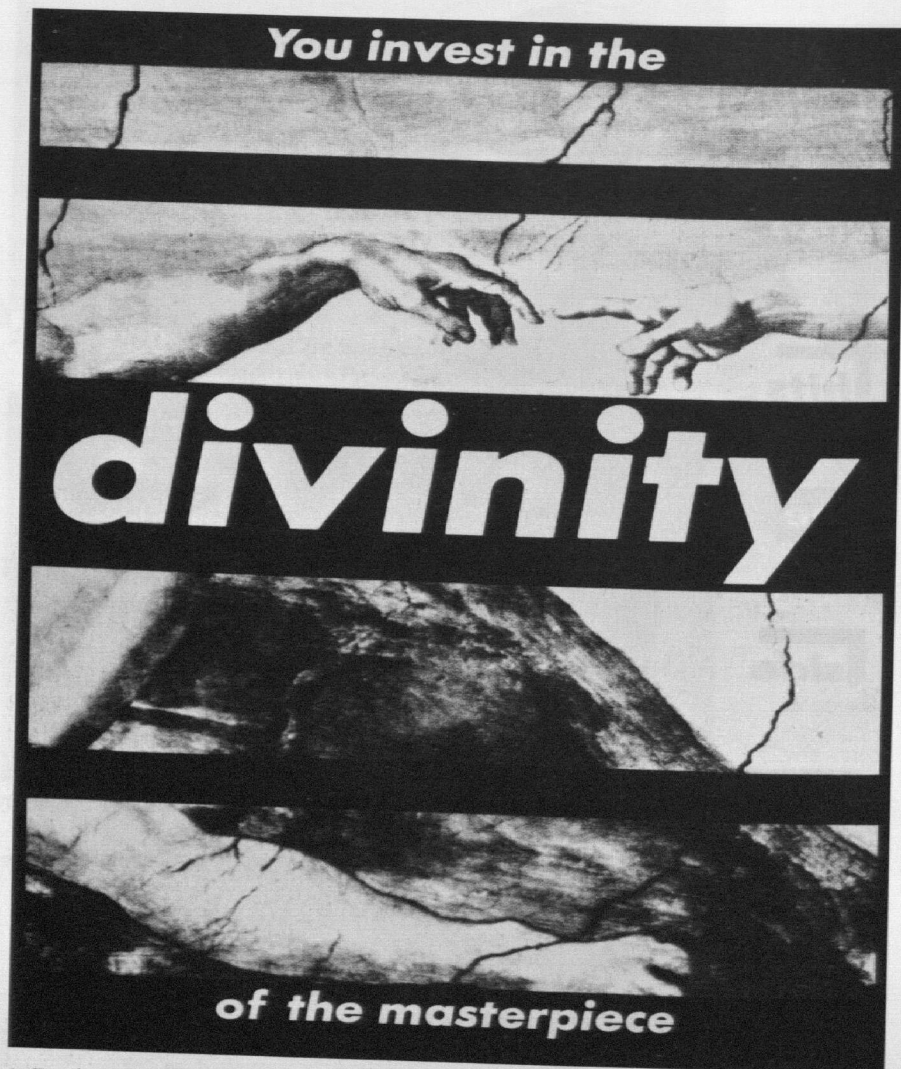
3 Ferdinand Hodler: „Die sterbende Valentine Godé-Darel“ (24.1.1915) Öl auf Leinwand. Kunstsammlung Basel



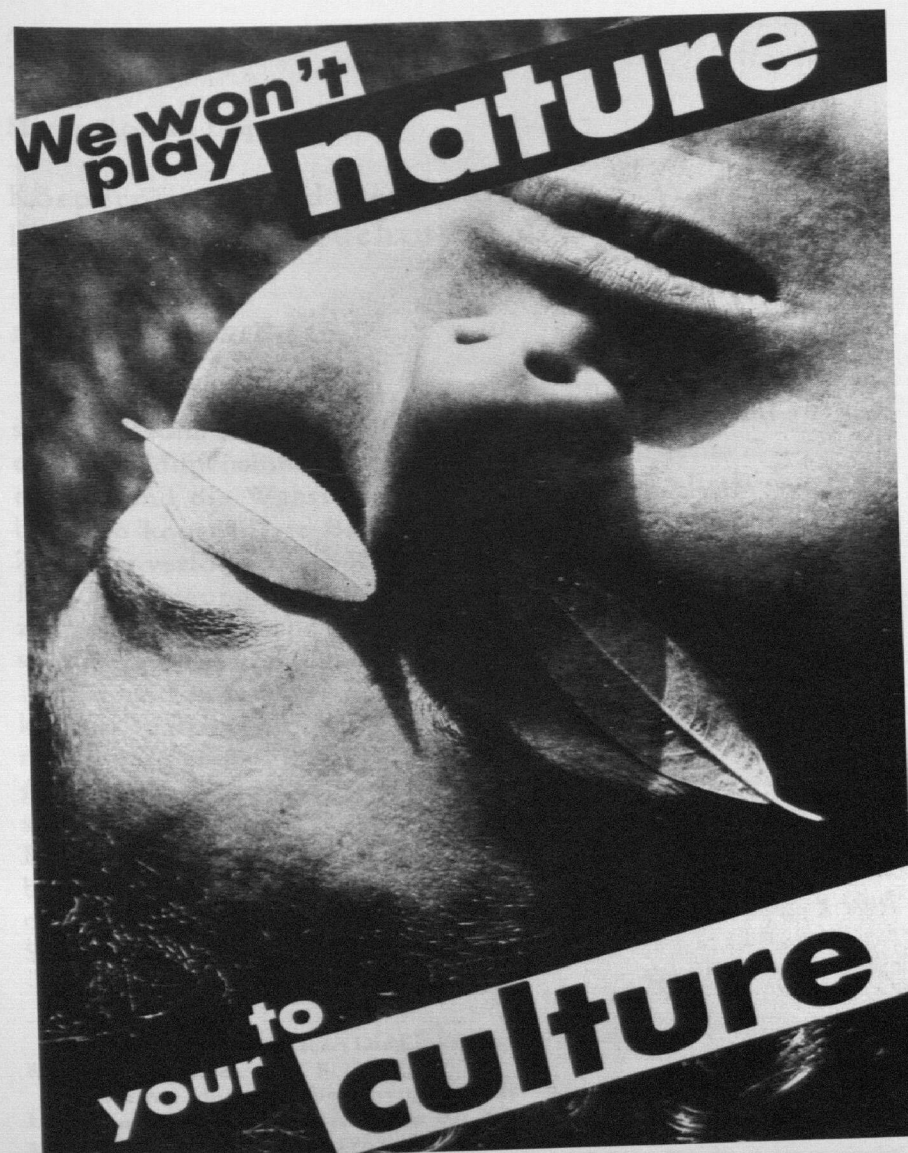
4 Ferdinand Hodler: „Die tote Valentine Godé-Darel“ (26.1.1915) Öl auf Papier. Kunstsammlung Basel



5 Barbara Kruger: ohne Titel (1981) Fotomontage



6 Barbara Kruger: ohne Titel (1983) Fotomontage



7 Barbara Kruger: ohne Titel (1983) Fotomontage