

Shantala

• Hummmer &

Thomas

Traupmann:

• Passionate  
Fiction –

• Literarische

Pornologie

• Critical Fridays  
Reader Nr.5





7

Susan Sontag:  
Die pornographische Phantasie

Die Geschichte der modernen Pornographie ist seit jeher eine genuin literarische Geschichte, die mit Texten über das Leben von Prostituierten und Autobiographien ihren Anfang genommen hat. Bei der Veranstaltung werden wir historische und zeitgenössische Texte der Pornographie lesen, um so im gemeinsamen Austausch zu einer Gegenwartsdiagnose zu gelangen und die Aktualität sowie die Traditionslinien von literarischen Inszenierungen des Pornographischen zu ergründen. In diesem Sinne können zum einen Schreibweisen, Erzählformen und Figurationen, aber auch die politische Qualität des Pornographischen in der Literatur erschlossen werden. Zum anderen soll über das eigene laute Vorlesen und Sprechen der Texte eine besondere Form der Verkörperung von Pornographie erfahrbar gemacht werden. So lässt sich nicht zuletzt der Primat des Visuellen in der Pornographie infrage stellen und demgegenüber die textuelle Konstitution von Wirklichkeit (neuerlich) in den Vordergrund rücken.

Die Veranstaltung thematisiert folglich erstens Fragen der poetischen Verfahren: Wie metaphorisch darf, wie unmittelbar muss literarische Pornographie sein? Welcher Mittel und Konventionen bedient sie sich, um suggestiv zu wirken und zu affizieren? Welche,

Wirklichkeitseffekte‘ setzt sie ein? Zu bedenken sind zweitens die Rollenbilder und Körpervorstellungen, die in literarischer Pornographie inszeniert werden. Gestaltet diese sich in ihren manchmal irrealen, manchmal allzu realen Phantasmen eher normativ oder subversiv, konsolidierend oder emanzipatorisch? Und wie hat sich eine – literarische, analytische, theoretisierende – Auseinandersetzung zur konstitutiven und performativen Kraft der Texte zu verhalten? Drittens sind die ästhetischen Allianzen des Pornographischen zu berücksichtigen, zum Obszönen oder zum Drastischen etwa. In welchem Maße wird im Medium des Literarischen also das Sagbare und die Darstellbarkeit selbst thematisch? Inwiefern erproben die Texte das Zumutbare und die Zumutung gleichermaßen, indem sie auf die Überschreitung von Konventionen und den Exzess abzielen? Lässt das Pornographische Bewältigung überhaupt zu?

Susan

Sontag

Die

porno-  
graphische  
Phantasie

Critical Fridays  
Reader Nr.5

64, in Amerika markiert den Beginn einer heute schon legendären Ära von Rebellion und sozialem Wandel. Es ist auch das Jahr, in dem Susan Sontag bekannt wurde. Wie keine andere Autorin des 20. Jahrhunderts prägte sie durch ihre Essays den gesellschaftlichen Diskurs der Zeit. Ihre scharfsinnigen Analysen, die alle kulturellen Gebiete berührten, vom Film über die Literatur bis hin zu Theater, Philosophie, Kunst und den kulturellen Strömungen des Underground, katapultierten Susan Sontag in die Rolle eines intellektuellen Stars.

Stetsmals erscheint nun ihr früherer Essayband *Styles of Radical Will* vollständig auf Deutsch und mit ihm fünf bislang noch nicht übersetzte Essays. Wie radikal Susan Sontag in den Sechzigerjahren dachte, zeigt ihre aggressive Positionierung gegen die Politik ihres Landes in »Was in Amerika geschieht«. Und in »Reise nach Hanoi«, einer sehr persönlichen Aufzeichnung ihrer Reise nach Nordvietnam, reflektiert Susan Sontag ihren Sonderstatus als linke Intellektuelle, Friedensaktivistin und Amerikanerin in einer ihrer fremden Kultur. Es sind Texte, die sie zur repräsentativen Stimme einer Ära machten, in der die junge Generation sich gegen imperialistische Machtansprüche und den Vietnamkrieg erhob. Auch ihre beiden Essays über Ingmar Bergmans Film *Persona* und über Godards Filmschaffen sind luzide Analysen, die jede herkömmliche Filmkritik desavouieren. Stilistisch glanzvoll, analytisch brillant weiß Susan Sontag zu provozieren. Nicht zuletzt in einem Glanzstück dieses Bandes, dem Essay »Die Ästhetik des Schweigens«. Hier erkundet sie ein produktives ästhetisches Bewußtsein, das in letzter Konsequenz sich selbst radikal in Frage stellt.

Susan Sontag, 1933 in New York geboren, war Schriftstellerin, Film- und Theaterregisseurin. Sie erhielt u.a. den National Book Award, den Jerusalem Book Prize und den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels. Susan Sontag starb 2004 in New York.

Ihre Essays, Erzählungen und Romane sind im Carl Hanser Verlag und im Fischer Taschenbuch Verlag erschienen.

Herfried Münkler, geboren 1951, einer der bedeutendsten deutschen Politikologen, ist Professor für Politikwissenschaft an der Berliner Humboldt-Universität und Mitglied der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. Einige seiner Studien zur politischen Ideengeschichte sind mittlerweile Standardwerke. Für sein 2009 erschienenenes Buch »Die Deutschen und ihre Mythen« wurde er mit dem Preis der Leipziger Buchmesse ausgezeichnet.

Unsere Adresse im Internet: [www.fischerverlage.de](http://www.fischerverlage.de)

## Susan Sontag *Gesten radikalen Willens*

Essays

Aus dem Amerikanischen  
von Jörg Trobitius

Mit einem Nachwort  
von Herfried Münkler

Fischer Taschenbuch Verlag



Die beiden Essays »Die pornographische Phantasie« und  
»Theater und Film« (übertragen von Mark W. Rien)  
wurden dem Band »Kunst und Antikunst« entnommen;  
»Wider sich denken: Reflexionen über Cioran«  
(übertragen von Karin Kersten)  
dem Band »Im Zeichen des Saturn«.

Der Abdruck erfolgte mit freundlicher Genehmigung  
des Carl Hanser Verlags, München Wien.

Sontag, »Kunst und Antikunst«,  
aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien.

© 2003 Carl Hanser Verlag München  
Sontag, »Im Zeichen des Saturn«,  
aus dem Amerikanischen von Werner Fuld, Katrin Kersten,  
Kurt Neff, Mark W. Rien, Jörg Trobitius  
und Angela Wittmann-Hauser  
© 2003 Carl Hanser Verlag München

*Für Joseph Chaikin*



Deutsche Erstausgabe  
Veröffentlicht im Fischer Taschenbuch Verlag,  
einem Unternehmen der S. Fischer Verlag GmbH,  
Frankfurt am Main, Juni 2011

Die Originalausgabe erschien  
unter dem Titel »Styles of Radical Will«  
bei Farrar, Straus and Giroux  
© Susan Sontag 1966, 1967, 1968, 1969  
All rights reserved

Deutsche Ausgabe:  
© Fischer Taschenbuch Verlag, in der S. Fischer Verlag GmbH,  
Frankfurt am Main 2011  
Satz: ottomedien, Darmstadt  
Druck und Bindung: CPI – Clausen & Bosse, Leck  
Printed in Germany  
ISBN 978-3-596-18945-8

## Inhalt

## I

Die Ästhetik des Schweigens	11
Die pornographische Phantasie	51
»Wider sich denken«: Reflexionen über Cioran	99

## II

Theater und Film	127
Bergmans Film <i>Persona</i>	154
Godard	182

## III

Was in Amerika geschieht (1966)	235
Die Fahrt nach Hanoi	249

Nachwort	335
----------	-----

Man muß nicht so kategorisch urteilen wie Nietzsche, der meinte, daß die Ausbreitung von Ironie in einer Kultur ein Anzeichen für die Überschwemmung durch Dekadenz und das nahende Ende der Vitalität und Kraft jener Kultur sei. In der postpolitischen, elektronisch vernetzten Kosmopolis, deren Staatsbürger alle ernstzunehmenden modernen Künstler heute ja schon sind, scheinen gewisse organische Verbindungen zwischen Kultur und »Denken« (und Kunst ist heute ganz gewiß eine Form des Denkens) geborsten zu sein, so daß Nietzsches Diagnose vielleicht modifiziert werden müßte. Doch wenn Ironie positive Ressourcen in größerem Maße hat, als Nietzsche wahrhaben wollte, dann bleibt immer noch die Frage, wie lange von den Ressourcen der Ironie gezehrt werden kann. Es ist doch recht unwahrscheinlich, daß sich die Möglichkeiten zur ständigen Unterminierung der eigenen Voraussetzungen in alle Zukunft weiter entfalten lassen, ohne daß sie schließlich von Verzweiflung abgewürgt werden oder von einem Lachen, das endgültig den Atem verschlägt.

(1967)

## Die pornographische Phantasie

1

Wer über Pornographie reden will, der sollte zuvor einräumen, daß es zumindest drei Arten von Pornographie gibt; er sollte sich überdies verpflichten, diese verschiedenen Arten gesondert zu betrachten. Viel ist bereits gewonnen durch eine strikte Trennung von Pornographie als Gegenstand der Sozialgeschichte und Pornographie als psychologischem Phänomen (der landläufigen Vorstellung nach ein Symptom für sexuelle Unzulänglichkeit oder Verderbtheit der Produzenten wie der Konsumenten). Weit mehr noch verspricht indes die Unterscheidung der beiden genannten von einer dritten Art – einer zwar weniger verbreiteten, aber hochinteressanten Modalität oder Konvention innerhalb der Kunst.

Um diese letztere der drei Arten von Pornographie soll es hier gehen. Genauer gesagt: um jene literarische Gattung, für die ich (im privaten Bereich der ernsthaften geistigen Auseinandersetzung, nicht hingegen vor dem Forum der Öffentlichkeit) das zweifelhafte Etikett »Pornographie« in Ermangelung einer besseren Bezeichnung zu akzeptieren bereit bin. Unter »literarischer Gattung« verstehe ich dabei eine Gruppe verwandter Werke, die einer als Kunst betrachteten Literatur angehören und den unveräußerlichen Normen künstlerischer Qualität entsprechen. Als gesellschaftliche und psychologische Phänomene betrachtet, haben alle pornographischen Texte den gleichen Status: sie sind Dokumente. Vom künstlerischen Standpunkt aus können einige dieser Texte durchaus etwas anderes sein. Ich, zum Beispiel, bin davon überzeugt, daß Pierre

Louys' *Trois filles et leur mère*, Georges Batailles *Histoire de l'œil* und *Madame Edwarda*, die *Histoire d'O* [Geschichte der O] und *L'Image* nicht nur zur Literatur gehören, sondern daß sich darüber hinaus nachweisen läßt, warum diese Bücher ohne Ausnahme von weit höherem literarischem Rang sind als Oscar Wildes *Teleny*, der Roman *Sodom* des Earl of Rochester, Clelands *Fanny Hill* oder *Candy*. Die Masse der mittelmäßigen Produkte pornographischer Lohnarbeit, die zwei Jahrhunderte lang unter und heute mehr und mehr über dem Ladentisch verkauft werden, beeinträchtigt den literarischen Rang von mindestens einem Dutzend pornographischer Bücher ebensowenig, wie das Wuchern von Büchern wie *The Carpetbaggers* [Die Unersättlichen] und *Valley of the Dolls* [Das Tal der Puppen] den Wert von *Anna Karenina* oder *The Great Gatsby* [Der große Gatsby] in Frage stellt.

Der Anteil echter Literatur an der Gesamtheit der pornographischen Hervorbringung mag niedriger sein als der Anteil der Romane von eindeutig literarischem Niveau an der Gesamtheit der Romanproduktion mit ihren zahllosen subliterarischen, auf den Massengeschmack abgestimmten Erzeugnissen; Ich bezweifle jedoch, daß er geringer ist als der der wenigen hervorragenden Bücher an den Produkten einer anderen leicht problematischen Untergattung: der Science-fiction. (Als literarische Formen ähneln sich Pornographie und Science-fiction in mancher Hinsicht auf interessante Weise.) Aber wie dem auch sei: das quantitative Maß stellt eine triviale Norm dar. Fest steht, daß es, wenn auch vielleicht selten, schriftstellerische Werke gibt, die allem Anschein nach mit Fug und Recht pornographisch genannt werden können – sofern dieses abgegriffene Wort überhaupt etwas besagt –, und denen dennoch ihre Anerkennung als seriöse Literatur nicht versagt werden kann.

Man sollte annehmen, das alles läge auf der Hand. Augenscheinlich jedoch kann davon keine Rede sein. Zumindest in England und Amerika verharren Analyse und Bestimmung der Pornographie strikt in den Grenzen dessen, was Psychologen, Soziologen, Histori-

ker, Juristen, berufsmäßige Moralisten und Gesellschaftskritiker zu diesem Thema zu sagen haben. Pornographie ist eine Krankheit, die es zu diagnostizieren gilt, und ein Anlaß zur Entscheidung. Man ist dafür oder dagegen. Und entscheidet man sich in dieser Angelegenheit für die eine oder die andere Seite, so ist das schwerlich zu vergleichen mit der Entscheidung für oder gegen aleatorische Musik und Pop-art, wohl aber mit der Entscheidung für oder gegen legalisierte Abtreibung und Bundeshilfe für Konfessionsschulen. In der Tat stimmen beredete Verfechter von Recht und Pflicht der Gesellschaft, schmutzige Bücher zu zensieren, wie George P. Elliott und George Steiner einerseits und Schriftsteller wie Paul Goodman andererseits, die die Folgen einer Politik der Zensur für weit verderblicher halten als die betroffenen Bücher selbst, in ihrer Grundeinstellung zu diesem Thema überein. Befürworter der Freiheit wie Mächtegrenzensoren machen die Pornographie zu einem pathologischen Symptom und einem problematischen gesellschaftlichen Gebrauchsgegenstand. Fast völlige Einmütigkeit herrscht hinsichtlich der Frage, was Pornographie ist. Man identifiziert sie mit gewissen Vorstellungen von den *Quellen* des Dranges, derlei merkwürdige Dinge zu produzieren und zu konsumieren. Wo sie zum Gegenstand der psychologischen Analyse wird, sieht man in der Pornographie kaum je etwas Interessanteres als Texte, die eine bedauernde Stagnation in der sexuellen Entwicklung des erwachsenen Menschen sichtbar machen. Aus dieser Perspektive betrachtet, ist Pornographie nichts anderes als der Niederschlag der Phantasien eines infantilen Geschlechtslebens, aufbereitet von dem erfahrenen, weniger unschuldigen Bewußtsein des masturbierenden Jünglings für den Erwerb durch sogenannte Erwachsene. Als gesellschaftliches Phänomen – man denke zum Beispiel an die Hochkonjunktur in der Produktion von Pornographie, die seit dem 18. Jahrhundert in den Gesellschaften Westeuropas und Amerikas herrscht – wird sie nicht minder einmütig nach klinischen Gesichtspunkten beurteilt. Pornographie wird zu einem Phänomen

der Gruppenpathologie, zur Krankheit einer ganzen Kultur, über deren Ursache man sich allenthalben ziemlich einig ist. Die wachsende Produktion schmutziger Bücher wird auf das schwärende Erbe einer vom Christentum geförderten sexuellen Verdrängung und auf pure physiologische Unwissenheit zurückgeführt – auf überkommene Unzulänglichkeiten also, die heute noch vergrößert werden durch historische Ereignisse der jüngeren Vergangenheit, durch die Macht tiefgreifender Erschütterungen traditioneller Ordnungen im Bereich der Familie und der Politik und den revolutionären Wandel in der Rolle der Geschlechter. (Das Problem der Pornographie ist das »Dilemma einer Gesellschaft im Stadium des Übergangs«, hat Goodman vor einigen Jahren in einem Essay gesagt.) Es besteht also fast völlige Übereinstimmung im Hinblick auf die *Diagnose* der Pornographie. Uneinigkeit herrscht allein in der Einschätzung der psychologischen und gesellschaftlichen *Konsequenzen* ihrer Verbreitung und damit zugleich in der Formulierung von Methoden und Richtlinien.

Die aufgeklärteren unter den Schöpfern moralischer Richtlinien sind ohne Zweifel bereit zuzugeben, daß es so etwas wie eine »pornographische Phantasie« gibt – wenn auch nur in dem Sinne, daß pornographische Werke Zeichen eines radikalen Scheiterns oder einer Mißbilligung der Phantasie sind. Sie mögen überdies anerkennen, daß es, wie Goodman, Wayland Young und andere gesagt haben, auch eine »pornographische Gesellschaft« gibt, ja sogar, daß unsere eigene Gesellschaft ein glänzendes Beispiel dafür ist – eine Gesellschaft, die in einem solchen Maße von Heuchelei und Verdrängung geprägt ist, daß sie unweigerlich einen Strom von Pornographien hervorbringen muß, die ihr logischer Ausdruck und gleichermaßen ihr vernichtendes demotisches Gegengift sind. Aber nirgends in der angloamerikanischen Welt der Literatur bin ich bisher dem Argument begegnet, daß es ein paar pornographische Bücher gibt, die zugleich interessante und bedeutende Kunstwerke sind. Wie könnte ein solches Argument auch je in die Debatte ge-

worfen werden, solange die Pornographie ausschließlich als gesellschaftliches und psychologisches Phänomen und als Gegenstand des moralischen Interesses betrachtet wird.

Neben dieser herrschenden Ansicht in bezug auf die Gesichtspunkte, nach denen Pornographie zu analysieren ist, gibt es noch einen zweiten Grund für die Tatsache, daß bis heute niemals ernsthaft diskutiert worden ist, ob pornographische Werke Literatur sein können. Dieser Grund ist die Vorstellung, die die Mehrzahl der englischen und amerikanischen Kritiker von der Literatur selbst hat – eine Vorstellung, die, indem sie pornographische Schriften *per definitionem* aus dem Bereich der Literatur ausklammert, zugleich noch sehr viel mehr ausschließt.

Natürlich leugnet niemand, daß die Pornographie insofern ein Zweig der Literatur ist, als sie die Form gedruckter Romane haben kann. Über diese triviale Übereinstimmung hinaus wird freilich nichts zugestanden. Die Art, wie die meisten Kritiker das »Wesen« der Prosaliteratur deuten, muß, ebenso wie ihre Vorstellung vom »Wesen« der Pornographie, das pornographische Werk zwangsläufig in einen Gegensatz zur Literatur bringen. Das pornographische Buch wird als ein Buch definiert, das nicht zur Literatur gehört (und umgekehrt); daraus folgt, daß kein Anlaß zu einer Untersuchung dieses Buches besteht.

Ein verbreiteter Vorwurf lautet, daß die rigorose Beschränkung der Pornographie auf ein einziges Ziel – die sexuelle Erregung des Lesers – im Gegensatz stehe zu der komplexen Funktion der Literatur. Davon ausgehend kann dann argumentiert werden, das Ziel der Pornographie stehe im Widerspruch zu jener ruhigen, distanzierten Teilnahme, die echte Kunst erwecke. Dieses Argument jedoch scheint besonders wenig einleuchtend angesichts des vielbewun-

derten Appells an das moralische Gefühl des Lesers, den die »realistische« Literatur im allgemeinen anstrebt. Einleuchtender wäre es, gerade die vielgeschmähte Beschränkung der Pornographie auf das *eine* Ziel hervorzuheben in dem Bewußtsein, daß einige anerkannte Meisterwerke der Literatur (von Chaucer bis Lawrence) in bestimmten Abschnitten oder Teilen den Leser ohne Zweifel in starkem Maße sexuell erregen können. Dennoch heißt es, Pornographie habe nur *eine* »Intention«, während jedes wahrhaft wertvolle literarische Werk deren viele habe.

Ein zweites landläufiges Argument, das neben anderen Adorno vertritt, lautet, pornographische Werke hätten nicht jene durch Anfang, Mitte und Schluß gekennzeichnete Form, die charakteristisch sei für echte Literatur. Ein pornographischer Roman begnüge sich mit einer plumpen Ausrede für den Anfang; und habe er einmal begonnen, gehe es weiter und weiter und ende nirgends.

Ein anderes Argument ist, daß die Pornographie (anders als die Literatur) keinerlei Interesse an ihren Ausdrucksmitteln als solchen zeigen könne, da ihr Ziel darin bestehe, Phantasien zu evozieren, die nicht verbalen Charakters seien und in denen die Sprache nur eine untergeordnete Mittlerrolle spiele.

Das letzte und gewichtigste Argument jedoch ist das folgende: Der Gegenstand der Literatur ist etwas, das man »das Menschliche« nennt, das heißt die Beziehung menschlicher Wesen zueinander, ihre komplexen Empfindungen und Emotionen; die Pornographie hingegen zeichnet sich durch eine Geringschätzung detaillierter Charakterisierung (Psychologie und Schilderung der sozialen Umwelt) aus, ist blind für die Frage der Motive und ihrer Glaubwürdigkeit und beschränkt sich auf die Wiedergabe unmotivierter und endloser Verrichtungen entpersönlichter Organe. Hielte man sich schlicht an die Vorstellungen vom Wesen des literarischen Werks, die die Mehrzahl der englischen und amerikanischen Kritiker von heute hegt, so müßte man zu dem Schluß kommen, daß der literarische Wert der Pornographie gleich Null ist.

Aber diese Argumentation überzeugt einfach nicht. Selbst wenn man den landläufigen Begriff der Literatur übernimmt und ihn zum Beispiel auf die *Histoire d'O* anwendet, wird sie durch kaum einen einzigen Befund gestützt. Wenngleich der Roman nach herkömmlichen Maßstäben durch und durch obszön ist und den Leser sexuell stärker erregt als manchere andere, kann man nicht sagen, daß die sexuelle Erregung die einzige Funktion der geschilderten Situation ist. Die Geschichte, die in diesem Roman erzählt wird, hat eindeutig einen Anfang, eine Mitte und ein Ende.

Weit davon entfernt, den Eindruck zu erwecken, als empfinde der Autor die Sprache als eine lästige Notwendigkeit, ist das Buch in einem eleganten, glänzenden Französisch geschrieben (dessen Qualität in der englischen Übersetzung nicht recht spürbar wird). Überdies kennen die Gestalten des Buches durchaus Emotionen, und zwar sehr intensive Emotionen, die freilich etwas Besessenes und hochgradig Asoziales haben; es gibt hier auch Gestalten, die zweifellos Motive haben, wenngleich es keine Motive sind, die nach psychiatrischen oder gesellschaftlichen Maßstäben »normal« wären. Die Gestalten der *Histoire d'O* haben zudem so etwas wie eine »Psychologie«, und zwar eine solche, die sich aus der Psychologie der Wollust ableitet. Und wenn auch das, was wir über die Gestalten in den Situationen, in die sie gestellt werden, erfahren, außerordentlich begrenzt ist – auf Erscheinungsformen sexueller Konzentration und ausführlich dargestellte sexuelle Verhaltensweisen –, so sind doch O und ihre Partner nicht knapper und unvollständiger gezeichnet als die Gestalten vieler zeitgenössischer Romane, die *nicht* pornographisch sind.

Tatsache ist, daß es zu einer interessanten Diskussion kommen könnte, wenn die englischen und amerikanischen Kritiker eine differenziertere Vorstellung von der Literatur hätten (letztlich würde es in dieser Diskussion nicht nur um die Pornographie gehen, sondern um die Gesamtheit jener literarischen Werke der Gegenwart, die beharrlich um extreme Situationen und Verhaltensweisen krei-

sen). Das Problem liegt darin, daß so viele Kritiker nach wie vor die spezifischen literarischen Konventionen eines »Realismus« (der sich, wenn man es nicht allzu genau nimmt, der dominierenden Romantradition des 19. Jahrhunderts zuordnen ließe) mit der Prosaliteratur schlechthin identifizieren. Sucht man nach Beispielen für literarische Alternativen, so bieten sich nicht nur viele der größten literarischen Hervorbringungen des 20. Jahrhunderts an: der *Ulysses*, in dem es nicht um Personen geht, sondern um Medien des überpersönlichen Austausches, um alles, was jenseits der individuellen Psychologie und des persönlichen Verlangens liegt – der französische Surrealismus und seine jüngste Frucht, der Nouveau Roman – die »expressionistische« Prosa in Deutschland – der russische Roman nach dem Roman, wie er von Bely mit seinem *Petersburg* und von Nabokov repräsentiert wird – die unlinearen, spannungslosen Prosawerke von Gertrude Stein und Burroughs. Eine Definition der Literatur, die ein Werk dafür tadelt, daß es der Phantasie Raum gibt, statt eine realistische Darstellung des Zusammenlebens wirklichkeitsnah gezeichneter Personen in vertrauten Situationen zu bieten, würde nicht einmal einer altehrwürdigen Tradition wie der pastoralen gerecht werden, in der es um die Beziehungen zwischen Menschen geht, die kaum abstrakter, lebloser oder weniger überzeugend sein könnten.

Der Abbau von einigen dieser hartnäckigen Klischees ist seit langem überfällig; er wird einer angemessenen Lektüre der Literatur vergangener Epochen zugute kommen und Kritiker wie gewöhnliche Leser zu einem besseren Verständnis der zeitgenössischen Literatur führen, die auch literarische Zonen einschließt, in denen Strukturen dominieren, die auf die Pornographie verweisen. Es ist allzu leicht und im Grunde sinnlos zu fordern, daß sich die Literatur ausschließlich an das »Menschliche« hält. Denn es geht nicht um den Gegensatz von »Menschlichem« und »Unmenschlichem« (wobei die Entscheidung für das »Menschliche« bei Autor wie Leser eine prompte moralische Selbstbeglückwünschung garantiert),

sondern um ein unendlich vielfältiges Register von Formen und Klangfarben zur Transposition *der menschlichen Stimme* in die Prosa des Romans. Die entscheidende Frage für den Kritiker ist nicht die Frage nach der Beziehung zwischen Buch und »Welt« oder »Realität« (wobei jeder Roman bewertet wird, als sei er etwas Einmaliges, und die Welt weit weniger komplex erscheint, als sie in Wahrheit ist). Die entscheidende Frage für ihn ist vielmehr die nach der Komplexität des Bewußtseins selbst als des Mediums, durch das »eine Welt« überhaupt erst existiert, und nach einer Untersuchungsmethode für das einzelne Buch, die der Art und Weise Rechnung trägt, auf die dieses Buch im Dialog mit anderen Büchern existiert. So gesehen ist die Entscheidung der älteren Romaniers, die Entfaltung der Schicksale stark individualisierter »Charaktere« in vertrauten Situationen nach dem konventionellen Prinzip der chronologischen Abfolge zu schildern, nur eine unter vielen möglichen Entscheidungen, die zudem keinen höheren Anspruch auf die Zustimmung ernstzunehmender Leser hat. Nichts an diesem Verfahren der älteren Romanautoren ist *a priori* »menschlicher«. Das Vorhandensein realistischer »Charaktere« als solches ist noch nichts Positives. Ebenso wenig kommt es in besonderem Maße dem moralischen Empfinden entgegen.

Das einzige, was sich mit Sicherheit über Charaktere in der Prosaliteratur sagen läßt, daß sie, wie Henry James bemerkt hat, ein kompositionelles Hilfsmittel sind. Die Gegenwart menschlicher Gestalten in der literarischen Kunst kann vielen Zwecken dienen. Oft ist es nicht dramatische Spannung oder Dreidimensionalität, was angestrebt wird; in solchem Falle führt es zu nichts, wenn man darauf beharrt, daß dies den Anforderungen der Gattung entspreche. Die Darstellung lebensechter Personen ist keineswegs notwendig eine Hauptaufgabe der Literatur. Die Untersuchung von Ideen ist ein nicht minder legitimes Ziel des Romans, wenn auch die Verfolgung dieses Ziels der Darstellung von Personen, die den Normen eines erzählerischen Realismus entsprechen, erhebliche Grenzen

setzt. Ebenso läßt sich die Darstellung eines unbelebten Gegenstandes oder eines Ausschnittes der Natur rechtfertigen; auch sie geht zu Lasten der menschlichen Gestalt im Roman. (In der Idylle verbinden sich beide Intentionen: die Wiedergabe von Ideen und die Darstellung der Natur. Personen spielen in dieser Gattung nur insofern eine Rolle, als sie eine bestimmte Art von Landschaft erzeugen, die zum Teil eine Stilisierung der »realen« Natur, zum Teil eine neuplatonische Ideenlandschaft ist.) Ein genauso legitimes Thema der Romanliteratur sind schließlich jene extremen Gefühls- und Bewußtseinslagen des Menschen, die gebieterisch alle normalen Gefühle ausschließen und nur locker mit konkreten Personen verknüpft sind – wie das bei der Pornographie der Fall ist.

Angesichts der selbstsicheren Verallgemeinerungen über das »Wesen« der Literatur, in denen sich die meisten amerikanischen und englischen Kritiker ergehen, würde man nie vermuten, daß es bereits seit Generationen eine erregte Auseinandersetzung über dieses Problem gibt. Schon 1924 schrieb Jacques Rivière in der *Nouvelle Revue Française*: »Es scheint, daß wir Zeugen einer sehr ernsten Krise des Begriffs der Literatur sind.« Eine von mehreren Antworten auf »das Problem der Möglichkeiten und Grenzen der Literatur«, notierte Rivière, »ist die deutlich spürbare Tendenz der »Kunst« (wenn dieses Wort überhaupt noch beibehalten werden kann), zu einem völlig jenseits des Menschlichen liegenden Unternehmen zu werden, einer übersinnlichen Funktion, wenn ich dieses Wort gebrauchen darf, zu einer Art schöpferischer Astronomie«. Ich habe Rivière an dieser Stelle nicht deshalb zitiert, weil sein Aufsatz besonders originell, eindeutig oder subtil in der Argumentation ist, sondern allein, um jene radikalen Vorstellungen von Literatur ins Bewußtsein zu rufen, die bereits vor vierzig Jahren in europäischen Zeitschriften von der Art der *Partisan Review* Gemeinplätze der Kritik waren.

Bis zum heutigen Tag jedoch hat diese Gärung nicht auf die literarische Welt Englands und Amerikas übergegriffen; sie ist etwas,

das hier nie assimiliert und stets mißverstanden worden ist, das man für das Produkt eines kollektiven kulturellen Energieverfalls gehalten und nicht selten als pure Perversität, Obskurantismus oder schöpferische Sterilität abgetan hat. Den besseren Kritikern der englischsprachigen Welt freilich konnte kaum verborgen bleiben, in welchem Maße jene Ideen vom »Wesen« der Literatur, die von einigen der großen Romanschreiber des 19. Jahrhunderts übernommen wurden und an denen sie noch 1967 festhalten, von bedeutenden literarischen Werken des 20. Jahrhunderts in Frage gestellt worden sind. Aber das Verhältnis der Kritiker zur wahrhaft neuen Literatur war für gewöhnlich gekennzeichnet durch einen Geist, der stark an den jener Rabbis im Jahrhundert vor Beginn der christlichen Ära erinnert, die demütig die Unterlegenheit ihrer eigenen Zeit gegenüber der Zeit der Propheten anerkannten, aber dennoch den Kanon der prophetischen Bücher ohne Zaudern schlossen und – eher erleichtert als mit Bedauern, so scheint es – die Ära der Prophezeiung für beendet erklärten. Genauso wurde auch jene Zeit wiederholt für beendet erklärt, die in der angloamerikanischen Kritik erstaunlicherweise immer noch als die Zeit der »experimentellen« und »avantgardistischen« Literatur bezeichnet wird. Die rituelle Feier jeder Aushöhlung des herkömmlichen Literaturbegriffs durch ein zeitgenössisches Genie war nicht selten begleitet von der nervösen Beteuerung, daß das betreffende schriftstellerische Produkt leider das letzte Werk einer noblen, sterilen Tradition sei. Immerhin, das Ergebnis dieser verzwickelt-engstirnigen Art der Betrachtung moderner Literatur waren einige unvergleichlich interessante und glänzende Dekaden in der englischen und amerikanischen – insbesondere in der amerikanischen – Kritik. Aber Interessantheit und Glanz dieser Periode basieren auf dem Bankrott des Geschmacks und auf etwas, das einer fundamentalen Unredlichkeit der Methode nahekommt. Das nach rückwärts orientierte Bewußtsein der Kritiker von den eindrucksvollen neuen Forderungen, die eine moderne Literatur stellt, verbunden mit dem Kummer



über jenen Zug in dieser Literatur, der gewöhnlich als »die Zurückweisung der Realität« und »das Scheitern des Ich« bezeichnet worden ist, markiert genau den Punkt, an dem die meisten der begabten angloamerikanischen Literaturkritiker die Analyse literarischer Strukturen aufgeben und sich in Kulturkritiker verwandeln.

Ich will hier nicht die Argumente wiederholen, mit denen ich bereits an anderer Stelle für eine andere kritische Betrachtungsweise plädiert habe. Einige Anmerkungen zu dieser Betrachtungsweise jedoch sind vonnöten. Schon die Erörterung eines einzelnen Werkes von der Radikalität der *Histoire de l'œil* führt zu der Frage nach der Literatur als solcher, der erzählerischen Prosa als Kunstform. Bücher wie die Batailles hätten ohne jene geistige Auseinandersetzung um das Wesen der Literatur, die in Europa seit mehr als einem halben Jahrhundert andauert, nie geschrieben werden können; da aber bei uns dieser Zusammenhang fehlt, können solche Werke für englische und amerikanische Leser kaum nachvollziehbar sein – es sei denn, sie werden als »bloße« Pornographie, als geheimnisvoll-unwirklicher Schund begriffen. Wenn es sogar notwendig ist, sich mit der Frage zu befassen, ob Pornographie und Literatur Gegensätze sind oder nicht, wenn es überhaupt notwendig ist, die Ansicht zu verteidigen, daß pornographische Werke zur Literatur gehören *können*, dann kann das nur im Rahmen einer umfassenden Untersuchung der Frage geschehen, worin das Wesen der Kunst besteht. Um es ganz allgemein zu sagen: Kunst (und Kunstschaffen) ist eine Bewußtseinsform; Grundelemente der Kunst sind die vielfältigen Formen des Bewußtseins. Und es gibt kein ästhetisches Prinzip, durch das diese Vorstellung von den Grundelementen der Kunst so eingeengt werden kann, daß sie die extremsten Formen des Bewußtseins, die über den Bereich der sozialen Persönlichkeit oder der psychologischen Individualität hinausreichen, ausschließt.

Es versteht sich von selbst, daß wir im täglichen Leben eine moralische Verpflichtung anerkennen können, die solchen Bewußt-

seinszuständen in uns entgegenwirkt. Diese Verpflichtung scheint vom pragmatischen Standpunkt aus gerechtfertigt. Daß die Mehrzahl der Menschen sich die Zurückhaltung, die dadurch notwendig wird, auferlegt, scheint eine Voraussetzung für die Gesellschaftsordnung im weitesten Sinne; daß sich jeder zu ihr bekennt, scheint eine unabdingbare Voraussetzung für die Herstellung und Aufrechterhaltung des Kontaktes mit andern (wenn auch auf diesen Kontakt über längere oder kürzere Zeiträume hinweg verzichtet werden kann). Es ist allgemein bekannt, daß Menschen, die sich zu den Extremstadien des Bewußtseins vorwagen, damit ihre geistige Gesundheit – und das heißt ihre Menschlichkeit – aufs Spiel setzen. Aber die Norm des Menschlichen, die dem gewöhnlichen Leben und Verhalten angemessen ist, scheint fehl am Platze, wo es um Kunst geht. Sie simplifiziert. Wenn in den vergangenen hundert Jahren die als autonom verstandene Kunst mit einer beispiellosen Bedeutung ausgestattet wurde – einer Bedeutung, die sie einem sakramentalen menschlichen Unternehmen so nahekommen ließ, wie das in einer säkularisierten Gesellschaft nur irgend möglich war –, so deshalb, weil eines ihrer erklärten Ziele der (für den Künstler als Person oft überaus gefährliche) Vorstoß zu den Grenzen des Bewußtseins und der Bericht von den Erfahrungen auf diesem Außenposten war. Als unabhängiger Erforscher geistiger Gefahren genießt der Künstler ein gewisses Vorrecht, sich anders zu verhalten als die übrigen Menschen; der Einzigartigkeit seiner Berufung entsprechend mag er sich durch einen angemessenen exzentrischen Lebensstil auszeichnen oder auch nicht. Seine Hauptaufgabe jedoch besteht darin, Erinnerungszeichen für seine Erfahrungen zu erfinden, Gegenstände und Gesten, die nicht nur erbauen und unterhalten (wie es ältere Vorstellungen vom Künstler fordern), sondern faszinieren und gefangennehmen. Sein wichtigstes Mittel der Faszination besteht darin, einen Schritt weiterzugehen in der Dialektik des Exzesses, sein Werk abstoßend, dunkel, unzugänglich zu machen, kurz: *das zu geben, was nicht gewünscht wird*

oder zu werden scheint. Aber wie wild die Exzesse auch sein mögen, die er an seinem Publikum begeht: letztlich hängen Glaubhaftigkeit und geistige Autorität des Künstlers ab von dem Gespür seines Publikums für die Exzesse, die er an sich selber begeht. Der exemplarische Künstler der Moderne treibt Handel mit dem Wahnsinn.

Die Vorstellung von der Kunst als der teuer erkaufte Frucht eines ungeheuren geistigen Risikos, eines Risikos, das mit jedem neuen Spieler, der seinen Einsatz wagt und an dem Spiel teilnimmt, größer wird, fordert zu neuen kritischen Maßstäben heraus. Fest steht, daß die Kunst, die im Zeichen dieser Vorstellung entsteht, weder »realistisch« ist noch sein kann. Worte jedoch, die nur eine Umkehrung der Grundforderungen des Realismus bezeichnen – wie etwa »Einbildungskraft« oder »Surrealismus« –, tragen nicht viel zur Klärung bei. Einbildungskraft wird allzu leicht zur großen Einbildung; assoziiert wird dabei das Adjektiv »infantil«. Wo endet die Einbildung und wo beginnt die Phantasie?

Da es kaum wahrscheinlich ist, daß die Mehrzahl der zeitgenössischen Kritiker ernsthaft daran denkt, alle Prosatexte, die nicht realistisch sind, aus dem Reich der Literatur zu verbannen, drängt sich der Verdacht auf, daß bei der Beurteilung sexueller Themen besondere Maßstäbe gelten. Ein Vergleich zwischen der Pornographie und einer anderen Gattung von Büchern, einer anderen Art von »Phantasie«, läßt das deutlich werden. Die ahistorische, traumwelthafte Landschaft, in der die Handlung abläuft, das merkwürdig zeitlupehafte Tempo, in dem einzelne Handlungen ausgeführt werden: all das ist in der Science-fiction fast ebenso häufig anzutreffen wie in der Pornographie. Nichts ist besonders bemerkenswert an der Tatsache, daß die meisten Männer und Frauen es an jener sexuellen Meisterschaft fehlen lassen, deren sich die Menschen im pornographischen Werk erfreuen, und daß die Größe der Organe, die Zahl und die Dauer der Orgasmen, die Vielfalt praktischer Stellungen und das Ausmaß der sexuellen Energie, von de-

nen in der Pornographie die Rede ist, stark übertrieben sind. Genauso wenig aber existieren die Raumschiffe und die überfüllten Planeten, die in der Science-fiction geschildert werden. Daß der Schauplatz der Erzählung ein idealer *Topos* ist, disqualifiziert weder die Pornographie noch die Science-fiction als Literatur. Solche Abkehr vom realen Zeitablauf, vom dreidimensionalen Raum, von der konkreten Persönlichkeit und eine derart »phantastische« Übersteigerung der menschlichen Energie sind vielmehr Elemente einer anderen Art von Literatur, die auf einer anderen Bewußtseinsform basiert.

Das Grundelement der pornographischen Bücher, die einen Zweig der Literatur darstellen, ist eine der Extremformen des menschlichen Bewußtseins. Natürlich würden viele Menschen zugeben, daß das vom Sexuellen besessene Bewußtsein zum Thema einer Literatur als Form der Kunst werden kann. Ein literarisches Werk über die Wollust? Warum nicht? Aber gewöhnlich wird solcher Zustimmung dann eine Klausel beigefügt, durch die sie nachdrücklich wieder zurückgenommen wird. Man fordert, daß der Autor eines solchen Werkes eine angemessene »Distanz« zu seiner Besessenheit bewahrt; erst dann, so wird gesagt, könne seine Darstellung dieser Besessenheit zur Literatur gezählt werden. Das ist eine heuchlerische Norm, die aufs neue bestätigt, daß die Maßstäbe, deren sich die meisten bedienen, wenn es um Pornographie geht, letztlich nicht dem künstlerischen, sondern dem psychiatrischen und dem gesellschaftlichen Bereich angehören. (Seit das Christentum den Einsatz erhöhte und das sexuelle Verhalten zum Maß aller Tugend machte, ist in unserer Kultur alles, was mit der Sexualität zusammenhängt, zu einem »besonderen Fall« geworden – ein Vorgang, der zu merkwürdig widersprüchlichen Verhaltensweisen führte.) Van Goghs Bilder werden nicht für weniger bewundernswert gehalten, ihr Status als Kunst wird nicht in Frage gestellt, weil es Grund zu der Annahme gibt, daß seine Art zu malen weniger mit der bewußten Wahl der Darstellungsmittel nach ästhetischen und

kunsthistorischen Gesichtspunkten zu tun hatte als mit der Tatsache, daß er wahnsinnig war und die Wirklichkeit genauso sah, wie er sie malte. Ebenso wenig wird die *Histoire de l'œil* nicht zur Fallstudie statt zum Kunstwerk, weil der außergewöhnliche Essay, der dem Werk beigelegt ist, erkennen läßt, daß es sich bei den obszönen Zwangsvorstellungen, die hier dargestellt werden, um Batailles eigene Zwangsvorstellungen handelt.

Was ein pornographisches Werk zu einem Bestandteil der Kunstgeschichte macht, ist nicht die Distanz, die Überlagerung des »gestörten Bewußtseins« eines erotisch Besessenen durch ein starkes, an der Wirklichkeit des Alltags orientiertes Bewußtsein. Es ist vielmehr die Ursprünglichkeit, die Authentizität und die Kraft jenes im Werk verkörperten »gestörten Bewußtseins« selber. Vom künstlerischen Standpunkt aus ist die Exklusivität des Bewußtseins im pornographischen Buch als solche weder abnorm noch antiliterarisch.

Auch ist das Ziel oder die Wirkung (sei sie nun intendiert oder nicht) der Pornographie – die sexuelle Erregung des Lesers – kein Mangel. Nur wenn man sich eine entartete und mechanistische Vorstellung vom Sexuellen zu eigen macht, kann man auf den irri- gen Gedanken verfallen, daß es einfach ist, von einem Buch wie *Madame Edwarda* sexuell erregt zu werden. In der von den Kritikern so oft verurteilten Eindeutigkeit der Intention kommt, wenn das pornographische Werk es verdient, als Kunstwerk behandelt zu werden, vieles zum Mitklingen. Die körperlichen Empfindungen, die ungewollt im Leser erweckt werden, enthalten etwas, das die ganze Erfahrung seiner Menschlichkeit – und seiner Grenzen als Persönlichkeit und als Körper – betrifft. In Wahrheit ist die Eindeutigkeit der Intention in der Pornographie unecht. Nicht hingegen die Aggressivität, die in dieser Intention zum Ausdruck kommt. Was in der Pornographie Endzweck zu sein scheint, ist ebensowohl ein Mittel von alarmierender und bedrückender Konkretheit. Der Endzweck ist freilich weniger konkret. Die Pornographie ist – ge-

nau wie die Science-fiction – ein Zweig der Literatur, der auf Desorientierung, auf psychische Verwirrung, ausgerichtet ist.

In mancher Hinsicht ist der sexuelle Wahn als Thema der Literatur mit einem anderen literarischen Thema vergleichbar, dessen Gültigkeit von weit weniger Menschen bestritten wird: mit dem Thema des religiösen Wahns. Dieser Vergleich läßt die bekannte Tatsache der unzweideutigen, aggressiven Wirkung der Pornographie auf ihre Leser in einem etwas anderen Licht erscheinen. Ihre berüchtigte Intention, die Leser sexuell zu erregen, ist in Wahrheit eine besondere Form der Bekehrung. Pornographie, die den Anspruch erheben kann, als ernsthafte Literatur betrachtet zu werden, will auf die gleiche Weise »erregen« wie Bücher, die eine extreme Form der religiösen Erfahrung vermitteln, »bekehren«, wollen.

Zwei französische Bücher, die vor kurzem ins Englische übertragen wurden, *Histoire d'O* und *L'image*, sind besonders geeignet, einige Probleme zu veranschaulichen, die sich im Zusammenhang mit dem Thema der Pornographie als Gattung der seriösen Literatur stellen – einem Thema, das, wie sich zeigt, in der angloamerikanischen Kritik bis heute kaum erforscht ist.

*Histoire d'O* von »Pauline Réage« erschien 1954 in Paris und wurde – zum Teil dank der Unterstützung durch Jean Paulhan, der das Vorwort schrieb – über Nacht berühmt. Vielerorts war man der Meinung, Paulhan selbst habe das Buch geschrieben. Dabei mag der Präzedenzfall eine Rolle gespielt haben, den Bataille geschaffen hatte, indem er seiner *Madame Edwarda*, als sie 1941 zuerst unter dem Pseudonym »Pierre Angélique« veröffentlicht wurde, einem (mit seinem eigenen Namen unterschriebenen) Essay beigelegte. Überdies schien der Name Pauline auf Paulhan hinzudeuten. Paulhan jedoch hat stets bestritten, der Autor der *Histoire d'O* zu sein,

und immer wieder betont, der Roman sei von einer Frau geschrieben worden, die in einem andern Teil Frankreichs lebe und nicht wolle, daß ihr Name bekannt werde. Wenngleich es Leute gab, die Paulhan seine Geschichte von der bescheidenen Autorin aus der Provinz nicht glaubten, schwand mit der Zeit auch die Überzeugung, er selber sei der Verfasser des Buches. Seither schenkte man noch einer ganzen Reihe von Hypothesen Glauben, mit denen die Autorschaft anderen Gestalten der Pariser literarischen Szene zugeschrieben wurde; aber schließlich ließ man auch sie fallen. Die wahre Identität der »Pauline Réage« zählt nach wie vor zu den wenigen wohlgehüteten Geheimnissen der zeitgenössischen Literatur.

*L'image* erschien zwei Jahre später ebenfalls unter einem Pseudonym. Der Autor verbarg sich hinter dem Namen »Jean de Berg«; und um das Geheimnis noch geheimnisvoller zu machen, war das Buch »Pauline Réage« gewidmet und dazu noch mit einem Vorwort versehen, das von ebendieser »Pauline Réage« – von der man seither übrigens nichts mehr gehört hat – stammte. (Das Vorwort der »Réage« ist knapp und leicht zu vergessen; das Vorwort Paulhans hingegen lang und überaus interessant.) Die Spekulationen, die in den literarischen Salons von Paris über die Identität des »Jean de Berg« angestellt werden, sind zumindest zurückhaltender als der Klatsch um »Pauline Réage«. Nur ein Gerücht, das die Frau eines einflußreichen jungen Romanautors nennt, hat einiges Aufsehen erregt.

Nicht ohne Grund warten jene, die die Neugier zu immer neuen Spekulationen über die Autoren treibt, die hinter den beiden Pseudonymen stehen, regelmäßig mit Namen aus dem Kreis der anerkannten Literaten Frankreichs auf. Daß eines der Bücher der Geniestreich eines Amateurs sein könnte, ist in der Tat kaum vorstellbar. Beide – insbesondere aber *Histoire d'O* – sind hochgradig »literarische« Werke. Damit meine ich, daß beide, wie unterschiedlich sie im übrigen auch sein mögen, sich durch eine Qualität des

Schreibens auszeichnen, die sich nicht einfach mit einem reichlichen Vorhandensein der üblichen Talente des Schriftstellers – wie Sensibilität, Energie und Intelligenz – erklären läßt. Zweifellos verfügten die Autoren über solche Gaben, aber man spürt zugleich, in welchem Maße sie durch einen Dialog der Kunstgriffe verfeinert wurden. Statt durch Zügellosigkeit und Dilettantismus, die gemeinhin als die charakteristischen Merkmale des Ausdrucks extremer Wollust betrachtet werden, sind beide Werke durch den hohen Grad der Bewußtheit geprägt, mit der sie geschrieben wurden. Tatsache ist, daß es in beiden Büchern, so erregend ihr Thema auch ist. (wenn der Leser nicht abschaltet und es einfach komisch oder finster findet), mehr um die »Verwendung« des erotischen Stoffes als um seinen »Ausdruck« geht. Und diese »Verwendung« ist vorwiegend – es gibt kein anderes Wort dafür – literarisch. Die Phantasie, die in *Histoire d'O* und *L'image* ihren frevelhaften Vergnügungen nachgeht, ist fest verankert in gewissen Vorstellungen von der *formalen* Vollendung intensiven Fühlens, von Verfahren zur Erschöpfung eines Erlebnisses, die ebenso mit der Literatur und der jüngsten Literaturgeschichte wie mit der ahistorischen Domäne des Eros in Zusammenhang stehen. Und warum auch nicht? Erlebnisse sind nicht pornographisch; nur der Ausdruck und die Darstellung – die Konstruktionen der Phantasie – sind es. Aus diesem Grunde sind es in erster Linie andere pornographische Bücher, an die das pornographische Buch den Leser denken lassen kann, nicht hingegen unmittelbare Phänomene des Sexuellen – und das ist keineswegs notwendig zum Nachteil für seine erotische Erregung.

Um nur einen der zahlreichen Züge herauszugreifen, durch die *Histoire d'O* mit der Idee der Literatur als solcher in Zusammenhang steht: das Buch ist voll von Anklängen an eine breite Tradition pornographischer oder »libertinistischer« Literatur – zumeist Schundliteratur – in französischer und englischer Sprache, die bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht. Am augenfälligsten ist die Anknüpfung an Sade. Aber nicht nur an Sades eigenes schriftstelleri-

sches Werk ist dabei zu denken, sondern zugleich an jene Neuinterpretation Sades, die nach dem Zweiten Weltkrieg von einer Gruppe französischer Schriftsteller vorgenommen wurde, und die, was ihre Bedeutung und ihren Einfluß auf die literarische Geschmacksbildung und die Entwicklung der zeitgenössischen Romanliteratur in Frankreich betrifft, vielleicht mit der Neubewertung von James verglichen werden kann, zu der es kurz vor dem Zweiten Weltkrieg in den Vereinigten Staaten kam, wenn man davon absieht, daß die Leistung der französischen Literatur folgenreicher war und offenbar tiefere Wurzeln geschlagen hat. Natürlich war Sade nie in Vergessenheit geraten. (Flaubert, Baudelaire und die meisten der anderen radikalen Genies der französischen Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lasen ihn mit Begeisterung.) Überdies war er einer der Schutzpatrone der surrealistischen Bewegung und nimmt einen wichtigen Platz im Denken Bretons ein. Aber es waren die Arbeiten der Zeit nach 1945, die Sade endgültig zum unerschöpflichen Ausgangspunkt für ein radikales Nachdenken über die Möglichkeiten der Situation des Menschen machten. Der bekannte Essay der Beauvoir, das unermüdlige biographische Gelehrtenwerk von Gilbert Lely und die bisher noch nicht übersetzten Arbeiten von Blanchot, Paulhan, Bataille, Klossowski und Leiris sind die bedeutendsten Dokumente der Neudeutung, die nach dem Krieg einsetzte und zu dieser erstaunlich dauerhaften Modifikation des literarischen Geschmacks in Frankreich führte. Die Eigentümlichkeit und die theoretische Dichte des französischen Interesses an Sade bleibt für die Intellektuellen aus der literarischen Welt Englands und Amerikas – für die Sade vielleicht als eine exemplarische Gestalt in der Geschichte der Psychopathologie vorstellbar ist, nicht aber als jemand, der jenseits historischer Zusammenhänge als »Denker« ernst zu nehmen ist – im Grunde unbegreiflich.

Aber nicht nur Sade – mit den Problemen, die er selber aufgeworfen hat und denen, die in seinem Namen aufgeworfen wurden

– ist es, der hinter der *Histoire d'O* steht. Es sind ebenso die Konventionen der »libertinistischen« Lohnarbeiten, die im Frankreich des 19. Jahrhunderts geschrieben wurden, wie etwa jene, deren Schauplatz ein imaginäres England ist, das von brutalen Aristokraten mit entsprechend phantastischer sexueller Kapazität und gewalttätigen Neigungen auf der Linie des Sadomasochismus bevölkert wird. Der Name des zweiten Liebhabers und Besitzers der O, Sir Stephan, ist, ebenso wie der Sir Edmonds in der *Histoire de l'œil*, eine eindeutige Anspielung auf diese für eine bestimmte Zeit sehr charakteristische Phantasiegestalt. Wichtig ist, daß die Anspielung auf einen Standardtypus des pornographischen Schundes als literarischer Bezug auf der gleichen Ebene liegt wie die unmittelbar aus Sades Büchern übernommene anachronistische Szenerie, vor der sich der größte Teil der Handlung abspielt. Die Eingangsszene von *Histoire d'O* spielt in Paris, wo O mit ihrem Liebhaber in einem Wagen umherfährt; der größte Teil der weiteren Handlung jedoch ist an einen vertrauteren, wenngleich weniger plausiblen Ort verlegt: in ein einsam gelegenes, luxuriös eingerichtetes und reichlich mit Bediensteten ausgestattetes Schloß, in dem sich eine Gruppe von reichen Männern versammelt und in das Frauen gebracht werden, die wie Sklavinnen als gemeinsam genossenes Objekt der brutalen und einfallreichen Wollust der Männer benutzt werden. Dort gibt es Peitschen und Ketten, Masken, die die Männer tragen, wenn die Frauen zu ihnen vorgelassen werden, flackernde Feuer im Kamin, unsägliche sexuelle Demütigungen, Auspeitschungen, raffiniertere Arten der körperlichen Verstümmelung und mancherlei lesbische Szenen, wenn die Erregung der Orgien im großen Salon abzuflauen scheint. Kurz: der Roman ist mit einigen der abgedroschensten Klischees aus dem Repertoire der Pornographie ausgestattet.

Wie ernst haben wir das zu nehmen? Eine reine Bestandsaufnahme der Handlung könnte zu dem Eindruck führen, daß *Histoire d'O* nicht so sehr Pornographie als vielmehr Metapornographie, glänzende Parodie, ist. Ähnliches wurde zur Verteidigung von

*Candy* ins Feld geführt, als dieses Buch vor ein paar Jahren in Amerika erschien, nachdem es für mehrere Jahre ein bescheideneres Dasein als mehr oder weniger anerkannt schmutzige Lektüre geführt hatte. *Candy*, so wurde argumentiert, sei keine Pornographie, sondern eine Verulkung, eine witzige Satire auf die Konventionen des billigen pornographischen Machwerks. Der Versuch in Ehren, aber so verhält es sich einfach nicht. *Candy* mag witzig sein, aber eine Pornographie bleibt dieses Buch trotzdem. Denn Pornographie kann sich nicht selbst parodieren. Es gehört zum Wesen der pornographischen Phantasie, daß sie überkommene Schemata der Personenzeichnung, des Schauplatzes und der Handlung vorzieht. In der Pornographie dominiert der Typus, nicht das Individuum. Eine Parodie der Pornographie bleibt stets eine Pornographie (soweit sie überhaupt kompetent ist). Die Parodie zählt sogar zu den geläufigsten Formen pornographischen Schreibens. Sade selber benutzte sie nicht selten, wenn er die moralistischen Werke Richardsons umkehrte, in denen weibliche Tugend – sei es durch ein Nein oder durch anschließendes Sterben – allemal den Sieg über die männliche Lüsterheit davonträgt. Im Falle der *Histoire d'O* wäre es treffender, wenn man von einer »Verwendung« Sades statt von einer Parodie auf ihn spräche.

Bereits der Ton der *Histoire d'O* deutet darauf hin, daß alles, was man in dem Buch für Parodie und Altertümelei halten könnte – eine mandarinische Pornographie? –, nur eines unter mehreren Elementen ist, aus denen sich das Werk zusammensetzt. (Obgleich die sexuellen Situationen, die alle nur denkbaren Variationen der Wollust umfassen, anschaulich beschrieben werden, ist das Buch in einem eindeutig gehobenen Prosastil geschrieben, in einer Sprache, die würdig und beinahe keusch wirkt.) Zwar wurde bei der Ausgestaltung der Handlung gelegentlich auf Sade zurückgegriffen; in seinen Grundzügen jedoch unterscheidet sich das Buch durchaus von allem, was Sade je geschrieben hat. Man denke etwa an Sades Werk *Les 120 journées de Sodome* [Die 120 Tage von Sodom], das

hinsichtlich seiner Reichweite vielleicht ehrgeizigste Buch, das je erdacht wurde, eine Art Summa der pornographischen Phantasie, verblüffend eindrucksvoll und erregend selbst noch in der verstümmelten Form, in der es – halb romanhafte Erzählung, halb Szenarium – überliefert ist. (Das Manuskript wurde durch Zufall aus der Bastille gerettet, nachdem man Sade gezwungen hatte, es zurückzulassen, als er 1789 nach Charenton überführt wurde. Sade freilich glaubte bis zu seinem Tode, daß man sein Meisterwerk vernichtet habe, als das Gefängnis geschleift wurde.) Der Expreßzug der Sadeschen Exzesse rast auf einem endlosen, aber ebenen Geleise dahin. Seine Schilderungen sind zu schematisch, als daß sie sinnlich wirken könnten. Die dargestellten Ereignisse wirken eher wie Veranschaulichungen seiner unablässig wiederholten Ideen. Doch diese Ideen selbst scheinen wiederum mehr Prinzipien einer Dramaturgie als ernsthafte Theorie zu sein. Sades Ideen – von der Person als »Ding« oder »Objekt«, vom Körper als Maschine und von der Orgie als Bestandsaufnahme der erhofften unbegrenzten Möglichkeiten der Zusammenarbeit mehrerer Maschinen – scheinen mit dem Ziel ersonnen, eine endlose, nie kulminierende und entsetzlich wirkungslose Aktivität zu ermöglichen.

In der *Histoire d'O* hingegen gibt es eine eindeutige Entwicklung, eine Logik der Ereignisse, die Sades statischem Prinzip des Katalogs oder der Enzyklopädie entgegengesetzt ist. Dieses Fortschreiten der Handlung wird ohne Zweifel durch die Tatsache gefördert, daß der Autor zumindest die Andeutung einer Einigkeit des »Paares« (O und René, O und Sir Stephen) hinnimmt – einer Einigkeit, die in der pornographischen Literatur im allgemeinen nicht anerkannt wird.

Überdies unterscheidet sich natürlich die Gestalt der O selber von den entsprechenden Gestalten bei Sade. Ihre Gefühle, mögen sie auch noch so beharrlich um ein einziges Thema kreisen, haben eine gewisse Variationsbreite und werden sorgfältig beschrieben. Wenn O auch passiv ist, so ist sie doch kaum mit jenen törichten

Geschöpfen in Sades Werken zu vergleichen, die, in abgelegenen Schlössern festgehalten, von erbarmungslosen Edelmännern und satanischen Priestern gepeinigt werden. Dazu wird O als aktiv dargestellt; als äußerlich aktiv wie bei der Verführung Jacquelines und – wichtiger noch – als in einem hintergründigen Sinne aktiv in ihrer eigenen Passivität. Nur oberflächlich ähnelt O ihren Vorgängerinnen bei Sade. In Sades Büchern gibt es keinerlei persönliches Bewußtsein, wenn man von dem des Autors selber absieht. O jedoch hat durchaus ein Bewußtsein, und aus der Perspektive dieses Bewußtseins wird ihre Geschichte erzählt. (Obwohl das Buch in der dritten Person geschrieben ist, berichtet der Erzähler stets aus ihrer Perspektive und gibt nie vor, mehr zu wissen als sie.) Sade versucht, die Sexualität von allen persönlichen Assoziationen zu befreien, sie zu neutralisieren und eine Art von unpersönlicher – oder reiner – sexueller Begegnung darzustellen. Die Titelgestalt im Buch der »Pauline Réage« dagegen reagiert auf verschiedene Menschen – auf René, Sir Stephen, Jacqueline und Anne-Marie – in sehr verschiedener Weise (unter anderem mit Liebe).

Sade ist natürlich repräsentativer für die Haupttendenzen innerhalb der pornographischen Literatur. Wenn die pornographische Phantasie darauf abzielt, eine Person mit der andern und alle Personen mit leblosen Objekten austauschbar zu machen, ist es nicht zweckmäßig, eine Gestalt so darzustellen, wie O dargestellt wird: mit einem gewissen Maß an Willen (den sie auszuschalten sucht) und Intelligenz. Die Welt der Pornographie ist in der Hauptsache mit Wesen wie Sades Justine bevölkert, die keinen Willen, keinen Verstand, ja augenscheinlich nicht einmal ein Gedächtnis haben. Justine lebt in einem permanenten Zustand des Erstauens, zieht niemals eine Lehre aus den ständig sich wiederholenden Verletzungen ihrer Unschuld. Kaum hat man sie betrogen, da ist sie, ohne irgendeine Lehre aus ihrem Erlebnis gezogen zu haben, auch schon bereit, dem nächsten Wüstling zu trauen, um dafür mit dem erneuten Verlust ihrer Freiheit, den gleichen Demütigungen

und den gleichen blasphemischen Predigten zum Lobe des Lasters belohnt zu werden.

Die meisten der Gestalten, die in der Pornographie die Rolle der sexuellen Objekte spielen, sind aus dem gleichen Stoff wie jene Gestalten der Komödie, die die eigentlichen Träger des »Humors« sind. Justine ist wie Candide; auch er ist ein Nichts, ein unbeschriebenes Blatt, ein ewig Naiver, der sich außerstande zeigt, irgend etwas aus seinen schrecklichen Qualen zu lernen. Immer wieder wird in der Pornographie die vertraute Struktur der Komödie sichtbar, deren Hauptfigur wie ein ruhender Punkt inmitten wilder Ausbrüche ist (Buster Keaton ist ein klassisches Symbol dafür). Die Figuren der Pornographie werden, genau wie die der Komödie, nur von außen, gleichsam behavioristisch, gesehen. Per definitionem bleibt ihr Inneres, dessen Vergegenwärtigung die Voraussetzung für ein echtes gefühlsmäßiges Engagement ist, unsichtbar. In einem Großteil der Komödien beruht der Witz gerade auf der *Diskrepanz* zwischen dem untertriebenen oder betäubten Gefühl und dem ausführlich dargestellten unerhörten Ereignis. Mit ähnlichen Mitteln arbeitet die Pornographie. Der ausdruckslose Ton, das, was dem Leser, der sich in einem normalen Bewußtseinszustand befindet, wie ein unverhältnismäßig schwaches Reagieren der meisten Gestalten auf die Situationen, mit denen sie konfrontiert werden, vorkommt, löst hier freilich kein Lachen aus; es provoziert vielmehr eine sexuelle Reaktion, die ursprünglich voyeuristischer Art ist, aber vermutlich durch eine unmittelbare Identifikation mit einem der Teilnehmer an dem sexuellen Vorgang vollends sichergestellt werden muß. Der Mangel an emotionaler Intensität in der Pornographie ist aber weder eine künstlerische Schwäche noch das Zeichen einer zum Prinzip erhobenen Unmenschlichkeit. Er ist die Voraussetzung für die sexuelle Reaktion des Lesers. Nur wenn der Autor davon absieht, Emotionen unmittelbar zum Ausdruck zu bringen, kann er damit rechnen, daß dem Leser Raum für eigene Reaktionen bleibt. Wenn das dargestellte Ereignis von vornherein mit den offen aus-

gesprochenen Empfindungen des Autors geschmückt ist, dann mag es zwar sein, daß der Leser durch diese Empfindungen erregt wird. Aber es ist schwieriger, von dem Ereignis selbst erregt zu werden\*.

Die Stummfilmkomödie liefert zahlreiche anschauliche Beispiele dafür, wie das formale Prinzip der kontinuierlichen Erregung oder der unaufhörlichen Bewegung (Filmschwank) auf der einen und das der Ausdruckslosigkeit auf der andern Seite im Grunde auf das gleiche hinauslaufen: auf eine Abschwächung, Neutralisierung oder Distanzierung der Emotionen des Publikums, seiner Fähigkeit, sich auf eine »menschliche« Weise mit bestimmten Gestalten zu identifizieren und mit moralischen Urteilen (und so weiter) über die Situationen aufzuwarten, in denen es gewalttätig zugeht. Das gleiche Prinzip begegnet in der gesamten pornographischen Literatur. Es wäre falsch anzunehmen, daß die Gestalten in der Pornographie absolut keine Gefühle haben können. Sie können durchaus Gefühle haben. Aber die Prinzipien des untertriebenen Reagierens und der hektischen Erregung führen dazu, daß das emotionale Klima sich von selbst aufhebt, so daß der Grundton der Pornographie affektlos und emotionslos ist.

Freilich lassen sich verschiedene Grade der Affektlosigkeit unterscheiden. Justine verkörpert den Typus des Sex-Objekts (das stets weiblichen Geschlechts ist, da die meisten Pornographien entweder von Männern oder zumindest von einem stereotypisierten männlichen Standpunkt aus geschrieben werden): ein verwirrtes Opfer, dessen Bewußtsein, wie ich bereits gesagt habe, durch seine Erleb-

\* Das wird sehr deutlich im Falle der Bücher Genets, die trotz der Ausdrücklichkeit der geschilderten sexuellen Erfahrungen auf die Mehrzahl der Leser keineswegs sexuell erregend wirken. Der Leser weiß (und der Autor hat es oft genug gesagt), daß Genet selber sexuell erregt war, als er *Le miracle de la rose* [Wunder der Rose], *Notre-Dame-des-Fleurs* und so weiter schrieb. Der Leser kommt auf eine intensive und beruhigende Weise mit der erotischen Erregung Genets in Berührung, einer Erregung, die der eigentliche Motor dieser metaphernbeladenen Werke ist; gleichzeitig aber schließt die Erregung des Autors die eigene des Lesers aus. Genet hat vollkommen recht, wenn er sagt, seine Bücher seien nicht pornographisch.

nisse nicht im geringsten verändert wird. O hingegen ist eine Eingeweihte; sie ist dankbar für die Gelegenheit, teilzuhaben an einem Mysterium – wie groß der Schmerz und die Angst, die der Preis dafür sind, auch sein mögen. Dieses Mysterium ist der Verlust des Ich. O lernt, sie leidet, sie verändert sich. Schritt für Schritt wird sie mehr zu dem, was sie ist – ein Prozeß, der identisch ist mit der Aushöhlung ihrer selbst. In der Vorstellung von der Welt, die in der *Histoire d'O* sichtbar wird, ist das höchste Gut die Überschreitung der Grenzen der Persönlichkeit. Die Handlung verläuft nicht horizontal, sondern spiegelt eine Aufwärtsbewegung in der Erniedrigung wider. O wird nicht einfach identisch mit ihrer sexuellen Verfügbarkeit; sie strebt vielmehr nach der Vollkommenheit einer Existenz als »Objekt«. Ihr Zustand, der vielleicht als der Zustand der »Entmenschlichung« gekennzeichnet werden kann, darf nicht als Nebenprodukt ihres Sklavinnenverhältnisses zu René, Sir Stephen und den übrigen Männern von Roissy verstanden werden. Er ist vielmehr das Entscheidende, das, was sie sucht und am Ende findet. Die letzte Szene des Buches zeigt sie an ihrem Ziel; verstümmelt, in Ketten, unkenntlich gemacht, verkleidet (als Käuzchen) wird sie auf ein Fest geführt; und sie ist so eindeutig kein Mensch mehr, daß niemand unter den Gästen auf den Gedanken kommt, sie anzusprechen.

In dem vielsagenden Buchstaben, der ihr als Name dient, wird das Streben der O auf die kürzeste Formel gebracht: Zum einen deutet sich in »O« eine Karikatur ihres Geschlechts an – nicht ihres persönlichen Geschlechts, sondern des Geschlechts der Frau. Darüber hinaus steht der Buchstabe für den leeren Raum, eine geistige Leere, ein Nichts. Was sich jedoch in der *Histoire d'O* offenbart, ist eine geistige Paradoxie: die Paradoxie einer vollen Leere, eines leeren Raumes, der zugleich ausgefüllt ist. Die Stärke des Buches liegt in der Qual, die die ständige Gegenwart dieser Paradoxie verursacht. »Pauline Réage« stellt – auf weit organischere und differenziertere Weise als Sade in seinen unbeholfenen Darlegungen und



Diskursen – die Frage nach dem Status der menschlichen Persönlichkeit selbst. Und während Sade an der Auslöschung der Persönlichkeit unter dem Gesichtspunkt der Macht und der Freiheit interessiert ist, ist die »Réage« an der Auslöschung der Persönlichkeit unter dem Gesichtspunkt des Glücks interessiert.

Was in der angloamerikanischen Literatur einer Auseinandersetzung mit diesem Thema am nächsten kommt, sind einige Passagen in Lawrences *The Lost Girl* [Das verlorene Mädchen].

Die wirkliche Bedeutung der Paradoxie jedoch wird erst sichtbar, wenn man sich zumindest andeutungsweise eine Vorstellung vom Sexuellen zu eigen macht, die anders ist als jene, die von der Mehrzahl der Aufgeklärtesten unter den Lesern vertreten wird. Der landläufigen Vorstellung nach, die eine Mischung aus Rousseauschen, Freudschen und liberal-sozialen Gedanken darstellt, ist das Phänomen des Sexuellen eine vollkommen erfassbare, wenngleich über die Maßen kostbare Quelle des körperlichen Vergnügens. Gibt es Probleme, so gehen sie auf die lange Entstellung der sexuellen Triebe zurück, die das Werk des westlichen Christentums ist und deren Auswirkungen sich fast niemand in unserem Kulturkreis entziehen kann. Am Anfang stehen Schuldgefühl und Angst; dann folgt eine Verminderung der sexuellen Kapazität, die, wenn nicht zur tatsächlichen Impotenz und Frigidität, so doch wenigstens zur Erschöpfung der erotischen Kraft und zur Verdrängung zahlreicher natürlicher Elemente des Geschlechtstriebes führt (die »Perversionen«). Der ganze Prozeß schließlich findet seinen Niederschlag in einem öffentlichen Sittenkodex, der die Menschen auf die Kunde von den sexuellen Vergnügungen anderer mit Neid und Faszination, Abscheu und gehässiger Empörung reagieren läßt. Diese Verketzerung der sexuellen Gesundheit durch die Kultur ist es, auf die ein Phänomen wie die Pornographie zurückgeführt wird. Entscheidend ist, daß die Gebildetsten unter den Lesern in der Annahme übereinstimmen, der Sexualtrieb der Menschen sei, wenn er sich ungestört entfalten könne, eine ebenso natürliche wie erfreu-

liche Angelegenheit, und »das Obszöne« sei eine Konvention, eine Fiktion, die der Natur von einer Gesellschaft aufgezwungen werde, die in der Überzeugung lebe, daß an den sexuellen Funktionen und damit auch am sexuellen Vergnügen etwas Anrüchiges sei. Genau diese Annahme ist es, deren Richtigkeit von der französischen Tradition, deren Repräsentanten Sade, Lautrémont, Bataille und die Verfasser von *Histoire d'O* und *L'image* sind, in Frage gestellt wird. Die französischen Autoren scheinen davon auszugehen, daß »das Obszöne« tief im menschlichen Bewußtsein verankert ist und nicht als eine Folge der Abneigung einer kranken Gesellschaft gegen den Körper betrachtet werden kann. Die menschliche Sexualität ist – auch dann, wenn man von christlichen Verdrängungen und so weiter absieht – ein höchst zweifelhaftes Phänomen und gehört, zumindest potentiell, eher zu den extremen als zu den normalen Erfahrungen des Menschen. Mag sie auch gezähmt sein: sie bleibt dennoch eine der dämonischen Mächte im menschlichen Bewußtsein, eine Macht, die immer wieder verbotene und gefährliche Wünsche in uns weckt, vom Verlangen, einem anderen Menschen willkürlich Gewalt anzutun, bis zu der wollüstigen Sehnsucht nach der Auslöschung des eigenen Bewußtseins, ja selbst nach dem Tode. Sogar als einfache körperliche Sensation und Stimmung ähnelt der Liebesakt zweifellos mindestens ebensosehr – wenn nicht gar mehr – einem epileptischen Anfall wie dem Genuß einer Mahlzeit oder dem Gespräch mit einem anderen Menschen. Jeder hat schon einmal (zumindest in der Phantasie) den erotischen Zauber der physischen Grausamkeit erlebt, und jeder kennt den erotischen Reiz, der von Dingen ausgehen kann, die im allgemeinen als niedrig und abstoßend empfunden werden. Diese Phänomene gehören zu den natürlichen Erscheinungsformen der Sexualität; und wenn sie nicht als bloße neurotische Abweichungen von der Norm beiseite geschoben werden, dann mag sich daraus ein anderes und komplexeres Bild ergeben als jenes, das von der öffentlichen Meinung propagiert wird.

Es scheint fast so, als gäbe es gute Gründe dafür, daß die meisten Menschen außerstande sind, ihr Vermögen zur sexuellen Ekstase uneingeschränkt zu entfalten, wenn man davon ausgeht, daß die Sexualität eines Menschen etwas ist, das sich, wie die Kernenergie, als durch Skrupel bezähmbar erweisen kann – aber nicht muß. Wenn die meisten Menschen ihre sexuelle Kapazität nicht regelmäßig, vielleicht sogar nie, auf dieser Stufe äußerster Intensität erleben, so bedeutet das keineswegs, daß es dieses Extrem nicht gibt oder daß seine Möglichkeit sie nicht trotzdem in Atem hält. Die Religion ist nach dem Sexuellen vermutlich das zweitälteste Mittel zur Erzeugung der Ekstase, das den Menschen zu Gebote steht. Doch auch unter den Massen der Frommen muß die Zahl derer, die sich auf dem Wege zu diesem Bewußtseinszustand sehr weit vorge- wagt haben, verhältnismäßig klein sein. Irgend etwas an der Sexualität des Menschen, zumindest an der des zivilisierten Menschen, ist nachweislich von Grund auf widersprüchlich und verwirrend. Der Mensch, das kranke Tier, spürt in sich einen Drang, der ihn in den Wahnsinn treiben kann. Dieses Verständnis der Sexualität als einer Macht jenseits von Gut und Böse, jenseits der Liebe und jenseits der geistigen Normalität, der Sexualität als Quelle der Qualen und Mittel zur Überwindung der Grenzen des Bewußtseins ist das Kennzeichen der französischen Bücher, von denen hier die Rede war.

Auch die *Histoire d'O*, in der der Versuch einer vollkommenen Transzendierung des Begriffs der Persönlichkeit unternommen wird, beruht auf dieser düsteren und komplexen Vorstellung von der Sexualität, die so verschieden ist von der hoffnungsvollen Vorstellung, die im Namen des Freudianismus und der liberalen Kultur Amerikas propagiert wird. Die Frau, der kein anderer Name gegeben wird als »O«, geht als menschliches Wesen ihrer Auslöschung, als geschlechtliches Wesen ihrer Erfüllung entgegen. Es ist schwer zu sagen, wie sich ermitteln ließe, ob es tatsächlich etwas in der »Natur« oder im menschlichen Bewußtsein gibt, das eine solche Spaltung fördert. Fest steht jedoch, daß die Möglichkeit den Men-

schon stets gepeinigt hat, sosehr er sich auch daran gewöhnt haben mag, diese Spaltung zu bagatellisieren.

Was an der Gestalt der O sichtbar wird, spiegelt sich auf einer anderen Ebene im Wesen der pornographischen Literatur selbst wider. Die pornographische Literatur treibt einen Keil zwischen unsere Existenz als menschliche Wesen und unsere Existenz als geschichtliche Wesen, während wir im gewöhnlichen Leben bemüht sind, eine solche Spaltung zu vermeiden. Normalerweise empfinden wir unsere sexuelle Befriedigung und unsere persönliche Befriedigung nicht als zwei verschiedene oder gar entgegengesetzte Dinge – oder wollen sie zumindest nicht als zweierlei empfinden. Vielleicht aber sind sie in mancher Hinsicht verschieden, ob es uns gefällt oder nicht. Insoweit als ein intensives sexuelles Fühlen einen hohen Grad von Aufmerksamkeit involviert, enthält es mit Sicherheit auch Erfahrungen, in denen der Verlust des eigenen »Ich« spürbar wird. Die Literatur von Sade über den Surrealismus bis zu den hier untersuchten neueren Büchern nutzt dieses Geheimnis aus, isoliert es und weist den Leser darauf hin, lädt ihn zur Teilhabe ein.

Diese Literatur ist sowohl eine Beschwörung des Erotischen in seinem dunkelsten Sinne als auch – in gewissen Fällen – ein Exorzismus. Die andächtige, feierliche Stimmung der *Histoire d'O* wird kaum je unterbrochen; ein Beispiel für ein Werk über das gleiche Thema des Weges zur Entfremdung des Ich vom Ich, in dem die Stimmungen wechseln, ist Buñuels Film *L'âge d'or* [Das goldene Zeitalter]. Vielleicht wäre es lohnend, von der These auszugehen, daß die Pornographie als literarische Form entweder einem der Tragödie entsprechenden Aufbau folgt (*Histoire d'O*), bei dem das erotische Subjekt-Opfer unweigerlich dem Tod entgegengeht, oder aber einem Aufbau, der der Komödie entspricht (*L'image*), und bei dem das besessene Streben nach dem sexuellen Erlebnis am Ende mit einer Befriedigung belohnt wird: der Vereinigung mit dem über alles begehrten sexuellen Partner.

Es gibt wohl kaum einen Schriftsteller, in dessen Werk eine dunklere Auffassung vom Erotischen, von den Gefahren der Faszination und der Demütigung, die es umgeben, zum Ausdruck kommt als in den Büchern Batailles. Seine *Histoire de l'œil* (erstmalig erschienen im Jahre 1921) und seine *Madame Edwarda* (1941) qualifizieren sich dadurch als pornographische Bücher, daß ihr Thema der sexuelle Trieb ist – ein übermächtiger Trieb, der jedes Interesse an den Personen, das über deren Rolle in der sexuellen Dramaturgie hinausgeht, ausschließt – und daß die Befriedigung dieses Triebes anschaulich dargestellt wird. Aber das sagt nichts über die Außergewöhnlichkeit der beiden Werke aus. Denn bloße Ausführlichkeit in der Beschreibung sexueller Organe und Akte ist keinesfalls notwendig obszön; obszön wird sie erst, wenn die Beschreibung in einem bestimmten Ton abgefaßt ist, wenn sie eine gewisse moralische Resonanz hat. Tatsache ist, daß die wenigen sexuellen Akte und quasi-sexuellen Anstößigkeiten, die in Batailles Werken begegnen, sowohl ihrer Anzahl als auch ihrer Vielfalt nach schwerlich konkurrieren können mit der unendlichen mechanistischen Erfindungsgabe, die Sade in *Les 120 journées de Sodome* beweist. Dennoch wirkt das, was Bataille beschreibt, auf eine bestimmte Art zwingender und empörender als selbst die gespenstischsten Orgien, die Sade inszenieren konnte; denn Bataille besaß einen weitaus feineren und tieferen Sinn für das Sündhafte.

Einer der Gründe für die außerordentlich starke und erregende Wirkung von *Histoire de l'œil* und *Madame Edwarda* liegt darin, daß Bataille klarer als jeder andere sah, daß es in der Pornographie letztlich nicht um das Sexuelle geht, sondern um den Tod. Das soll freilich nicht heißen, daß jede Pornographie offen oder insgeheim vom Tode spricht. Nur die Werke, die von jener spezifischen und eindrucksvollen Variation der Themen der Wollust und des »Obszönen« handeln, tun dies. Jedes wahrhaft obszöne Streben ist auf die

Befriedigung im Tod gerichtet, die der Befriedigung des Eros folgt und sie übertrifft. (Ein Beispiel für ein pornographisches Werk, in dem es nicht um das »Obszöne« geht, ist Louys' hübsche Geschichte von der sexuellen Unersättlichkeit, die den Titel *Trois filles et leur mère* trägt. *L'image* ist ein weniger eindeutiger Fall. Während die geheimnisvollen Dinge, die sich zwischen den drei Gestalten abspielen, mit Elementen des Obszönen durchsetzt sind – die mehr wie eine Vorahnung wirken, da das Obszöne hier zu einem Bestandteil des Voyeurturns wird –, ist der Schluß, die Vereinigung des Erzählers mit Claire, eindeutig als ein glückliches Ende zu verstehen. In der *Histoire d'O* begegnet ein Problem anderer Art. Das Buch endet mehrdeutig; in einigen Zeilen wird darauf hingewiesen, daß es zwei Versionen eines gestrichenen Schlußkapitels gibt, von denen die eine mit den Sätzen endet: »Als O sah, daß Sir Stephen sie verlassen würde, wünschte sie sich den Tod. Sir Stephen erteilte seine Zustimmung.« Wenn dieser zweifache Schluß auch überzeugend an den Beginn des Buches anknüpft, an dem zwei Versionen »des gleichen Anfangs« stehen, sollte sich der Leser, wie ich meine, dadurch nicht in seinem Gefühl irre machen lassen, daß O sterben wird, mag der Autor auch einige Zweifel hinsichtlich ihres Schicksals zum Ausdruck bringen.)

Batailles Bücher, die Kammermusik der pornographischen Literatur, haben zumeist die Form des *récit* (dem in einigen Fällen ein Essay an die Seite gestellt ist). Das Thema, das sie vereint, ist Batailles eigenes Bewußtsein, ein Bewußtsein im permanenten Zustand der Agonie; aber wie ein gleichermaßen außergewöhnlicher Geist in früherer Zeit eine Theologie der Agonie hätte schreiben können, hat Bataille eine Erotik der Agonie geschrieben. In dem Wunsch, etwas über die autobiographischen Quellen seiner Bücher mitzuteilen, fügte er der *Histoire de l'œil* einige Erinnerungen an seine eigene, überaus schreckliche Kindheit bei. (Ein Beispiel: sein blinder, syphilitischer, wahnsinniger Vater versucht vergeblich zu urinieren.) Die Zeit, erklärt er, hat diese Erinnerungen neutrali-

siert; nach so vielen Jahren haben sie weitgehend ihre Macht über ihn verloren und »können nur verzerrt, kaum noch erkennbar und im Zuge dieser Verzerrung mit einer obszönen Bedeutung behaftet, wieder lebendig werden«. Auf diese Weise erweckt für Bataille »das Obszöne« das überaus Schmerzliche zu neuem Leben und erringt gleichzeitig einen Sieg über diesen Schmerz. Notwendigerweise muß er sich mit den extremen Formen der erotischen Erfahrung auseinandersetzen. Menschen, so sagt er im Essay-Teil von *Madame Edwarda*, leben nur durch den »Exzeß«. Und das Vergnügen hängt von der »Perspektive« ab oder von der Hingabe an einen Zustand der »offenen Existenz«, einer Existenz, die für den Tod wie für die Freude offen ist. Die meisten Menschen, meint Bataille, versuchen ihre eigenen Gefühle zu überlisten; sie wollen empfänglich sein für das Vergnügen, aber den »Schrecken« fernhalten. Das, so argumentiert er, ist töricht; denn der Schrecken verstärkt den »Reiz« und stimuliert das Verlangen.

Die extreme Form der erotischen Erfahrung stellt für Bataille eine heimliche Verbindung mit dem Tode her. Das heißt nun freilich nicht, das Bataille seine Bücher mit Leichen füllt. (In der erschreckenden *Histoire de l'œil* zum Beispiel stirbt nur eine Person, und das Buch endet damit, daß die drei Hauptgestalten nach ihrem ausschweifenden Leben in Frankreich eine Jacht in Gibraltar erwerben, um ihren infamen Abenteuern andernorts nachzugehen.) Was Bataille tut, ist wirksamer. Er verleiht jedem einzelnen Vorgang ein Gewicht, ein beunruhigendes Maß von Ernst, das in der Tat »tödlich« wirkt.

Aber trotz der offenkundigen Unterschiede in Niveau und Präzision der Darstellung lassen sich immerhin einige Ähnlichkeiten zwischen der Konzeption Sades und der Batailles aufweisen. So war zum Beispiel Sade, genau wie Bataille, nicht so sehr ein von seiner Sinnlichkeit bestimmter Autor als vielmehr ein Mann mit einem intellektuellen Plan: er wollte den Bereich des Sündhaften, der Übertretung erforschen. Darüber hinaus begegnet bei ihm die glei-

che letzte Identifikation von Sexualität und Tod, die Batailles Bücher kennzeichnet. Aber Sade hätte nie wie Bataille schreiben können: »Die Wahrheit der Erotik ist tragisch.« In Sades Büchern sterben viele Menschen. Aber ihr Tod ist nicht überzeugend. Er ist ebensowenig überzeugend wie die Verstümmelungen, zu denen es während der abendlichen Orgien kommt, und von denen sich die Opfer mittels einer Wundersalbe regelmäßig am nächsten Morgen restlos erholen. Auf Schritt und Tritt sieht man sich mit dieser Unaufrichtigkeit Sades in bezug auf den Tod konfrontiert. (Es versteht sich, daß man einer solchen Unaufrichtigkeit auch in vielen andern pornographischen Schriften begegnet, die weniger interessant und hervorragend sind als die Bücher Sades.)

Man hat in der Tat den Eindruck, daß die ermüdende Tendenz zur Wiederholung, die in Sades Schriften sichtbar wird, die Folge seines Ausweichens vor dem unausweichlichen Ziel oder Hafen eines wahrhaft konsequenten Wagnisses der pornographischen Phantasie ist. Wenn die pornographische Phantasie konsequent ist, das heißt, wenn sie allein auf den Genuß der Übertretung ausgerichtet ist und nicht auf den bloßen Genuß als solchen, dann ist der Tod das einzig mögliche Ende ihrer Odyssee. Da Sade nicht zu diesem Ende gelangen konnte oder wollte, wich er aus. Er zog seine Schilderungen in die Länge, walzte sie aus und wiederholte weitschweifig orgiastische Variationen und Kombinationen. Überdies unterbrach er regelmäßig jede Notzucht- oder Unzuchtszene, um seinen Opfern die neuesten Fassungen langatmiger Reden vorzutragen über die Frage, was wahre »Aufklärung« bedeutet – die unangenehme Wahrheit über Gott, Gesellschaft, Natur, Individuum und Tugend. Bataille dagegen gelingt es, alles zu meiden, was nach solchen Gegen-Idealismen aussieht, die in Sades Lästerungen begegnen (und die im Grunde den geächteten Idealismus verewigen, der hinter diesen Phantasiegebilden steht); Batailles Blasphemien sind autonom.

Sades Bücher, die Wagnerschen Musikdramen der pornographischen Literatur, sind weder raffiniert noch konzentriert. Bataille er-

reicht seine Wirkungen mit weit sparsameren Mitteln: mit einem Kammermusikensemble aus Gestalten, die nicht austauschbar sind, statt mit Sades Mittel der opernhafte Vielfalt sexueller Virtuosen und professioneller Opfer. Bataille wählt das künstlerische Mittel der äußersten Verknappung; und es bewährt sich. Hier liegt der Grund dafür, daß Batailles schmales Werk mit seinen aphoristischen Gedanken das Werk Sades hinter sich läßt. Selbst in der Pornographie kann ein Weniger ein Mehr sein.

Darüber hinaus hat Bataille außerordentlich originelle und eindrucksvolle Lösungen für eines der beständigen Formprobleme der Pornographie gefunden: für das Problem des Schlusses. Zumeist entschieden sich die Autoren für einen Schluß, der keinen Anspruch auf eine innere Notwendigkeit erhob. Daraus folgte Adorno, daß die Pornographie weder Anfang noch Mitte, noch Ende habe. Aber er irrte sich. Daß das Ende abrupt und nach konventionellen Maßstäben unmotiviert ist, muß nicht notwendig ein Mangel sein. (Wenn mitten im Science-fiction-Roman ein fremder Planet entdeckt wird, so braucht das nicht weniger abrupt oder unmotiviert zu wirken.) Abruptheit, ein Element des Zufälligen in den Begegnungen und ihren ständigen Erneuerungen, ist nicht irgendein bedauerlicher Fehler der Pornographie, den man vielleicht gern behoben sähe, um sie in den Bereich der Literatur aufnehmen zu können. Vielmehr handelt es sich hier um wesentliche Elemente der Phantasie und der Vorstellung von der Welt, auf denen die Pornographie basiert. In vielen Fällen führen sie genau den Schluß herbei, dessen es bedarf.

Das schließt jedoch nicht aus, daß es daneben noch andere Typen des Schlusses gibt. Einer der hervorstechenden Züge der *Histoire de l'œil* – und in geringerem Maß auch von *L'image* – ist die Bemühung um konsequentere oder strengere Formen des Schlusses, und zwar im Sinne der pornographischen Phantasie, unabhängig von den Lösungen, die realistischere oder weniger abstrakte Romane zu bieten haben.

Dieser Versuch scheint zu einer strengeren, weniger spontanen und ausgeprägt deskriptiven Form des Erzählens zu führen.

In *L'image* ist alles von einer einzigen Metapher beherrscht: der Metapher des »Bildes« (obgleich der Leser die volle Bedeutung des Titels erst erfaßt, wenn er bis zum Schluß des Buches vorgedrungen ist). Zunächst scheint die Metapher einen klaren, eindeutigen Sinn zu haben: »flaches« Objekt, »zweidimensionale Fläche« oder »passive Reflexion«. All das bezieht sich auf Anne, die dem Erzähler von Claire als »vollkommene Sklavine« zur beliebigen Verwendung für seine eigenen sexuellen Zwecke angeboten wird. Aber genau in der Mitte des Buches (»Abschnitt V« in einem kurzen Werk aus zehn Abschnitten) findet sich eine rätselhafte Szene, in der eine neue Bedeutung von »image« eingeführt wird. Claire, die mit dem Erzähler allein ist, will diesem die Reihe von seltsam unverständlichen Photographien zeigen, auf denen Anne in obszönen Situationen zu sehen ist; und diese werden auf eine Weise beschrieben, daß das, was ursprünglich eine brutal direkte, wenn auch augenscheinlich unmotivierte Situation war, jetzt mit einer Aura des Geheimnisvollen umgeben wird. Von dieser Zäsur an sieht sich der Leser stets gleichzeitig mit der unmittelbar im Text vergegenwärtigten »obszönen« Situation und einer indirekten Spiegelung oder Wiederholung dieser Situation konfrontiert. Von dieser Last (der doppelten Perspektive) wird er erst auf den letzten Seiten des Buches befreit, wenn, wie die Überschrift des letzten Abschnittes verheißt, »alles sich auflöst«. Es wird enthüllt, daß Anne nicht das erotische Spielzeug ist, das Claire dem Erzähler unentgeltlich überlassen hat, sondern Claires »Bild« [»image«], ihre »Projektion«, die vorausgeschickt wird, um den Erzähler zu lehren, wie er sie lieben soll.

*Histoire de l'œil* ist ein Buch, das in seinem Aufbau nicht weniger streng und hinsichtlich der Absicht, die ihm zugrunde liegt, eher noch ehrgeiziger ist. Interessant ist, daß beide Romane in der ersten Person geschrieben sind. In beiden ist der Ich-Erzähler ein Mann, der gleichzeitig eine der drei Personen ist, deren sexuelle Beziehun-

gen zueinander die Handlung des Buches ausmachen. In den Prinzipien ihres Aufbaus jedoch unterscheiden sich die Werke grundsätzlich voneinander. »Jean de Berg« schildert, wie etwas nach und nach bekannt wird, von dem der Ich-Erzähler zunächst nichts weiß. Alle Einzelgeschehnisse sind Spuren, Beweisstücke, und der Schluß bringt eine Überraschung. Bataille beschreibt ein Geschehen, das im Grunde innerseelischer Art ist: drei Menschen haben den gleichen Wunschtraum: die Verwirklichung eines kollektiven pervertierten Verlangens. In *L'Image* liegt der Akzent auf dem Verhalten, das undurchsichtig, unverständlich ist. In der *Histoire de l'œil* liegt der Akzent zunächst auf dem Wunschtraum, dann auf seiner Übereinstimmung mit einem spontan »erfundene« Akt. Die Entwicklung der Handlung folgt den Phasen der szenischen Verwirklichung. Bataille entwirft die Stadien der Befriedigung einer erotischen Besessenheit, die eine Reihe von alltäglichen Objekten oder Dingen heimsucht. Das Prinzip des Aufbaus ist daher ein räumliches Prinzip: eine Reihe von Objekten, die in einer bestimmten Ordnung aufeinanderfolgen, wird aufgespürt und in einem konvulsiven erotischen Akt benutzt oder verbraucht. Das obszöne Spiel mit diesen Objekten und den Personen in ihrer Umgebung und ihre Schändung stellt die Handlung der Novelle dar. Als das letzte Objekt (das Auge) einem Akt, der alle vorangegangenen an Brutalität übertrifft, zum Opfer gefallen ist, endet das Buch. In dieser Novelle kann es weder Enthüllungen noch Überraschungen geben, ebensowenig eine Erweiterung des »Wissens«, sondern allein die Intensivierung dessen, was bereits bekannt ist. Die scheinbar beziehungslos nebeneinanderstehenden Elemente sind in Wahrheit miteinander verknüpft, ja, sie sind ohne Ausnahme Variationen ein und derselben Sache. Das Ei im ersten Kapitel ist nichts anderes als die erste Version des Augapfels, der im letzten Kapitel dem Spanier ausgerissen wird.

Jeder spezifisch erotische Wunschtraum ist zugleich ein generisches Verlangen nach der »verbotenen« Tat, das eine Atmosphäre

quälender, rastloser sexueller Intensität erzeugt. Manchmal scheint der Leser Zeuge herzlos-orgiastischer Befriedigung zu sein, dann wieder bloßer Betrachter des unbarmherzigen Fortschreitens des Negativen. Batailles Werke zeigen deutlicher als irgendein anderes Buch, das ich kenne, die ästhetischen Möglichkeiten der Pornographie als Kunstform. *Histoire de l'œil* ist, meiner Ansicht nach, der künstlerisch vollkommenste aller pornographischen Romane, die ich gelesen habe; *Madame Edwarda* hingegen ist der geistig originellste und stärkste.

Von den ästhetischen Möglichkeiten der Pornographie als Kunstform und als Denkform zu reden, mag gefühllos und hochtrabend scheinen angesichts des bitteren Elends jener Menschen, die im wirklichen Leben unter permanenten sexuellen Zwangsvorstellungen zu leiden haben. Aber ich würde argumentieren, daß die Pornographie mehr zu bieten hat als die Wirklichkeit des individuellen Alptraums. So krampfhaft und ermüdend diese Form der Phantasie auch sein mag: es ist nicht zu leugnen, daß sie eine Auffassung von der Welt entwickelt, die Anspruch auf das (spekulative, ästhetische) Interesse jener hat, die keine Erotomanen sind. Ja, dieser Anspruch liegt gerade in dem, was im allgemeinen als die *Grenzen* des pornographischen Denkens abgetan wird.

Die hervorstechenden Merkmale aller Produkte der pornographischen Phantasie sind ihre Energie und ihr Absolutheitsanspruch.

Die Bücher, die gemeinhin als pornographisch bezeichnet werden, sind Bücher, in denen es in erster Linie oder ausschließlich um die Schilderung sexueller »Intentionen« und »Aktivitäten« geht. Man könnte auch sagen um sexuelle »Gefühle«, wenn das Wort nicht ein wenig pomphaft anmutete. Für die Mehrzahl der Figuren, die die pornographische Phantasie hervorbringt, gilt, daß ihre »Ge-

fühle« in jedem Augenblick entweder identisch mit ihrem »Verhalten« sind oder eine vorbereitende Phase der »Intention« darstellen, die stets unmittelbar ins »Verhalten« einmündet, wenn sich kein physisches Hindernis einstellt. Es gibt ein kleines, undifferenziertes Vokabular des Fühlens, das ganz auf die erwartete Tat bezogen ist. Man fühlt, daß man gern handeln würde (Wollust). Man fühlt, daß man nicht gern handeln würde (Schamgefühl, Angst). Es gibt weder grundlose noch funktionslose Gefühle; keine Träumereien, seien sie spekulativer oder magischer Art, die für die Sache, um die es gerade geht, irrelevant sind. Auf diese Weise wohnt die pornographische Phantasie in einem Universum, das, mögen sich die Vorfälle, die sich darin ereignen, auch noch so häufig wiederholen, unvergleichlich planvoll ist. Hier gilt das strengste Kriterium der Relevanz: alles muß sich in irgendeiner Weise auf die erotische Situation beziehen.

Das Universum der pornographischen Phantasie ist ein absolutes Universum. Es hat die Macht, alle Dinge, die sich ihm bieten, in sich aufzunehmen, zu verwandeln und in verwandelter Form weiterzugeben; und es reduziert dabei alles auf die einzig gültige Währung des erotischen Imperativs. Alles Handeln wird als eine Folge sexueller Vorgänge begriffen. Daher läßt sich die Weigerung der Pornographie, permanente Unterschiede zwischen den Geschlechtern zu machen oder irgendwelche sexuellen Prioritäten oder sexuellen Tabus gelten zu lassen, »strukturell« erklären. Die Bisexualität, die Mißachtung des Inzest-Tabus und ähnliche charakteristische Züge der pornographischen Literatur dienen dem Zweck einer Vielfachung der Möglichkeiten des sexuellen Austauschs. Im Idealfall sollte es für jeden möglich sein, sexuelle Beziehungen mit jedem andern anzuknüpfen.

Es versteht sich, daß die pornographische Phantasie nicht die einzige Form der Phantasie ist, die ein absolutes Universum entwirft. Ein anderes Beispiel ist jener Typus der Phantasie, auf den die moderne symbolische Logik zurückgeht. In dem absoluten Uni-

versum, das die Phantasie des Logikers erschafft, können alle Aussagen so weit auseinandergenommen und in ihre kleinsten Bestandteile zerlegt werden, daß sie schließlich in der Form der logischen Sprache neu formuliert werden können; Teile der normalen Sprache, die nicht in dieses neue Schema hineinpassen, werden einfach weggeschnitten. Einige der bekannten Formen der religiösen Phantasie, um ein weiteres Beispiel zu nennen, operieren auf ähnlich kannibalische Weise; sie schlingen alles verfügbare Material in sich hinein und setzen es um in Phänomene, die mit religiösen Polaritäten (heilig-profan und so weiter) durchsetzt sind.

Das letztere Beispiel steht aus naheliegenden Gründen mit dem hier behandelten Thema in engem Zusammenhang. Ein Großteil der modernen erotischen Literatur (nicht nur Genets Werk) ist voll von religiösen Metaphern. Das gleiche gilt für eine Reihe von pornographischen Werken. Besonders in der *Histoire d'O* finden sich zahlreiche religiöse Bilder für die Prüfung, der O sich unterzieht. O »wollte glauben«. Ihr Verhältnis absoluter Knechtschaft zu denen, die sich ihrer sexuell bedienen, wird wiederholt als Erlösung beschrieben. Mit dem totalen Verlust ihrer Freiheit hat O das Recht zur Teilnahme an dem gewonnen, was als ein sakraler Ritus dargestellt wird:

»Die Befehle »öffne« und »öffne die Beine«, von René ausgesprochen, besaßen eine so verwirrende Macht, daß sie sie niemals ohne eine Art geistigen Kniefalls hörte, frommer Unterwerfung, als hätte nicht er, sondern ein Gott sie gesprochen.«

Obgleich sie die Peitsche und die übrigen grausamen Mißhandlungen fürchtet, bevor sie sie zu spüren bekommt, ist sie danach glücklich und bedauert, daß alles nicht noch grausamer gewesen ist und länger gedauert hat. Die Auspeitschungen, Mißhandlungen und Verstümmelungen werden (aus der Perspektive *ihrer* Bewußtseins) als rituelle Prüfungen beschrieben, die den Glauben eines Menschen auf die Probe stellen, der in eine asketische Disziplin einge-

weiht wird. Die »vollkommene Ergebenheit«, die ihr erster Liebhaber und später auch Sir Stephen von ihr verlangt, scheint jene Auslöschung des Ich widerzuspiegeln, die ausdrücklich vom Jesuiten-Novizen oder vom Zen-Schüler verlangt wird. O hat ihren Willen aufgegeben, um ein völlig neuer Mensch zu werden, um in der Lage zu sein, einem Willen zu dienen, der weit mächtiger und gebieterischer ist als ihr eigener.

Wie zu erwarten war, hat die Direktheit der religiösen Metaphern Deutungen des Buches provoziert, die nicht weniger direkt sind. Der Schriftsteller Mandiargues, dessen Vorwort dem Paulhan in der soeben erschienenen amerikanischen Übersetzung vorangestellt ist, zögert nicht, die *Histoire d'O* als ein »mystisches Werk« zu bezeichnen, das daher »genaugenommen kein erotisches Buch« sei. Was in der *Histoire d'O* geschildert wird, »ist eine vollkommene geistige Umwandlung, ein Vorgang, den andere als *ascensis* kennzeichnen würden«. So einfach jedoch liegen die Dinge nicht. Zu Recht lehnt Mandiargues eine Analyse von Os Bewußtseinszustand unter psychiatrischem Aspekt ab, die das Buch, sagen wir, zu einer Abhandlung über das Thema Masochismus vereinfachen würde. Wie Paulhan sagt, bleibt die Leidenschaft der Heldin vom Standpunkt der traditionellen Psychiatrie aus absolut unerklärlich. Daß der Roman einige der konventionellen Motive des sadomasochistischen Theaters enthält, ist eine Tatsache, die selbst der Erklärung bedarf. Aber Mandiargues verfällt einem Irrtum, der einem adäquaten Verständnis des Buches nicht weniger im Wege steht, wenn er auch weniger verbreitet ist. Fest steht, daß das religiöse Vokabular nicht die einzige Alternative zu den psychiatrischen Implifizierungen ist. Daß trotzdem nur diese beiden Alternativen im Gespräch sind, kann wohl als ein weiteres Zeichen für die eingefleischte Mißachtung der Reichweite und der Ernsthaftigkeit der sexuellen Erfahrung gedeutet werden, die nach wie vor trotz der vielgepriesenen neuen Duldsamkeit in unserer Kultur herrscht.

Ich selber bin der Meinung, daß »Pauline Réage« ein erotisches Buch geschrieben hat. Die in der *Histoire d'O* implizierte Vorstellung vom Eros als Sakrament ist nicht die »Wahrheit«, die hinter dem wörtlichen (erotischen) Sinn des Buches – den lüsternen Riten der Versklavung und Erniedrigung, die O erduldet – steht, sondern die Metapher dafür. Warum deutlicher werden, wenn die Aussage im Grunde gar nicht deutlicher sein kann? Aber obwohl die tatsächliche Erfahrung hinter dem religiösen Vokabular heute für die Mehrzahl der gebildeten Menschen so gut wie unverständlich ist, verneigt man sich weiterhin fromm vor der Erhabenheit der Gefühle, die in dieses Vokabular eingegangen sind. Für die meisten Menschen lebt die religiöse Phantasie weiter, nicht nur als der wichtigste, sondern als der im Grunde einzige glaubhafte Fall einer Phantasie mit Absolutheitsanspruch.

Kein Wunder also, daß die neuen oder radikal erneuerten Formen der absoluten Phantasie, die im vergangenen Jahrhundert entstanden – insbesondere die des Künstlers, des Erotomanen und des Wahnsinnigen –, stets die Tendenz hatten, sich das Ansehen des religiösen Vokabulars zunutze zu machen. Und auch die absoluten Erfahrungen, deren es viele Arten gibt, werden immer wieder als bloße Erneuerungen oder Übertragungen der religiösen Phantasie verstanden. Es ist eine der wichtigsten intellektuellen Aufgaben der Zukunft, den Versuch einer neuen Art des ernsten, leidenschaftlichen und enthusiastischen Sprechens zu unternehmen, der aus der religiösen Einkapselung herausführt. In einer Zeit, in der alles, von der *Histoire d'O* bis zu Mao, in den Sog des unausrottbaren religiösen Triebes gerät, wird jedes Denken und Fühlen abgewertet. (Hegel unternahm den vielleicht grandiosesten Versuch, aus der Philosophie ein postreligiöses Vokabular zu entwickeln, das über die Schätze der Leidenschaft, der Glaubwürdigkeit und der gefühlsmäßigen Verwendbarkeit verfügen sollte, die im religiösen Vokabular angehäuft waren. Seine bedeutenden Jünger indes hielten nach und nach die abstrakte meta-religiöse Sprache aus, in die die Ge-



danken gefaßt waren, die er der Nachwelt hinterließ, und konzentrierten sich statt dessen auf die spezifisch sozialen und praktischen Konsequenzen seiner revolutionären Form des Prozeß-Denkens. Hegels Scheitern liegt wie ein gigantischer, beunruhigender Block über der geistigen Landschaft. Und niemand war seit Hegel groß genug, anmaßend genug und stark genug, sich noch einmal an dieser Aufgabe zu versuchen.)

Und so schwanken wir weiter hin und her zwischen den allzu vielen Arten der absoluten Phantasie, die sich uns bieten. Die vielleicht tiefste geistige Ursache für die Entwicklung der Pornographie in ihrer »modernen« westlichen Phase, um die es hier geht (die Pornographie im Orient oder in der Welt der Moslems ist ein völlig anderes Phänomen), ist die weitgehende Frustration der menschlichen Leidenschaft und Ernsthaftigkeit, seit im späten 18. Jahrhundert die alte religiöse Phantasie und ihre bis dahin unangefochtene Bedeutung als alleinige absolute Phantasie zu verfallen begann. Die Lächerlichkeit und Stümperhaftigkeit der meisten pornographischen Schriften, Filme und so weiter ist unverkennbar für jeden, der mit ihnen konfrontiert wird. Was seltener an den typischen Produkten der pornographischen Phantasie bemerkt wurde, ist ihr Pathos. Die meisten Pornographien – die hier erörterten Bücher bilden dabei keine Ausnahme – deuten auf etwas hin, das noch allgemeiner ist als selbst der sexuelle Schaden. Ich meine das traumatische Scheitern der modernen kapitalistischen Gesellschaft an ihrer Aufgabe, echte Ventile zu schaffen für die ewige Neigung des Menschen zu visionären Zwangsvorstellungen, den Wunsch nach gesteigerten Formen der Konzentration und der Ernsthaftigkeit zu befriedigen, in denen die Grenzen des Ich überschritten werden. Das Verlangen des Menschen nach Überschreitung des »Persönlichen« ist nicht weniger stark als sein Verlangen, Person, Individuum zu sein. Diesem Verlangen jedoch kommt unsere Gesellschaft nur wenig entgegen. Sie hält vorwiegend dämonisierende Vokabulare bereit, wo es darum geht, dieses Verlangen zu umschreiben und

Denk- und Verhaltensschemata zu entwerfen. Sie läßt uns allein die Wahl zwischen Vokabularen des Denkens und Handelns, die nicht nur auf eine Überschreitung der Grenzen des Ich hinauslaufen, sondern auf eine Zerstörung des Ich.

Aber die pornographische Phantasie darf nicht einfach als eine Form des psychischen Absolutismus verstanden werden, von dessen Produkten wir (in der Rolle der Kenner, nicht in der der Klienten) einige vielleicht mit einem höheren Maß von Sympathie, geistiger Neugier oder ästhetischem Feinsinn betrachten könnten.

Ich habe in diesem Aufsatz bereits mehrfach die Möglichkeit angedeutet, daß die pornographische Phantasie, sei es auch auf verzerrte und oft kaum wahrnehmbare Weise, etwas sagen kann, das es verdient, gehört zu werden. Ich habe darauf hingewiesen, daß diese überaus verwickelte Form der menschlichen Phantasie trotz allem ihren eigenen Zugang zur Wahrheit hat. Und diese Wahrheit – über das Empfindungsvermögen, das Sexuelle und die individuelle Persönlichkeit, über Verzweiflung und Begrenzung – kann, wenn sie sich in die Kunst hineinprojiziert, nachvollzogen werden. (Jeder hat, zumindest im Traum, schon einmal Stunden, Tage oder selbst längere Perioden seines Lebens in der Welt der pornographischen Phantasie zugebracht; aber es sind die ständigen Bewohner dieser Welt, die die Fetische und Trophäen schaffen – die Kunst.) Das, was man die Dichtung der Übertretung nennen könnte, ist zugleich Ausdruck eines Wissens. Derjenige, der die Übertretung begeht, bricht nicht nur ein Gesetz. Er begibt sich an einen Ort, den die anderen nicht kennen; und er weiß etwas, das die anderen nicht wissen.

Pornographie, betrachtet als künstlerische oder Kunst hervorbringende Form der menschlichen Phantasie, ist ein Ausdruck des

sen, was William James als »morbiden Geist« bezeichnet hat. Doch James hatte sicher recht, wenn er in seine Definition des »morbiden Geistes« einbezog, daß er über »eine breitere Skala von Erfahrungen« verfügt als der gesunde Geist.

Was aber soll man den vielen Sensiblen und Empfindsamen sagen, die es deprimierend finden, daß der Jugend in den letzten Jahren eine ganze Bibliothek von pornographischem Lesestoff in wohlfeilen Taschenbuchausgaben zugänglich gemacht worden ist? Vermutlich dies eine: daß ihre Besorgnis zwar grundsätzlich gerechtfertigt, vielleicht jedoch übertrieben ist. Ich spreche hier nicht von jenem verbreiteten Typus des Anklägers, der meint, daß schließlich das Sexuelle grundsätzlich schmutzig sei, seien es naturgemäß auch die Bücher, die im Sexuellen schwelgen (schmutziger offenbar als ein Völkermord, wie man ihn Abend für Abend vor dem Fernsehschirm miterleben kann). Es gibt jedoch auch eine beträchtliche Minderheit von Menschen, die nicht deshalb Pornographie ablehnen und von ihr abgestoßen werden, weil sie sie für schmutzig halten, sondern weil sie wissen, daß die Pornographie eine Krücke für die seelisch Verkrüppelten sein und zu einer Verrohung der moralisch Unschuldigen führen kann. Auch mir mißfällt Pornographie aus diesen Gründen, und auch ich fühle mich nicht wohl bei dem Gedanken an die Konsequenzen der wachsenden Verfügbarkeit pornographischer Bücher. Aber ist diese Sorge nicht irgendwie fehl am Platze? Worum geht es wirklich? Um eine Besorgnis über die Verwendung von Wissen schlechthin. In einem bestimmten Sinne ist alles Wissen gefährlich; der Grund dafür ist, daß nicht jeder in der gleichen Lage ist wie die Wissenden oder die potentiell Wissenden. Vielleicht braucht die Mehrzahl der Menschen gar keine »breitere Skala der Erfahrungen«. Es kann sein, daß jede Erweiterung der Erfahrungen und des Bewußtseins ohne sorgfältige und umfassende seelische Vorbereitung für die meisten Menschen verderblich ist. Dann aber müssen wir fragen, was das leichtfertige und unbegrenzte Vertrauen rechtfertigt, das wir der schier unbegrenzt schein-

nenden Verfügbarkeit von Wissen anderer Art entgegenbringen und das aus unserer optimistischen Einwilligung in die Umwandlung und Erweiterung der menschlichen Kapazität durch die Maschine spricht. Die Pornographie ist nur einer von vielen gefährlichen Artikeln, die in unserer Gesellschaft in Umlauf sind; mag sie auch nicht sehr anziehend sein, so ist sie doch weniger lebensgefährlich und – was den Preis an menschlichem Leid betrifft – weniger kostspielig. Außer vielleicht in einem kleinen Kreis von französischen Literaten ist die Pornographie ein ruhmloses und vielgeschmähtes Produkt der Phantasie. Ihr kümmerlicher Status steht in krassm Gegensatz zu dem bemerkenswerten Ansehen, das zahlreiche Dinge genießen, die weitaus verderblicher sind.

Letztlich hängt die Stellung, die wir der Pornographie einräumen, von den Zielen ab, die wir unserem eigenen Bewußtsein, unseren eigenen Erfahrungen setzen. Aber wenn A in seinem Bewußtsein ein bestimmtes Ziel anerkennt, so heißt das noch nicht, daß er erfreut ist, wenn B sich zu dem gleichen Ziel bekennt; es kann geschehen, daß er B für zu wenig qualifiziert, erfahren oder differenziert hält. Und B wiederum mag bestürzt und sogar empört darüber sein, daß A die gleichen Ziele für sich in Anspruch nimmt, die er sich selbst gesetzt hat: wenn A sich zu ihnen bekennt, wirken sie anmaßend oder seicht. Gewiß wird dieses ständige Mißtrauen gegenüber den Fähigkeiten des Nachbarn – das letztlich auf eine Hierarchie der Kompetenzen im Hinblick auf das Bewußtsein hinausläuft – nie zu jedermanns Zufriedenheit aus der Welt geschafft werden. Wie könnte das je geschehen, da die Beschaffenheit des Bewußtseins von Mensch zu Mensch so unterschiedlich ist?

In einem Aufsatz zu diesem Thema schrieb Paul Goodman vor einigen Jahren: »Die Frage ist nicht, ob Pornographie; die Frage ist: wie steht es um die Beschaffenheit der Pornographie.« Genau *darum* geht es in der Tat. Man könnte den Gedanken noch ein gutes Stück weiter verfolgen. Die Frage ist nicht, *ob* Bewußtsein oder *ob* Wissen; die Frage ist: wie steht es mit der Beschaffenheit des Be-

wußtseins und des Wissens. Und das wiederum lädt zum Nachdenken ein über die Beschaffenheit oder Qualität des menschlichen Subjekts – und damit über die problematischste aller Normen. Es scheint nicht unwichtig, sich zu vergegenwärtigen, daß die meisten Menschen in unserer Gesellschaft, die nicht wirklich wahnsinnig sind, bestenfalls geheilte oder potentielle Irre sind. Aber soll deshalb irgend jemand diesem Wissen entsprechend handeln oder gar mit ihm leben? Wenn so viele an der Schwelle des Mordes, der Entmenschlichung, der sexuellen Abartigkeit und der Verzweiflung stehen, und wir sollten diesem Gedanken entsprechend handeln, dann schiene eine Zensur in der Ordnung, die weit radikaler ist, als es die entrüsteten Kritiker der Pornographie sich je haben träumen lassen. Denn wenn es sich so verhielte, dann wäre nicht nur Pornographie, dann wären alle Formen der ernsthaften Kunst und des Wissens – mit anderen Worten alle Formen der Wahrheit – verdächtig und gefährlich.

(1967)

98

### »Wider sich denken«: Reflexionen über Cioran

»Was hat das für einen Sinn, von einer unhaltbaren Position zur anderen zu wechseln, stets auf derselben Ebene Rechtfertigung zu suchen?«

Samuel Beckett

»Hin und wieder ist es möglich, absolut nichts zu haben; die Möglichkeit des Nichts.«

John Cage

Wir leben in einer Zeit, in der jedes intellektuelle oder künstlerische oder moralische Ereignis von einer raubgierigen Umarmung des Bewußtseins vereinnahmt wird: der Historisierung. Jegliche Behauptung oder Tat kann als notwendigerweise vorübergehende »Entwicklung« bewertet oder, auf niedrigerer Ebene, als bloße »Mode« herabgesetzt werden. Der menschliche Geist besitzt nun, nahezu als zweite Natur, eine Einstellung zu seinen Werken, die ihren Wert und ihren Wahrheitsanspruch in verhängnisvoller Weise untergräbt. Über ein Jahrhundert lang hat diese historisierende Einstellung unserer Fähigkeit, überhaupt irgend etwas zu *verstehen*, alle Energie entzogen. Vielleicht war sie früher nur eine marginale Zuckung des Bewußtseins, heute ist sie eine gigantische, unkontrollierbare Gebärde – die Gebärde, wodurch der Mensch sich unermüdlich selbst bevormundet.

Man versteht etwas, wenn man es in einem vielfach determinierten zeitlichen Kontinuum ansiedelt. Die Existenz ist nicht mehr als das schwankende Erlangen von Bedeutung in einem heftig strömenden Fluß von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Doch

99

Sontag, Susan: «Die pornographische Phantasie», in dies: Gesten radikalen Willens, Frankfurt am Main 2011, S. 51–98.







