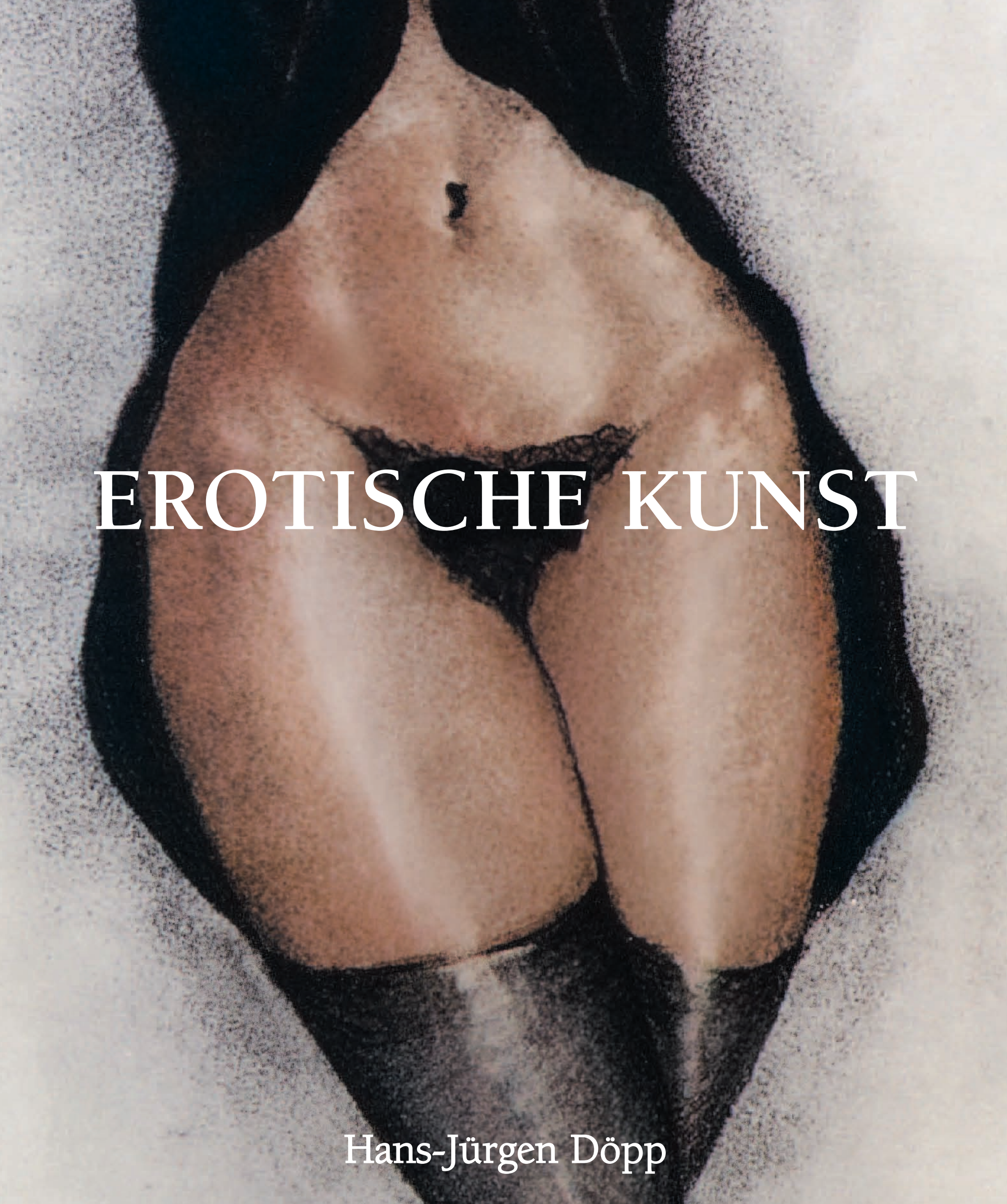




EROTISCHE KUNST

Hans-Jürgen Döpp

Autor: Hans-Jürgen Döpp
Redaktion der deutschen Ausgabe: Klaus H. Carl
Layout:
Baseline Co Ltd,
33 Ter – 33 Bis Mac Dinh Chi St.,
Star Building, 6th Floor
District 1, Ho Chi Minh City
Vietnam

© Sirrocco, London, UK (English version)
© Confidential Concepts, Worldwide, USA

© Aulaire, copyright reserved
© Paul Avril, copyright reserved
© Suzanne Ballivet, copyright reserved
© Paul-Emile Bécot, copyright reserved
© Alessandro Calione, copyright reserved
© Campa, copyright reserved
© Courboulleix, copyright reserved
© Erler, copyright reserved
© Jean de l'Etang, copyright reserved
© Farbe, copyright reserved
© Willi Geiger, copyright reserved
© Ernst Gerhard, copyright reserved
© Javier Gil, copyright reserved
© Hildebrandt, copyright reserved
© Lobel-Riche, copyright reserved
© Henrich Lossow, copyright reserved
© Martin van Maele, copyright reserved
© De Monceau, copyright reserved
© Jean Morisot, copyright reserved
© Arnaud Petitjean, copyright reserved
© Rudolf Rehbach, copyright reserved
© Reunier, copyright reserved
© André-Félix Roberty, Artists Rights Society, New York/ ADAGP, Paris
© Feodor Rojankovsky, copyright reserved
© Otto Rudolf Schatz, copyright reserved
© Louis Berthomme de Saint-André, Artists Rights Society, New York/ ADAGP, Paris
© Robert Schiff, copyright reserved
© Otto Schoff, copyright reserved
© Nicolas Sternberg, copyright reserved
© Taddeo, copyright reserved
© Rudolfo Valentino, copyright reserved
© Marcel Vertès, copyright reserved
© Gerda Wegener, copyright reserved

Weltweit alle Rechte vorbehalten.

Soweit nicht anders vermerkt, gehört das Copyright der Arbeiten den jeweiligen Photographen. Trotz intensiver Nachforschungen war es aber nicht in jedem Fall möglich, die Eigentumsrechte festzustellen. Gegebenenfalls bitten wir um Benachrichtigung.

ISBN: 978-1-78042-519-1

EROTISCHE KUNST

INHALTSVERZEICHNIS

Eine Geographie der Lust	7
Erotische Kunst oder Pornographie?	19
Der Traum von der Orgie	39
Erotik und Entrüstung	85
Augenlust – Das Auge als erotisches Sinnesorgan	113
Die Einsamkeit des Bildes	137
Die erotischen Wurzeln der Sammelleidenschaft	165
Sodom Berlin	191
Negation und Erektion	211
Lasst tausend Blumen blühen!	237
Anmerkungen	253
Index	254



Eine Geographie der Lust

*D*ieses Buch lädt Sie zu einer außergewöhnlichen Reise ein, die den Blick auf eine Geographie der Lust öffnen wird. Die Erotik stellt sich uns mit einer Fülle von Bildern und Objekten aus allen Kulturen und dort wiederum aus den Bereichen der Kunst und des Kultes als das zentrale Thema aller Zeiten vor. Und vielleicht gelingt es uns ja, indem wir uns auch den fernen und fremden Kulturen öffnen, unsere eigene zu bereichern... Auf dieser virtuellen Reise werden wir einer Vielfalt von Sichtweisen der tausend Metamorphosen der Sexualität begegnen. Sie zeigt, dass nichts natürlicher ist als das sexuelle Verlangen, und nichts weniger natürlich als die Formen, in denen es sich äußert und befriedigt.

Was in den Tresoren öffentlicher Museen und in den Kabinetten privater Sammler lange verborgen blieb: hier können Sie es sehen, auch die „verbotenen Bilder“, untersagt insbesondere in unserem westlichen, dem Sexuellen gegenüber wenig aufgeschlossenen Kulturkreis. Diese Bilder gewähren uns einen uneingeschränkten und daher um so faszinierenderen Blick auf das, was seit jeher zur menschlichen Natur gehört. Gerade die östlichen Kulturen haben es verstanden, diesen Aspekt des menschlichen Wesens schon früh in ihre Kunst und Kultur einzubeziehen. So hat die chinesische Religion, ganz frei vom westlichen Sündenbegriff, Lust und Liebe als „reine Dinge“ angesehen. In der Vereinigung von Frau und Mann im Zeichen des Tao drückt sich ihr zufolge die gleiche Harmonie aus wie im Wechsel zwischen Tag und Nacht, Sommer und Winter. Mit Recht lässt sich sagen, dass das jahrtausendealte chinesische Denken in sexuellen Vorstellungen seinen Ursprung hat: Yin und Yang, zwei sich ergänzende Begriffe, bestimmen das Universum.

Auf diese Weise enthält die erotische Philosophie der alten Chinesen zugleich eine Kosmologie. Die Sexualität ist integraler Bestandteil ihrer Weltanschauung und von ihr nicht zu trennen. So versichert eine der ältesten und anregendsten Zivilisationen der Erde durch ihre Religion, dass es gut und der religiösen Philosophie entsprechend ist, die Liebe poetisch, erfinderisch und leidenschaftlich zu gestalten. Diese Unbefangenheit im Sexuellen ist auch in den künstlerischen Darstellungen aus China sichtbar.

Auch die großen Meister Japans schufen einen Reichtum erotischer Bildfolgen, die im gleichen Rang mit anderen Kunstwerken stehen. Und es ist keiner staatlichen Zensurmaßnahme jemals gelungen, diese geheime Produktion vollständig zu unterdrücken. Die so genannten „Shungas“, zu deutsch „Frühlingsbilder“, loben die sehr irdischen Vergnügungen der Welt.

Man empfand es als natürlich, die fleischliche Lust zu suchen, in welcher Form auch immer, und da das Wort „Laster“ im alten Japan nicht ausgesprochen wurde, galt selbst die Sodomie als eine sexuelle Praktik unter anderen. Zu den in technischer und künstlerischer Hinsicht vollkommenen Werken gehört die Gattung der „Ukiyo-e“, der „Bilder einer fließenden, vergänglichen Welt“. Sie zeigen, dass in der japanischen Kunst und auch in der Literatur das Phantastische und Groteske schon früh zu voller Entfaltung gelangte.

Die Sexualität erfuhr durch die Zeiten hindurch tausend Metamorphosen und erlebte je nach Kultur die unterschiedlichsten Ausformungen. In Indien wurde sie in Hindutempeln geheiligt.

1. Gustave Courbet, *Der Ursprung der Welt*, 1866.
Öl auf Leinwand, 46 x 55 cm.
Musée d'Orsay, Paris.



2. Achille Devéria, 1830.



Für die Griechen vereinigten sich im Kult der Schönheit die Freuden des Körpers mit denen des Geistes, gemäß ihrer Philosophie, die die Welt als ein Zusammenspiel von Apollon und Dionysos, von Vernunft und Ekstase, begriff.

Erst das Christentum setzte sie in Beziehung zu Sünde und Hölle und schuf damit unversöhnliche Gegensätze. „Der Teufel Eros ist allmählich den Menschen interessanter als alle Engel und Heiligen geworden.“ Dieses abendländische Wort des Philosophen Friedrich Nietzsches (1844 bis 1900) dürfte im fernöstlichen Japan auf Unverständnis stoßen, denn Eros wurde dort nie veräußert. In Japan wie auch in anderen östlichen Kulturen ereignete sich nicht, was Nietzsche für das Abendland beklagt: „Das Christentum gab dem Eros Gift zu trinken.“ Hier wurden erotische Darstellungen in geheime Kabinette verbannt, die „fließende, vergängliche Welt“ vom begrifflichen Gitter der entstehenden Sexualwissenschaften eingefangen, so dass es heute der Wissenschaft nur mit Mühe gelingt, die Sexualität von der Schlacke der Abwertung, der Entfremdung, der Vorurteile und des Schuldbewusstseins zu befreien.

Es ist darum auch nicht weiter erstaunlich, dass sich die Sexualwissenschaften gerade dort entwickelten, wo das Verhältnis zu Sexualität und Erotik in besonderer Weise gestört war.

Unser Füllhorn einer bunten, erotischen Bilderwelt zeigt, dass Eros eine das All einigende Energie sein kann. Die zahlreichen Bilder und Objekte geben Gelegenheit, durch die Augen vieler Künstler hindurch und in stets wechselnder Perspektive, einen Blick auf einen wesentlichen menschlichen Bereich zu werfen, der sonst gerne tabuisiert wird. Doch geraten wir dabei nicht ins Pornographische?

3. Anonym, 1799.



4. Anonym, Indische Miniatur.





5. Rudolfo Valentino,
Tangotänzer, um 1930.
Bemalte Terrakotta.
Erotisches Museum, Amsterdam.

6. Anonym, Chinesische Porzellanfliese,
19. Jh.
Erotisches Museum, Amsterdam.

Im Gegensatz zur Pornographie, der es oft an Imagination mangelt, lässt uns die Kunst an einer erfinderischen Freude teilhaben. Gerade weil manche dieser Bilder uns zuerst fremd erscheinen und uns irritieren, zwingen sie zu einer Konfrontation mit unseren Tabus, der wir uns öffnen sollten.

Erst unsere Bereitschaft, uns irritieren zu lassen, verspricht den Erfolg dieser Reise durch die Geographie der Lust und unsere heimlichen Phantasien. Wer die erotische Erfahrung für sich bejahen kann, dem erschließt sich auch der Humor, der aus vielen der ausgestellten Werke spricht. Es sind Bilder der Lust im doppelten Sinne: der dargestellten Fleischeslust sowie, in distanzierterer Form, der Augenlust. Solche Impressionen aus der Kulturgeschichte der Menschheit können dazu verhelfen, unsere Toleranz zu erweitern und unsere Sichtweisen weiter zu entwickeln. Auch dürften sie manche Köpfe von Klischees und Gemeinplätzen befreien, die unser kulturelles Gedächtnis so lange bestimmten. Wer diese vielfältigen Eindrücke auf sich einwirken lässt, wird die Welt der Erotik zukünftig — das wäre zumindest eine der Hoffnungen dieses Buches — mit anderen Augen sehen.

1748: Marquis d'Argens, *Thérèse Philosophe*

Mach es mir recht tüchtig, lieber Freund! sagte Frau C., indem sie sich auf ihr Ruhebett sinken ließ. Die Lektüre deines bösen Pfortners der Kartäuser hat mich ganz in Flammen gesetzt; seine Porträts sind sprechend ähnlich; sie tragen einen bezaubernden Ausdruck von Wahrheit; wenn es weniger schmutzig wäre, es wäre ein unnachahmliches Buch in seiner Art. Stecke ihn mir heute hinein, Abbe! Ich beschwöre dich! Ich sterbe vor Lust, und ich bin bereit, alle Folgen zu tragen!

Wenn ich dir gesagt habe, meine Abenteuer würden dich über die Launen der Männer belehren, so wollte ich damit nicht von den verschiedenen Stellungen sprechen, deren sie in ihrer Wollust sozusagen eine unendliche Menge erfunden haben, um die Vereinigung mit dem Weibe zu vollziehen.

Alle diese verschiedenen verliebten Stellungen sind von dem berühmten Pietro Aretino, der im sechzehnten Jahrhundert lebte, so eingehend behandelt worden, daß darüber heutzutage nichts mehr zu sagen ist.

Es handelt sich also bei dem, worüber ich dich belehren will, nur um Ausartungen der Phantasie, um jene seltsamen Gefälligkeiten, die manche Männer von uns verlangen und die ihnen einen





7. Anonym, *Faun und Nymphe*, aus einem spanischen Landhaus, 19. Jh. Aus Eichenholz geschnitztes Relief. Erotik-Museum, Berlin.



vollkommenen Genuß ersetzen, sei es, weil sie eine Vorliebe dafür haben, sei es infolge einer mangelhaften Körperbildung.

Alles wurde auf Ihren Befehl in mein Zimmer gebracht. Ich verschlang mit den Augen in den ersten vier Tagen die Geschichte des Pförtners der Kartäuser, die Geschichte der Karmeliterinnenpförtnerin, die geistlichen Lorbeeren, das Freudenmädchen, den Aretino und viele andere Bücher dieser Art. Von ihnen wandte ich mich nur ab, um die Gemälde zu betrachten, auf denen die wollüstigen Stellungen mit einer Farbenschönheit und Kraft des Ausdruckes wiedergegeben waren, daß meine Adern von heißer Glut durchströmt wurden.

Am dritten Tag geriet ich in eine Art von Ekstase, nachdem ich eine Stunde lang gelesen hatte. Ich lag auf meinem Bett, von dem die Vorhänge auf allen Seiten zurückgeschlagen waren, so daß ich freien Ausblick auf zwei Gemälde hatte.

Es waren: Das Fest des Priapus und Die Liebe des Mars und der Venus. Von den Stellungen, die darauf abgebildet waren, wurde meine Phantasie so erhitzt, daß ich alle Betttücher und Decken von mir abwarf.

8. Anonym, Mythologische Szene, um 1800. Silber.
Erotisches Museum, Amsterdam.



9. Anonym, Chinesische Puppe für
Doktorspiele, 20. Jh.





Erotische Kunst oder Pornographie?

Der Begriff der erotischen Kunst ist von einem Halo irrlicher Begriffe umgeben. Kunst oder Pornographie, Sexus oder Eros, Obszönität oder Originalität — diese unscharfen Bestimmungs- und Abgrenzungsversuche vermengen sich so sehr, dass eine objektive Klärung beinahe unmöglich scheint...

Wann kann man von „erotischer Kunst“ sprechen?

Jeder Sammler erotischer Kunst hat mit Anbietern schon die Erfahrung gemacht, dass ihm, der immer das Beste und Höchste erwartete, Arbeiten offeriert wurden, die in jeder Hinsicht ungenügend waren. Und das trotz der Versicherung des Anbieters, etwas Bedeutsames auf diesem Sammelgebiet gefunden zu haben.

Manchmal hat man den Eindruck, dass das Auge angesichts der freien Thematik ästhetisch verdimmt, so dass ein ansonsten hochgebildeter Mensch ein Werk für bedeutend hält, das vom künstlerischen Standpunkt aus gesehen minderwertig ist.

Und umgekehrt gilt, dass trotz seiner künstlerischen Qualität ein Meisterwerk allein auf Grund seiner Thematik für zweitklassig gehalten wird. Fest steht jedoch: Die Darstellung des Geschlechtaktes ist nicht gleich schon erotische Kunst. Ebenso wenig wie ein anstoßerregender, pornographischer Gegenstand nur wegen seines als unschicklich empfundenen Inhalts seinen Kunstcharakter verliert.

Auch die Ansicht, Werke, die zur geschlechtlichen Erregung hervorgebracht wurden, könnten wegen ihrer niederen Absicht nicht Kunst sein, ist irrig. Unterscheidet sich erotische Kunst von der Pornographie vielleicht durch die Fiktionalität? Aber auch die Pornographie ist ein Produkt der Phantasie und folgt nur beschränkt der sexuellen Wirklichkeit.

Sie ist, wie Gunter Schmidt feststellte, „...konstruiert wie sexuelle Phantasien und Tagträume, so unwirklich, so größenwahnsinnig, so märchenhaft, so unlogisch und auch so stereotyp“.

Ohnehin hat sich, wer die Alternative „Kunst oder Pornographie“ aufstellt, auf Grund seiner moralisch wertenden Haltung schon gegen das Pornographische entschieden, mit der Folge, dass das, was dem einen Kunst ist, dem anderen als ein Machwerk des Teufels erscheint.

Die Vermengung von Fragen der Ästhetik mit Fragen des Anstands und der Sittlichkeit lässt jeden Klärungsprozess von vornherein scheitern. Nähme man das Wort „Pornographie“ in seiner ursprünglichen, griechischen, rein deskriptiven Bedeutung, nämlich als „Huren-Schreibe“, also als Bezeichnung eines aufs Geschlechtliche bezogenen Textes, dann könnte man erotische Kunst und Pornographie durchaus gleichsetzen, so weit es um den dargestellten Inhalt geht.

Diese Definition käme einer Rehabilitierung des Begriffes „Pornographie“ gleich. Wie zeitabhängig die wechselnde Bewertung erotischer Kunst ist, zeigt die Übermalung der Figuren von Michelangelo Buonarrotis „Jüngstem Gericht“ in der Sixtinischen Kapelle.

Während der Renaissance galt Nacktheit nicht als obszön, und folglich sah der Auftraggeber, Papst Clemens VII. (1478 bis 1534), in Michelangelos (1475 bis 1564) Ausführung nichts Unsittliches. Sein Nachfolger dagegen, Papst Paul IV. (1476 bis 1559), beauftragte einen Maler, das Jüngste Gericht mit Hosen zu versehen!

10. Michelangelo, *Die Erschaffung der Sterne und der Planeten* (acht Joche des Gewölbes), 1508-1512.
Fresko.
Sixtinische Kapelle, Vatikan.

11. Gustave Courbet, *Der Schlaf*, 1867.
Öl auf Leinwand, 135 x 200 cm.
Petit Palais – Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, Paris.





Ein anderes Beispiel für den problematischen Umgang mit erotischer Kunst bieten die in Pompeji ausgegrabenen Fresken, die der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht wurden. Als 1819 im „Palazzo degli studi“, dem späteren Nationalmuseum, das so genannte „Kabinett der obszönen Gegenstände“ eingerichtet wurde, hatten zu dem abgeschlossenen Raum nur „Personen reifen Alters und von bekannter Moral“ Zugang. Übrigens änderte 1823 die Sammlung ihren Namen in „Kabinett der verschlossenen Gegenstände“.

Hier konnte die Werke nur besichtigen, wer im Besitz einer regulären königlichen Erlaubnis war. Die reaktionäre Welle nach den Unruhen von 1848 ergriff auch die erotische Sammlung des Museums, und 1849 wurden die Türen des „Kabinetts der verschlossenen Gegenstände“ endgültig versperrt.

Drei Jahre später wurde die Sammlung in einen noch entlegeneren, und darüber hinaus noch zugemauerten Saal überführt. Erst 1860, nachdem der Freiheitskämpfer Giuseppe Garibaldi (1807 bis 1882) in Neapel eingezogen war, bemühte man sich um die Wiedereröffnung der erotischen Kollektion. Ihr Name wurde ein weiteres Mal geändert, diesmal in „Pornographische Sammlung“.

Im Laufe der Zeit wurden ihr des Öfteren Objekte entnommen, um sie in die regulären Ausstellungen einzufügen. Die peripetienreiche Geschichte dieses Kabinetts bietet ein anschauliches Bild der Sittengeschichte der letzten Jahrhunderte. Nicht jede Zeit fördert die Gestaltung des Erotischen in gleicher Weise. Auch ist die erotische Kunst nicht nur ein Spiegel der erlangten sexuellen Freiheit. Sie kann ebenso ein Zeichen der Verdrängung sein, die dem Erotischen auferlegt wurde.

Es ist sogar denkbar, dass die leidenschaftlichsten Werke gerade wegen der kulturellen Unterdrückung der Sexualität entstanden. In der Unmittelbarkeit des sexuellen Geschehens bedient sich die Natur der Spezies: die instinktmäßige Sexualität der Tiere hat nichts Erotisches. In der Erotik dagegen bedient sich die Kultur der Natur, und diese kulturell geformte Sexualität hat eine Geschichte.

Ihr liegen moralische, gesetzliche und magische Verbote zu Grunde, die sich mit der Zeit ändern, und die verhindern sollen, dass das soziale Gebäude unterspült wird. Die Erotik drückt den gezügelten Trieb aus, aber auch die Lust auf Sexualität. Sie durchzieht die kollektive Phantasie, ohne die Gesellschaft den zerstörerischen Gefahren der direkten Sexualität auszusetzen.

Sie ist der geglückte Balanceakt zwischen der rational organisierten Gesellschaft und den Forderungen einer zügellosen, zerstörerischen Sexualität. Doch auch in ihrer gezähmten Version bleibt die Erotik eine dämonische Macht im menschlichen Bewusstsein, in der der Gesang der Sirenen nachklingt, denen sich zu nähern tödlich ist.

Hingabe und Selbstaufgabe, Aggression und Regression sind die nach wie vor lockenden Kräfte. Diese Konvergenz von Lust und Tod hat in der Literatur schon immer eine wichtige Rolle gespielt. Wenn Erotik aus Distanz und Umwegen besteht, ist der Fetischist das Sinnbild des Erotikers. Der imaginierte Körper ist ihm interessanter als der reale, die sexuelle Spannung aufregender als der sexuelle Höhepunkt, zu dem sie hinstrebt.

Auch Sammler sind Fetischisten. Während sich der Wüstling in der Wirklichkeit betätigt, lebt der Fetischist im Reich der Phantasie, wo er die lasterhaften Freuden vielleicht noch schrankenloser genießt. Kunst ermöglicht nicht nur Distanz, sie bedeutet auch die Freiheit, mit dem Feuer zu spielen, ohne sich die Finger zu verbrennen. Sie spricht das Auge an, gewährt ein Liebäugeln mit den Verboten, ohne dass man sich strafbar macht.

Diese Freiheit durch Distanz lässt sich an den unterschiedlichen Reaktionen von Lesern pornographischer Zeitschriften und Betrachtern künstlerischer Werke beobachten. Hat man je einen Leser eines solchen Magazins lächeln gesehen?

12. Auguste Rodin, *Der Garten der Schmerzen*, 1898.
Bleistift, Wischtechnik, Aquarell,
Gouache und Kohle auf
cremefarbenem Papier,
32,5 x 25 cm.
Musée Rodin, Paris.





13. Auguste Rodin, *Milton's Teufel*.
Bleistift, Wischtechnik, Aquarell,
Gouache und Kohle auf
cremefarbenem Papier,
32,7 x 25 cm.
Musée Rodin, Paris.



14. Jules Pascin, *Liebkosung*, 1925.
Bleistiftzeichnung, 35 x 31 cm.
Sammlung Herr und Frau Abel
Rambert.



Eine stille Heiterkeit stellt sich aber häufig beim Betrachten von Kunstwerken ein, als würde die Kunst eine Milderung des unmittelbar Sinnlichen bewirken. Wer aber ein Kunstwerk abschätzig als pornographisch bezeichnet und sich vom künstlerischen Inhalt mit Ekel abwendet, bezeugt dadurch nur, dass er keinen Sinn für das Dargestellte hat. Dieser Abscheu muss noch nicht einmal Zeichen einer besonderen Moral sein: Ein solcher Mensch hat einfach keine erotische Kultur.

Auch Eduard Fuchs, der Altmeister der erotischen Kunst, dessen Bücher zu seiner Zeit der Pornographie bezichtigt wurden, hält die Erotik für das Fundamentalthema aller Kunst. Sinnlichkeit sei in jeder ihrer Formen präsent. In diesem Sinn läuft es schon fast auf eine Tautologie hinaus, von erotischer Kunst sprechen zu wollen. Auf die Wahlverwandschaft von Ästhetik und Erotik wies, lange vor Fuchs, schon die Schriftstellerin Lou Andreas-Salomé (1861 bis 1937) hin: „Dass aber Kunsttrieb und Geschlechtstrieb so weit gehende Analogien bieten, dass ästhetisches Entzücken so unmerklich in Erotisches übergleitet, die erotische Sehnsucht so unwillkürlich nach dem Ästhetischen als Schmuck greift, das scheint ein Zeichen geschwisterlichen Wachstums aus der gleichen Wurzel.“

Als man Picasso an seinem Lebensabend einmal nach dem Unterschied zwischen Kunst und Erotik fragte, antwortete er nachdenklich: „Aber — es gibt keinen Unterschied.“ Wie andere vor der Erotik, so warnte er vor der Kunst: „Kunst ist niemals keusch, man müsste sie von allen unschuldigen Ignoranten fern halten.“

Leute, die nicht genügend auf sie vorbereitet sind, dürfte man niemals an sie heranlassen. Ja, Kunst ist gefährlich. Wenn sie keusch ist, ist sie keine Kunst.“ Aus diesem Grunde würden



wahrscheinlich die „Tugendwächter“ so gerne Kunst und Literatur grundsätzlich abschaffen. Wenn der Geist der Inbegriff des Menschen ist, dann sind alle die, die ihn in Gegensatz zum Sinnlichen setzen, Heuchler. Sexualität erhält erst indem sie sich zu Erotik und Kunst entwickelt — manche übersetzen „Erotik“ mit „Liebeskunst“ — eine geistige, menschliche Form.

Das vom Zivilisationsprozess Ausgeschlossene fordert ein eigenes, ihm entsprechendes Medium: die Kunst. „Pornographie“ ist ein wertender Begriff derer, die dem Erotischen gegenüber verschlossen sind. Ihre Sinnlichkeit, so ist anzunehmen, erfuhr keinerlei Bildung. Insofern sehen diese kulturell Unterprivilegierten, die gerne als Gutachter und Staatsanwälte auftreten, die Bedrohlichkeit der Sexualität auch dort, wo sie in ästhetisch gemilderten Formen auftritt. Auch die Feststellung, ein Werk verletze die Gefühle anderer Menschen, macht es noch nicht zu Pornographie.

Kunst ist nicht nur da, um zu beglücken, es gehört auch zu ihren Aufgaben, zu irritieren und zu stören. Der Begriff der Pornographie ist also nicht mehr zeitgemäß. Künstlerische Darstellungen des Sexuellen gehören fraglos, ob sie irritieren oder erfreuen, zur Kunst, es sei denn, es handelt sich um geistlose und beschränkte Werke. Die aber sind ungefährlich. Die zehn in diesem Buch versammelten Essays widmen sich dem Eigentümlichen der erotischen Kunst. Alle Betrachtungsweisen, seien es kunsthistorische oder nach sexualwissenschaftlichen Stichworten gliedernde, werden dem Besonderen der erotischen Kunst solange nicht gerecht, als man nicht das Erotische selbst in den Mittelpunkt der Betrachtung stellt. Aus diesem Grunde werden jene, in der Literatur bislang selten thematisierten Aspekte der erotischen Kunst angeschnitten, die sich gegen die falschen Anschuldigungen an die erotische Kunst richten. Der Traum von der Orgie

16. Otto Schoff, 1935.



17. Achille Devéria, 1830.

deckt unsere Wach- und Schlafträume auf wie niemals zuvor. Die Bezeichnung „Exzess“ äußert sich am stärksten in der Unzucht, denn dort überschreitet der erotische Wonnerausch alle Grenzen.

Dieses allerhöchste Ziel der Erotik strahlt eine so große Anziehungskraft aus, dass die Gesellschaft verpflichtet ist, sie durch Verbote in Zaum zu halten. Die danach folgende Abhandlung über Erotik und Entrüstung interessiert sich für die Kräfte und Mächte, die der Erotik innewohnen und die den Leser zwischen Entrüstung und erotischem Wonnerausch hin- und herreißen. Über den Schaffensakt hinaus ist Kunst nämlich zudem Macht, die anzieht, verlockt und fasziniert. Für den erotischen Gehalt eines Kunstwerks ist die Pinselführung viel entscheidender als das Thema selbst. Oft ist die Entrüstung über erotische Kunstwerke eine zu erwartende Reaktion.

Betrachtet man eine unzüchtige Darstellung, so geschieht das immer nur mit unserem Auge. Das Kapitel Augenlust wird zeigen, wie der Voyeurismus stets mit einer zaghaften Übertragung auf das körperliche Vergnügen einhergeht. Das Zuschauen fungiert also als Kompensationshandlung. Den Rahmen des Bildes könnte man als eine Grenze zwischen den Gefahren, die vom Kunstwerk ausgehen und der Realität, die durch sie in Schutz gehalten wird, betrachten. Im Kapitel Einsamkeit des Bildes wird die Idee verfolgt, dass das lebendige und schrankenlose Wesen der Erotik durch geometrische Formen gebändigt werden müsse, um annehmbar werden zu können. Denn nur auf diese Weise könne die Kontrolle über unsere Triebe bewahrt werden.

Aber ganz vorn findet sich die Sammelleidenschaft. Die Tatsache, dass sie selbst eine tief verborgene erotische Leidenschaft darstellt, wird das Kapitel Die erotischen Wurzeln der Sammelleidenschaft versuchen zu belegen, denn der Sammler erotischer Objekte nähert sich mehr als jeder andere Sammler den Wurzeln seiner Triebe an. Das achte Kapitel, Sodom Berlin, stellt die pulsierende Metropole, das Berlin der 1920er Jahre, dar. Einen hervorragenden Eindruck von dieser Epoche bekommt man über das Studium der Sammlung im Berliner Museum für Erotische Kunst.

Das vorletzte Kapitel Negation und Erektion erweist dem großen Berliner Künstler Georges Grosz die Ehre, dessen Lebenswerk zum Symbol eines Emigrantenschicksals wurde. Den Abschluss bildet das Kapitel Lasst tausend Blumen blühen. Es geht auf unsere Schwierigkeiten und Hemmungen ein, die wir in der Gegenwart erotischer Kunst verspüren. Zugleich ist es ein Plädoyer für eine freiere und reifere Beziehung zu dieser Kunst, ohne dabei zu vergessen, dass ein solches Begehren den Staat vermutlich davon abhält, zensorische Mittel zu ergreifen.

1665/66: Pierre de Bourdeille Seigneur de Brantôme, Das Leben der galanten Damen

Noch eine andere Art Leute hat die Mädchen sehr verdorben, das sind ihre Lehrmeister, die sie in den schönen Wissenschaften unterrichten müssen; und wenn sie schlecht sein wollen, sind sie es. Es kann sich jeder denken, was ihnen für Bequemlichkeit gegönnt ist, wenn sie ihre Lektionen erteilen, allein in einer Kammer oder bei ihrem Studium; jeder kann sich denken, welche Fabeln, Geschichten, Erzählungen sie ihnen gelegentlich beibringen können, um sie in Hitze zu versetzen, und wenn sie sie in derartigen Begierden und Aufregungen sehen, wie sie dann die Gelegenheit beim Schopfe zu packen wissen.

Ich kannte ein Mädchen aus sehr gutem Hause, und aus einem großen, sag' ich euch, das sich zu Grunde richtete und sich zur Hure machte, weil ihr von ihrem Schulmeister die Geschichte oder vielmehr die Fabel des Tiresias erzählt worden war; der, weil er beide Geschlechter erprobt hatte, von Juno und Jupiter wegen eines Streites zwischen beiden darum befragt wurde, wer beim Koitus, beim Liebesakt, den meisten Genuss habe, der Mann oder das Weib?





18. Jean Morisot, um 1925.
Farbradierungen.
Erotik-Museum, Berlin.

19. Jean Morisot, um 1925.
Farbradierungen.
Erotik-Museum, Berlin.



20. Aulaire, Farbradierung aus unterschiedlichen Bilderserien, um 1925.

21. Jean Morisot, um 1925. Farbradierungen. Erotik-Museum, Berlin.

Dieser behauptete gegen Junos Ansicht, es sei das Weib. Aus Ärger darüber, abgeurteilt worden zu sein, machte sie dafür den armen Richter blind und nahm ihm das Augenlicht. Man darf sich nicht darüber wundern, dass diese Geschichte das Mädchen in Versuchung brachte; denn oft hatte sie gehört, von ihren Gefährtinnen oder von anderen Frauen, dass die Männer so feurig dahinter her seien und so großes Vergnügen daran hätten, in Anbetracht des Urteils des Tiresias mussten aber die Frauen noch viel mehr davon haben können; demzufolge müsse man es erproben, sagen sie.

Wahrhaftig, solche Lektionen sollte man den Mädchen nicht geben! Gibt es keine anderen? Aber ihre Lehrmeister werden sagen, dass sie alles wissen wollen, und da sie einmal beim Studieren sind, müssen die vorkommenden Stellen und Geschichten, die einer Erklärung bedürfen [oder die sich von selbst erklären], eben erklärt und gesagt werden, ohne dass das Blatt übersprungen und umgewendet wird; und wenn sie es umwenden, werden sie nach dem Grund gefragt, und wenn sie ihnen sagen, es sei eine schmutzige Stelle, werden sie sofort um so begieriger danach, sie kennen zu lernen, und sie bedrängen ihren Lehrer darum so sehr, dass er sie ihnen erklärt; denn es ist eben ihre Natur, das zu verlangen, was ihnen verboten wird oder was man ihnen nicht sagen will.







22. Anonym, 1840.





Wie viele Schülerinnen haben sich doch mit der Lektüre dieser Geschichten zu Grunde gerichtet, sowie mit der von Biblis, von Caunus und einer Menge ähnlicher, die in den Metamorphosen Ovids stehen, bis zu dem Buch *Ars Amandi*, das er verfasst hat; dazu kommen noch eine Menge anderer schlüpfriger Fabeln und geiler Gespräche, die bei uns erschienen sind, französische, lateinische wie griechische, italienische, spanische.

Auch sagt der spanische Refrain: Befreie uns, Herr Gott, von einem Pferd, das spricht, und von einem Mädchen, das lateinisch redet. Gott weiß, wenn ihre Lehrer schlecht sein wollen und ihren Schülerinnen solche Lektionen erteilen, wie sie sie verderben und hineintunken können, dass die Sittsamste von der Welt sich dabei gehen lässt.

Wurde nicht sogar der heilige Augustin von Weh und Mitleid ergriffen, als er das vierte Buch der Aeneis las, das die Liebschaften und den Tod Didos enthält? Ich möchte so viele Hunderte von Talerstücken haben, als es Mädchen gegeben hat, fromme wie weltliche, die sich an der Lektüre des Amadis von Gallien aufregten, befleckten und entjungferten.

Es kann sich jeder denken, was die griechischen, lateinischen und anderen Bücher anrichten können, wenn ihre Lehrer, diese schlaun, verderbten Fuchse, diese elenden Taugenichtse, mit ihren geheimen Kammern und Kabinetten inmitten ihrer Faulheit sie ihnen glossieren, kommentieren und interpretieren.

23. Jean Morisot, um 1925.
Farbradierungen.
Erotik-Museum, Berlin.

24. Aulaire, Farbradierung aus unterschiedlichen Bilderserien, um 1925.



Der Traum von der Orgie

Für Dieter Engel

Das Licht geht aus, die Orgie kann beginnen.

Die Orgie entfaltet sich auf der Schattenseite der Kultur. Der heterosexuelle und monogam orientierte, von persönlicher Liebe getragene und dem Inzestverbot unterworfenene Mensch durchbricht in der Orgie alle Hemmungen und Kontrollen, um seinen Wünschen freien Lauf zu lassen... Dazu gehört oft der Genuss berauschender Getränke und enthemmender Drogen.

Man überwindet die Beschränkungen der Scham, der Moral und der Ehe, das Paar erweitert sich zum Trio, zum Quartett, zum Oktett, ja zur unpersönlich-universalen Gruppe. Alle Leiber verschmelzen zu einem einzigen Leib, wobei sowohl die Grenzen zur Homosexualität als auch das Inzesttabu zwischen den Generationen überschritten werden. In der erotischen Literatur finden sich zahlreiche Beispiele, in denen sogar die Grenzen zwischen Mensch und Tier außer Kraft gesetzt werden: „Anything goes“.

An den Orgien wird offenkundig, dass die „typische Sexualität normaler Erwachsener“ das Wesen der erotischen Wünsche nicht klären kann. Diese Wünsche erschrecken oft in ihrer Unermesslichkeit. So erhalten die Orgien in der erotischen Literatur Attribute wie „groß“, „wüst“, „obszön“, „üppig“, „ausschweifend“, „raffiniert“, „unglaublich“ oder „ungeheuerlich“, sie erscheinen als das Nonplusultra der erotischen Phantasie.

In früheren Zeiten boten ausgelassene Feste wie die Saturnalien den Trieben ein Ventil. Diese Feiern, sehr oft mit Fruchtbarkeits- und Mysterienreligionen verbunden, gipfelten in der absoluten Ekstase. „Die Menschen geraten außer sich, um ganz im Göttlichen aufzugehen und verzückt zu sein“, erläutert Proklus ihren Zustand. Die Ekstase kann sowohl tranceähnlich sein, als auch orgiastische Formen annehmen, was Plato dann „göttliche Raserei“ nennt.

Auf diese Raserei bezieht sich übrigens auch das Wort „Orgie“. Während die christliche Kirche die Sexualität zu unterdrücken und zu verdrängen suchte, beschritt der griechische Dionysoskult den Weg der Katharsis: diese periodischen Feiern entspannten und befriedigten die Menschen. Dionysos kennt keine Grenze, er fließt über, er ist maßlos, er repräsentiert das, was die Psychoanalyse das „Es“ nennt: die Triebrealität und sexuelle Trunkenheit.

Schon im Römischen Reich erstickten die dionysischen Gottheiten im Normenzwang. „Wo Rom befiehlt“, schreibt Walter Schubart in seiner Studie „Religion und Eros“, „gibt es kein Matriarchat, keine Mutterreligion, keine Vergottung der Natur und kein Erlebnis der Schöpfungswonne.“ Die dionysischen Kulte entarten zu Ausbrüchen gemeiner Lust, der kultische Orgasmus geht in Unzucht über.

„Die orgiastischen Feste geben den religiösen Grundgedanken preis. Was übrig bleibt, ist nichts als Frondienst der Begierde... So rächte sich Dionysos am römischen Imperium. Die Rache des Dionysos an der erosfeindlichen christlichen Welt war der Hexenwahn des 16. und 17. Jahrhunderts. Er lieferte die „Perversion der Schöpfungswonne“ (Schubart). Wie die Mythen der Naturreligionen, so richtete sich dieser Wahn auf das Übernatürliche, allerdings auf seine Nachtseite, die Satanie. „Dionysos stand wieder auf als Teufel.“

25. Alessandro Calione, *Antike Orgie*, 1872. Aquarell nach einer Zeichnung. Erotik-Museum, Berlin.



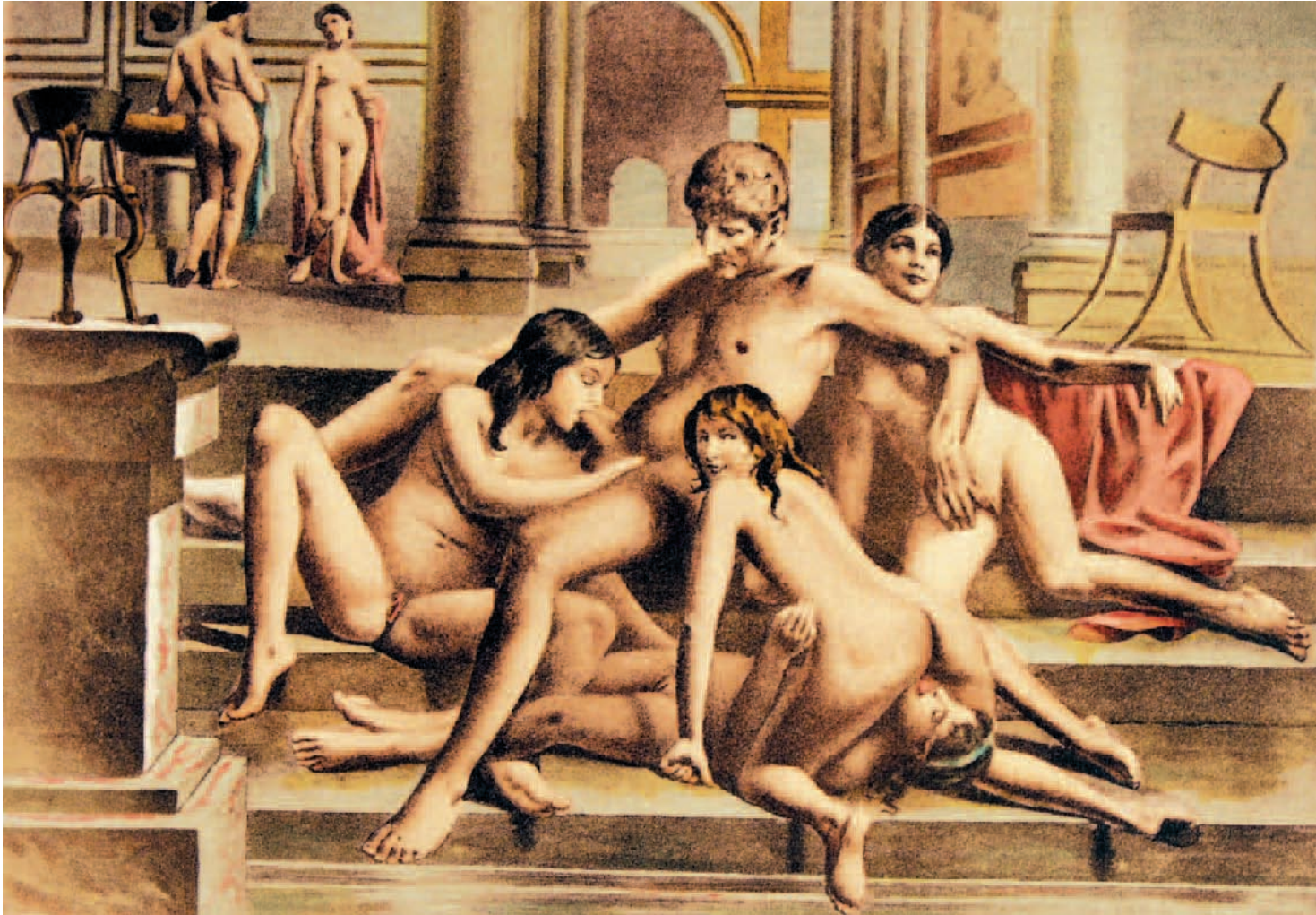
Der Teufel ist der Geschlechtsgott der Christenheit, und die Hexen sind seine Hetären." Der Teufel selbst trägt Hörner — phallische Gebilde — und hat den Leib eines Bocks wie die Satyrn, die den thrakischen Gott umgaben. Alle Geschlechtlichkeit ist jetzt zur Sünde gestempelt und dennoch unwiderstehlich.

Chronisten berichten, man habe auf offenem Feld sechstausend Hexen und Teufel miteinander Unzucht treiben sehen. Das erinnert an die Massenpaarungen, mit denen der Orgasmus natürlicher Fruchtbarkeitskulte endete. „Der Hexenspuk“, so urteilt Schubart, „ist Dionysoskult mit negativem Vorzeichen.“ Einen solchen Hexensabbat erlebt Faust in der „Walpurgisnacht“. Auf dem Brocken beschreibt Mephisto die mitternächtliche Szene:

„Was sagst du, Freund? das ist kein kleiner Raum. Da sieh nur hin! du siehst das Ende kaum. Ein Hundert Feuer brennen in der Reihe; Man tanzt, man schwatzt, man kocht, man trinkt, man liebt; Nun sage mir, wo es was bessers gibt!“

Das Mysterium der Fruchtbarkeit wird im 16. und 17. Jahrhundert von den Hexen verteidigt. So auch im Faust, wo die Hexen der antiken Baubo, der personifizierten Vulva, folgen wollen: „Die alte Baubo kommt allein; Sie reitet auf einem Mutterschwein“. In dem berühmten Hexenhammer behauptet eine der beschuldigten Frauen, die Lust der Teufelsliebe sei so groß wie die von tausend Männern zusammen.

Kein Wunder, dass der Himmel in jener Zeit der Erotik versperrt blieb. Im christlichen Europa erinnert der Karneval noch an diese orgiastischen Kulte. Auch nach dem Siegeszug des Christentums konnte man auf „Entlastungsfeiern“ nicht verzichten, um die Einhaltung der



Sitten im Alltag zu gewährleisten. Am ausgelassensten wird er bis heute in den katholischen Städten gefeiert.

„Die katholische Kirche“, schreibt Schubart, „hat die Bedürfnisse, die der Schöpfungswonne entquellen, nie so brüsk und endgültig abgewiesen wie der Protestantismus mit seiner strengen Sachlichkeit und seinem männlichen Ernst.“ Kulte der Fruchtbarkeit und der „Schöpfungswonne“ sind immer auch Feste der Verbrüderung.

Darum ist dem Karneval, wie allen dionysischen Feiern, die Forderung der allgemeinen Gleichheit eigen, die die künstlichen, von der Gesellschaft errichteten Schranken zwischen den Festteilnehmern aufheben.

Auch der Brauch, sich in das Gewand des anderen Geschlechts zu kleiden, reicht weit zurück. Bei manchen Festen zu Ehren der Aphrodite war das Tauschen von Kleidern üblich. Plutarch schildert das ausgelassene Fest der Hybristika, bei dem die Frauen Männerkleidung und Mantel, die Männer Frauengewand und Schleier trugen.

Das Ziel dieser Bräuche bestand unter anderen auch darin, der Gottheit ähnlich zu werden, die man sich androgyn dachte. Die „Liebe außerhalb der Regeln“ war in der westlichen Kultur lange Zeit das Monopol der herrschenden Klasse, wie Jacques Solé in seiner Studie *Liebe in der westlichen Kultur* nachweist.

Zwischen 1500 und 1800 verstand es vor allem die Aristokratie, sich den strengen Formen der sexuellen Ordnung und Unterdrückung, wie sie das Christentum verbreitete, zu entziehen. Solche sexuelle Anarchie nahm mitunter die Form festlicher Promiskuität an.

27. Paul Avril, 1910.



So wurde die Phantasie des Abendlandes lange Zeit von den Ausschweifungen der Borgia beherrscht.

Unter dem Pontifikat von Alexander VI. (vermutlich 1430 bis 1503), einem wahrhaften Renaissancefürsten von sehr sinnlichem Temperament, der sich gerne mit Günstlingen umgab, versammelten sich öfters des Nachts galante Damen im Vatikan. Der Papst, der die Triebe und Jesus Christus anbetete, präsierte am Vorabend von Allerheiligen 1501 ein berühmtes Fest, an dessen Ende fünfzig ausgewählte Kurtisanen nackt und auf allen Vieren die süßen Kastanien aufsammelten, die die Umstehenden ihnen zuwarfen. Anschließend wurden Preise an diejenigen verteilt, die öffentlich die eindrucklichsten Beweise ihrer Männlichkeit erbracht hatten.

Im Paris Heinrichs III. (1551 bis 1589) kamen, insbesondere bei Hochzeitsbanketten, Maskeraden in Mode. Gegen Ende solcher Festlichkeiten gingen die stolzen, in Seide und Juwelen gekleideten Damen in der allgemeinen Verwirrung ihrer Ehre verlustig. Ein Teil der französischen Elite geriet zur Zeit Heinrichs IV. (1553 bis 1610) in eine Art sexuellen Taumel, der die ganze europäische Aristokratie mit sich riss.

Der wollüstige und in Promiskuität schwelgende Hof bildete ein riesiges Luxusbordell. Ohne das Bild des Adels und seines undisziplinierten Treibens zu überzeichnen, kann man sagen, dass das aristokratische Regime zu einem großen Teil Anhänger der sexuellen Freiheit war und damit dem Freidenkertum der Aufklärung vorarbeitete. Die Schaffung einer echten, genauen und zwingenden Regeln unterworfenen Hofgesellschaft unter Ludwig XIV. (1638 bis 1715) in Frankreich hatte zur Folge, dass die selbstverständlich weiter bestehenden orgiastischen Lüste in Heuchelei erstickt wurden.



Die sexuelle Zügellosigkeit nahm in der Zeit des Rokoko Formen an, die für uns kaum zu fassen sind. „Nicht genug“, schreibt Paul Englisch in seiner Sittengeschichte Europas, „dass die Frauen dauernd ihre Liebhaber wechselten und die Männer die Mädchen vom Ballett und der Oper mit ihrer Gunst beehrten. Freiheit für sich verlangend und dem anderen Ehegatten gewährend, schloss man sich schließlich, des geschäftsmäßigen Tones in den Bordellen satt, zu ganzen Liebesbünden zusammen, um auf diese Weise den Becher der Lust bis auf die Neige zu leeren. Solche Gesellschaften hielten sich dank der strengen Statuten zuweilen jahrelang.

Zu den bekanntesten gehören der „Orden der Glückseligkeit“, die „Gesellschaft der Aphroditen“, die Nerciat in einem umfangreichen pornographischen Roman bekannt machte, ferner die „Société du Moment“ sowie die „Secte Anandryne“.

In diesen pornographischen Klubs frönte man nicht nur der heterosexuellen, sondern ebenso der bisexuellen und der gleichgeschlechtlichen Liebe. Man kann sagen, dass de Sade in seinen gräßlichen Romanen sich durchaus an die Realität seiner Zeit gehalten hat, wenn er bei seiner Gesellschaft der Freunde des Verbrechens nicht nur Knaben und Mädchen, Männer und Frauen, sondern auch Tiere zur Befriedigung der Wollust heranzieht.

Man hat das Laster systematisiert, man will nur noch lasterhaft sein, weil man im Laster die Wonne des Verbrechens genießt.“ Auch außerhalb von Frankreich nahm das herrschaftliche Europa an dieser orgiastischen Mode teil. Um 1750 verwandelten sich in Dresden zwei junge

29. Paul Avril, 1910.



Aristokraten in nackte Tänzer, eine Idee, die sogleich bei volkstümlichen Bällen in der Stadt und auf dem Lande nachgeahmt wurde.

Während der Aufklärung galt London als das Zentrum der organisierten Promiskuität. Der Maler und Kupferstecher William Hogarth (1697 bis 1764) stellt es 1733 in der glänzenden Szene der Taverne dar, in der er die „dekadente Unzucht“ der Aristokratie verurteilt, die über Gewalt und Zerstörung herrscht. Der russische Adel, der dem Westen in nichts nachstehen wollte, stellte seine orgiastischen Vorlieben schamlos zur Schau.

Als Beweis führt Paul Englisch neben vielen Details aus dem Liebesleben des Hofes die erstaunlichen Transvestitenbälle an, die die Zarin Elisabeth (1709 bis 1762) im Jahre 1744 in Moskau organisierte. Alle Männer trugen Frauenkleider und umgekehrt, ohne dass sich jemand hinter eine Maske hätte verstecken müssen. In Moskau fand 1788 der große Chlystenprozess (von chlyst = Peitsche) statt. Die Chlysten behaupteten, der Geschlechtsverkehr sei Liebe, nicht Sünde, nur unter Eheleuten sei er die abscheulichste Verfehlung. Wenn ihr Gottesdienst seinen Höhepunkt im ekstatischen Tanz fand, löschten sie, so erzählt man, die Lichter und ergaben sich einer wahllosen Massenpaarung.

In diesem Wirbel wurden geschlechtliche und religiöse Erregung als untrennbare Einheit empfunden. Giacomo Casanovas (1725 bis 1798) Memoiren, die von den Historikern zu Unrecht vernachlässigt werden, enthalten ein nahezu vollständiges Register aller europäischen Orgien zur Zeit der Aufklärung.

In Italien, Russland und Spanien wohnte dieser ungewöhnliche und außerordentliche Liebhaber Gruppenpaarungen bei, allerdings meist als entsetzter Zuschauer. Außerhalb des



christlichen Kulturkreises haben sich die orgiastischen Feste an vielen Orten Asiens sowie bei den afrikanischen, australischen und polynesischen Naturvölkern erhalten. In Japan lässt man während der Umzüge zum Geburtstag des Kaisers den öffentlichen Dirnen ehrenvoll den Vortritt und im dortigen Yoshiware veranstalten sie in Erinnerung an das Tempeldirnentum alljährlich eine feierliche Prozession. Auch China, dieses hochzivilisierte Land, in dem die Liebeskunst eine so große Rolle spielt, hat seinen erotischen Mystizismus. Robert von Guliks Buch über das Sexualleben im alten China verdeutlicht, dass die Kunst der Erotik als spirituelles Mittel galt, die Unsterblichkeit zu erlangen. Verstand, Sinnlichkeit und Religion bildeten eine Einheit. In Indien sind die brahmanisch-vedische und die hinduistische Religion ganz und gar geschlechtlich orientiert. Seit ältester Zeit werden die Wonnen der Begattung und das Versinken im göttlichen Urgrund oder Nirvana einander gleichgesetzt.

Shiva gilt als die Verkörperung der zeugenden Kräfte der Natur, ebenso seine Gemahlin Sakti, die in wüsten Orgien verehrt wird. Ihre Anhänger, die Shaktas, feiern in einer geheim gehaltenen nächtlichen, orgiastischen Zeremonie das weibliche Naturprinzip in Gestalt einer nackten Frau. Gewisse Sekten versammeln sich im Tempel, wo sie sich nach vollbrachtem Priesteropfer einer ausgelassenen Orgie hingeben.

Die Tantrasekten preisen das trunkene Versinken in Wein und Weib als Verschmelzung mit der Gottheit. Neben der orgiastischen Ekstase gibt es aber auch den Weg der Askese, der den Willen und das Bewusstsein nicht aufgibt. Viele der alten orgiastischen Bräuche wurden von der englischen Kolonialregierung verboten. In Indonesien erhielt sich lange die religiöse Sitte, durch einen öffentlichen Geschlechtsakt die Befruchtung der Erde mimisch darzustellen.

31. Paul Avril, 1910.



32. Johann Heinrich Ramberg,
um 1799.



Eine unbeschreibliche Orgie begleitet bei den Fidschi die Beschneidung, während der Zentralaustralier sich seiner Urgottheit umso näher glaubt, je stärker er sich in seinem Kult geschlechtlich verausgabt. Diese Formen einer leidenschaftlichen Lebensbejahung sind heute weitgehend verschwunden. Die erotischen Religionen wurden durch den Kontakt mit den Europäern zurückgedrängt. „Die Schöpfungswonne“, schreibt Schubart, „erstickt am schlechten Gewissen, mit dem der Europäer die Welt vergiftet.“

Goethe ahnte das Verhängnis des modernen Menschen, als er den alternden Faust hinab zu den Müttern steigen ließ, den ewigen Bewahrerinnen der Naturreligion.

Bei ihnen sucht Faust die verlorene „Schöpfungswonne“. Er sinkt in den weiblichen Urgrund der Welt, um sich an dieser Lebensquelle zu erneuern.

Es sind dieselben Mächte, die der mystische Chor am Ende des „Faust“ besingt:

„Alles Vergängliche Ist nur ein Gleichnis; Das Unzulängliche,
Hier wird 's Ereignis; Das Unbeschreibliche, Hier ist 's getan;
Das Ewigweibliche Zieht uns hinan.“

Die orgiastische Erotik bedroht aber auch unser Leben, ein Aspekt, den der französische Schriftsteller Georges Bataille (1897 bis 1962) hervorhebt. Ihre „...Wirksamkeit liegt auf der unheilvollen Seite, sie erheischt Frenesie, Taumel und Bewusstseinsverlust. Es geht darum, das Wesen zu einem sinnverwirrenden Gleiten in den Selbstverlust zu veranlassen, was der entscheidende Augenblick der Religiosität ist.“ Die ungeheure Entfesselung erhebt den Menschen über den Zustand, zu dem er sich selbst verurteilt. „Dureinander von Schreien, Dureinander heftiger Gesten und Tänze, Dureinander von Umarmungen, Dureinander schließlich der Gefühle, die eine maßlose Konvulsion steigerte. Die Perspektiven des Verlustes nötigten zu dieser Flucht in die Unterschiedslosigkeit, in der die Konstanten der menschlichen Tätigkeit verschwanden, in der es nichts mehr gab, was nicht den Halt verlor.“ Am Anfang war das Chaos, das Tohuwabohu, und die Nacht war sein bevorzugter Ort. Die Orgie erlaubt eine Regression zu diesem Schöpfungsbeginn.

Die Orgie ist nicht nur, wie das Fest, eine Verneinung der Schranken des Arbeitslebens, sondern ebenfalls ein Zeichen für seine völlige Umkehrung. Bei den Saturnalien wurde bezeichnenderweise die soziale Ordnung umgekehrt, so dass der Herr den Sklaven bediente, der sich auf dessen Bett ausstreckte. Der Ursprung der Orgie liegt in der Existenz von Verboten, die unvermeidlich den explosiven Ausbruch der Überschreitung hervorrufen. Sigmund Freud gibt in Totem und Tabu ein Beispiel im Zusammenhang mit dem Inzestverbot: „Auf den Fidschiinseln sind diese Vermeidungsregeln besonders streng; sie betreffen dort nicht nur die Blutsverwandte, sondern selbst die Gruppenschwester. Umso sonderbarer berührt es uns, wenn wir hören, dass diese Wilden heilige Orgien kennen, in denen eben diese verbotenen Verwandtschaftsgrade die geschlechtliche Vereinigung aufsuchen.“

Je strenger das Exogamiegebot, desto heftiger der Ausbruch. In seinem „Buch Der Schatten des Dionysos. Zu seiner Soziologie des Orgasmus“ versucht Michel Maffesoli, eine Logik der



33. Johann Heinrich Ramberg,
um 1799.

Leidenschaften herauszuarbeiten, indem er nachweist, dass die Orgien den sozialen Körper neu beleben und die Gemeinschaft zusammenhalten.

„Innerhalb unserer eigenen Geschichte basieren der zivilisatorische Prozess und die Zügelung der Sitten auf dem, was man gemeinhin das ‘Individuationsprinzip’ genannt hat. Es liegt in der Logik der Sache, dass die Atomisierung der Individuen, deren wichtigste Etappen zuerst die Reformation, dann der Kartesianismus und schließlich die Revolution von 1789 gewesen sind, zur Freisetzung jener anderen Identität geführt hat, die das >Soziale< ist.

In diesem Sinn bekundet sich im dionysischen Mysterium unverwechselbar die lebendige Kollektivität.“ Der Orgasmus ruft ins Gedächtnis, dass das schöpferische Potential in der Gemeinschaft liegt. Das dionysische Mysterium stiftet nicht Unordnung und Chaos, es verringert diese, indem es in Abständen immer wieder eine neue Ordnung stiftet.

„Das orgiastische Lebensgefühl feiert in seinen alltäglichen wie in seinen ausgefalleneren Erscheinungsformen die Heiterkeit des „carpe diem“; es pfeift auf das wirtschaftliche und politische Planungskalkül und offenbart die Unwirksamkeit von „Tugendideologien“, die das Spiel der Leidenschaften zu lenken, zu zähmen und zu rationalisieren meinen und es doch nie in den Griff bekommen können.“

Eine Stadt, ein Volk, eine mehr oder weniger begrenzte Gruppe von Individuen, denen es nicht gelingt, ihren Wahn, ihre Maßlosigkeit und ihre Traumwelt kollektiv auszuleben, werde schnell verfallen.

Diese „natürliche“ Schattenseite sorgt immer für Unruhe und beuge sich nur schwer dem Realitätsprinzip. Doch könne man sagen, dass die Überschreitung moralischer Grenzen die ethische Instanz stärke, denn indem die Unordnung inszeniert wird und es dem Imaginären erlaubt ist, sich auszudrücken, holt sie all das in die Gegenwart, was das Zusammensein so wertvoll macht. „Von der antiken Hierodulie bis zum heutigen Sexualvagabundentum, vielleicht selbst bis in bestimmte Formen der Prostitution hinein, gibt es Momente der Selbstaufgabe, eine Weise, sich im Fluss kollektiver Sexualität zu verlieren, die den universalen Zusammenhang stärken, der von der unerschütterlichen organischen Verfasstheit von Menschen und Dingen zeugt.“

Wer der Freude und der Lust keinen Raum lässt, wird von einer Wiederkehr des Verdrängten heimgesucht. „Eine unzeitgemässe Vorherrschaft apollinischer Werte“, schreibt Maffesoli, „treibt die dunkle Gewalt in die schlimmsten Exzesse; die Blutbäder, die Verwüstungen, die Konzentrationslager oder andere Arten des Völkermords sind Fälle, zu denen es aufschlussreicherweise dann kommt, wenn die Vernunft ihre Herrschaft über eine ganze Periode ungeteilt ausübte.“

Im Gegensatz dazu findet man dort, wo der „dunkle Augenblick“ ins Alltagsleben integriert ist, ausgewogene Gesellschaften vor. Er wird durch Integration kanalisiert. „Mit der Verausgabung verhält es sich wie mit der Gewalt: Ihrem Ausdruck Zügel anzulegen heisst, ihren überreizten Ausbruch zu begünstigen. Die Weisheit der Alten ist hier sehr einfach, wenn sie eine gewisse „Schattenseite“ tolerierten, die sie durch Ritualisierung dann



34. Johann Heinrich Ramberg, um 1799.



meisterten. Die griechischen Dionysien zielten auf nichts anderes, wenn sie der Leidenschaft freien Lauf ließen.“

In der Orgie tritt ein archaischer Aspekt der Erotik hervor, den man ebenso auch als eine „Regression im Dienste des Ichs“, und viel mehr noch als eine „Regression im Dienste der Kultur“ bezeichnen kann. Den Leidenschaften freien Lauf lassen, war die Grundidee des großen Utopisten Charles Fourier (1772 bis 1837). Lange vor Freud prangerte er die verheerenden Folgen der Unterdrückung des Sexuellen an und die schlimmen Folgen, welche die verdrängten Leidenschaften nach sich ziehen können.

In seiner Harmonie, dem Entwurf einer sozialen Utopie, wird die Praxis der kollektiven Liebe propagiert. Die egoistische, auf ein einziges Paar beschränkte Beziehung hält Fourier für asozial und schädlich. Die Polygamie, die in den zivilisierten Ländern als ein „Sumpf der Leidenschaften“ gilt, wird in der Harmonie als Quelle „hochherziger Beziehungen“ ausgegeben.

Die Zusammenkunft einer größeren Zahl von Partnern ist die „edle Orgie“, die nichts mit den „schmutzigen Orgien“ der Zivilisation gemein hat, eine „rein sinnliche“ Zusammenkunft. Sie verstärkt die gegenseitigen Sympathien und kultiviert die Wollust. „Die Natur treibt uns zur Liebesorgie. Man muss also einräumen, dass die Orgie ein natürliches Bedürfnis der Menschen ist, und dass lediglich die Ausübung dieses Vergnügens geregelt werden muss, wie viele andere, die mit der Ordnung der Zivilisation nicht zu vereinbaren sind, aber nichtsdestotrotz der Natur entsprechen, die uns zu diesen verschiedenen Freuden antreibt.“ Die Orgie erhält die Gemeinschaft, denn „...sie verstärkt die Sympathien jedes Einzelnen durch eine gemeinsame, kollektive Leidenschaft, die für alle Beteiligten eine neue Beziehung bedeutet.“ Auf diese Weise steigert sie sich zu einer edlen und philanthropischen Leidenschaft.

Das Begehren, im orgiastischen Erleben Grenzen zu überschreiten, treibt noch immer, sei es in der Phantasie, sei es in der Wirklichkeit, das Bewusstsein des zivilisierten Menschen an. Der archaische Wilde lebt noch in jedem von uns, jeder hat seine polymorph-perverse Vergangenheit, und von Glück kann der reden, der etwas davon ins zivilisierte, geregelte Erwachsenenleben hinüberretten konnte.

Wer sich dieser frühen Erfahrung aber verschließt, wird sie als Bedrohung wahrnehmen und heute an die Psychiatrie verwiesen. Dies ist die Position der bürgerlichen Sexualwissenschaft. So heißt es selbst in dem renommierten Bilderlexikon der Erotik (1928/1931) unter dem Stichwort „Sexuelle Tagträume“:

„Es gibt auch Kranke, die diese Phantasien in einem Buch niederlegen, das mitunter mit Zeichnungen versehen ist. Das erklärt die Tatsache, dass Maler in ihren Kunstwerken solche Phantasien darstellen. Solche Bilder sind ein Verrat an der Seele und eine Reaktion, um sich durch Sublimierung der andrängenden Phantasien zu erwehren. Eine starke Phantasie kann die sozialen Aufgaben des Individuums empfindlich stören, das sich in sich selbst zurück zieht und die Grenzen zwischen Realität und Einbildung immer mehr verschwinden lässt. Im Zustand der Geisteskrankheit treten sexuelle Tagträume immer stärker hervor, die meist einen grotesken Charakter zeigen. Der Geisteskranke hat tausend Jungfern defloriert, er hat hundert Glieder, oder er ist der Besitzer eines ungeheuren Harems. Oft treten auch Inzestphantasien zu Tage, die übrigens auch bei Neurotikern anzutreffen sind.“

Dionysos, der in einem theologisch bestimmten Zeitalter die Gestalt des Teufels annahm, würde in unserer scheinbar so aufgeklärten Zeit psychiatrisch behandelt werden. Das Phantasma, sich einer größtmöglichen Zahl von Partnern hinzugeben, das zuerst die indische Religion in Form der Tempelprostitution aufstellte und das später zum erklärten Ziel der

35. Léon Bakst, 1925.

Freidenker wurde, bleibt in der erotischen Kunst aufbewahrt. In ihr findet das Bedürfnis des Menschen, aus sich herauszugehen, einen sublimierten und zugleich sublimen Ausdruck.

Die Ehe bildet den Rahmen der erlaubten Sexualität. Doch hat die Erotik nicht eine natürliche Neigung zum Wechsel, zur Untreue? Der rohe Begattungstrieb weist sie dagegen nicht auf. Auf eindruckliche Weise zeigt dies auch Arthur Schnitzlers (1862 bis 1931) im Jahr 1925 erschienene „Traumnovelle“, die vom amerikanischen Filmregisseur Stanley Kubrick (1928 bis 1999) verfilmt wurde. „Man kann sagen“, meint die Schriftstellerin und Freundin Nietzsches und Rilkes, Lou Andreas-Salomé (1861 bis 1937), „...das natürliche Liebesleben in allen seinen Entwicklungen, und in den individualisertesten am allermeisten, ist aufgebaut auf dem Prinzip der Untreue.“ Die Kunst erscheint so als die sublimste Form des Ehebruchs.

1794 – 1797: Restif de la Bretonne, Monsieur Nicolas' Abenteuer im Lande der Liebe

Ich lebte vernünftiger als je zuvor und begann gerade zu verstehen, dass man sich auch daran gewöhnen könne. Doch nichts ist unbeständiger als der Mensch! Zuweilen pflegte ich mir von alten Bekannten Bücher auszuleihen, die ich am Wochenende las, wenn ich auf Zéphire warten musste. Dabei erfuhr ich plötzlich an mir selber so richtig die große Gefahr, die Bücher wie der *Portier des Chartreux*, *Thérèse Philosophe*, die *Religieux en chemises* und ähnliche in sich bergen.

Nach längerer Enthaltsamkeit wuchs in mir bei solcher Lektüre plötzlich wieder die heftigste Liebestollheit. Irgendeiner meiner licherlichen Bekannten aus früherer Zeit hatte mir an einem Sonntagmorgen, als ich noch im Bette lag, das erstgenannte Buch gebracht. Neugierig und heißblütig machte ich mich schleunigst darüber her und las es im Bett. Nach den ersten zwanzig Seiten stand ich in Flammen.

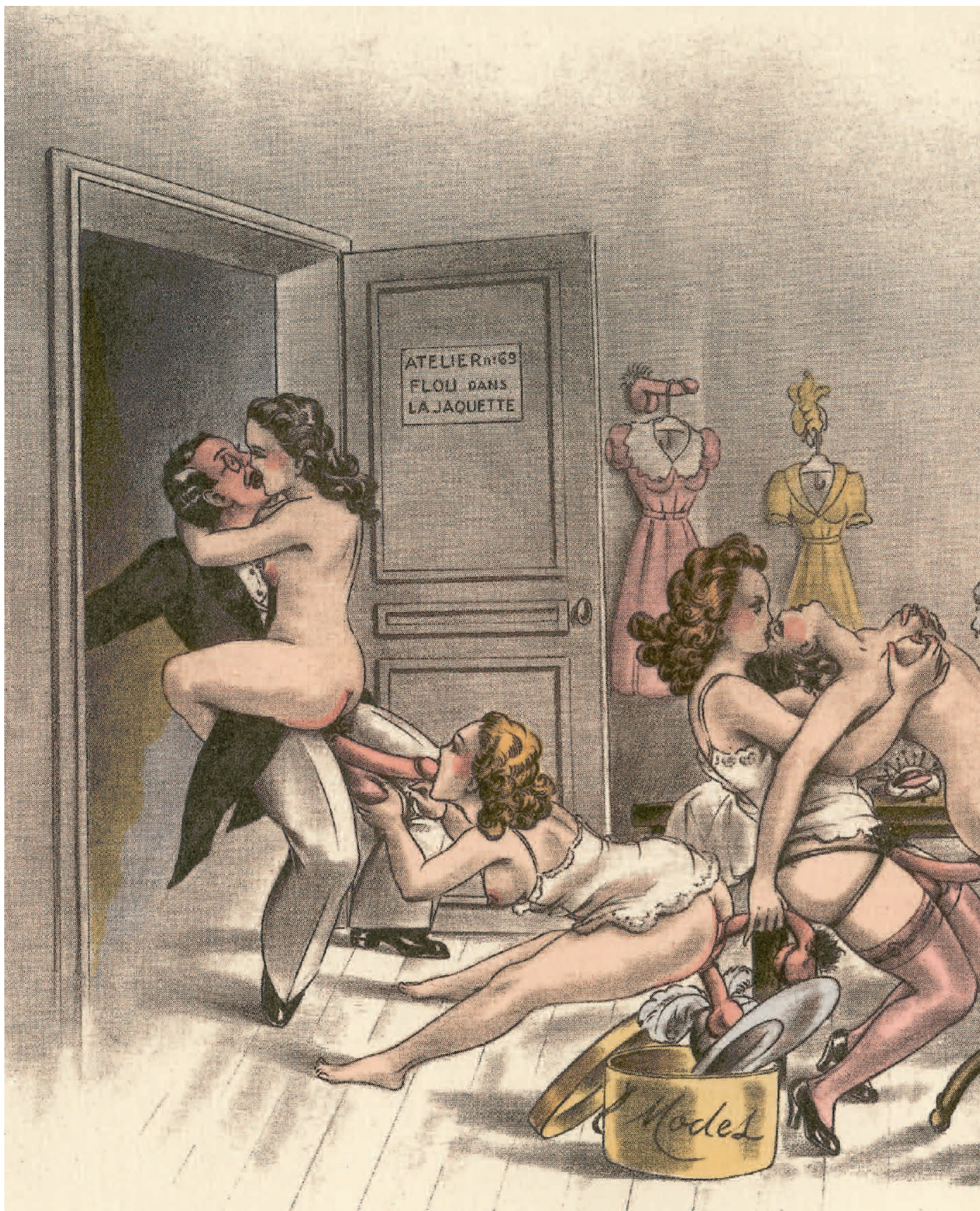
Da kam gerade die kleine Manon Lavergne, eine Verwandte der alten Sellier, und brachte mir die Wäsche, die Mutter Sellier mir zu waschen pflegte. Ich hatte plötzlich die ganze Welt vergessen! Als ich das junge Mädchen nahm, fand ich keinen großen Widerstand. Nachdem sie mich verlassen hatte, setzte ich meine Lektüre fort. Eine halbe Stunde später kam Cécile Decoussy, eine Freundin meiner Schwester Margot, die sich erkundigen sollte, warum ich mich gar nicht mehr bei ihr blicken ließe.

Ohne auf die Situation dieser jungen Blondine Rücksicht zu nehmen – sie stand kurz vor ihrer Hochzeit – und ohne zu bedenken, auf welche hässliche Weise ich damit die Freundin meiner Schwester beleidigte, attackierte ich sie in meiner Raserei so heftig, dass sie mich für verrückt geworden hielt und vor Schreck nachgab, nachdem sie mich himmelhoch gebeten hatte, von ihr abzulassen.

Wiederum nahm ich das unheilvolle Buch vor. Nach ungefähr dreiviertel Stunden trat Thérèse Courbuissou lachend und schäckernd in mein Zimmer: „Sieh einer den Faulpelz! Noch immer im Bett!“ Sie kam an mein Lager und wollte mich necken.

Ich lauerte, dann griff ich schnell nach ihr, hob sie wie eine Feder hoch und zog sie mit einer Hand fest an mich heran. Bevor sie wusste, was ihr geschah, hatte ich sie bereits, und stark sinnlich, wie sie war, machte sie alsbald mit. Dann entwand sie sich meinen Armen und eilte davon. Ich las weiter, das Bett wurde mir zu warm. Der dreimalige Liebesgenuss hatte meine Sinne auf das Höchste erregt und meine durch die Lektüre angefachte Begehrlichkeit noch verdoppelt. Ich stand auf, fest entschlossen, eine Freundin aufzusuchen, sie in mein Zimmer zu führen und an ihr meine Liebestollheit zu befriedigen. In diesem Augenblick klopfte es an meine







37. Anonym, 1940.



La femme de conseil.



38. Reunier, 1925.

39. Aroldo Bonzagni, 1910.



Tür, die nur angelehnt war.

„Wer da?“ rief ich. – „Herein“.

„Séraphine,“ sagte eine Stimme, die mir nicht unbekannt vorkam.

Ich erschrak, im Glauben, es sei Séraphine Destroches, die gekommen wäre, um mir mein schändliches Verhalten gegenüber ihrer Freundin Decoussy vorzuwerfen.

„Wer da?“ wiederholte ich.

„Séraphine Jolon.“

Jetzt wusste ich, wer es war: Die Wirtschafterin eines Bekannten von mir, eines Malers. Ich hatte ihr gelegentlich ein paar Liebenswürdigkeiten gesagt. Beruhigt öffnete ich ihr. „Ich komme mit einer Bitte zu Ihnen“, sagte das hübsche junge Mädchen. „Können Sie mich nicht Mademoiselle Delaporte empfehlen? Mademoiselle Delaporte, die viel auf Sie hält, könnte mir einen großen Dienst erweisen.“

„Gewiss, aber setzen Sie sich erst einmal hin, schöne Nachbarin,“ sagte ich. Séraphine war ein reizendes Ding von tadellosem Wuchs; ich nahm sie her und warf sie auf das Bett. Sie wollte sich wehren, aber damit goss sie nur Öl ins Feuer. Kaum fertig geworden, begann ich schon von neuem.

„Lassen Sie mich, meine Schwägerin wartet draußen.“

40. Aroldo Bonzagni, 1910.

41. Reunier, 1925.





42. Anonym, Lithographie, um 1940.

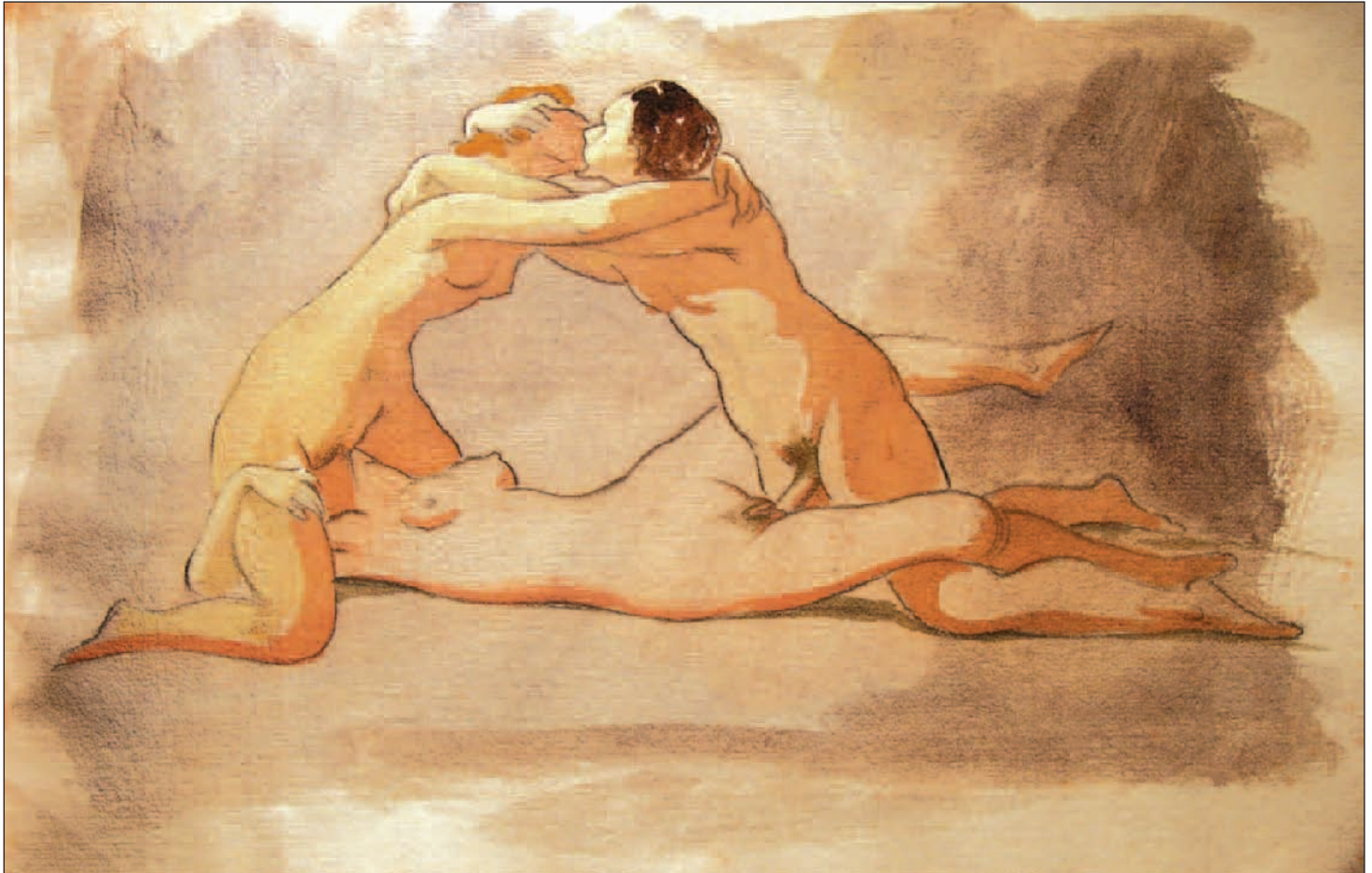




43. Achille Devéria, 1830.



44. Achille Devéria, 1830.



Ich ließ mich aber nicht stören. Die schändliche Lektüre hatte meine Kräfte verdreifacht, ich war wie toll! Da ging die Tür auf und die schöne Agathe Fagard-Jolon trat ein. „Hilf mir, ach hilf mir“, stöhnte Séraphine ganz erschöpft. Ich ließ sie mit hochgeschobenen Röcken liegen, sprang auf, warf die Tür mit einem Fußtritt zu und schleppte die reizende Brünette auf das Lager. Mehr erschrocken als überwunden wurde sie das Opfer meines sechsten Triumphes, der mir nicht schwerer fiel als der erste, dank meiner heißen Phantasie, die mehr half als alle Aphrodisiaka. Mit einem Male kam ich wieder zu mir, meine Leidenschaft war befriedigt, ich schämte mich meiner Raserei und entschuldigte mich tausend Mal bei den beiden Schwägerinnen. Es gelang mir nur mit Mühe, sie zu beruhigen.

Das war die schlimmste Wirkung der erotischen Lektüre, und doch kenne ich ein noch gefährlicheres Buch als das vorher Genannte: Justine. Es verführt zur Grausamkeit. Danton las es, um sich zu erregen.

Sade oder Der Triumph der Einbildungskraft über die Vernunft

Das Lustzentrum des Menschen befindet sich in seinem Kopf. „Diese Phantasie, die Sie bei mir herausstreichen, Juliette,“ sagt Belmor eines Tages, „ist genau das, was mich bei Ihnen gereizt hat, man wird kaum eine unzüchtigere... eine reichere... eine mannigfaltigere als die Ihre finden. Und Sie müssen bemerkt haben, dass meine süßesten Genüsse mit Ihnen jene sind, die entstehen, wenn unsere Phantasie mit uns durchgeht und Möglichkeiten der Wollust erfindet, deren Existenz unglücklicherweise nicht möglich ist.“

Selten werden in der erotischen Literatur, die nicht immer ausgesprochen phantasievoll ist, phantastische Szenarien entfaltet. Noch seltener wird die Phantasie selbst Gegenstand der Reflexion. Für den Aufklärer Marquis de Sade (1740 bis 1814) generiert die Einbildungskraft Lust und Genuss. Die Ausschweifungen der Phantasie setzen der begrenzten Wirklichkeit einen

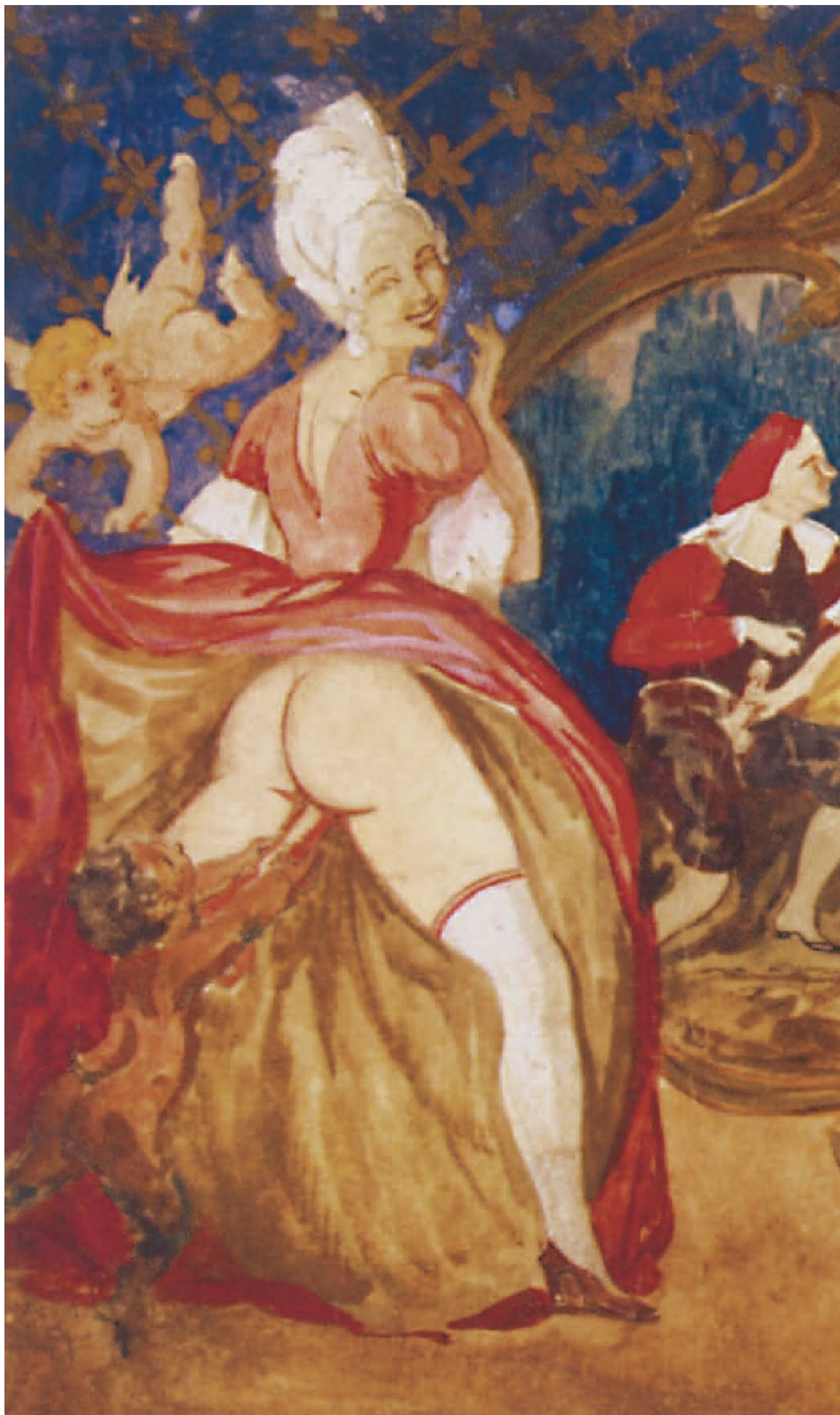


„Möglichkeitssinn“ entgegen, der diese übersteigt. Ein Rausch der Befreiung von den Zwängen der Wirklichkeit ergreift das Denken und in der Französischen Revolution auch die historische Realität. Die Werke de Sades, dessen Welt lange Jahre durch Gefängnismauern begrenzt war, sind als Freiheitsträume eines Gefesselten zu lesen und nicht als Protokolle eines Sadisten. So scheint der Wirklichkeitsentzug die Ursache dafür zu sein, dass die wollüstige Phantasie ins Megalomanische abdriftet. „Oh, Juliette, wie köstlich sind die Freuden der Phantasie! Sollte man nicht wollüstig alle Wege beschreiten, die uns ihr Feuerwerk anbietet?... In diesen köstlichen Augenblicken gehört uns die ganze Welt; nicht eine Kreatur verweigert sich uns. Alles bietet unseren erregten Sinnen die Freude an, für die unsere kochende Phantasie sie empfänglich hält. Man verwüstet die Welt,... man bevölkert sie mit neuen Geschöpfen, die man wieder tötet.“²

Es entsteht ein Amalgam aus Allmachtsphantasien, Größenwahn und Destruktivität! Glückliche, hundert Mal glücklich sind laut dem französischen Philosophen und Mediziner Julien Lamettrie (1709 bis 1751) diejenigen, deren lebendige, wollüstige Phantasie die Sinne stets im Vorgeschmack hält. „Tatsächlich, Juliette, ich weiß nicht, ob die Wirklichkeit den Trugbildern ebenbürtig ist und ob die Genüsse dessen, was man gar nicht besitzt, nicht hundert Mal diejenigen aufwiegen, die einem tatsächlich gehören.“³ Dieses Glück nährt sich von Illusionen, und die Freuden der Vorlust übersteigen alle in der Realität möglichen Freuden.

Sades Freidenker steigern sich in eine intellektuelle Ekstase. Ihre Ausschweifungen sind erdacht: Es erhitzen sich nur ihre Köpfe. So ist es der Zweck der Erzählerinnen in *Die 120 Tage von Sodom*, die Einbildungskraft der Lebmänner zu entflammen, nicht die Sinneslust: „Man servierte, und der Herzog stellte beim Souper die These auf, dass das Glück darin bestehe, alle Launen der Sinne vollständig zu befriedigen. – Dieses Wort ist nicht das eines Libertins, sagte

46. Heinrich Lossow, 1890.



47. Aroldo Bonzagni, 1910.





Durcet, wie könntet Ihr glücklich sein, wenn Ihr Euch in jedem Augenblick befriedigen könnt. Nicht im Genuss besteht das Glück, sondern in der Begierde, im Zerschneiden der Schranken, die man diesen Begierden entgegensetzt. Hier findet sich alles, hier brauche ich nur zu wünschen, um zu haben, aber ich gestehe: seit ich hier bin, habe ich meinen Saft nicht ein einziges mal wegen der Objekte, die da sind, verspritzt, sondern stets nur derjenigen wegen, die nicht da sind."⁴

Während Faust zwischen Begierde und Genuss taumelt, verschmachten de Sades Freidenker im Verlangen nach Begierde. Es darf keine Erfüllung, keine Befriedigung geben. Die Angst vor der Leere treibt die Libertins panisch zu neuen Begierden.

„Verfluchter Gott! Welche Kraft der Phantasie!“ ruft Dolmancé in der *Philosophie im Boudoir* aus.⁵ „Sehen Sie, Madame, wie es ihr vom Kopf her kommt, ohne dass man sie berührt.“ Zerebrale Orgasmen begeistern diese Erotomanen. „Die Phantasie ist der Stachel der Lust. Bei Belustigungen dieser Art lenkt sie alles, ist der eigentliche Beweggrund. Gelingen wir nicht durch sie zum Genuss? Genießen wir nicht durch sie die pikantesten Reize der Wollust?“⁶ Die Erzählungen und Reden „echauffieren den Kopf und verführen die Seele.“⁷ Dabei wird die Sprache zum eigentlichen Medium der Lust. „Es ist unter wirklichen Lebemännern ausgemacht, dass die



49. Achille Devéria, 1830.





durch das Organ der Sprache vermittelten Sensationen diejenigen sind, die mehr schmeicheln und deren Eindrücke die lebhaftesten sind."

Die vier Wüstlinge in *Die 120 Tage von Sodom* zogen die Konsequenz, „...dass sie sich, nachdem sie sich mit allem umgeben hatten, was die übrigen Sinne durch Geilheit am besten befriedigte, mit den eingehendsten Details und in geordneter Folge alle verschiedenen Verirrungen der Ausschweifung erzählen ließen, alle ihre Zweige, alle ihre Abarten, das, was man in der Sprache der Lebewelt mit einem Wort alle Passionen nennt.

Man ahnt kaum, bis zu welcher Verschiedenheit der Mensch diese ausbildet, wenn seine Einbildung sich entflammt.“⁵⁰ Die Erzählerinnen in *Die 120 Tage von Sodom* sind notwendige „Katalysatoren der libertinen Phantasie“, die sich weniger an der Orgie als an ihrer Vorstellung entzündet. Primär ist es das imaginative Potenzial der Sprache, das die Lebewänner reizt, nicht die Möglichkeiten der Libertinage selbst.

Wer im Bereich der Sprache bleibt, braucht sich mit der Realität nicht auf einen neurotischen Kompromiss einzulassen. Deshalb kann sich de Sade auch über die pornographischen Autoren seiner Zeit mokieren. Zu einem ihrer Romane schreibt er: „Wenn der Autor doch die Wollüstigkeiten ausgesprochen hätte, die er erahnen lässt, die Blutschande, um die er herumredet, ohne sie zuzugeben! Wenn er die wollüstigen Szenen doch verdoppelt hätte,... wenn er die grausamen Genüsse, die er im Vorwort andeutet, ausgeführt hätte, dann wäre das Werk, das voller Phantasie ist, köstlich. Aber die ängstlichen Menschen bringen mich zur Verzweiflung. Und ich würde es hundert Mal vorziehen, wenn sie überhaupt nichts schrieben, als uns nur halbe Ideen zu geben.“

50. Martin van Maele, 1907.

51. Aulaire, Farbradierung aus unterschiedlichen Bilderserien, um 1925.



52. Anonym, um 1940. Zeichnung.





53. Aulaire, Farbradierung aus unterschiedlichen Bilderserien, um 1925.

54. Nicolas Sternberg, um 1930. Wasserfarbe.

Alles wird in Sprache gefasst, nichts Unausprechliches wird der Welt überlassen. Darum verführt mehr noch als die „...im Leben stolze und kühne, in den Lüsten sanfte und ergebene...“ Juliette jene „Papier-Juliette“, wie der Literatur- und Kulturkritiker Roland Barthes (1915 bis 1980) sie nennt, „...die Erzählerin, die sich zum Subjekt des Diskurses, nicht aber zum Subjekt der Realität macht.“¹⁰ Wer über Sprache verfügt, beherrscht die Szene. „Ich will beim Reden eure Schwänze anfassen... Ich will, dass die Energie, die sie unter meinen Fingern wiederfinden, sich meinen Reden mitteilt.“ Die Wörter richten sich an die Phantasie.

Fast ließe sich sagen, dass die Imagination das Sade'sche Wort für Sprache sei. Handelnder ist nicht vor allem derjenige, dem Macht oder Lust zukommt, sondern derjenige, der die Leitung der Szene und des Satzes innehat.¹¹ Sade erzählt nicht nur, er erzählt, dass erzählt wird.

Daher steckt in seinen Romanen stets ein zweiter Roman, ein „...aus reinstem Schreiben gewebtes Textbuch, das alles bestimmt, was sich imaginär im ersten abspielt.“¹² Seine Romane potenzieren die Imagination, das Sprechen dramatisiert die Verbrechen, die es beschreibt. Die vordergründige Folie der Handlung wäre monoton, erhielte sie nicht ihre Farben durch das nur vorgestellte „Geschehen hinter dem Geschehen“. „Alles, was wir tun,“ sagt der Mönch Jérôme, „ist nur ein Bild dessen, was wir zu tun wünschen.“ Erst die „Gärungen des Kopfes“¹³ geben







dem Geschlechtlichen seine Bedeutung und seinen Wert: „Oh, meine Liebe,” sagte ich ihr, „ist es nicht wahr, dass man die Süße der Wollust mit mehr Geist besser genießt?”

Sade befremdet den Leser dadurch, dass er den Körper nicht unmittelbar anspricht. Nur dort wird ihm Sexualität zur vollendeten Lust, wo sie durchs Bewusstsein angeeignet, „vom Körper distanziert und als kondensierte Energie auf diesen projiziert wird. Sexualität ist ein Aggregat des Bewusstseins: davon wollen wir nichts hören.“¹⁴ Das Licht der Vernunft leuchtet in Sades Texten in jene Tiefen hinab, die der Philosophie der Aufklärung unergründlich blieben. Seine Diskurse markieren die Schatten der Lumières: „Gerade wenn ich vernünftig sein sollte, echauffiert sich mein verfluchter Kopf und hat besonders ausschweifende Phantasien.“¹⁵ Diese obskure Seite der Aufklärung artikuliert sich in ihr selbst: Sades Werk verleitet gerade dazu, die Grenzen der Vernunft zu durchbrechen.

„Dieser launenhafte Teil unseres Geistes ist derart ausschweifend, dass er keine Grenzen kennt; seinen größten Triumph, die höchsten Wonnen erfährt er, wenn er alle Schranken zerbricht, die man ihm in den Weg stellt. Die Phantasie ist der Feind der Norm.“

Wenn die Philosophie der Aufklärung die Phantasie in den Rahmen des Sittlichen zwängte, so rehabilitierte sie Sade, indem er die Vernunft entfesselt und Vorstellungskraft und Bewusstsein in sexuelle Energie transformiert. Zügellos ist nicht der Körper, der „...immer an

55. Nicolas Sternberg, um 1930.
Wasserfarbe.

56. Aulaire, Farbradierung aus
unterschiedlichen Bilderserien,
um 1925.



57. Anonym, Überraschungsparty am
Campingplatz, 1940.





58. Paul-Emile Bécot, 1932.

59. Anonym, Lithographie, um 1940.



Grenzen erinnert und das Schauspiel der unendlichen Lust niemals so perfekt aufführen kann wie die Endlosigkeit der Sprache."

Das Ungenügen der Realität kann in der Imagination überwunden werden, in ihr ist die „phallische Omnipotenz“ zu haben. So verweist die Endlosigkeit der sadianischen Schriften ununterbrochen „...auf das männliche Leiden an der Erschöpfbarkeit des Phallus.“¹⁶ Nicht nur die kulturellen Normen werden durch die Imagination durchbrochen, sondern die Realität selbst. Totale Negation ist der Fluchtpunkt seines Denkens, das eins ist mit dem Exzess.

Die Trennung von Geist und Körper in der abendländischen Philosophie wird von Sades Denken überwunden; hierin liegt das Skandalon seiner Schriften. „Sadianische Vernunft ist Verkörperung des Triebes in der Schrift.“¹⁷ Erst das Freud'sche Skandalon bestätigt Sades Wahrheit: Denken, noch das abstrakteste, ist aus der Libido abgezweigte Energie. Sades Lehrstätte der Philosophie ist nicht der Hörsaal, sondern das Boudoir.



60. Anonym, 1940.





Erotik und Entrüstung

Doch im Erstarren such ich nicht mein Heil: Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil!
J.W. Goethe, Faust

Baudelaire erzählt, wie er einmal die Fünffrancdirne Louise Villedieu in den Louvre mitnahm, in dem sie noch nie gewesen war. Sie errötete, hielt sich die Hände vors Gesicht, zupfte ihren Begleiter immer wieder am Ärmel und fragte dann, vor den unsterblichen Gemälden und Statuen, wie man nur solche Unanständigkeiten ausstellen könne... Louise kannte das Geschlechtliche wohl nur als dumpfes Geschehen, das sie über sich ergehen ließ. Dessen Existenz war ins Abseits der Sprachlosigkeit verbannt, in den verschwiegenen Bereich des Privaten. Undenkbar, darüber zu sprechen, und schon gar nicht, es öffentlich zu präsentieren.

Dabei ist Sexualität, sei es in den geglückten Formen ihrer Bemeisterung, sei es in den Formen der Entfremdung, immer auch „Kulturgeschehen“, selbst dann, wenn sie aus dem offiziellen Prozess der Kultivierung ausgesperrt wird. Was kann die Empörung und Entrüstung, die seit Jahrhunderten die Geschichte der erotischen Kunst begleiten, erklären? Mit gemischten Gefühlen reagieren wir auf künstlerische und nicht künstlerische Darstellungen des Erotischen: Neugier mischt sich mit Empörung und Abscheu, sittliche Bedenken gehen mit intellektuellen Vorbehalten einher. Doch je stärker unsere Empörung, desto tiefer, so dürfen wir annehmen, ist die Erschütterung, die das Werk bewirkt, eine Erschütterung, die auf tektonische Verschiebungen im seelischen Gefüge schliessen lässt: wir fühlen uns bedroht!

Das Wesen der Erotik lässt sich mit Georges Bataille am ehesten im Gegensatz zur Welt der Arbeit bestimmen. „Ich behaupte nicht“, schrieb Bataille, „dass die Erotik das wichtigste Problem ist. Das der Arbeit ist dringender. Aber es ist ein Problem, das unseren Mitteln entspricht, während die Erotik das Problem aller Probleme ist. Als erotisches Lebewesen ist der Mensch für sich selbst ein Problem.“

Bataille unterscheidet zwischen der Welt der Arbeit und der Erotik, die auf zwei unvereinbaren Elementen beruhen: dem Verbot und der Überschreitung. Der Mensch gehört beiden Welten an, die sein Leben, ob er will oder nicht, zerreißen. Die Welt der Arbeit und der Vernunft ist die Grundlage unseres Lebens. Aber die Arbeit erfüllt uns so wenig, wie uns die Abgrenzung in einzelne Individuen glücklich macht. Die Überschreitung dagegen kennzeichnet die Erotik. In ihr geht es, laut Bataille, um die Auflösung jener Formen des sozialen, regelmäßigen Lebens, welche die Ordnung der bestimmten Individualitäten ausmachen, die wir sind.

Diese Aus- und Abgrenzung wird durch die Erotik in Frage gestellt, im höchsten Grade verwirrt und gestört. Sie markiert die Schnittstelle zwischen Natur und Kultur. Seit Jean-Jaques Rousseau (1712 bis 1778) versucht man immer wieder, über diese Gewalt und Grausamkeit des Sexuellen hinwegzusehen, indem man die Sexualität als unterhaltsames Freizeitvergnügen verharmlost, das zum „healthy way of life“ gehöre.

Doch diese Form befreiter und tolerierter Sexualität ist selbst schon gezähmt, man hat ihr die Gewalt, auf die wie kein anderer zuvor de Sade mit seinen Romanen hinwies, schon genommen. Das erschreckte Zurückweichen vor dem göttlichen de Sade, dessen Schriften man noch im letzten aufgeklärten Jahrhundert als „Bluthusten der europäischen Kultur“ verurteilte, gründet im

61. Anonym, um 1900.

Schrecken vor der Naturgewalt des Sexuellen, einer heidnischen Macht, die sich mit dem idealistischen, auf christlichen Humanismus gegründeten Menschenbild nicht vereinbaren lässt. Ist es folglich der Konflikt zwischen Heidentum und Christentum, der im Streit um die erotische Kunst ausgetragen wird? Der Philosoph Friedrich Nietzsche (1844 bis 1900) sieht in der christlichen Lehre mit ihren absoluten, moralischen Maßstäben eine Kunstfeindlichkeit, hinter der sich eine Lebensfeindlichkeit versteckt. Sein „Instinkt“ gegen die Absolutheit der christlichen Moral ist als ein notwendiger Instinkt des Lebens zu verstehen, „...denn vor der Moral muss das Leben beständig und unvermeidlich Unrecht bekommen, weil das Leben etwas essentiell Unmoralisches ist.“

Seine antichristliche Gegenlehre taufte er auf den Namen des griechischen Gottes Dionysos. Das Problem der Erotik liegt in dem grundlegenden Antagonismus zweier Prinzipien: Incomprehensive, maybe: Dem Dionysischen der chthonischen Mächte steht die apollinischen Transzendenz dieser Mächte durch Kulturleistung gegenüber. Die Züge „...jener maßvollen Begrenzung, jener Freiheit von den wilderen Regungen“, durch die Nietzsche Apollon charakterisiert, werden immer wieder durch den Rausch gefährdet, in dem das Wesen des dionysischen zu erkennen ist.

Nicht nur ein Grausen ergreift den Menschen, sondern auch eine „wonnevolle Verzückung“, die „bei dem Zerbrechen des „principii individuationis“ aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt.“ Jede erotische Betätigung ist grundsätzlich zerstörerisch. Sie vernichtet die Struktur des Paares, das die Partner des Liebesspiels bilden.

Die uns faszinierende Erotik ist auch ein Gebiet von Gewalt und Verletzung, sie versetzt nicht nur in wonnevolle Verzückung, sondern auch in Angst und Schrecken. „Unter dem Zauber des dionysischen“, schreibt Nietzsche, „schliesst sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch: auch die entfremdete, feindliche und unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen.“ Unser Dasein ruht auf einem verhüllten Grund aus Lust und Leid, der im dionysischen aufgedeckt und freigelegt wird.

Entwicklungsziel der bürgerlichen Gesellschaft ist die Herausbildung einer individuellen Identität. Aber auch die Natur, die dunkle Welt des Körpers, gehört zum Menschen. Es ist das Verdienst der Psychoanalyse, auf diesen Zusammenhang hingewiesen zu haben: Apollo kann nicht ohne Dionysos leben! Hier erweist sich die Kunst als heilkundige Zauberin. Weil sie selbst zu den gestaltenden, apollinischen Kräften gehört, ist sie die wirksamste Waffe gegen das Bedrohliche der Natur.

Als erotische Kunst spiegelt sie zum einen die Zerrissenheit des Menschen zwischen der dionysischen Kraft und der apollinischen Ordnung wieder, zum anderen bietet sie zugleich auch eine Lösung des Konflikts. Sie erlaubt dem Betrachter, einen erstaunten Blick auf das zu werfen, was ihm so fremd nicht ist.

Und das Erstaunen wird um so grösser, „...als sich ihm das Grauen beimischt, dass sein apollinisches Bewusstsein nur wie ein Schleier diese dionysische Welt vor ihm verdecke.“ Darum mögen die besten Bilder jene sein, die ihr Thema nicht stilistisch erstarren lassen, sondern es in seiner ganzen Spann- und Tragweite darstellen. In der erotischen Malerei spricht jeder Strich von der Nähe beziehungsweise Ferne des Unbewussten. So gibt es „Es-nahe“ und „Es-ferne“ Zeichnungen und Gemälde.

In einem Blatt von Jules Pascin (1885 bis 1930), der eigentlich Pincas hieß, oder Willy Geiger (1878 bis 1971) drückt sich der Wahn dionysischer Leidenschaften stärker aus als in einem von Hans Bellmer (1902 bis 1975) oder Franz von Bayros (1866 bis 1924). Es gibt Pinselstriche,





die vor Energie vibrieren, und Linienführungen, die alles einfrieren. Pascin und Bellmer mögen hier als Gegensätze angeführt werden: Beide dringen in die verworrensten Bereiche des Erotischen vor. Doch wo Bellmer mit kalter Intellektualität und disziplinierten Strichen glänzt, geht Pascin völlig im dargestellten Objekt auf. Seine Erotik sitzt nicht im Kopf, sondern in den Fingerspitzen.

Über den erotischen Charakter eines Kunstwerks entscheidet weit mehr die Pinselführung als die Thematik. Ihre Dialektik besteht darin, dass sie bannt, was sie evoziert und ans Licht holt, was tabuisiert wurde. Das Bedrohliche der Sexualität wird dadurch gemildert, dass sie nur auf dem Umwege über Einfühlung und Einbildung genossen werden kann. Sie wird nicht wirklich erlebt, sondern durch die künstlerische Gestaltung vermittelt.

Derart siegt letztendlich doch immer wieder der Zivilisationsprozess, der den menschlichen Körper im Namen der Vernunft in einen disziplinierten Arbeitskörper verwandelt. „Die Kunst“,



schrieb Freud, „ist ein Umweg, über den der Traum den Weg zur Wirklichkeit wiederfindet.“ Dies gilt in erster Linie für den Künstler, für den die Erotik eine der wichtigsten Quellen der Kreativität und Inspiration darstellt. Dieselben Konflikte, die sonst Neurosen verursachen, bringen hier Kunst hervor. Das ästhetische Schaffen bietet durch die künstlerische Gestaltung der unbewussten Triebe eine imaginäre Befreiung. Hier wird die kathartische Macht der Kunst sichtbar, wie sie schon Aristoteles (384 bis 322 v. Chr.) verstand: eine Heilung der Leidenschaft durch die Leidenschaft.

Sinnlichkeit ist in der Kunst immer gegenwärtig. Insofern ist jede Kunst erotische Kunst. „Die Geburt der Kunst im Allgemeinen“, schreibt Eduard Fuchs, einer der ersten Historiker der erotischen Kunst, „bedeutet im Besonderen zugleich die Geburt der erotischen Kunst. Damit ist aber wiederum nichts anderes als die Tatsache belegt, dass die Erotik als solche die

64. Anonym, 1900.



65. Paul-Emile Bécot, 1935.



66. Paul-Emile Bécot, 1935.



Hauptwurzel aller Kunst ist." Dass große Kunst nur interesseloses Wohlgefallen erwecken könne, diese Behauptung der bürgerlichen Ästhetik hält Fuchs für ein moralisches Vorurteil. Mittels der Schaulust erobern wir uns die Welt und eignen sie uns geistig an. Unser Blick richtet sich besonders auf das Sexuelle.

Es gibt kein argloses, unschuldiges Auge: das Schauen allein ist schon ein Akt der Überschreitung im Bataille'schen Sinn. Der Blick dringt in tabuisierte Bereiche ein und hebt den Schleier. Wenn die Liebe wie bei Rostand eine Art Hunger ist, den jedes Lebewesen verspürt, so stillt die erotische Kunst den visuellen Hunger, durch den sich der Mensch von allen anderen Lebewesen unterscheidet.

„Wie viele Bücher sind aus sexuellen Bedürfnissen entstanden?“ fragt der französische Schriftsteller Julien Green (1900 bis 1998) in seiner Autobiographie Jugend. Sogar solche, die harmlos wirken und sittsam daherkommen, haben keinen anderen Ursprung, auch wenn sie es nicht zugeben. Die „niedrige Herkunft“ trifft einen Teil unseres Wesens, der zum Geistigsten und Instinktmäßigsten unserer Natur gehört.



Waren nicht auch die Saturnalien Rituale, um das Dunkel zu bannen, indem sie es für einen ekstatischen Augenblick ans Licht holten? Und hat nicht die erotische Kunst das Erbe jener Saturnalien angetreten? Es wäre eine Missachtung des Menschen, diesen ihm wesentlichen Teil als pornographisch zu verleugnen. Die erotische Kunst weckt uneingestandene Wünsche, macht sie sichtbar, doch nur, sofern man ehrlich ist. Ist die Pornographie also nur ein Problem der Pornographiegegner?

Deren Entrüstung erscheint als eine verschobene Form der sexuellen Erregung, der die gleiche emotionale Spannung zugrundeliegt, die der Liebhaber erotischer Kunst schaudernd genießt. Die erotische Kunst provoziert naturgemäß Entrüstung, da sie die Grenzen eines tabuisierten und verbotenen Bereichs überschreitet. Dabei handelt es sich um innere Verbote, nicht um äußere, von Moral oder Gesetz gegebene.

In diesem Sinne wird auch die Erotik, unabhängig von aller gesellschaftlichen Liberalisierung, stets ein brisantes Thema bleiben. Die Irritation der Dirne Louise Villedieu, von der Baudelaire erzählt, ist ein Beispiel ungeheuchelter Entrüstung. Erotik und erotische Kunst

68. Roberty, 1890.



bleiben im menschlichen Bewusstsein dämonische Mächte, die verbotene und gefährliche Wünsche in uns wecken.

Wie sollen wir mit diesen Mächten umgehen? George Bataille setzt einem erschrocken Zurückweichen entgegen: „Ich glaube nicht, dass der Mensch Aussicht hat, Licht in die Situation zu bringen, bevor er nicht beherrscht, was ihn erschreckt.

Der Mensch kann das, was ihn erschreckt, überwinden, er kann ihm ins Gesicht sehen“. Darum: Entrüsten wir uns! Und entrüsten wir uns auch in dem Sinne, dass wir das Rüstzeug ablegen, mit dem wir uns gegen die Zumutungen des Erotischen wappnen.

Francke oder Das pädagogische Phantasieverbot

Der Aufstieg der europäischen Aufklärung hatte einen Abstieg der Einbildungskraft zur Folge, die zum „gefesselten Prometheus des Verstandes“ gemacht wurde. Allenfalls im künstlerischen Genie durfte sie sich noch frei ausdrücken. Sie wurde zum Gegenpart, zum gefährlichen Tier im Menschen, zum Dämon der Vernunft. Böhme verweist auf den beginnenden psychologischen Diskurs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der voller Beispiele von Wahnsinnigen ist, deren Vernunft sich auf Grund einer überbordenden Phantasie auflöst. Bereits die exzessive Romanlektüre erschien für die Frauen gefährlich: sie sollten nur moralische Wochenschriften lesen.

Das ganze Bemühen der Pädagogik dieser Zeit richtete sich darauf, durch ein ausgebautes Kontrollsystem ein Ausschweifen der Einbildungskraft im Keim zu ersticken. „Die Kinder müssen allezeit unter sorgfältiger Inspektion gehalten werden, sei es in der Stube, auf dem Hof, im Speise- oder Bettsaal, beim Kleiderwechseln, bei der Reinigung oder wo es auch sein mag, und sind ohne Not auch nicht kurze Zeit allein zu lassen.

Ist ein Präzeptor auf der Stube, hat er nicht nur dafür zu sorgen, dass sie alle da sind, sondern auch zu überprüfen, was sie machen, was sie lesen und was sie schreiben, denn es kann leicht geschehen, dass ein Kind heimlich Briefe schreibt oder in garstigen Büchern liest,“ so der Pädagoge Francke. Der Körper lässt sich leichter kontrollieren als die Phantasie.

Vor allem muss die Lektüre kontrolliert und die Einbildungskraft diszipliniert werden. „Man entferne auch von der Jugend alle Anblicke, die auf die Imagination nachteilig wirken: Kupfer, Gemälde, Statuen, die Nacktheit darstellen, besonders wenn der Ausdruck verführerischer Reize die Absicht des Künstlers war“, schlagen J. Oest und J. H. Campe in ihrem vollständigen System zur Verhütung der Selbstschwächung (1787) vor. Mit System gehe man vor:

„Man wähle mit äußerster Sorgfalt die wenigen Bücher, welche Kindern in die Hände gegeben werden dürfen und verbanne nicht nur jene, welche schlüpfrige und verführerische Stellen enthalten, sondern auch jene, welche die Phantasie der Kinder anregen und ihre Empfindungen überspannen könnten.

Es gibt nur sehr wenige für Kinder unschädliche Bücher. Man tut daher wohl daran, falls man sich kein sicheres Urteil hierüber zutraut, seinen Kindern entweder gar keine oder nur solche Bücher in die Hände zu geben, welche nach dem Urteil weiser Jugendfreunde in jeder Hinsicht unschädlich sind. Gedichte und prosaische Texte, deren Gegenstand die Liebe ist, wie auch alle, welche die Phantasie der Kinder stark erregen, sollten aus den Kinderstuben und Lehrzimmern für immer verbannt werden.“

„Es ist besser,“ so ein zynischer Kommentar, „dass die Welt einen lateinischen Kopf verliert, als einen geschändeten Menschen dazugewinnt.“ Die Erziehung der Triebabwehr gipfelt in der Vorstellung eines „vollkommen affektlosen Zustandes, der frei von Träumen und Phantasien“

69. Robert Schiff, 1930.



70. Berthomme de Saint-André, 1927.



71. Berthomme de Saint-André, 1927.

ist. So fordert der Theologe Johann M. Sailer (1751 bis 1832) in seinem Buch *Über Erziehung der Erzieher* (1809):

„Enthalte dich von allem, was deine Einbildungskraft in Flammen setzt, was sie mit Bildern und Lust neu füllen oder die schon vorhandenen neu beleben kann. Versage dir daher a) jeden

Umgang mit Menschen, b) jede Lektüre, c) jeden Anblick von Statuen und Gemälden, d) jede Ergänzungsart, jede Tanz- und andere Gesellschaft, die die Züge des Lasters in deiner Einbildungskraft auffrischen könnte.

Da insbesondere e) die wollüstigen Träume die unwillkürliche Selbstbefleckung herbeiführen, lass nichts unversucht, die Einbildungskraft mit Bildern eines besseren Geistes zu füllen, das heißt: lerne die Träume meistern oder wenigstens im Traume ein physischer Sieger werden, durch moralische Beherrschung der Einbildungskraft im Zustand des Wachens.“

Mit Willenskraft allein sei die Einbildungskraft zu bezwingen; zumindest erkennt man ihre wirkende Kraft. Man erteilt offizielle Regeln zur Lebensführung, die befähigen sollen, aus diesem Kampf als Sieger hervorzugehen. Eine Regel favorisiert das Frühaufstehen: „Sehr verderblich ist's, wenn Kinder durch das lange Liegen im Bett Zeit erhalten, dem Spiel der Phantasie nachzuhängen. Dann kommt jenes träumerische Gebaren, das mit den Augen auf das Buch sieht und mit den Gedanken draußen herum-schweift.“ Am bedenklichsten ist das halb wache Liegenbleiben in der Zeit der Entwicklung der Mannbarkeit. Dadurch wird „die verderblichste der verderblichen Neigungen“ hervorgerufen, bestärkt und unterhalten, die in einem furchtbaren Grade die Jugend ergriffen hat: die Onanie. „Früh zu Bett und früh wieder auf!“ – So nur kann man das Auftauchen regressiver Phantasien verhindern.

Angestrebt wird der eindimensionale, nur an Arbeit und Rationalität orientierte Mensch. In Träumen und Tagträumen aber wittert man die subversive Sprengkraft des Begehrens. Im Prozess der Verbürgerlichung, in dem diese pädagogischen Ratschläge eingebettet waren, vertiefte sich die Kluft zwischen den rationalen und den irrationalen Funktionen des Individuums. In seinem Verlauf wurde, wie van Ussel feststellte, „...der Körper von einem Lustorgan zu einem Leistungsorgan umgeformt. So entwickelte das



72. Anonym, Aquarell eines Albums mit Napoleonischen Szenen, um 1820.



73. Berthomme de Saint-André, 1927.



Le biscuit au champagne

Bürgertum eine Leistungsmoral, die das lustvolle Erleben von Sexus und Eros unmöglich machte.“ Die Sinnlichkeit verkümmerte immer mehr: „Das unverarbeitete, sich der bürgerlichen Einordnung entziehende Restpotenzial der unentfalteten Wünsche, Vorstellungen und eigenen Bewegungsgesetzen der Hirntätigkeit wird als Phantasie, als der Zigeuner, der Arbeitslose unter den intellektuellen Fähigkeiten, hingestellt,“ formulieren bildhaft der Sozialwissenschaftler Oskar Negt und A. Kluge in ihrem Buch *Öffentlichkeit und Erfahrung*. Was bekämpft und unterdrückt wird, ist dadurch noch nicht vernichtet.

Oft unvermutet, quasi hinterrücks und wider Willen kehrt das Verdrängte wieder, sei es in Form von Fehlleistungen, sei es in „unerledigten Phantasien“. Die Wiederkehr des verdrängten im Symbol der Verdrängung selbst sieht Sigmund Freud (1856 bis 1939) sehr schön in einem Blatt des belgischen Malers und Graphikers Félicien Rops (1833 bis 1898) veranschaulicht: „Gerade dasjenige, was zum Mittel der Verdrängung gewählt worden ist, wird der Träger des Wiederkehrenden; in und hinter dem Verdrängenden macht sich endlich siegreich das Verdrängte geltend“.

Eine bekannte Radierung von Félicien Rops illustriert diese wenig beachtete und der Würdigung so sehr bedürftige Tatsache eindrucksvoller als viele Erläuterungen es vermöchten, und zwar an dem vorbildlichen Fall der Verdrängung im Leben der Heiligen und Büßer: Ein asketischer Mönch hat sich – gewiss vor den Versuchungen der Welt – zum Bild des gekreuzigten Erlösers geflüchtet. Da sinkt dieses Kreuz schattenhaft nieder und strahlend erhebt sich an seiner Stelle, zu seinem Entsetzen, das Bild eines nackten Weibes in der gleichen Situation der Kreuzigung. Andere Maler von geringerem psychologischen Scharfblick haben in solchen Darstellungen der Versuchung der Sünde frech und triumphierend die Stelle neben dem Erlöser am Kreuze zugewiesen.

Rops allein hat sie den Platz des Erlösers selbst am Kreuze einnehmen lassen; er scheint gewusst zu haben, dass das Verdrängte bei seiner Wiederkehr aus dem Verdrängenden selbst hervortritt.“ So führte die öffentliche Entsexualisierung dank der Resistenz des Triebes oft zu sexueller Besessenheit und Obsession. Die Annahme, man könne durch Überwachung der Lektüre die Sexualität selbst überwachen, erwies sich als eine der Illusionen der Aufklärung.



74. Berthomme de Saint-André, 1927.

75. Feodor Rojankovsky, gen. Rojan, 1930.

Les Deux Sœurs.



*Fla! pour une sœur,
Quelle noirceur!*

L'accouchement.



A la guise il était reçu.

Michel Foucault (1926 bis 1984) weist im ersten Band von *Sexualität und Wahrheit* die Ansicht zurück, das Unterdrücken der Sexualität mit Hilfe der Moral, das Leugnen ihrer Existenz, ihre Verurteilung zum Schweigen sei vom 17. Jahrhundert an in der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft die grundlegende Tatsache gewesen. Hat das Reden über Sexualität, der Versuch, sie zu kontrollieren, nicht erst hervorgebracht, was wir heute Sexualität nennen? In einem Interview führt Foucault aus:

„Die Überwachung der Masturbation begann in Europa kaum eher als im Lauf des achtzehnten Jahrhunderts. Plötzlich erscheint ein Panikthema in der westlichen Welt: junge Leute masturbieren. Im Namen dieser Angst wurde Kontrolle über den Körper des Kindes eingeführt, Überwachung der Sexualität, Objektivierung der Sexualität mit Verfolgung des Körpers. Aber indem so die Sexualität Gegenstand vordringlicher Beschäftigung und der Analyse wird, zur Zielscheibe von Überwachung und Kontrolle, erzeugt sie gleichzeitig die Intensivierung der Wünsche eines jeden für, in und auf seinen eigenen Körper.“

Merkwürdig, dass gerade die Entwicklung der Prüderie und die Einfriedung der Phantasie mit einem Ansteigen der pornographischen Literatur einherging, als sei das zivilisatorische Niveau mit seiner dunklen Gegenseite durch ein System kommunizierender Röhren verbunden. Auch ist der Begriff der Sexualität, wie van Ussel nachwies, so alt wie die bürgerliche Kultur. Rationalismus und Sexualismus, so dissonant sie zueinander stehen, bedingen sich gegenseitig; nur dass das, was in der menschlichen Natur vereint ist, sich immer mehr in zwei Bereiche aufspaltet: den Bereich der Öffentlichkeit und den der Privatheit und Intimität. Was unter dem Signum der Vernunft tabuisiert wird, driftet in die Heimlichkeit ab. Zu resistent ist das Sexuelle, als dass es sich durch Erziehung ganz unterdrücken ließe, und zu widersprüchlich ist der Verlauf der Sozialisation, als dass das pädagogische Bemühen um eine Disziplinierung der Einbildungskraft Erfolg haben könnte. „Ein Mädchen mag das Pensionat als Jungfrau verlassen,“ meinte Balzac zynisch. „Aber keusch? Niemals!“

Auf Grund widersprüchlicher Eindrücke und Informationen entsteht Henri-Frédéric Amiel (1821 bis 1881) zufolge „...eine Art platonischer Libertinage der Augen und der Ohren.“ In der Phantasie, und das heißt auch: durch das Lesen von Romanen, wird der Riss, der sich im fortschreitenden zivilisatorischen Prozess im bürgerlichen Individuum vertieft, illusionär überbrückt. Das Phantasieren erlaubt dem Menschen, ein „Lebenslibertin von innen“ (Jean Paul; 1763 bis 1825) zu sein. Seine Wirkung erhält der libertine Roman in seiner Funktion als Antidot gegen die bürgerliche Rationalität: er verteidigt auf kompromisslose Weise die Triebnatur gegen die Prosa der Verhältnisse.

Zur List der Vernunft gehört auch, dass im Buch als dem Korpus des Geistes, der sich über aufsteigende Abstraktions- und zunehmende Entsinnlichungsprozesse herausentwickelte, das wiederkehrt, was dieser Entwicklung zum Opfer fiel: In der libertinen Literatur wird die Abstraktion des gedruckten Wortes wieder zum Medium des verleugneten Körpers. Doch hat diese Hinneigung zum Körperlichen die Schule des zivilisatorischen Prozesses durchlaufen und wurde durch ihn gefiltert: Der Körper wird durch das Wort symbolisiert. Als konkreter Körper bleibt er jedoch in abstrakter Ferne.

Die Radikalität des Lebens bleibt, weil die sexuelle Freiheit eine (literarische) Illusion ist, an die Radikalität des Denkens gebunden. Für den Literaten findet die Ausschweifung im Medium monchischer Askese statt. Die radikale Forderung nach einem Ausleben der Sehnsüchte, nach einer ungeahnten Freiheit der Sinne ist – als Fiktion, Spiel und Traum – ins Buch verbannt und dort aufbewahrt.



78. Achille Devéria, 1830.



Ne puis donc pas l'empêcher.

Plaisir sans crainte.



Le Joli aux 4 passes

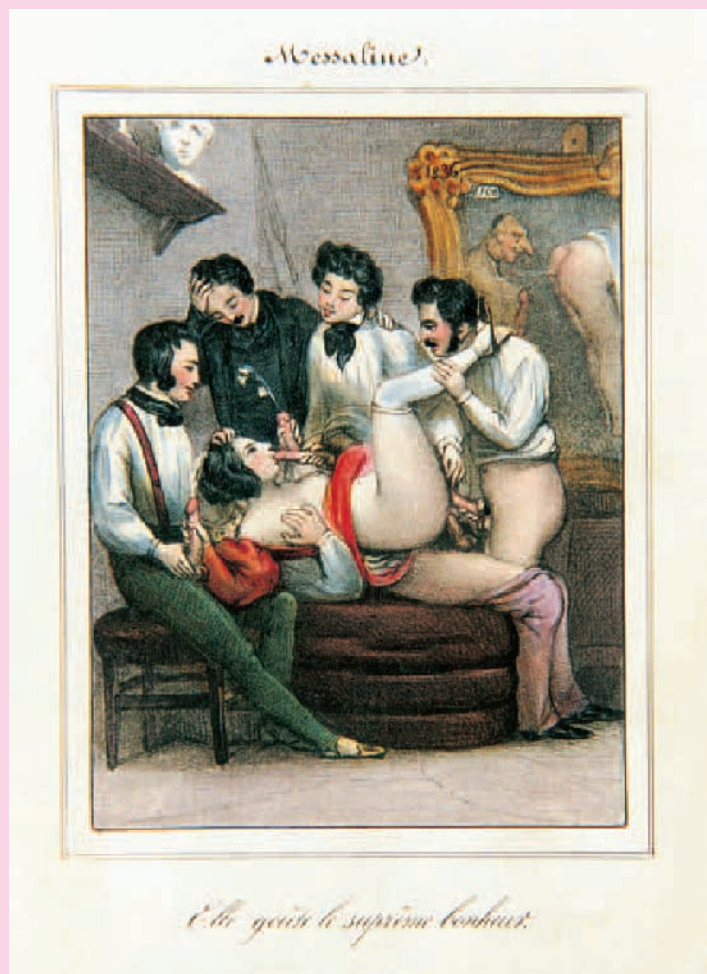
Ihren besten Anwalt findet die Verteidigung der Phantasie in der nicht zu verleugnenden Triebnatur. In diesem Sinne hat auch der Pädagoge und Psychologe Siegfried Bernfeld (1892 bis 1953) in den 1920er Jahren in die Debatte über „Schmutz und Schund“ eingegriffen.

Die Lektüre von Kindern und Jugendlichen sei, wie er meint, von Pädagogik freizuhalten. Ihr Lesen sei weder positiv noch negativ zu beurteilen; es müsse im Zusammenhang mit der individuellen Geschichte verstanden werden, die eine bestimmte Phase zu durchlaufen habe. Die leidenschaftliche Lektüre des Jugendlichen erinnert den Erwachsenen an diese Phase.

Die Lektüre verbieten zu wollen zeigt an, dass der Erwachsene noch im Abwehrkampf steckt. Ob er ein Buch für Kunst oder für Schund hält, ist im Prinzip gleichgültig. Diese Notwendigkeit können auch und gerade Bücher erfüllen, die der Erwachsene ablehnt. Sinnlos ist der pädagogische Eingriff auch deshalb, weil der Jugendliche die Phantasien, die er in der Lektüre realisiert, auch ohne Lektüre realisieren würde.

Diesen Phantasien gegenüber, meint Bernfeld, ist die Lektüre sogar ein Fortschritt, auch die Lektüre von „Schund“: „Die Schundphantasie selbst ist das Produkt der Überwindung von noch anstößigeren, noch direkteren Phantasien, die im Zusammenhang mit der frühkindlichen

79. Anonym, Romantische
Lithographien, um 1835.



Masturbation entstanden sind, und, umgebildet und entstellt, sich vom direkten Sexualgenuss freigemacht haben."

So stellt der „Schund“-Konsum einen Fortschritt dar, den der Jugendliche auch realisieren können muss; wenn er es nicht darf, wird er später alle andere Literatur nicht angemessen lesen können. Dass das phantasierende Lesen so deutlich mit der Triebbefriedigung zusammenhängt, macht es dem Pädagogen so problematisch und erschwert ihm Toleranz. Doch ein Phantasieverbot wirkt sich, ebenso wie die früheren Onanieverbote, hemmend auf die weitere geistige Entwicklung aus.

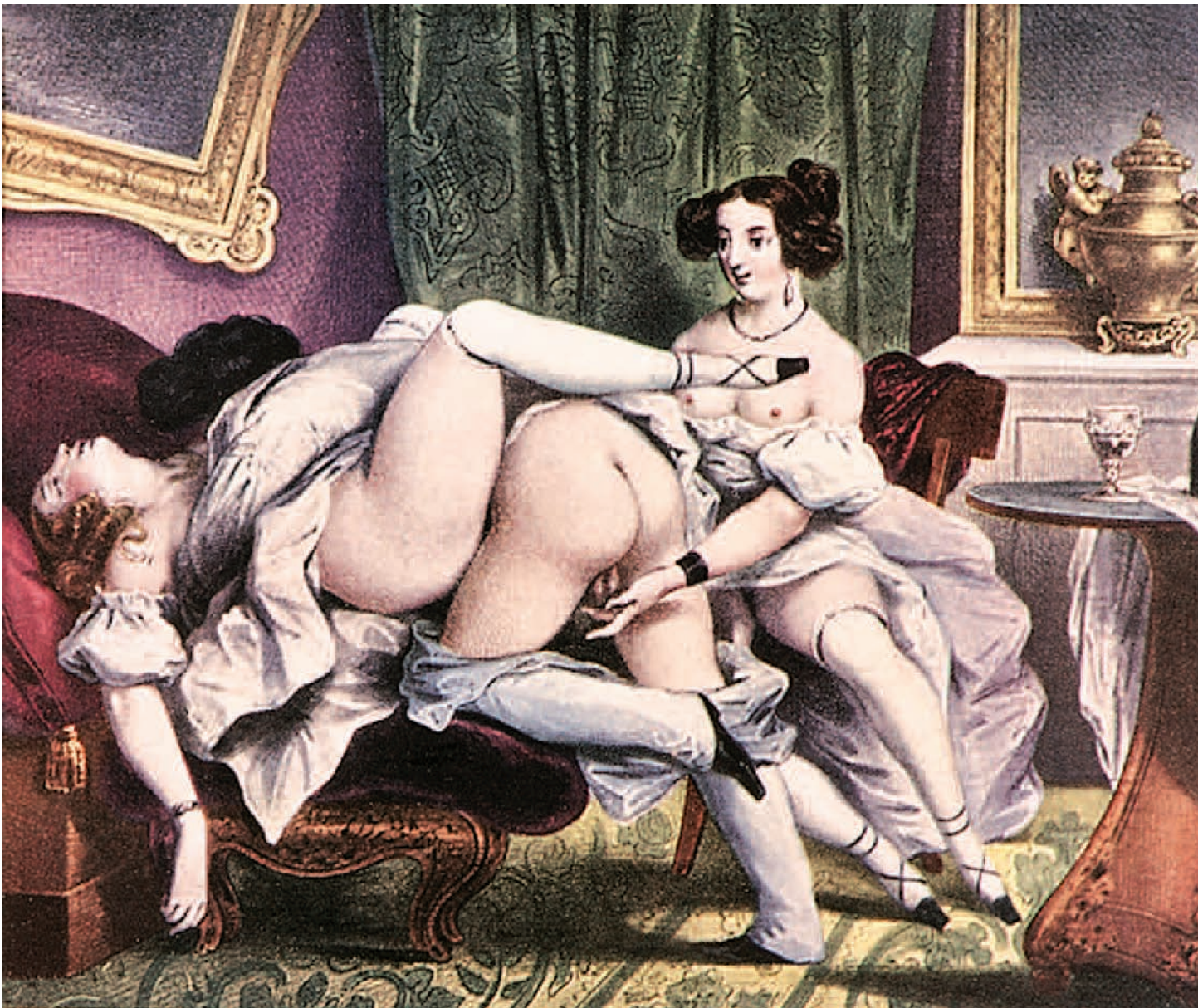
Entsprechend modern und wahrhaftig aufgeklärt muten die Gründe an, mit denen J. G. Scheffner schon 1791 die erotische Literatur verteidigte: „Man würde also diesen schlüpfrigen Werken und ihren zum Teil sehr schätzbaren Verfassern sehr Unrecht tun, wenn man sie für die Verführer der Unschuld unserer Jungen und Mädchen halten würde.

Sie inspirierte die Natur selbst.“ Die Libido, so würden wir es heute ausdrücken, weiß zu finden, was sie haben muss. Doch Scheffners Verteidigung findet sich in seinem erotischen Büchlein *Ernst und Minette*, das seiner Zeit als verpönt galt.

80. Anonym, Romantische Lithographien, um 1835.



La promenade... est'il tres
amusante!



Einzig ein Zulassen dieser Phantasien, ein freier Umgang mit ihnen, kann ein einseitiges Erstarren der Psyche unter dem Druck des Realitätsprinzips verhindern. Die aber, die das „übel der Pornographie“ am hartnäckigsten bekämpfen, sind am meisten ihrem Bann unterlegen: Was sie in sich selbst nicht zulassen können, nimmt sie mit Gewalt in Beschlag. Als „Anstoßnehmer“ sind sie ebenso lüstern auf das Sexuelle wie die Pornographen selbst, nur dass diese sich die Schamlosigkeit in der Phantasie gestatten, während jene schamlose Heuchler sind. Sie werden beherrscht von der Phantasie, weil sie sie nicht walten lassen. Wo sie aber frei und uneingeschränkt waltet, da kann man von einer innerpsychischen Demokratie sprechen, in der sich das Verhältnis der menschlichen Triebe stets neu regelt.

In ihr erhalten auch die verfemten Partialtriebe und die sie ausdrückenden Begleitphantasien ihr Recht, auch wenn es unter dem Diktum der „geschlechtlichen Reife“ und den Ansprüchen des geltenden Realitätsprinzips nur ein Minderheitenrecht ist. Als unzivilisiert und roh erscheinen die Triebe nur dort, wo sie vom Kultivierungsprozess ausgeschlossen werden. Die bürgerliche Kultur, die die „Aufklärung“ auf den Begriff der Rationalität verkürzte, erzeugte so ihren eigenen Sprengsatz: die Irrationalität. Gerade die Eingrenzung des Sexuellen ließ unbewusste Sehnsüchte und Ängste aufkommen, die sich in der pornographischen Phantasie Geltung verschaffen konnten. „Entfesselungsträume von Gefesselten“ nannte Dieter Wellershoff einmal die pornographische Literatur.

81. Anonym, *Ohne Titel*, Wasserfarbe, Illustration in *Femme du Monde*, 1940.

82. Anonym, romantische Lithographie, um 1835.

83. Feodor Rojankovsky, gen. Rojan, *Frühlingsidylle*, 1934. Erotik-Museum, Berlin.

84. Feodor Rojankovsky, gen. Rojan, *Frühlingsidylle*, 1934. Erotik-Museum, Berlin.
81. Anonym, *Ohne Titel*, Wasserfarbe, Illustration in *Femme du Monde*, 1940.







Augenlust – Das Auge als erotisches Sinnesorgan

„*E*rotische Kunst“ — das heißt: Frivole Bilder, frei in der Darstellung, oft frech in der Absicht. Doch auch pornographische, gar verbotene Bilder? Riskieren wir einen Blick! Aber wer kennt nicht die Mahnung: „Schau nicht so genau hin, sonst wirst Du blind“? Unser Auge soll sich zurückhalten, der Blick soll im Bereich des Erlaubten bleiben, um nicht bestraft zu werden... Die Angst vor dem Erblinden führt uns an die Ursprünge der europäischen Moderne und damit auch an den Beginn der europäischen erotischen Kunst. Die in diesem Buch dargestellte Kunst stammt aus vier Jahrhunderten, aus jenem Zeitraum, der die Entstehung der westlichen Moderne umfasst.

Die Darstellung des Sexuellen, gemeinhin als Pornographie bezeichnet, weist zu fast allen wichtigen Momenten des Modernisierungsprozesses Bezugspunkte auf: zur Renaissance, zur Philosophie der Aufklärung, zur Französischen Revolution sowie zur industriellen Revolution, und sie zeigt von Anfang an eine Nähe zu Häresie und Freidenkertum.

Bis zum ausgehenden 17. Jahrhundert fand eine Überwachung und Zensur deshalb weniger aus Gründen des Anstands als primär im Namen von Religion und Politik statt. Und der Begriff der Pornographie entstand erst mit den modernen Anstandsgesetzen, die sich im 19. Jahrhundert herausbildeten.

Während des 17. und 18. Jahrhunderts galt die Republik der Vereinigten Niederlande im frühneuzeitlichen Europa als eine der wichtigsten Stätten der Aufklärung. Wenigstens bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts bot sie, wie Wijnand W. Mijnhardt es darstellt, die urbanisierteste und gebildetste europäische Gesellschaft, die die Rechte der Privatsphäre in großem Maße förderte.

Der hohe Grad an religiöser und politischer Toleranz legte der Produktion, dem Vertrieb und dem Konsum pornographischer Literatur nur wenige Beschränkungen auf, während die fortschrittliche Pressefreiheit die Entfaltung einer säkularen „Dreifaltigkeit“ gestattete, bestehend aus Politik, Philosophie und Pornographie.

Doch das Herz der pornographischen Literatur und Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts bildeten die französischen Werke. Sie verwendeten die Pornographie als eine politische Waffe im Kampf gegen klerikale und aristokratische Autoritäten, bei dem sich ein Den Haager Impressum, und sei es nur zur Verwirrung des Zensors, manchmal als nützlich erweisen konnte.

Ihren Höhepunkt erreichte die pornographische Literatur in den Schriften des Marquis de Sade. Die Geschichte zeigt, dass die Bewegung der erotischen Kunst und Literatur nahezu sofort ein länderübergreifendes Phänomen war, das sowohl von den Künstlern als auch vom Publikum von Anfang an europäisch und nicht national aufgefasst wurde.

Das Erotische ist, ebenso wie das Unbewusste, offensichtlich etwas alle Menschen Verbindendes. Hierin liegt sicherlich auch die universalistische Tendenz der erotischen Kunst begründet. Gehen wir auf die erste moderne Quelle dieser Tradition zurück, dann treffen wir auf den italienischen Schriftsteller Pietro Aretino (1492 bis 1556). Sein Name wurde insbesondere durch seine „Sonetti lussuriosi“ (1527) zum Inbegriff des Obszönen. In einem Brief verteidigte er seine Texte als Angriff auf die Heuchelei und als Lobgesang der körperlichen Genüsse: „Hol der

85. Armand Petitjean, 1946/47.
Pastellzeichnungen.
Erotik-Museum, Berlin.

86. Feodor Rojankovsky, gen. Rojan,
1934.

87. Feodor Rojankovsky, gen. Rojan,
1934.







Teufel die erbärmliche öffentliche Meinung und die verfluchte gute Sitte, die unseren Augen verbieten, gerade das zu sehen, was ihnen am meisten Vergnügen macht“.

Doch hören wir genauer hin: Verteidigt Aretino wirklich die Freiheit körperlicher Genüsse? Er spricht von der Freiheit des Auges, anschauen zu dürfen, was ihm am meisten gefällt. Wir nehmen an Ausschweifungen teil, aber es sind Exzesse auf dem Papier!

Die Welt der Lüste wird zu einer Welt der Bilder und Sehen zu einem Surrogat, das der körperlichen Berührung in zunehmendem Maße nicht mehr vorangeht, sondern sie ersetzt. Die Moderne hebt damit an, dass körperliche Sinnlichkeit mehr und mehr zu einer Phantasmagorie des Auges wird, das in diesem Bereich zum wichtigsten aller Organe avanciert.

Die Zivilisation erscheint somit auch als ein Prozess der zunehmenden Abstraktion, der dem Auge, als dem intellektuellsten unserer Sinne, eine neue Bedeutung verleiht. Entscheidend für das Verhältnis zur Sexualität und ihrer Bedrohlichkeit wird die Distanz. Sie ist Voraussetzung aller Kunst und Pornographie. Das Schauen ist eine distanzierte Form der Wirklichkeitsaneignung, die deutlich von den anderen Sinnen wie dem Tasten und Schmecken abgegrenzt ist. Der direkte Kontakt wird durch Bücher und Bilder ersetzt, literarisch ausgemalt und künstlerisch dargestellt. Diese Distanzierung durch die Verlagerung in die Phantasie ist das wesentlichste Merkmal des Voyeurismus, dessen Geburtsstunde mit dem Beginn der Moderne zusammenfällt.

Was man im Zuge des Zivilisationsprozesses mit Scham und Verboten belegte und zunehmend der Selbstkontrolle unterwarf, wird zum begehrten Objekt des sexuellen Blickes, der versucht, den Schleier des Tabus zu durchdringen, mit dem man das Geschlechtliche unsichtbar machte. Insofern Sexualität und körperliche Nähe auch Angst auslösen, gewährt der Blick eine schützende Distanz und erlaubt eine Beherrschung dessen, was als bedrohlich erlebt wird.



Lässt sich nicht auch gerade das für die erotische Kunst typische kleine Format unter dem Aspekt der Distanzierung erklären? Nicht nur, da das Format selbst intim ist und damit seinem Sujet entspricht: durch die oft miniaturhafte Darstellung rückt es in eine unendliche Ferne, aus der es weniger bedrängt und eine reinere ästhetische Freude gewährt. Die Welt des Triebes schrumpft zum Guckkasten, das Schlüsselloch wird durch das unbeteiligte Rechteck des Bilderrahmens ersetzt. Hinter der Glasscheibe sehen wir, nunmehr mit ästhetischem Wohlgefallen, die herrlich bunten und gefährlichen Emanationen unserer Triebwelt.

Der voyeuristische Blick ist ein Medium der Wunscherfüllung, Sehen wird zur Ersatzhandlung, der Bilderrahmen zum Schlüsselloch. Der Blick bleibt solange unersättlich, als die Wunscherfüllung nur symbolisch gewährt wird und die Befriedigung ausbleibt.

Doch das Verlangen, zu schauen, geht über das Schauen hinaus, um sich auf etwas jenseits des Bildes zu richten. So kehrt der Blick aus der Imagination wieder in die Wirklichkeit zurück.

Im sehnsüchtigen Vereinigungswunsch gebärdet sich das Auge geradezu wie ein Genital. Wir empfinden es als unangenehm, angestarrt und von Blicken „durchbohrt“ zu werden. Dabei ist der Blick ambivalent: Er überbrückt und schafft Distanzen, will herrschen und wird beherrscht. Lustvolle Neugier vermischt sich so sehr mit Angst und Schrecken, dass als Bestrafung für verbotenes Schauen zuweilen die Blendung befürchtet wird. So spricht man von einer „blendenden Schönheit“, angesichts der uns „schwarz vor Augen“ wird.

Diese Sammlung von Bildern aus vier Jahrhunderten dokumentiert zugleich vier Jahrhunderte des Kampfes zwischen Wunsch und Verbot. Gerade diesem Konflikt verdanken wir die schönsten Blüten der erotischen Kunst! Und es dürften die besten Bilder jene sein, denen es gelingt, uns zu einer Konfrontation mit unseren Tabus zu zwingen. Die Stärke unserer Erregung und Entrüstung zeigt die Stärke unseres inneren Kampfes an.

89. Feodor Rojankovsky, gen. Rojan,
1930.



90. Otto Schoff, 1935.



Doch besitzt die erotische Kunst heute noch dieselbe provozierende Kraft wie einst? Die Augenlust wie auch die sexuelle Lust sind nicht zu trennen vom unlustbereitenden Verbot. Ohne Verbot, so Bataille, keine Überschreitung! Heute dagegen ist das Verbot einer Erosion ausgesetzt, es ereignet sich, so Martin Dannecker, eine Neutralisierung der Sexualität durch Vergesellschaftung.

Alles deute daraufhin, dass die Sexualität ihre Unanständigkeit eingebüsst habe, die ihr einst Glanz und Leben verlieh. Die Leidenschaft sei heute so obsolet wie die Sünde. „Wir bewegen uns in einem Meer von Sex ohne die Empfindungen, die einmal als sexuelle Lust bezeichnet wurden, ohne Schaden für unsere Anständigkeit und ohne spürbaren Kampf gegen Anfechtungen.“

Unser Auge wurde so sehr erzogen, dass selbst der Anblick entblößter Leiber einen heutigen Antonius ungerührt ließe. Er kennt keine Erblindungsangst und die Furcht vor der Welt des Sinnlichen ist nur noch unbewusst vorhanden. Gilt folglich Volkmar Siguschs (*1940) Diagnose unserer Zeit, dass der heilige, lustfeindliche Anteros über Eros gesiegt hat?

Unser Verhältnis zu den erotischen Bildern ist sowohl historisch als auch psychologisch distanziert. Diese „...einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“, verleiht ihnen ihre Aura.

Vielleicht werden sie aber auch aus dieser nahen Ferne und fernen Nähe für uns lesbar: als Zeugnisse kollektiver Wunschbilder, als stille Zeugen auf dem Wege des verstummenden Körpers. Indem sie unser intellektualisiertes Auge ansprechen, richten sie sich weniger an unseren Körper als an unseren Geist.

Und nun gestatten Sie Ihren Augen, wie der göttliche Pietro Aretino es forderte, „...gerade das zu sehen, was ihnen am meisten Vergnügen macht!“

Riskieren Sie einen Blick!

Erotische Phantasmagorien des einsamen Auges

Überlegungen zu M. Duras' *Der Mann im Flur*

Vor einem weiten, hügeligen Gelände, hinter dem sich die unermessliche Fläche des Meeres zum Horizont dehnt: ein Mann und eine Frau. Mit beinahe nüchterner Präzision registriert die französische Schriftstellerin Marguerite Duras (1914 bis 1996) die Bewegungen dieses Paares. In den qualvollen Verrenkungen dieser schweigenden, zuweilen schreienden Körper drückt sich ein Begehren aus, dem Erfüllung versagt ist.

Sie urinieren vor- und aufeinander; er wälzt mit seinem Fuß ihren Körper auf dem Steinweg, setzt ihn schließlich brutal auf die Gegend ihres Herzens, verharret, bis ein Schrei sie trennt. Die einzigen Worte: „Ich liebe dich“. Sie versucht, ihn mit ihrem Mund zu verschlingen, während er schreit. Er dringt in sie ein, während sie weint. Dann schlägt er sie, bis ihr Körper aufgibt. Weinend liegt er auf der Bewegungslosen. Nur ein Mord könnte die ersehnte Verschmelzung herbeiführen.

Duras' eigentliches Thema liegt jenseits dieser filmisch beschriebenen Szene: es ist das Auge der Kamera, das diese Bilder inszeniert. Da die Selbstreflexion des Auges sich aber filmisch nicht unmittelbar umsetzen lässt, ist Duras' kleiner Film notwendig ein Buch. „Ich sehe“ ist die zentrale Wendung ihres Textes, in dem sie aus der Position eines bewussten Ichs das sinnliche Geschehen aus voyeuristischer Distanz verfolgt.

Der im Film produzierte Schein von Unmittelbarkeit und Nähe wird durch die Hervorhebung seines verdrängten Axioms „Ich sehe“ durchbrochen: kein Sinnesorgan, das im Kontakt mit



91. Feodor Rojankovsky, gen. Rojan,
1930.

92. Feodor Rojankovsky, gen. Rojan,
1934.

93. Feodor Rojankovsky, gen. Rojan,
1934.







94. Berthomme de Saint-André, 1930.

seiner Umgebung stärker von seiner eigenen Körperlichkeit abstrahiert als das Auge, kein Organ, das distanzierter ist von dem, was es begehrt. Wir sehen Berührungen, aber das Sehen ist an die Stelle der Berührung getreten. Ebenso ist die Freizügigkeit der Körper in einem Pornofilm nur die Freizügigkeit von Bildern.

Zwischen das begehrende Subjekt und das begehrte Objekt schiebt sich das nüchterne Auge. Dieses wird innerhalb eines Zivilisationsprozesses, der auf Bemächtigung der Natur, somit auch der Natur des eigenen sinnlichen Körpers abzielt, zum Symbol der Sublimierung.

Damit geht ein Abstraktionsprozess einher, der auf einer Verschiebung der Sinnlichkeit von der Nähe zur Ferne und, körpertopographisch, von unten nach oben beruht. Wahrnehmung und Wissen stehen schließlich in größter Entfernung vom Genuss. Duras' metafilmischer Text ist exemplarisch für die Zivilisationsgeschichte, an deren Ende der sprachlose Körper einer körperlosen Sprache gegenübersteht. Ein Prozess, der gegenwärtig in der Gegenüberstellung von Bildschirmarbeit und Aerobic gipfelt: hier das statische Sehen eines konzentrierten Auges, dort die ekstatisch-epileptischen Zuckungen eines zum Schweigen verurteilten Körpers.

Das heimliche Auge des Erzählers ist in Duras' Text das registrierende Organ eines beinahe unbeteiligten Dritten; dass die Anonymität des Beobachters einen starken sexuellen Reiz darstellt, kann man nur über den unabgewandten, faszinierten Blick vermuten. Zu bedrohlich ist die beschriebene Situation, zu sehr erschreckt der unmittelbare Augenblick, als dass das Auge seine Kontrollfunktion für einen Moment aufgeben dürfte.

Wird in der dargestellten »Urszene« der Kopf vom Körper überwältigt, mitgerissen, so stellt auf der Erzählebene das beobachtende Auge die Herrschaft des Kopfes über den Körper wieder her. Dort: die Bemächtigung eines Körpers durch einen anderen; hier: die Bemächtigung des Körpers durch den Blick.

Von einem Organ sinnlicher Erfahrung verwandelte sich das Auge zu einem Instrument der Bemächtigung. So zeigt auch das Kameraauge den Körper nur, wenn es ihn zugleich seiner Ordnung unterwirft.

Die Dominanz des Auges hat durchaus Parallelen zur Dominanz der Genitalität: beides sind hoch entwickelte Organisationen, deren Herausbildung die Verdrängung verpönte Partialtriebe zur Voraussetzung hat.

Schon der 'faszinierte Blick' verweist auf seine verleugnerte Triebgrundlage: als Fascinum bezeichneten die Römer zum einen die Behexung durch den bösen Blick, dann aber auch „das männliche Glied als Mittel gegen Behexung“ (Vorberg, *Glossarium Eroticum*). Das fasziniert-erigierte Auge hat selbst phallische Qualität und wehrt bedrohliche Eindrücke ab.

Es ist merkwürdig, dass in Duras' Text bei aller Schärfe des 'bohrend' beobachtenden Blicks die Genitalien des Mannes nur mit äußerst unscharfen Bezeichnungen benannt werden, als fielen sie auf einen traumatisierten blinden Fleck: er öffnet die Hose, aus der 'es' hervorkommt. Der Phallus wird neutralisiert.

Der phallisch durchdringende Blick will den realen Phallus nicht wahrhaben, da seine Existenz verdrängte Ängste aktivieren könnte. Doch das Verdrängte ist nicht einfach liquidiert; es kehrt wieder in Phantasien und Symptomen. Verschiebungen zum Auge hin schon in den schweigend sich quälenden Körpern: Ihm ist das Auge ein Bemächtigungsorgan, das die Frau mit phallischer Aggressivität durchdringt: „Das Blau der Augen im dunklen Flur, die, wie sie weiß, in sie gebohrt das Licht trinken“.

Tränen treten ihnen in die Augen; Weinen als lösender Orgasmus-Ersatz. Totum pro parte erstarrt der ganze Körper in einem Brennen. Urethral-erotische Regungen treten an die Stelle



95. Anonym, Fabrlithographie, um
1830.



96. Berthomme de Saint-André, 1930.



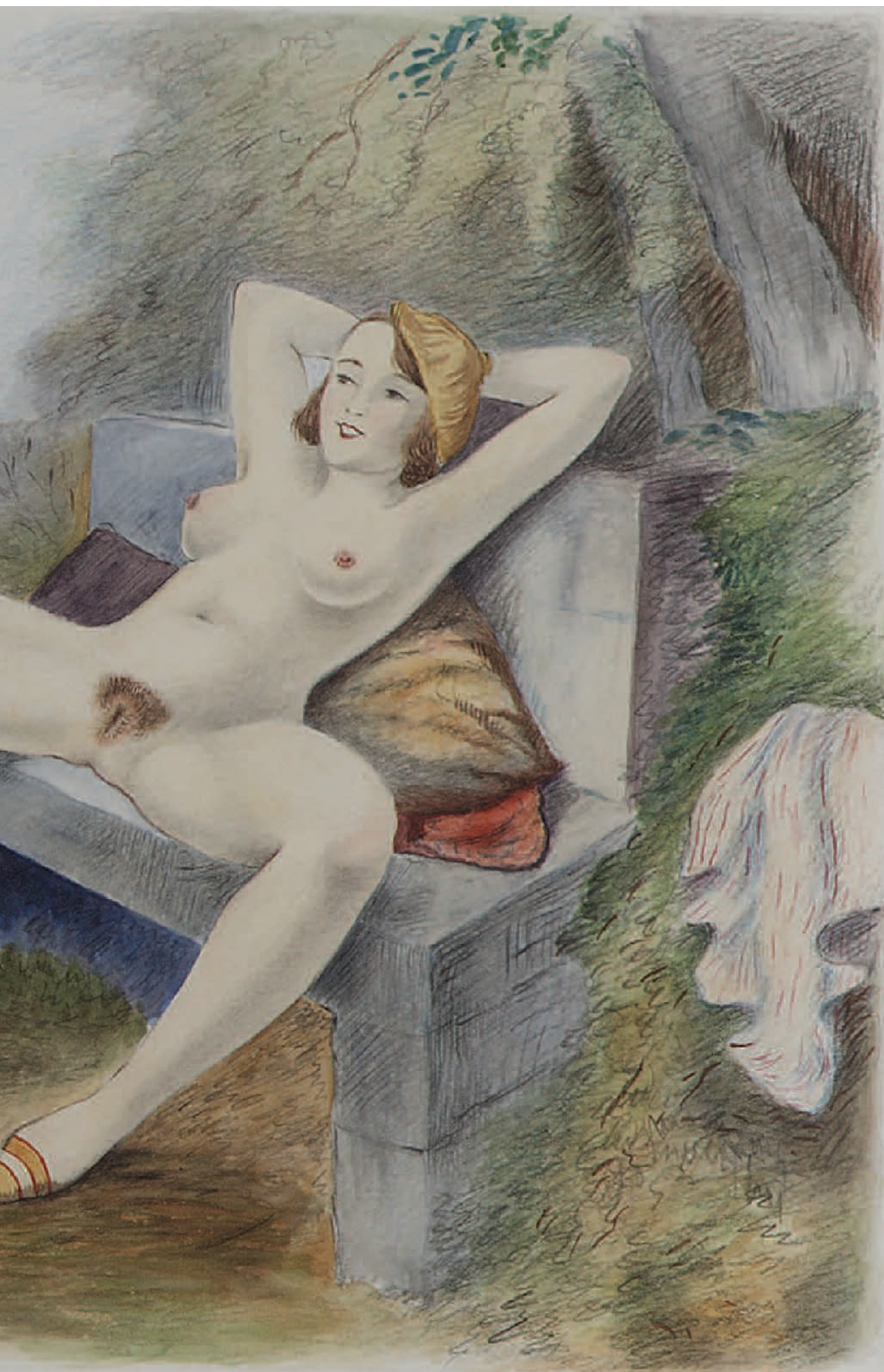
97. Courboulleix, 1935.

98. Armand Petitjean, 1946-1947.





99. Feodor Rojankovsky, gen. Rojan,
1930.





genitaler Triebtendenzen: Urinieren als regressives Onanieerlebnis. Sein Fuß – ein phallisches Symbol – setzt sich auf ihr Herz; sie „müht sich ab in langen, langwierigen Zuckungen“. Dann macht sie den Versuch, ihn oral zu verschlingen. Sein Genital steht für sein Herz: „Es ist etwas Grobes und Brutaes, ebenso wie sein Herz. Ebenso wie sein Herz schlägt es.“

Die sadomasochistische Beziehung der beiden weist in ihrer schrankenlosen Unbedingtheit auf die Möglichkeit der Verschmelzung der Herzen, die sich erst in der Auslöschung der Person verwirklichen ließe. Die unermesslichkeit und Unendlichkeit der harmonischen Landschaft ist das utopische Bild, in dem sich die Sehnsucht der beiden nach narzisstischer Verschmelzung spiegelt. In kurzen Augenblicken von Ahnungen des Glücks durchdrungen bleiben sie doch Getrennte.

Auch das Ich des Erzählers, gefangen im Glaskörper des Auges, bleibt vom sinnlichen Geschehen getrennt. Es wappnet sich dadurch gegen den Schmerz und neutralisiert die Irritation auch des Lesers. Gelegentlich wird der distanzierte Blickkontakt durchbrochen; eine sehnsüchtige Identifikation mit dem archaischen Geschehen scheint auf: „Ich spreche zu ihr und sage ihr, was der Mann tut.“

Ich sage ihr ebenfalls, was aus ihr wird. Dass sie sehe, ist das, was ich wünsche.“ Der Blick, seine Selbstvergessenheit zurücknehmend, verrät einen affektiven Antrieb: den Wunsch, teilzuhaben; die Trennung zwischen unwissendem Körper und wissendem Blick rückgängig zu machen.

100. De Monceau, 1940.

101. Anonym, Stika, Wasserfarbe.



Doch das Auge ist nur scheinbar von Sinnlichkeit ausgeschlossen. Immer wieder kippt Duras' Text unversehens in den Konditional um: „Sie wäre eine Weile stehen geblieben mit dem Rücken zum Türrahmen, bevor sie in die Frische des Flurs gedrungen wäre«. Spätestens an diesen stilistischen Bruchstellen wird deutlich, dass das beschreibende Auge nicht ein unabhängig von ihm sich abspielendes, objektives Geschehen registriert – sondern es dieses Geschehen halluzinatorisch aus sich selbst heraus gebiert, in Szene setzt! In den erotischen Phantasmagorien des einsamen Auges kehrt das Verdrängte, über das das Auge sich zur affektfreien, kristallinen Klarheit doch erst herausbildete, in Gestalt der Imagination wieder. Damit kehrt Duras' Text die filmische Beziehung von Realität und Abbildung der Realität um: was das Auge festhält, ist eine von ihm selbst geschaffene, nach außen projizierte innere Realität. Das Kameraauge wird zum Objektiv eines psychischen Projektors, indem es seine eigenen Bilder hinausschickt. So erweist sich die Rationalität des Auges als eine dünne gläserne Schale, durch die das versunkene Irrationale hindurchscheint. Nunmehr erweist sich die Auffassung, dass erst die staatsanwaltschaftliche Zensur dem Pornofilm seine Attraktivität verleihe, als vordergründig. Die Genese der pornographischen Phantasie wird, wie dieser Text es deutlich darstellt, durch jene Zensurmechanismen in Gang gesetzt, die auch die Entwicklung des ungetrübten Blicks hervorbrachten. Insofern ist jede Augenkultur aus innerer Notwendigkeit seh-süchtig und der Perversion verfallen. Pornographie ist die Erfindung des leibgierigen Auges.

Duras' kleiner Text ruft in Erinnerung, dass Sehen ein sinnlicher Akt ist. Im imaginierten Rückblick auf das, was bei der Herausbildung des Auges als Fernsinn zum Opfer fiel, wird das Auge wieder zum Organ halluzinatorischer Wunscherfüllung mit dem Ziel, sich den verlorenen Körper wieder anzueignen. Wo die Körper, in der Anstrengung, miteinander zu verschmelzen, getrennt bleiben, ermöglicht die Einbildungskraft des Auges ein Verschlingen im Geist. Doch das Auge wird den Leib nicht erreichen, denn das Leben ist nicht einzuholen. „Ich weiß es nicht, ich weiß nichts“ – ist und bleibt das letzte und verzweifelte Eingeständnis.

1900: Octave Mirbeau, Tagebuch einer Kammerzofe

Madame hielt in einer Schublade ihres Schrankes etwa zehn kleine Bücher mit gelbem Ledereinband und goldenen Schließen versteckt. Es waren ganz reizende kleine Bücher; sie ähnelten den Messbüchern junger Mädchen. Manchmal fand man am Samstagmorgen eins davon auf ihrem Nachttisch, oder in ihrem Ankleidezimmer neben den Kissen. Die Bücher waren voll mit den seltsamsten Bildern.

Ich bin bestimmt keine Heilige, aber man muss schon eine ziemliche Hure sein, um solche Schweinereien bei sich aufzubewahren und sie auch noch zu lesen. Wenn ich nur daran denke, wird mir schon heiß.

Frauen mit Frauen, Männer mit Männern, Frauen mit Männern in den wildesten Umarmungen, in die verrücktesten Umschlingungen verstrickt... Nackte Körper im Stehen, im Sitzen und im Liegen, einzeln und zu Haufen, zu Trauben verschmolzen durch die kompliziertesten Verschränkungen und unmögliche Liebkosungen... Münder, die sich wie Saugnäpfe von Tintenfischen an Brüsten und Leibern festsaugten, eine ganze Landschaft von Schenkeln und Beinen, verknotet und verdreht, wie Schlingpflanzen im Dschungel. Also, wissen Sie! Mathilde, die erste Zofe, stahl eines Tages ein solches Buch. Sie dachte, Madame würde es nicht wagen, danach zu fragen. Aber Madame genierte sich nicht im Geringsten. Zuerst suchte sie in allen



ihren Schubladen, dann in der ganzen Wohnung, und als sie es nicht fand, fragte sie Mathilde:

„Haben Sie nicht zufällig in meinem Zimmer ein kleines Buch gesehen?“

„Was für ein Buch, Madame?“

„Ein gelbes Buch.“

„Vielleicht ein Messbuch?“

Mathilde sah Madame in die Augen, aber Madame blieb ganz unbewegt. Mathilde sagte:

„Ich glaube, ich habe tatsächlich ein gelbes Buch mit goldenen Schlüsseln auf dem Tischchen neben dem Bett in Madames Zimmer gesehen.“

„Na, und?“

„Ja, ich weiß auch nicht, was Madame damit gemacht haben.“

„Haben Sie es genommen?“

„Ich, Madame?“ Und mit beneidenswerter Unverfrorenheit:

„Also nein! Madame können doch nicht wollen, dass ich solche Bücher lese!“

Diese Mathilde war wirklich großartig. Madame sagte nichts mehr. Jeden Tag rief Mathilde in der Wäschekammer:

„Achtung! Jetzt wird die Messe gelesen!“

Sie zog das kleine gelbe Buch aus ihrer Tasche und begann vorzulesen, trotz der Proteste der englischen Gouvernante, die meckerte: „Hört doch auf! Ihr seid ungezogene Mädchen!“ Aber gerade sie drückte sich mit großen Augen die Nase auf den Bildern platt, so dass man meinen könnte, sie wolle die Bilder einatmen. Hatten wir einen Spaß damit!



Die Einsamkeit des Bildes

Ein Rahmenthema
Für Hans-Peter Niebuhr

„*E*rlaubt ist, was sich ziemt!“ — so spricht in Goethes *Tasso* die Gesellschaft. Doch was ziemt sich in Bezug auf die Erotik? Das, was nicht aus dem Rahmen fällt, was sich innerhalb des gesellschaftlichen Rahmens abspielt. Darum möchte ich über ein scheinbar nebensächliches Thema etwas sagen: über den Rahmen des Bildes. Das Leben wie auch die Erotik sind etwas Unbegrenztes und Prozesshaftes. Betrachten wir dagegen die Darstellungen durch einen Rahmen, so fügt sich unser Blick einer starren Quadratur. Wir sehen die Bilder, wie ich es nennen möchte, mit einem „vitruv’schen Blick“...

Der Rahmen ist nicht nur Zutat, er ist struktureller Bestandteil eines Bildes. Unter den Eigenschaften des griechischen Geistes sticht die Leidenschaft für die Mathematik besonders hervor. Bereits Pythagoras setzte den Glauben an messbare Proportionen in geometrische Formen um. Vitruv (etwa 84 bis 27 v.Chr.), der einen entscheidenden Einfluss auf die Renaissance haben sollte, forderte, dass die Gebäude die Proportionen eines Menschen besitzen. Der menschliche Körper wurde zum Modell der idealen Proportion, da er mit ausgestreckten Armen und Beinen in die vollkommenen geometrischen Formen passt: in Quadrat und Kreis!

Aus der Renaissance kennen wir zahlreiche Diagramme und Figuren, die in Vierecken und Kreisen stehen und mit denen die Abhandlungen über die Ästhetik vom 15. bis zum 17. Jahrhundert illustriert wurden. Man glaubte, das Bindeglied zwischen Empfindung und Gesetz, zwischen organischer und geometrischer Schönheit gefunden zu haben. In Leonardo da Vincis berühmter Zeichnung erscheint der vitruv’sche Mensch in seiner genauesten Ausführung.

Es ist die Unterwerfung der Natur, und das heißt auch der menschlichen Natur, unter ein abstraktes Prinzip der Rationalität. Aber Liebe, Eros, Leidenschaft lassen sich nicht auf diese abendländische Formel reduzieren. Sie erscheinen im großen Prozess der Rationalisierung, den wir auch Zivilisationsprozess nennen, als nicht verwertbarer und immer bedrohlicher Rest. Ihnen eignet etwas Prozesshaftes, Ekstatisches und „den Rahmen Sprengendes“.

Der Soziologe Georg Simmel (1858 bis 1918) sah im Rahmen zwei Funktionen am Werke: „...das Kunstwerk gegen die umgebende Welt ab- und in sich zusammenzuschließen; der Rahmen verkündet, dass sich innerhalb seiner eine nur eigenen Normen untertänige Welt befindet, die in die Bestimmtheiten und Bewegungen der umgebenden nicht hineingezogen wird; indem er die selbstgenügsame Einheit des Kunstwerks symbolisiert, verstärkt er zugleich von sich aus dessen Wirklichkeit und Eindruck“.

Doch ist der Rahmen mehr als eine Grenze, die das Werk in seine Einsamkeit verweist. In seinem Einzugsgebiet herrschen Normen, die die ihn umgebende Welt sogar gefährden können. Erst aus dieser Bedrohung ergibt sich die Notwendigkeit, Bilder durch einen Rahmen abzugrenzen.

Der Rahmen verleiht einer Darstellung also nicht nur eine ästhetische Proportion, er dient zugleich auch als Demarkationslinie, indem er die notwendige Grenze zwischen Sein und Schein,

103. Gerda Wegener, 1925.

vorgestellter und realer Welt, bezeichnet. Zugleich neutralisiert er das Kunstwerk, indem er vor Übergriffen des Bildinhaltes auf das wirkliche Leben schützt.

Die erotische Phantasie ist grenzenlos, aber sie bleibt eingeschlossen im vitruv'schen Geviert des Rahmens. Dieser Eingrenzung entspricht von Seiten des Betrachters auch eine Ausgrenzungsstrategie.

Was ihm fremd ist, was ihn bedroht, soll „draußen“ bleiben, oder vielmehr „drinnen“ — innerhalb des Rahmens nämlich. Ist nicht gerade die Erotik, und mit ihr die erotische Kunst, eine Macht, die alle Ordnungen sprengt? Auf alle Fälle, meint Bataille, gehört der Mensch der einen und der anderen Welt an, die sein Leben, ob er will oder nicht, zerreißen. Erotik ist deshalb auch eine Form des Wahnsinns.

„Solange die Erotik uns nicht in ihrer Bodenlosigkeit bewusst wird, entgeht uns ihre Wahrheit“. Und auch nach der Psychoanalyse bleibt die Erotik voller Widersprüche: sie ist aufregend, aber auch beängstigend. Häufig wird sie als gewaltsame, überwältigende Erfahrung beschrieben, mit Glücksmomenten, in denen wir uns erfolgreich gegen die Zeit, aber auch gegen die Zwänge der instrumentellen Vernunft, auflehnen.

Wir möchten im Hier und Jetzt leben und glücklich sein. Durch die Erziehung werden uns diese kreatürlichen Ansprüche abgewöhnt. Vernünftig sein heisst, entsagen können für ein Ziel, das vielleicht niemals erreicht wird. So hat auch Sigmund Freud zwischen Glück und Fortschritt einen direkten Gegensatz gesehen.

Jede zivilisatorische Errungenschaft werde durch die Einbuße von Glücksmöglichkeiten erkaufte. Darum stimmt erotische Kunst oft melancholisch, als hörten wir in ihr den fernen, lockenden Gesang der Sirenen und wüssten zugleich, dass es tödlich ist, sich ihnen zu nähern.

Das ausbleibende Glück, das man über der Bewältigung des Lebens bereits vergessen hat, erhält in der erotischen Kunst konkrete Gestalt. Unsere Sehnsucht, von der Logik des Alltags eingeschüchtert, lernt hier wieder sprechen. So unterwandert erotische Kunst das Erziehungsprogramm, weshalb sie auch von den Kulturkritikern stets misstrauisch beargwöhnt wird.

Während zwei Jahrhunderten wurde die künstlerische Darstellung des Sexuellen von der bürgerlichen Ästhetik diskreditiert. „Erlaubt ist, was gefällt!“ — Tassos Antwort auf die Normen der Gesellschaft war viel zu sehr den Sinnenfreuden verhaftet.

Auch Immanuel Kant (1724 bis 1804) wollte die Affekte auf ein Mindestmaß reduziert sehen, als er forderte, Kunst sei mit „...interesslosem Wohlgefallen“ zu betrachten. Der Philosoph Hegel (1770 bis 1831) verstärkte diese Position: Die Kunst sei geschaffen, „...die Wildheit der Begierden zu mildern“. Die Kunst erzeugt einen geschlossenen Raum, der nur dem Auge und dem Gehör zugänglich ist.

Den begehrlchen Leib muss der Kunstfreund außerhalb dieses engen ästhetischen Rahmens zurücklassen. So hat Hegel das „...uninteressierte Wohlgefallen“ umdefiniert in ein „...begierdeloses Sehen“ — die Distanzierung bleibt.

Durch die Beschränkung aufs Auge wird Kunst zu einem geistigen Exerzitium, zu einem Abschied von der Natur: Hier wird schon mal der Verzicht auf die Sinnlichkeit geprobt gemäß dem strengen klassizistischen Ideal: „Erlaubt ist, was sich ziemt!“

Der Bilderrahmen trennt die Kunst fein säuberlich von der Gegenwart. Während „draußen“ das Realitätsprinzip unumschränkt und zuweilen recht kriegerisch waltet, hängen im Dunstlicht der Museen einsam und verlassen die Bilder einer vergangenen Zeit. Was sich durch die Zeiten hindurch bestätigt hat, findet schließlich auch Aufnahme ins Museum.





So hielt inzwischen auch die erotische Kunst ihren Einzug. Sie, die so lange in geheimen Kabinetten die Zeit überdauern musste, wird nun im musealen Rahmen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

In der Bändigung des Begehrens liegt die Hauptfunktion des Rahmens. Umgekehrt ist aber auch zu fragen, ob das Begehren nicht gerade aus diesem eingrenzenden Rahmen erst seine Kraft bezieht.

In den Orgien, die der Marquis de Sade in seinen Romanen beschreibt und die sich stets in einem fest gefügten Rahmen abspielen, ist auch die Lust von einer vorher festgelegten Ordnung abhängig, genauso wie die Lasterhaftigkeit zwar schrankenlos, nicht aber ohne Regeln ist.

„Einen Moment, liebe Freunde, lasst uns etwas Ordnung in unsere Lüste bringen! Man genießt nur, wenn man sich festlegt“, sagt der Wüstling. Und wenn die Szene sich dann eingerichtet hat, heißt es: „Das Bild kommt ins Lot!“ So sorgen Ordnung und Regeln dafür, dass die Lasterhaftigkeit erst richtig als Tabuverletzung und Grenzüberschreitung genossen wird.

Auch das übliche kleine Format des erotischen Bildes bezeugt diese Funktion. Die großen barocken Rahmen zum Beispiel weisen mit triumphalem Gestus auf den Machtanspruch kirchlicher und weltlicher Autoritäten hin. Das Bürgertum gibt sich bescheidener, seine Rahmen dienen der Selbstrepräsentation.

Schlug sich im Gold der Barockrahmen noch ein Stückchen des Himmels nieder, der in der Gotik den Hintergrund der Bilder zierte, so steht hier das Gold ganz für den weltlichen Reichtum.

Das intime, kleine Format der erotischen Kunst steht in direktem Zusammenhang mit dem über sie verhängten Tabu, weil es das Thema perspektivisch in eine unendliche Ferne rückt, bis es nur noch als Miniatur unser Auge erreicht.

Es ist für den Betrachter kaum mehr als ein verstohlenes, schüchternes Zublinzeln. Derart in die Ferne gerückt kann es nicht mehr gefährlich werden. Noch kleiner, und es würde, nun ganz unsichtbar geworden, im Unbewussten verschwinden. Zuweilen werden die aufregendsten Werke der erotischen Kunst noch zusätzlich hinter einem Vorhang verborgen und damit ganz dem kalkulierenden Blick entzogen.

Nur dadurch, dass unser Blick im Gitter der Ordnung bleibt, ist gewährleistet, dass der Bürger es in seinem Alltag aushält. Sind wir toleranter geworden? Man kann ebenso gegen das aktuelle Liberalisierungsgerede behaupten, dass erotische Kunst heute nur entschärft und entdramatisiert zugelassen ist. Man erwartet keine anarchischen Turbulenzen mehr von ihr. Wie die Klassiker, steigt auch sie in die Region anerkannten Kulturgutes auf, in dem Maße, in dem sie zunehmend wirkungslos wird. In einer arbeitsteiligen, in Lebensbereiche und Lebensabschnitte gegliederten Gesellschaft hat auch sie heute ihren festen Rahmen gefunden.

So sehr, dass man auf die Einrahmung der Bilder fast verzichten könnte. Von der erotischen Kunst geht nichts Bedrohliches mehr aus. „Erotik ist etwas Alltägliches“, heißt es in einem Artikel über die Eröffnung eines Erotikshops, der sich als „Erlebnispark für aufgeschlossene Paare“ präsentiert.

„Erotik, wie wir sie verstehen, hat nichts mit Schmuddeligkeit zu tun“. Selbst die Pornographie hat heute ihre Anstößigkeit eingebüsst. Und man möchte fast den Zeiten nachtrauern, in denen sie noch als anrühig und unerlaubt galt. Es sind die falschen Verteidiger der erotischen Kunst, die in ihr etwas „ganz Natürliches“ sehen wollen.

„Lust soll lustig sein“ und „Wir haben nichts zu verbergen!“ sprechen vom Verlust der Spannung zwischen den beiden Welten, von denen Bataille sprach. Aber lebt Lust nicht gerade von der Spannung? Bezieht Erotik ihre Anziehungskraft nicht gerade aus dem Verbot, in dem der

105. Achille Devéria, 1830.



Antrieb zur Überschreitung der Grenzen und zur Rebellion liegt? Es ist bezeichnend, dass man uns in dem Moment, wo alle lustfördernden Spannungen in sich zusammenfallen, den Begriff der Lust erneut unterzujubeln versucht, mit banalen, sexualisierten Zusammensetzungen wie „Lust auf Lesen“, „Lust auf Philosophie“ oder „Lust auf Lust“. Ein ehemals hochtabuisierter Begriff erfährt so seine Inflation.

Die Welt ist eindimensional geworden, und die Entfaltung der Erotik steht heute, wie der Sport, unter den Maximen von Konkurrenz und Leistung, das heißt unter abstrakten und toten Kriterien. Eine unsichtbare Mauer scheint sich zwischen die Körper der Menschen zu schieben und sie auseinanderzudrängen.

Die Grenze, die ehemals durch den Rahmen gesetzt war, befindet sich heute in uns: Nichts rührt uns mehr. Unser gesunder Arbeitskörper ist so sehr durch Bodybuilding und Jogging getrimmt und diszipliniert, dass jedes Begehren unter Kontrolle bleibt. Wir können heute die alten Bilder des Begehrens ins Freie entlassen, denn die notwendigen Rahmen und Kontrollinstanzen tragen wir in uns. Der vitruv'sche, in Quadraten und Kreisen eingespannte Mensch scheint in unserer Zeit Realität geworden zu sein.



Wir können diese alten Bilder nur dadurch aus ihrer Einsamkeit befreien, indem wir den Rahmen als Eingang nehmen. Begeben Sie sich in diese Bilder hinein, lassen Sie sich brüskieren und irritieren, nehmen Sie Anstoß. Genießen Sie, was Ihnen gefällt, aber verlieren Sie nicht den Rückweg aus den Augen. Denn allzu leicht kann man beim Betrachten dieser Bilder des Begehrens der Welt abhanden kommen!

Platonische Schürzenjäger

Zur pornographischen Fotografie

In seinen *Memoiren eines Erotica-Händlers* schildert Armand Coppens² eine abenteuerliche Begebenheit, die in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich ist. Im Jahr 1948 begab er sich auf eine Einkaufsreise nach Paris. Er betrat einen Laden, der ihn mit dem Schild „Librairie-Éditions“ anlockte. Der Inhaber fragte nach seinen Wünschen. „Je cherche des livres anciens et modernes sans ou avec illustrations, concernant l'érotisme“. Aus einem Raum hinter dem Laden holte er einige ältere Bücher hervor. Zuvor aber entschuldigte er sich: „Sie sind zu einem unglücklichen Zeitpunkt gekommen, denn in etwa einer Viertelstunde habe ich ein unaufschiebbares Geschäft zu erledigen“.

107. Gerda Wegener, 1925.





Coppens fand eine reizvolle Ausgabe von Forbergs *Manuel d'Erotologie* mit wunderschönen Lithographien, die alle nur denkbaren Arten des Geschlechtsaktes und des Liebesspiels darstellen. „Ein sehr nützliches Buch,“ bemerkte Leclercq, der Inhaber des Ladens, „ich werde es einen Moment beiseite legen.“ Indessen förderte er aus einem zweiten Koffer eine enorme Anzahl pornographischer Photographien zutage. Coppens zeigte sich aber mehr an Forberg interessiert. „Die Geschmäcker sind verschieden,“ entgegnete Leclercq, „aber hiermit“ – und er wies auf die Photos – „wird das Geld gemacht. Weiß Gott, wenn ich von den wenigen Kunden existieren müsste, die ihren Geschmack teilen, wäre ich schon längst verhungert. Nun, ich will es Ihnen billig lassen. Sie können es für 70 Mark haben.“ Coppens traute seinen Ohren kaum. Der Forberg war ein sehr seltenes Buch, das auf jeder Auktion mit Leichtigkeit das Zehnfache bringen würde.

Während er noch die restlichen Bücher durchblätterte, öffnete sich die Tür, und ein zierliches vietnamesisches Mädchen trat ein. „Bonjour, chérie,“ sagte Leclercq. „Du kommst spät. Es bleiben uns nur noch anderthalb Stunden.“ Und er griff nach dem Forberg. „Aber ich will ihn kaufen,“ protestierte Coppens. „Selbstverständlich. Wer würde das nicht bei dem Preis. Aber ich muss ihn

108. Otto Schoff, 1925.

109. Otto Schoff, 1925.

110. Marcel Vertes, handgefärbte Lithographien aus der Serie *Erotische Gedichte von Pierre Louÿs*, 1938.

111. Marcel Vertes, handgefärbte Lithographien aus der Serie *Erotische Gedichte von Pierre Louÿs*, 1938.







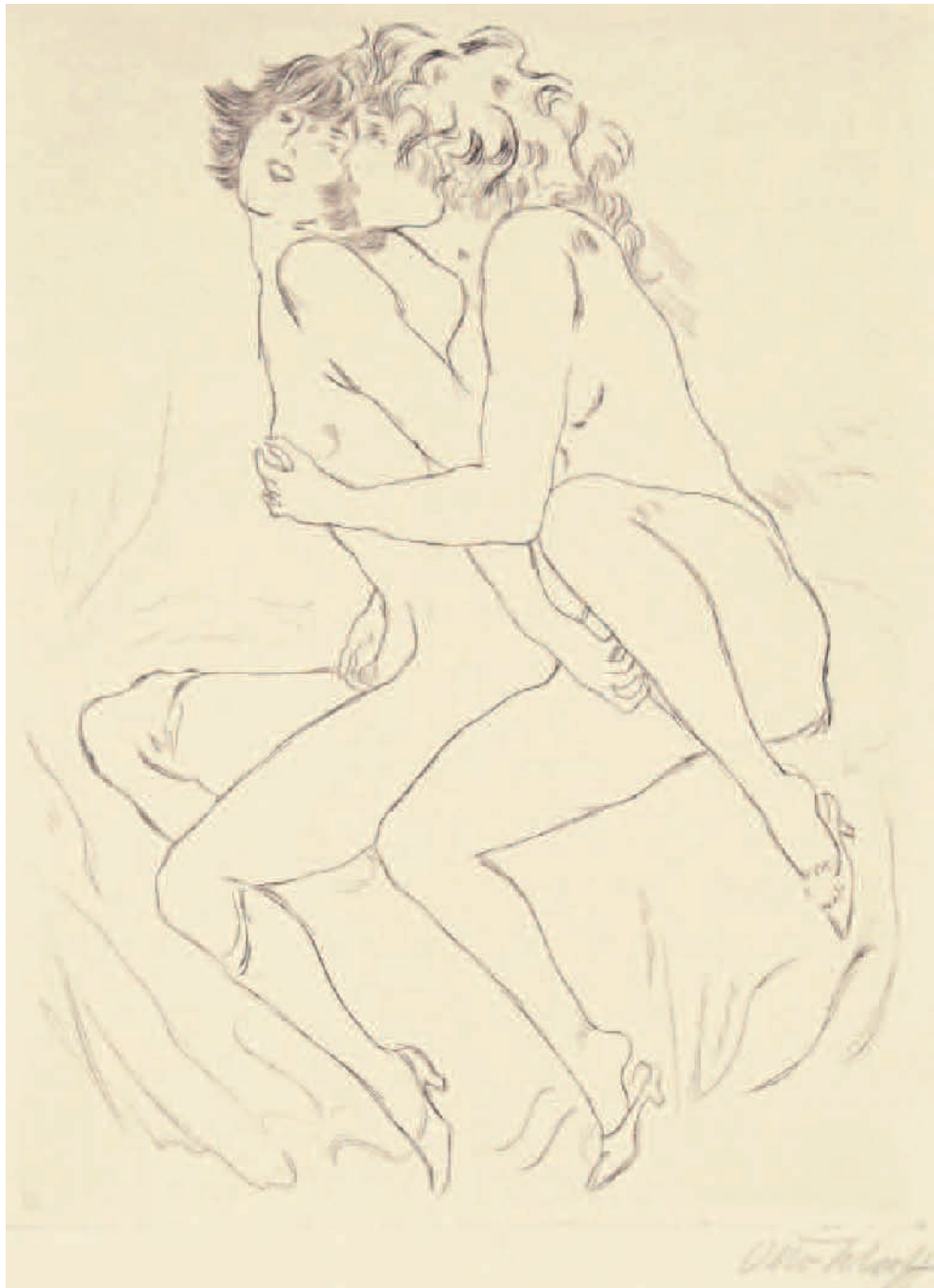


mir für ein paar Minuten ausleihen.“ Ein Gehilfe räumte den Tisch frei und Leclercq zeigte dem vietnamesischen Mädchen, das sich als sein Model entpuppte, einige von Forbergs Stellungen. Besonders interessierte ihn eine, bei der das Mädchen auf der Couch kniet, während der Mann es von hinten nimmt. Im Hintergrund sieht ein nacktes Dienstmädchen mit einer Weinflasche in der Hand zu. Zu Coppens gewandt fuhr er erklärend fort: „Ich hoffe, Sie haben nichts dagegen. Wir haben es ziemlich eilig. Ich muss diesen Auftrag bis heute Abend erledigt haben, und Ihr Buch inspiriert mich außerordentlich.“

Darauf brachte er drei, vier Lampen zum Vorschein und gruppierte sie um den Tisch. Das Mädchen hatte sich unterdessen entkleidet und fröstelte in dem kühlen Raum. „Auf den Tisch jetzt, und auf alle Viere. So ist es richtig. Nun heb einmal dein Hinterteil ein wenig an. Wunderbar! Schenkel ein bisschen weiter auseinander. So ist es gut!“ Sodann erklomm er den Tisch. „Sobald ich drin bin und wir uns bewegen, drückst du auf den Auslöser, Henri,“ wies er

112. Berthomme de Saint-André, 1927.

113. Otto Schoff, 1925.



den Gehilfen an. „Das Bewegen können Sie sich ersparen,“ bemerkte das Model trocken. „Das sieht man auf den Bildern sowieso nicht. Nur so tun als ob.“

Diese Bemerkung traf den Künstler in Leclercq. Er verlangte augenblicklich: „Und was ist mit dem Ausdruck? Wie sollen wir denn wie wollüstige Liebende aussehen, wenn wir überhaupt nichts tun? Für wen hältst du uns denn? Mitglieder der Comédie Française? Nein, wir machen es richtig oder überhaupt nicht!“

Am Ende der Rede bestieg er das Mädchen und begann kräftig zu stoßen. Als der Knopf gedrückt worden war, stellte Leclercq einen Stuhl auf den Tisch, setzte sich darauf und zog das Mädchen, mit dem Gesicht ihm zugewandt, auf seinen Schoß. „Dies nennen wir die romantische Studie,“ erklärte er. „Wir müssen beide wollüstig und zugleich ernsthaft aussehen. Es muss viel Zärtlichkeit in unseren Bewegungen sein.“ Er setzte seine Worte sogleich in die Tat um, streichelte ihre Brust hingebungsvoll und legte seine Wange an die ihre. Es sah unbeschreiblich reizend aus. „Oh, mein Gott,“ rief er plötzlich. „Ich habe ja die Beleuchtung vergessen!“ „Ich verstehe

114. Otto Schoff, 1925.

115. Berthomme de Saint-André, 1927.

116. Paul-Emile Bécot, 1932.









117. Berthomme de Saint-André, 1927

einiges vom Fotografieren, Monsieur, lassen Sie mich nur machen," sprang Coppens ein. „Alles in Ordnung," gab er wenig später bekannt. Die Sitzung wurde fortgeführt, und es wurden noch acht weitere Fotos gemacht. Und Coppens schließt die Beschreibung: „Ich bin indessen sicher, dass beide, Leclercq wie auch das Mädchen, mehr als einen Orgasmus hatten. Da aber Leclercq unermüdlich Stellungen und Requisiten änderte, wobei er sorgfältig die Romanillustrationen meines Buches zu Rate zog und die Beleuchtung kontrollierte, war es unmöglich, ihn genau zu beobachten. Ich kann mich aber erinnern, dass seine Erektion niemals nachließ, und das leuchtende Gesicht des vietnamesischen Mädchens gab beredtes Zeugnis von dem Vergnügen, das sie genoss. Leclercq und das Mädchen kleideten sich wieder an, und ich konnte endlich meinen Forberg bezahlen."

Durch den historischen Abstand, der uns heute von den alten Bildern trennt, verlieren sie etwas von ihrer pornographischen Wirkung. Auch sie wurden, wie die heutigen Produktionen, mit pornographischer Absicht aufgenommen. Doch inzwischen sind sie umgeben von einer Aura, die sie fern erscheinen lässt, so nahe sie uns auch sind.

Vor allem waren es heimlich angefertigte Privatproduktionen, zum größten Teil zum Zwecke der Kommerzialisierung hergestellt. Die 1832 vom französischen Maler Louis Daguerre (1787 bis 1851) erfundene Daguerreotypie war noch ein nicht reproduzierbares Original, in seiner Einmaligkeit mit den heutigen Polaroid-Fotos zu vergleichen, die zudem leicht zu beschädigen war.

Eine profitable vervielfältigung vom Negativ war erstmals nach Erfindung des nassen Kolodiumverfahrens möglich. In der wandelnden ästhetischen und technischen Qualität dieser Fotos liegt ihr Reiz. Gleichwohl entwickelte die Nachfrage sich stürmisch.

Zu Beginn der 1860er Jahre leben in Paris 33000 Menschen von der Fotografie. Gaspard Félix Nadar (1820 bis 1910), der 1854 sein eigenes Atelier eröffnete, zeichnete von seinen Berufskollegen ein wenig Vertrauen erweckendes Bild: „Das Anfangskapital, das man benötigte, um am Spiel teilzunehmen, war geringfügig.

Die Einnahmen waren um so fetter, als der Preis für die gelieferte Ware im Ermessen des Fotografen lag und einzig von seiner Bescheidenheit begrenzt wurde. Keine Spesen außer dem Laboratorium. So etablierte sich bald jeder, der seinen Platz verloren oder noch nicht gefunden hatte, als Fotograf: der Kanzlist, der es mit dem anvertrauten Geld nicht so genau genommen, der Tenor aus dem Café-Concert, der seine Stimme verloren, der Concierge, den die Sehnsucht nach der Kunst gepackt hatte – denn 'Künstler' nannten sie sich alle." Der Fotoboom lässt Tausende kleiner Ateliers entstehen, und „Made in Paris" wurde gerade für pikante Fotos so sehr zum Markenzeichen, dass Konkurrenten in Berlin, London und Wien nicht selten ihre Ware als 'französisch' deklarierten.

Auch in anderen Ländern Europas grassierte die Photomanie. Wie eine zeitgenössische Quelle berichtet, wurde 1874 in London von der Polizei das Versandlager eines gewissen Henry Hayler ausgehoben, das 5000 'unzüchtige' Negativplatten sowie 130.248 entsprechende Abzüge enthielt. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts waren Herstellung und Handel der Pornofotografie weltweit organisiert.

Wie die frühen erotischen Lithographien, so wurden auch diese Fotos sehr früh für einen internationalen Markt hergestellt. Es gab große Produktionszentren in Frankreich, in Spanien (vor allem in Barcelona und Madrid) und in Portugal. Um 1900 hatten sich schließlich drei bedeutende Herstellerzentren herauskristallisiert: Paris, Wien und Budapest. Von hier aus wurden auf dem Postwege noch die entferntesten Orte der Erde mit sündigen Bildern beliefert.

Im Bestellkatalog eines Pariser Versandhändlers aus dem Jahre 1901 heißt es: „An unsere Kunden! Wir sind glücklich, Ihnen mitteilen zu können, dass die folgenden Bilderserien Wunderwerke an Kunst, Geschmack und Schlüpfrigkeit sind. Das Geschlecht ist sehr gut zu erkennen, die Paare sind bewundernswert obszön. Die Gruppen sind so arrangiert, dass die Obszönität und Eleganz der Posen mit der Schönheit der Formen harmonisiert.“

Beim Betrachten der Photos werden Sie sich glänzend amüsieren, denn sie zeigen nicht arrangierte Individuen, die erotische Posen nur imitieren, sondern im Gegenteil Männer und Frauen, die im Augenblick der allerhöchsten Lust überrascht wurden.

Sie sehen ihnen direkt durchs Schlüsselloch zu und der Anblick der Szenen, die Sie bewundern werden, wird das Raffinement von Sodom und Gomorrha und Babylon übertreffen.“ Diese Anzeige könnte auch Herr Leclercq geschrieben haben.

1924 wurde einem Pariser Großproduzenten auf polizeiliche Anordnung hin das Geschäft geschlossen. Dabei sollen 6000 Platten und so viele Fotos beschlagnahmt worden sein, dass man sie mit Lastwagen abtransportieren musste.

Welches waren die beliebtesten Themen dieser Fotomanie? Eine Statistik der Berliner Zentralpolizeistelle aus den Jahren 1911 bis 1925 schlüsselt die konfiszierte Ware und die Vorlieben der Millionenkundschaft dieser Zeit so auf: 38,5 % heterosexuelle Szenen, 30 % weibliche Akte, 9,7 % sado-masochistische Szenen, 5,9 % männliche Akte. Der Rest entfällt auf Strip-, Onanie- und Kinderszenen.

Als Vorlage für die Studioaufnahmen diente in unserem Text ein Buch mit erotischen Lithographien. War es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Lithographie, die auf Grund ihrer Vervielfältigungsmöglichkeiten zu einer Demokratisierung und Popularisierung erotischer Darstellungen beitrug, so ermöglichte nun die Technik der Fotografie, die große Nachfrage zu befriedigen.

Es hat gar den Anschein, als würde die Verbreitung einer jeden neuen medialen Technik auch dadurch begünstigt, dass sie sehr schnell als Medium erkannt wird, erotische Phantasien darzustellen und zu verbreiten. Das gilt von der Erfindung des Buchdrucks bis hin zur Entwicklung der digitalen Fotografie. Nicht nur der ökonomische Faktor treibt die technische Entwicklung voran: dieser ist ebenso ein 'Triebatz' eingebaut.

Dabei kann man keineswegs von einer geradlinigen, hierarchischen Aufeinanderfolge künstlerischer Techniken sprechen, eher von einem wechselseitigen Einfluss. Nachdem der Siegeszug der erotischen Lithographie durch den der Fotografie abgelöst wurde, wurde die Lithographie zum Mittel künstlerischer Gestaltung und erlangte so neue Geltung. Die Fotos von Leclercq wollen aber keineswegs ein realistisches Abbild der Natur bringen. Sie ahmen die Kunst – das heißt in diesem Zusammenhang: die lithographischen Vorlagen – nach, wohl in der Hoffnung, Kunst bringe Kunst hervor. Daher die Auffassung, die Fotografie berühre sich mit der Kunst über die Malerei. Zweifellos gibt es Aufnahmen, die aussehen, als seien sie nach einem Gemälde gestellt.

Wenn auch alle Fotografen anfangs nach dem 'Höheren' aufblickten, dem Vorbild der Malerei, so malten andere Künstler wie Degas und Toulouse-Lautrec nach dem Vorbild fotografischer Vorlagen. Insbesondere der Impressionismus verdankt vieles in seiner Bildwirkung fotografischen Effekten.

Auch das Pornofoto wurde zur Vorlage künstlerischer Gestaltung. Künstler wie Merenyi oder Hans Bellmer (1902 bis 1975) griffen für ihre Zeichnungen immer wieder auf Bilder aus ihrer privaten Pornosammlung zurück. Wechselseitige Beziehungen auch hier: das

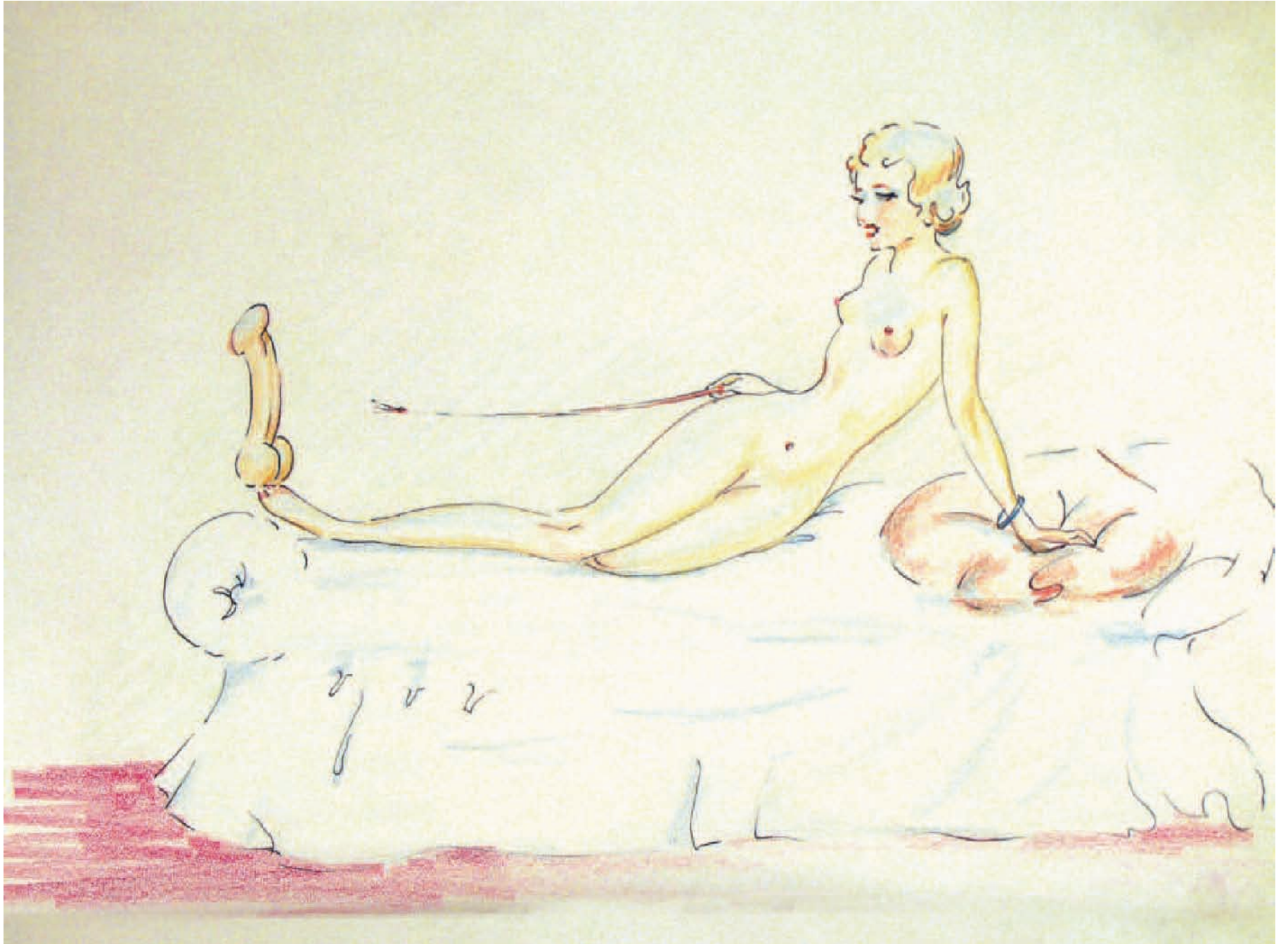




119. Jules Pascin, *Huldigung an André Masson*, 1928. Aquarell.

120. Jules Pascin, *Mädchen, liegend*, 1920. Wasserfarbe, 29 x 26 cm. Israel Museum, Jerusalem.





121. Campa, 1936.

‘Niedere’ blickt aufs ‘Höhere’, das ‘Höhere’ aufs ‘Niedere’. Wie lässt sich da noch von einer Hierarchie der künstlerischen Medien sprechen?

Aber zeigt uns unser Text nicht auch, dass die Pornofotografie eine Affinität zum Theater hat? Der Tisch wird zur Bühne, auf der Körper arrangiert, Ausdrucksformen kalkuliert, Beleuchtungseffekte kontrolliert werden. Diese Inszenierung weist zugleich darauf hin, wie sehr die Kamera, dieses ‘tragbare Schlüsselloch’, das ‘Triebobjekt’ durch Kontrolle und Disziplinierung beherrscht.

Das Pornofoto ist immer ein Artefakt, in dem sich der Zivilisationsprozess, verstanden als Prozess zunehmender Triebbeherrschung, am Körper und an der Sexualität noch einmal wiederholt. Was uns als das Triebhafte ins Auge springt, ist etwas Zugerichtetes, was auch insofern schon Distanz herstellt, als es das distanzierteste unserer Sinnesorgane anspricht: unser Auge. Alle Unmittelbarkeit des Sinnlichen, die wir vom Inhalt des Pornofotos erwarten, ist nur scheinbar.

Schauen wurde zur Ersatzhandlung, zum Schauen dessen, was man sonst nicht fühlen darf. Die einzige Freizügigkeit, die geboten wird, ist die Freizügigkeit des Blickes und der Bilder. Worin liegt nun die Anziehungskraft dieser massenhaft hergestellten Bilder? Vor dem Hintergrund einer Theorie des Zivilisationsprozesses mag man sagen, dass, je weiter die Körper voneinander abrücken und je kontrollierter die Affekte der Menschen sind, die Sehnsucht nach dem primären Zustand wächst. Pornographie folglich als zivilisatorisches Phänomen der Distanz? Je begrenzter die Realität, desto unbegrenzter die Phantasie.

Die Welt der Bilder erscheint uns als reicher und vielgestaltiger als das Leben selbst. Im gleichen Zuge, in dem der Körper zunehmend intimisiert wird, bildet sich mit dem Blick auf den Körper der Voyeurismus der Moderne heraus. Unterm fortschreitenden Zivilisationsprozess wird der Voyeurismus zu einem kollektiven Phänomen. Sehen wird immer mehr zur Sublimierung sexueller Lust.

In diesem Hiatus zwischen Realität und Wunsch liegt zugleich auch die Gefahr, dass die pornographischen Bilderfluten zur Sucht werden. Die Augenlust ist per se eine Lust, die kein Ende kennt. Gerade das Moment der Unerfüllbarkeit steigert die Begierde noch zusätzlich. Schön kommt dies zum Ausdruck in einer Episode aus dem Roman Hans von B...ds, *Ein Roman aus Berlin-W.*, der im Jahre 1908 erschien²: „Eine beliebte Beschäftigung war für uns, sie zu photographieren. Sie, die sich anfangs schämte, mich ihren Strumpf küssen zu lassen, ließ sich nun lächelnd allen meinen Wünschen. Ich photographierte sie im Straßenkleid, mit Hut, ohne Hut; in dekolletierter Balltoilette. Ich photographierte sie, wie sie das eine Bein auf einen Stuhl stellte, um sich den Strumpfhalter zu richten. Wie sie sich – meine Lieblingsposition – die Röcke aufhob, über die Knie, dann bis an die Schenkel. Einmal hatte sie dabei ihr kokettes Höschen an, das andere Mal entblößte sie die nackten Schenkel, – wobei allerdings gewöhnlich die Photographierte und Apparat in Flammen aufgingen und die Sitzung erst nach zwei, drei ausgiebigen Löschungen wieder aufgenommen werden konnte.

Ich photographierte sie mit geöffneter Taille, aus der wie zwei Engelsköpfe die Brüste mich anlachten; ich photographierte sie von hinten, verewigte diesen göttlichsten aller Popos, der immer und immer die Spuren meiner Bisse und Küsse trug. Ich photographierte sie, wie sie sich auskleidete, wie sie sich anzog, mit aufgelöstem Haar, mit Ballfrisur. Photographierte sie nackt, nur mit den zierlichen Schuhen und den hohen Seidenstrümpfen bekleidet, welche Toilette auch gewöhnlich eine lange, lange, von den wahnsinnigsten Umarmungen ausgefüllte Störung der ernsten Arbeit zur Folge hatte, da an ein ruhiges Schaffen doch nicht zu

denken war, ehe nicht Meister Priap an den Reizen, die ihn so erregten, sein Mütchen gekühlt. Als Venus nahm ich sie auf, als Leda, als Susanna im Bade, kopierte berühmte Skulpturen und Gemälde, die Venus Kallipygos, die kindische Venus, die Danae von Tizian, die Venus von Giorgione selbstverständlich.

Ich nahm sie in den wollüstigsten, sinnberückendsten Stellungen auf. Auf dem Sofa liegend mit entblößten Brüsten und zurückgeworfenen Röcken, die Schenkel weit geöffnet zum Liebeskampfe. Diese Stellung musste, aus leicht begreiflichen Ursachen wie mir scheint, vier- oder fünf Mal aufgenommen werden.

Oder sie reckte, auf dem Bauche liegend, die wollüstigen Hemisphären in die Höhe, als sollte sie den heiligen Geist empfangen. Dann setzte ich sie rittlings auf einen Stuhl, die Rösche hochgeschoben, mit nackten Schenkeln, die Brüste zur gefälligen Ansicht auf die Lehne gelegt. Und einmal musste sie sich mit hochgespreizten Schenkeln auf den Rand eines Fauteuils legen; ich rückte den Apparat ganz nah an sie heran und nahm so groß als möglich ihr süßes wonniges Paradies auf. Das war die schönste landschaftliche Aufnahme, die ich je gemacht.

Dieses kleine Tal, das nichts von seiner göttlichen Enge verlor, so zahllos und so wild ich es auch befuhr, mit seinem Wald von dunklen Seidenhaaren, seiner rosigen Spalte, aus der in dunkler Verheißung die Grotte Amors hervorlugte. Als ich diese Aufnahme vollendet, wie man sich denken kann, mit schwindelndem Kopfe und zitternden Fingern, riss ich mir die Kleider vom Leibe und stürzte mich auf sie."

Das Fotografieren hat hier eine die Lust aufschiebende, luststeigernde Wirkung (beim Perversen schließlich tritt das Mittel gar an die Stelle der Endlust). Das Kameraauge nimmt beinahe einen oralen Charakter an: es rückt ganz nahe an das idealisierte Objekt heran, als wolle es dieses verschlingen. Und wo das Foto aus der Frau eine Göttin, eine Venus, Leda und Danae macht, kann keine Realität mehr genügen. Extreme Nähe wird hier gesucht, doch unter den Bedingungen der Distanzierung mittels der Kamera und der Flucht ins Imaginäre.

Die Sexualisierung über den Blick dient zugleich der Abwehr möglicher Nähe. Hier offenbart sich die widersprüchliche Bedeutung des – überwiegend männlichen – Blickes zwischen Distanzierung und Verschlingen. Wunscherfüllung wird in letzter Konsequenz nur noch symbolisch über den Blick möglich. Da reale Befriedigung ausbleibt, bleibt der Blick unersättlich. Der Fotograf – und auch der Fotosammler – werden zu platonischen Schürzenjägern. Die erzeugten Bilder entflammen mehr als das fotografierte Objekt selbst. Hierin liegt der Ursprung der Bildersucht.

Playboy veröffentlichte vor Jahren eine Karikatur: ein Mann hat seine Frau, während er sie vögelt, mit dem Foto einer nackten Frau bedeckt. In dieser Karikatur drückt sich eine doppelte Dominanz des Auges über andere Sinnesorgane und die der Phantasie über die Wirklichkeit aus. Dabei scheint nicht nur die Darstellung, sondern zugleich die Bändigung des Triebes das Movens des Pornografen zu sein, ein ambivalentes Agieren also. „Es ist ebenso wenig ein Zufall, dass der Fotograf Fotograf wird, wie es ein Zufall ist, dass der Löwenbändiger Löwenbändiger wird."

Die amerikanische Fotografin Dorothea Lange wählte mit dieser ebenfalls nicht vom Zufall bestimmten Aussage eine zutreffende Metapher: Der aggressiven Kraft des Löwen entspricht die Bedrohung durch den ungezügelden Trieb. Diese so empfundene Aggression wird pariert durch das Bild, das der Fotograf 'schießt'. Antonioni zeigt in *Blow Up*, wie der Modefotograf sich konvulsivisch zuckend über den Körper der Frau beugt. Eine sexuelle Annäherung, die zugleich aber durch das dazwischengeschobene Medium des 'gläsernen Auges' auf Abstand bedacht ist.



122. Paul-Emile Bécot, 1932.



Die erotischen Wurzeln der Sammelleidenschaft

Was wäre der Louvre ohne die Sammelwut eines Vivant Denon? Und verdanken nicht alle Museen einen wesentlichen Teil ihres Besandes der Leidenschaft einiger Sammler?...

Für Hans van der Kamp

In „Vetter Pons“ beschreibt Honoré Balzac (1799 bis 1850) die leidenschaftliche Sammelwut des Musikers Pons, der mit seiner bescheidenen Rente kostbare Gläser, Gemälde und Miniaturen erwirbt. In Paris könne man oft „einem Pons, einem Elie Magus begegnen, die sehr dürrig gekleidet sind. Sie sehen aus, als wenn sie auf nichts hielten und sich um nichts kümmerten; sie achten weder auf die Frauen noch auf die Auslagen.

Sie gehen wie im Traum vor sich hin, ihre Taschen sind leer, ihr Blick ist gedankenlos, und man fragt sich, zu welcher Sorte von Parisern sie eigentlich gehören. — Diese Leute sind Millionäre, Sammler, die leidenschaftlichsten Menschen, die es auf der Welt gibt.“

Eine lustvolle, unbekannte Unruhe treibt diese Menschen an, und der Schriftsteller Walter Benjamin (1892 bis 1940) ist geneigt, in diesen „...von gefährlichen, wenn auch domestizierten Passionen bewegten“ Menschen romantische Gestalten zu sehen. Was sind die Wurzeln dieser Unruhe, die so viele Menschen zu „Jägern in den Jagdgründen des Inventars“ werden lässt?

Ist jene Leidenschaft, die aufs Unendliche geht, allein auf „angeborene Neigung und Begabung“ zurückzuführen, wie der Kunsthistoriker Alfred Lichtwark (1852 bis 1914) meint, auf einen im Keim jeder Seele liegenden „Sammeltrieb“? Oder ist dieser selbst eine Mystifikation und auf dunklere Ursprünge zurückzuführen?

Es gibt Phasen in der seelischen Entwicklung des Menschen, die von großer Sammeltätigkeit bestimmt sind. Bildchen, Nägel, Schnüre, Steinchen und Brenngläser sind Dinge, die in den Augen eines Jungen Seltenheitswert besitzen. Liegt diesem anfangs undifferenzierten und systemlosen, später zunehmend unter dem Aspekt des Wertvollen auswählenden Sammelinteresse ein anthropologischer Besitzdrang zu Grunde? „Im Sammeln“, so behauptet Rempelin, „wird ein Stück der Wirklichkeit zum Besitz des Selbst gemacht.“

Warum aber tritt dieses Interesse in bestimmten Lebensphasen, zum Beispiel in der Vorpubertät, stärker hervor als in anderen? Wie erklärt es sich, dass der Sammler sich nicht nur die Realität als Besitz aneignet, sondern selber im Besitz einer fernen Macht zu stehen scheint, dass er sein Glück eher im Besitz unbelebter Dinge denn in menschlichen Beziehungen sucht?

An jedem Sammler sind Züge einer Zurückhaltung sowohl in Anbetracht der Gefühle als auch hinsichtlich des Geldes festzustellen. Eine „Sparsamkeit der Affekte“ zeichnet ihn aus, der häufig „weder auf die Frauen“, noch auf sein eigenes Äußeres achtet. Gleichwohl soll er, Balzac zufolge, zu den „leidenschaftlichsten Menschen“ gehören, „die es auf der Welt gibt“.

Wenn wir unter der Leidenschaft eine lustvolle Spannung verstehen, die zwar sexuellen Ursprungs ist, deren Ziel aber nicht unbedingt in der sexuellen Befriedigung zu suchen ist, so hat die Sammelleidenschaft eine andere Genese. Weicht der sammelnde Jüngling, der diese kindliche Tätigkeit zu Beginn der Pubertät wieder aufnimmt, dadurch dem geschlechtlichen Kontakt aus? Zieht er sich aus Angst vor dem andern Geschlecht in sein Universum zurück? Und fängt nicht

123. Rudolf Rehbach, *Ithyphallischer Minotaurus*, München, 1976. Bronze. Erotik-Museum, Berlin.



124. Anonym, *Satyr und Nymphe*,
um 1900.



125. Anonym, *Mann, einen riesigen Penis reitend*, um 1900.

auch der alternde Mann, dessen sexuelle Potenz nachlässt, oft wieder zu sammeln an? „Das Glück des Sammlers“, so bemerkt Lichtwark, „wächst mit den Jahren, wo Seele und Körper für andere Freuden stumpfer werden. Wer sich ein inhaltsreiches Alter schaffen will, beginne früh zu sammeln. Im Hinblick auf die möglichen Freuden des Alters ist ein rechtzeitiger Beginn der Sammeltätigkeit die weitsichtigste Lebenspolitik.“

In der frühkindlichen, psychosexuellen Entwicklung kann man die Abfolge von oraler, analer und phallischer Phase der Lustgewinnung unterscheiden, wobei jeweils die vorherige Erlebnisqualitäten in der nachfolgenden Phase aufgehoben wird. Es mag einigen Lesern vielleicht gewagt erscheinen, die Sammlerleidenschaft mit der frühkindlichen Lustgewinnung vergleichen zu wollen. Doch die Psychoanalyse lässt eine solche Verbindung als durchaus plausibel erscheinen.

Ihr Begründer, Sigmund Freud, war selbst ein leidenschaftlicher Sammler. Auf seinem Arbeitstisch standen, im Halbkreis versammelt, die alten Götter Roms, Indiens, Ägyptens und Griechenlands, die die Mächte der Vergangenheit verkörperten und Zeugnis von der Unwandelbarkeit menschlicher Gefühle gaben.

In der Mitte befand sich ein besonders schönes Sammlerobjekt, ein elfenbeinerer Wischnu, der ihm von seinen indischen Studenten geschenkt worden war. Daneben standen Isis und Osiris, der ägyptische Gott des Todes und der Auferstehung, eine eherne chinesische Grabbeilage, zwei kleine römische Bronzen, sowie eine Aphrodite und eine kleine Athena, die Freuds liebstes Sammelstück war.

Jahre zuvor hatte er seinem Freund Wilhelm Fliess erklärt, dass eine alte Jungfer, die einen Hund besitzt, ihr fehlendes Eheleben kompensiert, und ein alter Junggeselle, der Tabakdosen sammelt, seine Lust auf zahlreiche Eroberungen auslebt.

Bis zum Ende seines Lebens war Freud auf der Suche nach Schätzen der Vergangenheit, nicht nur als Sammler, sondern auch als Psychoanalytiker. Das führte ihn dazu, seine wissenschaftliche Tätigkeit als Archäologie des Unbewussten zu bezeichnen.

Wie Heinrich Schliemann (1822 bis 1890) Troja freilegte, gegen die Meinung der Wissenschaftler seiner Zeit, die diese Stadt für eine Erfindung Homers (8. Jahrhundert v.Chr.) hielten, so eroberte Freud den unsichtbaren Kontinent des Unbewussten, von dem bislang nur die Verse der Dichter und die Träume der Menschen berichteten. Doch auch über die Ursprünge der Sammlerleidenschaft entwickelte er eine eigene Theorie.

In seinen Studien zur Analerotik stellte Freud eine merkwürdige Verbindung zwischen Gold und Kot fest. Schon in der altbabylonischen Lehre sei Gold der Kot der Hölle. „Es ist möglich, dass der Gegensatz zwischen dem Wertvollsten, das der Mensch kennen gelernt hat, und dem Wertlosesten, das er als Abfall von sich wirft, zu dieser bedingten Identifizierung von Gold und Kot geführt hat.“

Die hier aufgestellte symbolische Gleichung von Fäzes, Geld und Geschenk findet ihre Erklärung auf der analerotischen Stufe der frühkindlichen Entwicklung, auf der Geben und Verweigern, Schenken und Sparen direkt mit der Defäkation verbunden sind. Im analen Komplex bilden sich die späteren Charaktereigenschaften, darunter auch das Sammeln. Wenn diese auch zu den leidenschaftlichsten gehören, so nicht unbedingt zu den glücklich machenden.

„Aber lachen habe ich diesen ehern-ernsten Mann nur ein einziges Mal gesehen,“ berichtet Donath über den Berliner Sammler Dr. von P. In diesem Mann sieht er „...eins von den echten und stärksten Sammler-temperamenten, die wir in der Geschichte des Kunstsammelns kennen.

Er scheute keine Mittel, das Kunstwerk, auf das er sich versteifte, in seine Hand zu bekommen, doch er gab nur dann die großen Summen, wenn er von der Qualität der Dinge, die er kaufen

126. Anonym, Kaffeetasse, um 1880.
Porzellan.Erotik-Museum,
Berlin.





127. Anonym, *Phryn vor ihren Richtern*,
um 1900. Bronze.

wollte, fest überzeugt war. Er war eine herrische Natur, die keinerlei Einwände vertrug und erbleichte, wenn man ihm widersprach. Ein „aber“ gab es da nicht. Und wenn man mit Beweisen kam, führte er so kalt und ernst seine Gegenbeweise, dass man schwieg.

Er war überhaupt einer der ernstesten Sammler, denen ich je begegnet bin.“ Hier tritt der anale Charakter dieses Sammlers deutlich zu Tage. Es ist also die Analerotik, aus der der oft eigenbrötlerische Trotz manches Sammlers hervorgeht, als eine Reaktion des Ichs gegen die Anforderungen der anderen, während das dem Kot zugewandte Interesse übergeht in das Interesse für das Geld und das Wertvolle, wobei das Bewusstsein, der einmalige Besitzer eines wertvollen Werkes zu sein, zugleich den narzisstischen Strebungen zugute kommt.

Solche Sammler haben häufig nur Freude an einem Besitz, wenn niemand sonst dergleichen hat: verleiht er ihnen damit doch das Gefühl der Einzigartigkeit. Manche Sammler beschränken ihre Sparsamkeit auf gewisse Arten von Ausgaben; in anderen Beziehungen dagegen verausgaben sie Geld mit auffälliger Bereitwilligkeit.

So gibt es unter Sammlern viele, die jede Ausgabe für Vergängliches meiden. Der Prozess, über den sich die Analerotik allmählich im Geldinteresse aufzehrt, wird von Freud nur in groben Zügen beschrieben. „Das ursprüngliche erotische Interesse an der Defäkation ist, wie wir ja wissen, zum Erlöschen in reiferen Jahren bestimmt; in diesen Jahren tritt das Interesse am Gelde als ein neues auf, welches in der Kindheit noch gefehlt hat; dadurch wird es erleichtert, dass die frühere Strebung, die ihr Ziel zu verlieren im Begriff ist, auf das neu auftauchende Ziel übergeleitet werde.“

Die ursprünglichen Triebe sind nun nicht nur in späteren, bleibenden Charakterzügen aufzufahren — sie gehen auch, umgewandelt und sublimiert, in die Beschaffenheit und Materialität des begehrten Gegenstandes ein. Sandor Ferenczi, ein Schüler Freuds, ob seiner wilden Spekulationen auch das „enfant terrible“ der Psychoanalyse genannt, verfolgt die einzelnen Phasen der Umwandlung analerotischer Interessen in Geldinteressen.

Die zurückgehaltenen Fäkalien bezeichnet Ferenczi als die „...ersten Ersparnisse des werdenden Menschen“, die als solche „...in steter unbewusster Wechselbeziehung zu jeder körperlichen Tätigkeit oder geistigen Strebung, die etwas mit Sammeln, Zusammenscharren und Sparen zu tun hat“, bleiben.

Im Sammeln schön gefärbter und geformter Kieselsteine wird — mit fortgeschrittenem Reinlichkeitssinn — das Übelriechende, Wässrige und Weiche durch etwas Geruchloses, Trockenes und nunmehr auch Hartes dargestellt. „Die kapitalistische Bedeutsamkeit der Steinchen ist bereits eine ganz erhebliche.

Kinder sind ‘steinreich’ im engen Sinne des Wortes.“ Glaskugeln, Knöpfe und Obstkerne gelten dann schon als primitive Münzen, sofern sie als Wertmesser fungieren. Reiner noch als die Steinchen sind die glänzenden Geldstücke, die unabhängig von ihrer gesellschaftlichen und praktischen Wertschätzung schon aus Freude am spielerischen Sammeln und Anhäufen geliebt werden. Damit ist die Identifizierung des Kotes mit dem Golde endlich vollzogen. „Pecunia non olet“.

Marx stellt anhand des Schatzbildners dar, wie der Geldfetisch selbst die Funktion des Lustobjekts übernimmt. „Um das Gold als Geld festzuhalten, und daher als Element der Schatzbildung, muss es verhindert werden zu zirkulieren, oder als Kaufmittel sich in Genussmittel auflösen.

Der Schatzbildner opfert daher dem Goldfetisch seine Fleischeslust. Er macht Ernst mit dem Evangelium der Entsagung. Arbeitsamkeit, Geiz und Sparsamkeit bilden daher seine Kardinaltugenden.“



Wenn mit dem Begriff des Analcharakters ein individueller, jedoch in der bürgerlichen Gesellschaft kollektiv vorherrschender Sozialcharakter beschrieben wird, dann müssen auch Zusammenhänge zwischen der geschichtlichen Entstehung dieses Sozialcharakters und der geschichtlichen Entwicklung des Kunstsammelns bestehen. In der Tat lässt sich im 14. Jahrhundert in Italien eine Renaissance des Sammelns feststellen, in derselben Zeit, in der der bürgerliche Charakter sich zu entfalten beginnt. Das 17. Jahrhundert bringt nicht nur in Deutschland, sondern auch in den übrigen Ländern Europas zahlreiche Sammler hervor.

Die in den damals beliebten Naturalienkabinetten und Kunstkammern aufbewahrten Objekte können nach den Ausführungen Ferenczis durchweg als Kotsymbole interpretiert werden. Die Kunstkammer birgt die verschiedensten Dinge „...als da sind allerley aus Gyps oder dergleichen irdenen Materien verfertigte Kunstsachen; aus Metallen, als da sind geometrische, physicalische, mathematische u.d.g.

Instrumente, aus Glas, als Telescopia und Microscopia, allerhand optische Sachen, Thermometer etc.; aus Holtz, als Globi, musikalische hölzerne Instrumente und kurtz zu sagen alles dasjenige, was die Kunst in allerley Species, Helffenbein, Perlen-Mutter, Glas, Porzellain u.d.g. Materien nur immer der curiosen Welt verfertigen mag. Wobey auch dieses in Acht zu nehmen, dass, je schwerer eine Materie an und für sich zu bearbeiten, um desto mehr die Rarität und Kunst dabey zu admiriren usw.“

Unter die Kunstsachen „gehören ferner gezählet zu werden allerley Medaillen und Münzen, köstliche Gemähde von den berühmtesten Mahlern, als Michail Angelo, Raphael, Titian, Rubens, Dürer etc., Heidnische und Römische Urnen u.s.w.“ In denselben analerotischen Zusammenhang gehört die Freude am Finden und Aufsammeln von Dingen aller Art,

128. Anonym, Elfenbeinschnitzerei,
19. Jh.
Erotik-Museum, Berlin.



sowie das Interesse an vergrabenen Schätzen. Der begeisterte Kunstsammler wird über solche Konstruktionen erhaben sein, doch kann er dies nur deshalb, weil die ursprünglichen Lustquellen weitgehend der Verdrängung zum Opfer gefallen sind. Wir ahnen also die Quellen jener dunklen, lustvollen Unruhe, die den Sammler antreibt und nicht zur Ruhe kommen lässt. „Tausend Empfindungen und Gefühle werden plötzlich lebendig, wecken das Interesse an dem Kunstgebilde, das greifbar und doch wie verschleiert vor uns liegt. Und das Interesse verdichtet sich, je näher wir vordringen, je intensiver uns die Materie des Kunstwerks beschäftigt. Der ‘Wille’, es zu besitzen, erwacht. Ungehemmt dringen die Gefühle vor, bis der ‘Wille’ zum Entschluss, zur Tat wird.“

Das Kunstwerk ist unser. Wir freuen uns, es erworben zu haben, und genießen stolz seine Schönheit. Aber das eine Stück füllt uns nicht aus: der Trieb nach Gleichartigem, Gleichwertigem wird stürmischer, wird zur Leidenschaft, und mit dieser paart sich harmonisch der Trieb zur ‘Erkenntnis’ dessen, was man gesammelt hat.“ Im Drang nach Erkenntnis gesteht der Sammler letztendlich das Geheimnis seines Treibens ein, denn die Wissenschaft repräsentiert das dem Kind vorenthaltene Wissen um sexuelle Zusammenhänge. Aber die letzte Erkenntnis der Wurzeln dieses Dranges bleibt ihm versagt. Hierin liegt nicht zuletzt auch die Unendlichkeit seiner Leidenschaft begründet.

Gleichwohl wird der Sammler durch seine Leidenschaft und Neigung zum Behalten zum „eigentlichen, vorwiegend konservativen Träger der Kultur“, zum Hüter großer und kleiner Schätze. Etwas behalten können ist gerade in unserer auf dem Konsum beruhenden Gesellschaft, in der man eher alles verbraucht und fallen lässt, wieder interessant geworden.

129. Anonym, Elfenbeinschnitzerei,
19. Jh.



Doch ist zu vermuten, dass in dem Maße, in dem der bürgerliche Charakter obsolet wird, auch die großen Sammler verschwinden werden. Der anale Ursprung des Sammelns entwertet keineswegs die kulturelle Dimension dieser Tätigkeit, in der sich der alte Traum der Alchimisten erfüllt, die niemals die Hoffnung aufgegeben hatten, wertloses Blei in edles Metall zu verwandeln und aus dem Niederen das Höhere hervorgehen zu lassen.

So schreibt Walter Benjamin über den großen Sammler Eduard Fuchs: „Wie der Alchimist mit seinem niederen Wunsch, Gold zu machen, die Durchforschung der Chemikalien verbindet, in denen die Planeten und Elemente zu Bildern des spiritualen Menschen zusammentreten, so unternahm dieser Sammler, indem er den niederen Wunsch des Besitzes befriedigte, die Durchforschung einer Kunst, in deren Schöpfungen die Produktivkräfte und die Maßen zu Bildern des geschichtlichen Menschen zusammentreten.“

Wenn also der Sammler eine besondere Form des Erotikers darstellt, dann steht der Sammler von Erotika den Ursprüngen dieser Leidenschaft noch einen Schritt näher.

130. Anonym, Japanische Maske.

131. Anonym, Massenorgie, Japan.
Geschnitzte Stele aus Elfenbein
und Holz.
Erotik-Museum, Berlin.

Fotografieren – ein Koitus auf Distanz?

Sind Pornofotos unanständig? „Ich hielt Fotografieren immer für etwas Unanständiges – das fand ich daran besonders kennzeichnend,“ schrieb die große amerikanische Fotografin Diane Arbus (1923 bis 1971), „und als ich es zum ersten Mal selbst tat, kam ich mir sehr pervers vor.“ Nun, Diane Arbus nahm keineswegs 'pikante' Szenen auf.



Doch generell ist das hinter der Kamera lauernde Auge von sexuellen Phantasien besessen: der voyeuristische Blick ist schuldbeladen, weil sein erstes Objekt das Geheimnis der elterlichen Sexualität war. In dem Versuch, dies frühe Geheimnis zu ergründen, liegt die Verknüpfung von Schaulust und Aggressivität begründet: in es eindringen zu wollen nahm dem Blick seine Unschuld, lud ihn mit Aggressivität auf, und verwandelt sich nicht durch dies 'Eindringen-Wollen' die Kamera in einen räuberischen Phallus?

Das Paradox liegt darin, dass die pornographische Fotografie suggeriert, 'alles' zeigen zu wollen. Indem sie Realität inszeniert, leugnet sie aber das 'kindliche Geheimnis'. Dieses bleibt nun, wie Diane Arbus mit tiefem Einblick eingesteht, als merkwürdiges Gefühl im Unbewussten. Über diese im Dunkel bleibenden Wurzeln des Voyeurismus kann das Unbewusste nun aber um so stärker seine Macht übers Bewusstsein ausüben, indem es der Fotomanie ihre Zwanghaftigkeit verleiht.

Ein kollektiver Voyeurismus, der in unserer Mediengesellschaft zur Dominanz des Augensinns sich entfaltet hat, verstärkte die Verbindung zwischen Sehen und Lust. Massenproduktion und massenhafte Nachfrage bedingen einander. Doch trotz massenhafter Herstellung bleibt das pornographische Foto vor allem Privatlektüre. Privatproduktion zur Privatlektüre, vermittelt durch einen Markt, dessen Kennzeichen die Massenhaftigkeit ist. Leclercq erwartete noch „wollüstigen Ausdruck“ und streichelte die Brust so „hingebungsvoll“, dass er das ihn umgebende technische Arrangement vergaß. Darin mag der Charme der alten



132. Anonym, Pfeife mit Nympe,
Wien, zweite Hälfte 19. Jh.
Meerschaum (Sepiolith) mit
Bernsteinmundstück.
Erotik-Museum, Berlin.

133. Anonym, Elfenbeinschnitzerei,
19. Jh.
Erotik-Museum, Berlin.



134. Anonym, Elfenbeinschnitzerei,
19. Jh.Erotik-Museum,
Berlin.

135. Anonym, Pfeife, zweite Hälfte 19.
Jh.Erotik-Museum,
Berlin.

Fotos liegen, die den Betrachter begeistern, weil sie mit Hingabe hergestellt wurden. Heute ist auch diese Seite der pornographischen Bilderproduktion vollkommen industrialisiert, was als „Entseelung“ auch den Produkten anzumerken ist. In dem Privatgespräch mit dem Foto erkennt der Betrachter sein eigenes Verlangen.

Nicht immer stellt sich diese Wirkung ein; nicht immer hält ein Foto über ein vages Interesse hinaus den Betrachter fest. Vielleicht muss man erst die Augen schließen, sich damit dem Sog des Sichtbaren entziehen, um ein Foto mit inneren Bildern zur Kongruenz bringen zu können. Der französische Literatur- und Kulturkritiker Roland Barthes (1915 bis 1980) wird dem pornographischen Foto nicht gerecht, wenn er es als „einförmig“ bezeichnet: „Nichts Homogeneres als eine pornographische Fotografie. Sie ist stets naiv, absichtslos und ohne Kalkül. Wie ein Schaufenster, in dem, angestrahlt, nur ein einziges Schmuckstück gezeigt wird, geht sie vollkommen in der Zurschaustellung einer einzigen Sache auf: des Geschlechts; nie ein zweites, unpassendes Motiv, das halb verdecken, verzögern oder ablenken würde.“

Wird nicht eher unser Blick auf ein Pornobild zu einem punktförmig verengten, einförmigen, der 'immer nur das Eine' sehen will? Wo immer Menschen abgebildet sind, findet sich etwas Rissiges und zuweilen Anrührendes: ein zu ernsthafter Blick, die linkische Gestik der Hände, ein lüstern verdrehtes Auge, ein Bestandteil des Ambientes – nonverbale Kommentare, die über das hinausgehen, was eigentlich gezeigt werden soll.

Darum sind im noch so schäbigen Pornofoto Momente der Menschlichkeit aufzuspüren, auch wenn sie in deren Negation liegen. Wenn Fotografie beansprucht, das, was real ist, sichtbar zu machen, so muss einschränkend gesagt werden, dass die Bedeutung eines Fotos manchmal eher in dem liegt, was es nicht sichtbar macht.

So müssen wir die Umstände der Bilderproduktion, wie sie in unserem Text geschildert werden und die in das Bild selbst nicht eingehen, hinzudenken: die anfängliche Verweigerung der kleinen Vietnamesin, Lust zu simulieren, ist wahrhaftiger als die schließlich glühenden Wangen, die einer Nötigung zur Lust entspringen.

Unsichtbar bleibt auch der Anteil des phantasmagorischen Auges selbst, das in das Objekt mehr an Schönheit hineinprojiziert als es an sich besitzt. Denn die Schönheit liegt weniger in den Dingen als in unserem Blick. So wirken auch nicht die Abbildungen an sich erotisch. Erotisch ist ein Foto, wenn es zur kleinen Screenwand sich eignet, auf die der Betrachter seine eigenen Sehnsüchte und Wünsche projizieren kann.

So kann das gleiche Foto den einen kalt lassen, während es den anderen echauffiert; und der wird sich am meisten echauffieren, der seine eigenen Wünsche am klarsten darin erkennt. Was an den alten Fotos uns mehr noch fasziniert als an den zeitgenössischen, ist das mit ihnen verbundene Moment der Nostalgie. Dass diese vor über 100 Jahren aufgenommene Schönheit schon lange tot ist, stimmt melancholisch.

Dadurch, dass der Fotograf den Augenblick im Fluss der Zeit festhält, nimmt er an der Flüchtigkeit und Sterblichkeit der Menschen teil. Dieses „Damals“ ist aber auch Teil der eigenen Lebensgeschichte. Im vergangenen zittert die Zeit nach, in der die Lust am geheimen Blick im Betrachter entstand. Alle diese sich exhibitionierenden und kopulierenden Gestalten sind nicht nur vergangene Realitäten, sondern zugleich auch verkleidete Chimären, die schon früh seine Phantasie besetzten. Und im Unterschied zur künstlerischen Zeichnung, die nicht mehr als eine Fiktion sein will, zeigt das Foto, dass es diese Szene mit Bestimmtheit gegeben hat. „Die Wirkung, die sie (die Fotografie) auf mich ausübt,“ schreibt Roland Barthes, „besteht in der Beglaubigung, dass das, was ich sehe, tatsächlich da gewesen ist.“





Das, was gewesen ist, ist vergangen. Was vom Körper bleibt, sind die Emanationen des Lichtes und der eigenen Phantasie. Das Foto bildet die Schnittstelle, an der im glücklichen Falle beide zur Deckung gelangen. Das Pornofoto bekundet die Anwesenheit eines Abwesenden. In der Fähigkeit, das Abwesende symbolisch zu vergegenwärtigen, besteht aber auch die Funktion eines Fetischs. Ist folglich das Pornofoto nichts anderes als eine Art Fetisch?

Um 1920: Richard Werther, Das Freudenmädchen

Eines Tages brachte Melanie Silber ein Buch in die Schule, das den Titel hatte: *Der Mensch vor und in der Ehe, ein unentbehrlicher Schatz für junge Eheleute*. Eine Menge Bilder waren darin, Frau und Mann darstellend, dann eine ganz genaue Beschreibung der Geschlechtsteile, sowie des Koitus und seiner verschiedenen Arten.

Dann stand da viel darüber, wie man es machen müsste, damit man keine Kinder bekäme. Das Buch, das Melanie ihrem Bruder gestohlen hatte, ging natürlich in der ganzen Klasse von Hand zu Hand.

Ich las es in der Nacht, wenn ich ganz sicher war und alles schlief und war so aufgeregt, dass ich es mir in einem fort kommen lassen musste. Ich stellte mir vor, wie herrlich das sein müsste, wenn ich erst einen Mann zwischen den Beinen und mit seinem Gliede – natürlich musste es recht groß und dick sein – in meinem Loche haben würde.

Ich presste mir ein Polster zwischen die Schenkel und wetzte so damit hin und her, dass im mir fast die ganze Haut herunterrieb. So machte ich es Abend für Abend. Ich wurde schließlich fast toll und konnte überhaupt an nichts anderes mehr denken.

In der Schule schloss ich immer die Augen und malte mir einen ungeheuren Schweif vor, der sich in mein Loch bohrte. Zu Hause benutzte ich jede freie Minute, um mich aufzuzeilen und mich meinen wollüstigen Träumen hinzugeben.

1922: Franz Blei, Gymnasium der Wollust

„Du willst mich also zum Voyeur erziehen,“ warf ich scherzend ein.

„Ja,“ erwiderte er, „Du sollst sehen, soviel Du willst. Aber dies muss ein Geheimnis bleiben. Denn es wäre um das Renommé meines Hauses mit Recht geschehen, wüsste einer meiner Kunden, dass man in sein Cabinet d'amour von außen sehen kann.“

„Und was willst Du mir bieten?“

„Was immer Du willst. Ich habe Adler, Bleuler, Bloch, Ellis, Eulenburg, Forel, Fränkel, Freud, Hirschfeld, Kraepelin, Krafft-Ebing, Kurella, Lombroso, Moll, Schrenk-Notzing, Mantegazza, Stekel, Tarnowsky und andere Autoren studiert, die die sogenannten Perversionen beschreiben; ich habe mich in Sade, Sacher-Masoch und in die ganze erotische Literatur versenkt und glaube behaupten zu können, mit dem Unmöglichsten dienen zu können.“

„Nun,“ sagte ich „das lässt sich hören. Und noch besser sehen. Ich überlasse Dir die Auswahl.“

Um 1925: Tantris, Das Fünfeck

Es war am Abend des dritten Tages nach der Ankunft und der Zeit nach etwa gegen elf Uhr abends. Beide Mädchen hatten sich schon in ihr Schlafzimmer begeben und zu Bett, lasen jedoch noch bei dem traulichen Schein ihrer blaubeschirmten Nachttischlampen.

Die beiden Betten standen zusammen, wie bei einem kleinbürgerlichen Ehepaar. Durch die halbgeöffneten Fenster wehte eine schwüle warme Nachtluft herein, vermischt mit dem Dufte der blühenden Linden.

137. Anonym, *Kopulierendes Paar*.
Porzellan.
Erotik-Museum, Berlin.



138. Anonym, Zwei Porzellan-Früchte
mit erotischen Szenen, 19. Jh.
Fertile Symbole.



139. Anonym, Zwei Porzellan-Früchte
mit erotischen Szenen, 19. Jh.
Fertilische Symbole.

„Darf ich dich fragen, was du da liest?“ sagte Erna und drehte sich halb zu Erika herum. „Du hast ja einen mächtigen Folianten vor dir!“

„Ja, weißt du Erna, ich weiß nicht recht, ob ich dir das sagen darf, klatschst du auch nicht?“

„Aber sicher nicht,“ und Erna drehte sich ganz zu Erika hin, die den Titel aufgeschlagen hatte. Erna las mit wachsendem Erstaunen: Die Homosexualität des Mannes und des Weibes und kicherte dann verstohlen: „Kenn’ ich schon lange!“

„Nein! sieh einer mal das fromme Kindchen an! Wie kommst du denn zu solcher Lektüre? Ich habe mir das Buch mühsam hintenrum aus Papas Bibliothek besorgt. Gott! Wenn er es nur nicht merkt, das wäre ja schrecklich! Aber du? Habt ihr in eurer Genfer Pension solche Sachen?“ Erna kicherte spitzbübisch.

„Ja,“ sagte sie dann mit einer schönen Offenheit, „wir haben uns in der Tat in der Pension solche Bücher angeschafft, ungebunden, sie ohne Titel binden lassen und das Titelblatt eines lateinischen Wörterbuches anstelle des richtigen hineingeklebt.“

„Dann kennst du also alles, was in diesem Buch steht?“ fragte Erika ganz benommen von der unerwarteten Neuigkeit.

„Gott, ja! Alles freilich haben wir nicht durchprobiert, was in den lateinischen Stellen so schön genau und anschaulich dargestellt ist, dass man sich gar nicht irren kann. Es ist doch ein Gutes um die humanistische Bildung für uns Mädchen,“ schloss Erna verschmüzt lächelnd ihren inhaltsreichen Satz. Erika war ganz starr.

„Durchprobiert?“ wiederholte sie für sich. Das Wort ließ sie nicht los.

„Was habt ihr denn so zum Beispiel durchprobiert?“

„Nun, was man so unter sich als Mädchen eben kann: Cunnilinctio, Tribadie, zu mehr reicht es nie; zu gern hätten wir einmal eine fellatio versucht, hatten aber niemals ein geeignetes Objekt. Du, liebste Erika, hast es darin freilich viel besser, denn du bist frei, hast einen schönen Bruder, der sicher angenehme Freunde hat. Oder hast du noch gar keine Praxis in all den guten Sachen? Denk doch nur: Grau, Freund, ist alle Theorie. übrigens glaube ich bestimmt, dass deine brüderliche Liebe und dessen hübscher Freund Raoul Hansen mehr davon verstehen, selbstverständlich auch praktisch, als du, Liebste,“ schloss Erna lächelnd.

Erika war wie benommen zumute. Richtig! Neulich Eriks Verkleidung als Mädel, Raoul bei ihm, Eriks große ganz ungewohnte Mattigkeit, sein frühes Verschwinden an jenem Abend. Also war ihr damals aufgetauchter Argwohn berechtigt gewesen. „Lass bitte einmal sehen, welche Stelle du gerade liest?“ störte Erna ihre Betrachtungen.

Wortlos zeigte Erika auf die Seite und Erna las halb auf Eriks Leib ruhend folgende inhaltsreichen lateinischen Sätze: *Toto actio, saphismus seu Lesbismus nominata, eo modo peragitur, ut una femina faciem suam inter femora alterius locans labiis et lingua labia majora et minora vulvae lambat interdum etiam eo modo, ut aut linguam in vaginam immittens lambat aut lingua clitoridem solam sugat usque ad ejeculationem muci perpauci.*

Nonnumque etiam cunnilingua clitoridem sugendo mucum apparendum non expuit, sed devorat, interdum etiam sanguis menstrualis summa cum voluptate lambitur. Bei dem letzten Satz schüttelte sich Erika wie vom Ekel gepackt. Erna bemerkte jedoch ganz ruhig, das Buch schließend und auf den Tisch legend: „Das liest sich alles viel schlimmer, als es in Wirklichkeit ist! Freilich bei der Sache mit dem sanguis menstrualis muss man sich schon ganz ungemein lieb haben, und auch dann ist es noch lange nicht für jede.“ In Erika tobten tausend widerstrebende Empfindungen.





141. Franz Bergman, *Die Katze des Scheichs*, Skulptur aus der Araberserie von Bergman, Wien. Entwurf von Tiffany, New York. Erotik-Museum, Berlin.



142. Franz Bergman, *Die Katze des Scheichs*, Skulptur aus der Araberserie von Bergman, Wien. Entwurf von Tiffany, New York. Erotik-Museum, Berlin.



143. Anonym, *Arabischer
Sklavenhändler*, Wien um 1910.
Bronze.
Erotik-Museum, Berlin.

1970: C. Uldorf, Lüsterne Carola

So mit dreizehn las ich (genauer gesagt: fraß ich) Liebesromane, wo ich sie nur erwischen konnte. Manche hatten da 'gewisse Stellen', wo von „ihren herrlichen Brüsten“ oder „seiner Männlichkeit, die sich ihr entgegendrängte“ die Rede war. Ich las von heißen Küssen, erregenden Umarmungen, von Hingabe und von der „Seligkeit hingebender Vereinigung ihrer Körper“.

Dann erwischten wir in der Klasse aus irgendeinem unverschlossenen elterlichen Bücherschrank das Buch *Geschlecht und Liebe*, aus dem 35 Mädchen ihre Kenntnisse der anatomischen Einzelheiten des männlichen und weiblichen Körpers und der Funktionen des Geschlechtslebens bezogen.

Wenn ich danach wieder einen Liebesroman las und ich kam an die Stellen, die ich nun ganz anders verstand, merkte ich, wie zwischen meinen Beinen ein merkwürdig warmes Gefühl zu wachsen begann.

Es kitzelte und juckte so, dass ich, wenn ich im Bett lag, mit der Hand langsam über den Bauch hinunterwanderte, um etwas gegen das Jucken zu tun. So entdeckte ich ganz für mich selbst die Wohltat der Onanie.

Ach, war das wunderbar, mir die Figuren, die herrlichen Männer und die mir gleichenden Damen der Romane vorzustellen, ihre Küsse, ihre Berührungen mir zu eigen zu machen, bis mir immer heißer wurde und ich zu zittern und mit dem Po zu zucken anfing, um dann, wenn es nicht mehr auszuhalten war, die Finger spielerisch zwischen die ‚äußeren Schamlippen‘ (wie ich in *Geschlecht und Liebe* gelernt hatte) zu schieben und mit der Clitoris spielen zu lassen, bis es wie eine herrliche Explosion über mich kam, dass ich die Hand zurückziehen musste, und wie dann ganz langsam die Spannung nachließ und ich ruhig wurde und einschlief.

1970: C. Uldorf, Lüsterne Carola

Die Sammlung pornographischer Bücher, auf die Olaf mich aufmerksam gemacht hatte, fiel mir erst wieder ein, als ich eines Tages mit der alten Frau Runge Großputz machte und es übernommen hatte, auf die Leiter zu steigen und die alten Wälzer oben im Bücherregal abzustauben. Am nächsten Nachmittag, als ich allein in meiner Wohnung saß, holte ich mir die Schätze herunter.

Es waren ungefähr zwanzig Bücher, darunter solche, von denen ich natürlich schon gehört hatte, wie den *Casanova* oder das *Decamerone*; aber neben dem Marquis de Sade und der klassischen *Mutzenbacher*, einer englischen Ausgabe der *Fanny Hill* fanden sich kostbare Altdutsche Fabeln von unübertrefflicher Derbheit und Romane aus den zwanziger Jahren, raffinierte Bilder geschichten im Jugendstil, ein Buch mit unveröffentlichten Zeichnungen von Zille und andere sehr aufregende Sachen.

Ich saß mit roten Ohren da und las und blätterte und wurde immer erregter. Zuletzt hielt ich es nicht mehr aus und musste mir Erleichterung durch einen Do-it-yourself-Orgasmus verschaffen, weil die Anhäufung dieser zwar manchmal banalen, aber meist doch recht süffisanten Geschichten mich so aufgegeilt hatten, dass ich dieses Ventil brauchte. Ich vergaß über dieser Lektüre, die ich gleich hinterher fortsetzte, vollkommen die Zeit, bis meine Mutter anrief, wo ich denn bliebe. Die Bücher stellte ich wieder an ihren Platz, um die arme Frau Runge auf ihre alten Tage nicht noch in Unruhe zu versetzen. Ich musste unbedingt mit Olaf über einiges sprechen, was ich da gelesen hatte.



Sodom Berlin

*Das Berlin der 1920er Jahre als Stätte der erotischen Kunst
Für Gesine Karge*

Die schönsten Blüten der erotischen Kunst gedeihen nicht auf sandigem, protestantischem Boden, wo zu viel kühle Rationalität und zu viel preußische Disziplin herrschten. Der märkische Sand war kein Nährboden für die Phantasie, und Berlin, die Stadt der Bürger und Soldaten, war nicht unbedingt eine Stadt der Liebe. Im Unterschied zum katholischen, in absolutistischem Glanz erstrahlenden Frankreich verkümmerte hier der erotische Geist.

Auch die deutsche Kleinstaaterei verhinderte lange Zeit die Bildung eines nationalen, kulturellen Zentrums. Abgesehen davon existierte lange Zeit auch kein Markt für den Vertrieb erotischer Graphiken und Bücher, während sich in Frankreich die politische Macht und die kulturelle Vitalität des ganzen Landes in Paris konzentrierten.

Da Müßiggang, Raffinesse und Phantasie die drei unabdingbaren Ingredienzen der Erotik sind, fand der französische Adel am Hofe von Versailles die besten Bedingungen für die Entwicklung einer erotischen Kultur vor, und Paris wurde früh zur Stadt der Liebe, die sie auch heute noch ist. Erst die Gründung des Deutschen Reiches im Jahr 1871 gab Berlin die Chance, sich auch kulturell durchzusetzen. Mit dem Aufstieg neuer Industrien entwickelte sich eine Schicht kultivierter und liberaler Großbürger.

Zu Beginn des vorigen Jahrhunderts fing das künstlerische Leben Berlins an, sich der Modernität zu öffnen, mit der Folge, dass Berlin zwanzig Jahre lang, in der Zeit von 1910 bis 1930, neben Paris und New York zu den Metropolen der Avantgarde abendländischer Kunst und Kultur gehörte.

Noch vor dem Ende des 1. Weltkriegs war Berlin ein oppositionelles Zentrum, das viele Künstler und Intellektuelle anzog. Gerade Geistern, die Neues wollten, bot sich diese von Hektik, Tempo, Dynamik und Rhythmik bestimmte Stadt als ideales Versuchsfeld an.

Persönlichkeiten, die aus der Provinz ausbrechen wollten, waren von der internationalen Großstadtkultur Berlins fasziniert, das zum Begegnungsort der europäischen Avantgarde bildender Künstler wurde.

Nach dem Zusammenbruch der kaiserlichen Armee 1918 installierte sich in Berlin die revolutionäre Rätebewegung und machte die Stadt zum wichtigsten Ort der Debatten um eine demokratische Kultur. Der Krieg hatte einen moralischen Leerraum geschaffen, der nur die Widersprüche der schon seit langem brüchigen bürgerlichen Moral freilegte.

Da das bürgerlich-liberale Publikum für alles Neue, selbst die Sozialkritik, zu haben war, stand auch die Sexualmoral frei zur Diskussion. Was die große erotische Welle der Nachkriegszeit von allen früheren unterschied, war der Umstand, dass sie auch Kreise mitriss, die die stärkste Stütze der „bürgerlichen Moral“ bildeten, insbesondere die mittlere Schicht der Gesellschaft.

144. Javier Gil, 1999.



Es begannen die „Goldenen Zwanziger Jahre“. In der musikalischen Unterhaltung gab in diesen Jahren die Revue den Ton an. Das Varieté stand auf dem Gipfel seiner Popularität, wobei das Spektrum von den ins Erotische gehenden Nachtetablissemments, den so genannten Tingeltangels, bis zu internationalen Großvarietés reichte. Die Kabaretts nahmen besonders in den Inflationsjahren den Ruhm für sich in Anspruch, an realistischer Deutlichkeit alles zu zeigen. Schwüle Sinnlichkeit klingt aus Titeln wie Tänze des Lasters und Die Frau mit der Peitsche.

Insbesondere die Homosexualität wurde in einer Zeit der neuen Freiheiten zu einem aktuellen Thema. Diese künstlerische Entfaltung wurde von einer wissenschaftlichen und literarischen Bearbeitung des Themas begleitet, insbesondere durch die Schriften des Arztes Magnus Hirschfeld (1868 bis 1935), die in dieser Zeit einen großen Einfluss ausübten. Eine Flut erotischer Zeitschriften und Magazine spiegeln die moralische Haltung dieser Zeit wieder. Der Körper ist der Götze des Jahrzehnts.

„Diese Jugend“, bemerkt Franz Hessel auf seinen Spaziergängen in Berlin, „lernt auch, zu genießen, was doch im Allgemeinen dem Deutschen nicht leicht fällt“.

Doch steht nicht der explizite Wille dem Genuss schon entgegen? Drückt sich hier nicht ein krampfhaftes Bemühen aus, das das Gegenteil von Genuss ist? Ist diese Vergnügungswut nicht eher ein Ausdruck der Verlassenheit und Verzweiflung?

Dass diese „kulturelle Traumzeit“ auch einem Aufblühen der erotischen Kunst förderlich war, versteht sich von selbst. Für die Sammler erotischer Kunst sind die 1920er Jahre die interessantesten des letzten Jahrhunderts.

Vergleicht man jedoch die in dieser Zeit in Deutschland erschienene Kunst mit den französischen Werken, dann fällt eine Bemühtheit der Gestaltung auf, die ins Aggressive, Destruktive und Abstrakte geht. Ein wirklich erotisches Fluidum geht einzig von den Blättern Otto Schoffs aus.



Es gab aber auch Stimmen, die mit Vorbehalt auf die Theorien der „Freien Liebe“ und des „Libidokultes“ reagierten. „Eine Zeit, die keine Illusionen hat“, schrieb der österreichische Schriftsteller Felix Salten 1924 (1869 bis 1945), „nimmt auch den Frauenkörper ohne Verschleierung als öffentliches Schaustück an.“ Verruchtheit sei zu einem Zeichen avantgardistischen Lebens geworden, Hemmungslosigkeit im Umgang mit Sex, Geld und Drogen würden die Künstler und ihren ästhetischen Ausdruck prägen. Hier meldeten sich Stimmen einer „Welt von gestern“ ein letztes Mal zu Wort. In seinem Buch „Sodom Berlin“ (1929) merkt der Schriftsteller Ivan Goll (1891 bis 1950) an: „Tanzen und in Ekstase leben, waren die neuen Losungen für die Deutschen, sie traten an die Stelle der alten, überlebten patriotischen Devise ‘Fürs Vaterland sterben!’ Doch ist ein Wahlspruch soviel wert wie der andere, besonders wenn beide aus trüber Quelle kommen“. Sieht Goll die kommende Düsternis voraus?

Der österreichische Schriftsteller Stefan Zweig (1881 bis 1942) schreibt in seiner Autobiographie über den Sommer 1923 in Berlin: „Ich glaube, die Geschichte gründlich zu kennen, aber meines Wissens hat sie nie ähnliche Tollhauszeit in solchen Proportionen produziert.

Alle Werte waren verändert, und nicht nur im Materiellen. Berlin verwandelte sich in das Babel der Welt. Die Deutschen brachten ihre ganze Vehemenz und Systematik in die Perversion. Den Kurfürstendamm entlang promenierten geschminkte Jungen mit künstlichen Taillen, und in

146. Ernst Gerhard, 1925.



147. Anonym, um 1920.





den verdunkelten Bars sah man Staatssekretäre und hohe Finanzleute betrunkene Matrosen zärtlich hofieren. Eine Art von Irrsinn ergriff im Sturz aller Werte gerade die bürgerlichen, in ihrer Ordnung bisher unerschütterlichen Kreise."

Wenn Freude zur Ausschreitung wird und Muße zum Rausch, dann mag sich dahinter die Verzweiflung über das Vakuum verbergen, das der Verlust der alten Werte hinterließ. In Berlin bot eine lebendige und aufgeschlossene Kultur das Experimentierfeld für neue Lebensformen. Insgesamt aber war die Zwischenkriegszeit die Zeit einer fruchtbaren Radikalität, ein Zeitraum, in dem das gesellschaftliche und kulturelle Leben Deutschlands und Europas einem eruptiven Wandel unterlag. Die Zukunft Berlins als einer Weltstadt hängt auch davon ab, wie viel Toleranz und Vitalität sie zulässt.

1880: Guy de Maupassant, Die Nichten der Frau Oberst

Am nächsten Morgen, lange bevor Madame Briquart und die Jungvermählten aufgestanden waren, befand sich Julia in der Bibliothek und durchstöberte die Bücher. Sie fand die Schäferromanze, der der Autor Longus den Titel Daphne und Chloé gegeben hatte. Als sie es durchblättert, kam sie an die Stelle, wo die zwei jungen Leute ihre gegenseitige Bewunderung



dadurch ausdrücken, dass sie ihre Körper aneinanderpressen und schon allein dadurch entflammt werden. Sie schloss das Buch und steckte es in ihre Tasche, um es später zu lesen. Danach setzte sie ihre Suche fort.

Nun fand sie *Gamiani*, die Novelle, in der Alfred de Musset die intimsten Einzelheiten seiner feurigen Affäre mit George Sand beschreibt. Als sie die Illustrationen sah, röteten sich ihre Wangen, und das Buch verschwand in ihrer Tasche.

Jetzt glaubte sie genug Studienmaterial zu haben und ging in ihr Zimmer zurück. Noch vor dem Essen hatte sie *Gamiani* verschlungen, dessen Illustrationen sie erschreckten, und auch Daphne und Chloé, das ihrer gegenwärtigen Stimmung mehr entsprach. Aber das ist nicht alles, dachte sie. Sicherlich, die Liebe spricht nicht zu jedem in der gleichen Sprache. Aber ich will sie sprechen hören. In ihrer Einbildung erschien plötzlich ein junger Mann, dessen braune Augen so eindringlich auf sie gerichtet waren, dass sie einen Eisblock zum Schmelzen gebracht hätten. Am folgenden Tag ging sie nicht aus. Die Bücher, die sie auf *Les Charmettes* gelesen hatte, zeigten ihre Wirkung. Sie versuchte, die Gedanken, die durch diese Lektüre entstanden waren, zu ordnen. Gleichzeitig hatte sie jedoch den brennenden Wunsch, all das, was sie gelesen hatte, nun selbst zu erleben. In dieser Verfassung traf sie der vicomte.

149. Paul Avril, 1910.



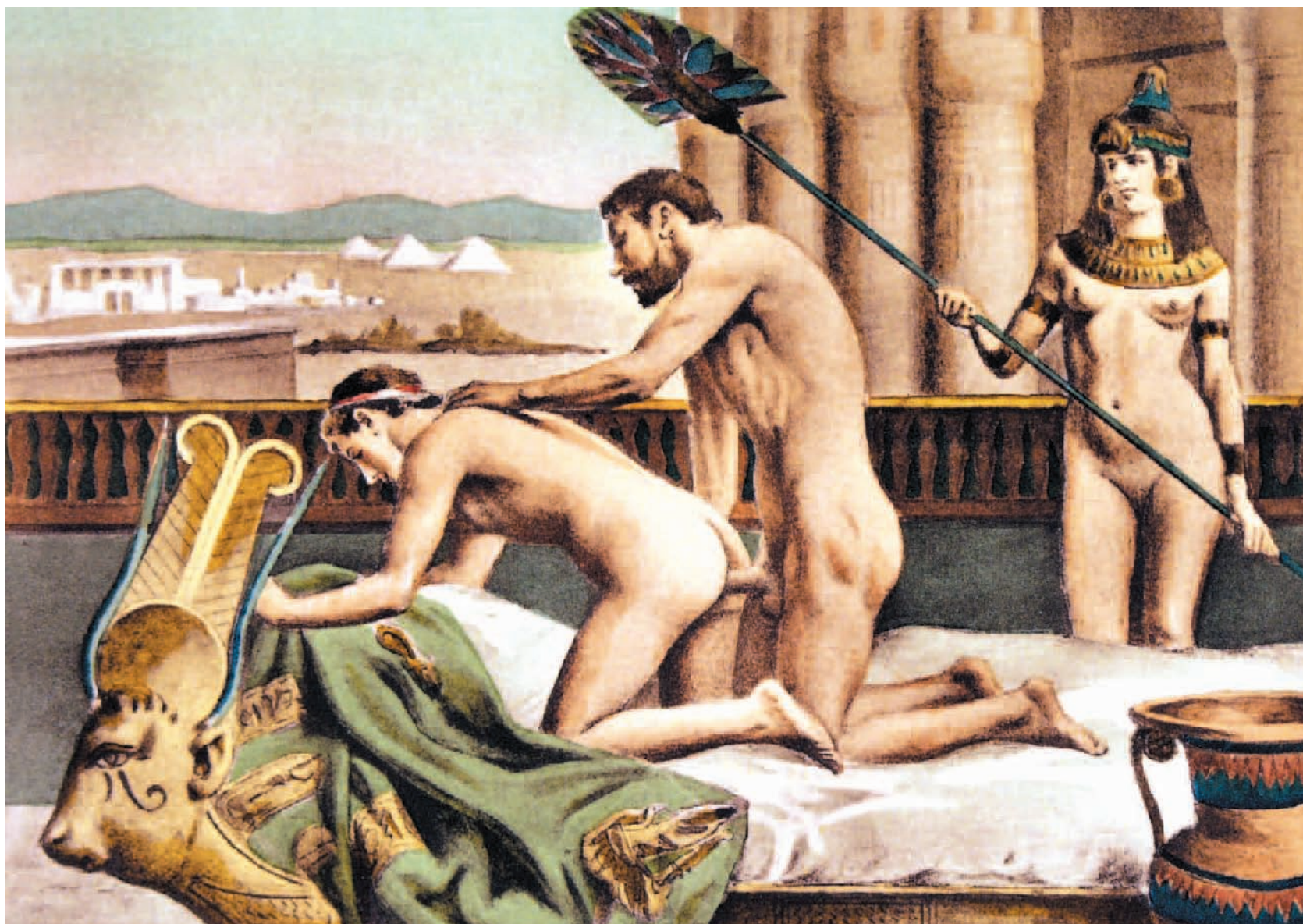
150. Heinrich Lossow, 1890.



151. Heinrich Lossow, 1890.



152. Paul Avril, 1910.



153. Paul Avril, 1910.



154. Anonym, 1830.





1891: Oscar Wilde, Das Bildnis des Dorian Gray

Sein Auge fiel auf das gelbe Buch, das ihm Lord Henry geschickt hatte. Er war gespannt, was es sein mochte. Er trat an den kleinen, perlfarbenen, achteckigen Hocker, der ihm immer wie das Werk seltsamer ägyptischer Bienen vorgekommen war, die ihre Waben in Silber trieben, nahm den Band zur Hand, warf sich in einen Lehnstuhl und begann zu blättern.

Nach einigen Augenblicken kam er nicht mehr los davon. Es war das merkwürdigste Buch, das er je gelesen hatte. Es schien ihm, als zögen in erlesenen Prachtgewändern und zum Klange von Flöten die Sünden der Welt in stummem Reigentanze an ihm vorbei. Dinge, die er bestimmt geträumt hatte, wurden plötzlich zur Wirklichkeit. Dinge, von denen er vage geträumt hatte, wurden ihm allmählich enthüllt.

155. Renier, 1925.

156. Berthomme de Saint-André, 1927.

Es war ein Roman ohne rechte Handlung, der sich um einen einzigen Charakter drehte, eigentlich eine bloße psychologische Studie über einen gewissen jungen Pariser, der sein Leben mit dem Versuche hinbrachte, im neunzehnten Jahrhundert alle Leidenschaften und



Wandlungen der Denkungsart in Wirklichkeit umzusetzen, die jedem Jahrhundert, außer seinem eigenen, angehört hatten, und so die verschiedenartigen psychischen Zustände, die irgendwann einmal die Weltseele durchgemacht hatte, in sich selbst gewissermaßen zu vereinen, indem er jene Entsagungen, die die Menschen in ihrer Torheit Tugend genannt haben, ihrer bloßen Künstlichkeit wegen ebenso heftig liebte wie jene Empörungen gegen die Natur, die weise Menschen noch immer Sünden nennen.

Der Stil, in dem das Buch geschrieben war, bestand in jener sonderbaren, reich geschmückten Diktion, die lebendig und dunkel zugleich ist, von Argotausdrücken und sorgsam gefeiltten Umschreibungen strotzt, wie sie die Arbeiten einiger der feinsten Künstler aus der französischen Symbolistenschule kennzeichnet.

Es waren Metaphern darin, so abenteuerlich an Form wie Orchideen und auch so fein angehaucht wie deren Farbentöne. Das Leben der Sinne war mit einer Terminologie mystischer Philosophie beschrieben. Man wusste manchmal kaum, ob man von den vergeistigten Entzückungen eines mittelalterlichen Heiligen las oder die krankhaften Beichtbekenntnisse eines modernen Sünders.

Es war ein Buch voll Gift. Ein dicker Weihrauchnebel schien über den Seiten zu schweben und sein Gehirn zu betäuben.

Schon der melodische Fall der Sätze, die gesuchte Monotonie ihrer Musik mit der Fülle von komplizierten Refrains und Taktgefügen, die sich in der raffiniertesten Weise wiederholten, erzeugten im Geist des Jünglings, als er von Kapitel zu Kapitel weiterlas, eine Art Träumerei, ja eine förmliche Krankheit des Träumens, so dass er den sinkenden Tag und die hereinkriechenden Schatten nicht merkte.

Volkenlos, von den Strahlen keines einzigen Sterns durchstoßen, glimmerte ein kupfergrüner Himmel durch die Fenster.

Er las bei seinem matten Licht weiter, bis er nicht mehr lesen konnte. Nachdem ihn sein Diener mehrere Male an die späte Stunde erinnert hatte, stand er auf, ging ins Nebenzimmer, legte das Buch auf das Florentiner Tischchen, das immer neben seinem Bett stand, und begann sich zum Diner umzukleiden.

Es war fast neun Uhr, als er im Klub ankam, wo er Lord Henry allein und sehr gelangweilt aussehend, im Frühstückszimmer sitzend, antraf. „Es tut mir zwar Leid, Harry,“ rief er, „aber es ist nur deine Schuld. Das Buch, das du mir geschickt hast, hat mich wirklich so gefesselt, dass ich gar nicht merkte, wo die Zeit geblieben ist.“

„Ja, ich dachte mir, dass es dir gefällt,“ antwortete der Freund, sich vom Stuhle erhebend.

„Ich habe nicht gesagt, dass es mir gefällt, Harry. Ich habe gesagt, es fesselte mich. Das ist ein großer Unterschied.“

„Ah, das hast du entdeckt?“ sagte Lord Henry. Und sie gingen zusammen in den Speisesaal.

Jahre hindurch konnte sich Dorian Gray von dem Einfluss dieses Buches nicht losmachen. Oder es wäre vielleicht richtiger zu sagen, er versuchte gar nicht, sich von ihm loszumachen. Er ließ sich aus Paris nicht weniger als neun Luxusexemplare der ersten Auflage kommen und ließ sie verschiedenfarbig einbinden, damit sie zu den wechselnden Launen und veränderlichen Stimmungen seiner Natur passten, über die er bisweilen die Herrschaft verloren zu haben schien.

Der Held, der wunderbare junge Pariser, bei dem das romantische und das wissenschaftliche Temperament so merkwürdig vermischt waren, wurde für ihn eine Art vorbildlicher Idealgestalt seiner selbst. Und in der Tat schien ihm das ganze Buch die Geschichte seines Lebens zu enthalten, aufgeschrieben, bevor er selbst es gelebt hatte.



157. Achille Devéria, Lithographie,
um 1840.



158. Berthomme de Saint-André, 1927.



159. Reunier, 1925.



Negation und Erektion

Zu den späten erotischen Arbeiten von George Grosz
Für Doris

Das Berlin der 1920er Jahre ist nicht ohne George Grosz zu denken. Seine klassenkämpferischen Satiren auf die Weimarer Republik sind in den letzten Jahren durch eine Vielzahl von Ausstellungen bekannt geworden. Doch das erotische Werk wurde bislang nur am Rande erwähnt oder mit Schweigen übergangen... Das, mit Respekt gesagt, pornographische Werk von George Grosz wurde erstmalig 1998 der Öffentlichkeit vorgestellt. Haben wir es hier mit einem anderen Grosz zu tun? Und welcher Grosz ist der wahre? Ist seine politische Kunst von der pornographischen überhaupt zu trennen?

Soweit man sein Werk überblickt, brachte Grosz in allen Phasen seines Schaffens erotische Arbeiten hervor. In den schaurigen Visionen seiner Anfänge geißelte er die schamlose Gier und herrische Kälte der Gesellschaft. Er verknüpfte Sozialsatire und Pornographie zu einer politisch engagierten Kunst. Kritik der Gesellschaft wie der Politik verschmolz in eine zornige Revolte gegen das Bestehende. Seine frühen, futuristischen Zeichnungen entblößen schonungslos die sozialen Zustände der Zeit. Dafür stand er allerdings auch mehrmals vor Gericht.

Aber Grosz war nicht nur Ankläger, sondern zugleich leidenschaftlicher Liebhaber des Großstadtlebens, das er in seiner morbiden Schönheit und moralischen Ruchlosigkeit darstellte. In dieser Ambivalenz war er weit mehr als ein nörgelnder Gesellschaftskritiker, als den ihn Fuchs gern gesehen hätte.

„Ein Künstler wie George Grosz“, schreibt Peter-Klaus Schuster in der Einleitung zum opulenten Grosz-Katalog „Berlin-New York“, „der mit der angespannten Nachlässigkeit eines Dandy seine Umgebung beständig provoziert, der unablässig Theater spielt und den ästhetischen Immoralismus selbstzerstörerisch bis zum blanken Zynismus treibt, der taugt kaum zum einseitig eindeutigen Gesellschaftskritiker, zu dem er oft verharmlost wird.“

Gnadenlos war er auch sich selbst gegenüber. „Die Menschen sind Schweine. Das Gerede von Ethik ist Betrug, bestimmt für die Dummen. Das Leben hat keinen Sinn als den, seinen Hunger nach Nahrung und Weibern zu befriedigen. Seele gibt es nicht. Hauptsache man hat das Nötige“, schrieb Grosz 1925 in seinem Essay *Die Kunst ist in Gefahr*. „So drückte sich auch in meiner Produktion ein starker Abscheu vor dem Leben aus, der nur überboten wurde vom Interesse für die Vorgänge. Wurde der Ekel zu groß, betrank ich mich“. Die Kunst bot ihm Gelegenheit, den angestauten Widerwillen kreativ umzusetzen.

Ekel vor der Welt, Groll, Hass und Verachtung bestimmten seine Beziehung zur Realität, sowie eine alles in allem äußerst problematische Identität, die ihn in die Position der absoluten Verneinung trieb. Eine Provokation war es schon, als er 1916 den väterlichen Namen Georg Groß ins angelsächsische „George Grosz“ abwandelte, angeblich aus Protest gegen den nationalen Rausch des kriegsbegeisterten Deutschland. Wer so absolut die Realität verneinte, musste ein utopisches Gegenbild haben. Seines hieß Amerika — seit seiner Kindheit waren die Vereinigten Staaten das Land seiner Sehnsucht.





161. Hildebrandt, um 1940.

162. Hildebrandt, um 1940.



163. Otto Rudolf Schatz, *Busenfick*,
Berlin. Aquarell.
Erotik-Museum, Berlin.

164. Jean de l'Etang, *Busenfick*.
Lithographie zu dem Buch *Trente
et quelques attitudes*.
Erotik-Museum, Berlin.



Grosz war ein unromantischer, nüchterner, sarkastischer Beobachter. „Wenn ich mir den größten Teil der Menschheit ansehe, so sehe ich keine Schönheiten oder lieblichen Gebilde. Auch nicht bei den Frauen.“

Auch in seinen erotischen Arbeiten war Grosz kein Idyllenmaler, sondern ein erklärter Feind der „schönen Gefühle“. Der Sinn für das Leichtsinnige, für das Verspielte und Rokokohafte, wie er in den erotischen Darstellungen der Franzosen so häufig zu finden ist, ging ihm ab, ebenso der Humor.

Für die koketten, hübschen Frauen seiner Zeit hatte er keinen Blick, ihn faszinierte mehr das Reife, schon Welkende. Aber auch hier beobachtete und malte er gnadenlos. Ein besonderes Faible zeigte er für ausladende Pobacken, die das weibliche Genital wie eine offene Wunde umfassen. Das männliche Genital dagegen schwillt zu Dimensionen an, wie wir sie nur von den japanischen Shungas her kennen. In seinem letzten Buch „Die großen Meister der Erotik“ feiert Eduard Fuchs Grosz als einen sinnestrotzenden Titanen: „Diese Bilder offenbaren die stärkste Potenz im Sinnlichen und das unbedingte Vorherrschen des Schöpferischen.“

Es ist die robuste schöpferische Sinnlichkeit ohne eine Spur des Degenerierten und des Perversen. Seine Frauengestalten sind gewaltige Begriffe des Empfangenden und Gebenden, des Lustfordernden und Lustgewährenden. Sie sind ebenso unerschöpflich wie die Natur.

„Für das Problematische dieser Bilder hatte Fuchs keinen Blick. In seinem Urteil war er ganz der bürgerlichen Ästhetik verpflichtet, und doch erkannte er im Erotiker Grosz eben die Quellen, „...aus denen jene starken Kräfte fließen, die seine berühmten zeichnerischen Anklagen zu mehr als zu bloß literarisch entlarvenden Abbildern der Dinge und Zustände machen“.

Die Darstellung des weiblichen Geschlechtes als einer offenen Wunde erinnert an eine Kastration. Um das Trauma des fehlenden Gliedes aufzuheben, wird der Frau manchmal ein Penis angemalt.

Eine Technik, die sich auch in den Darstellungen phallischer Mädchen bei Bellmer findet, der nicht selten den ganzen weiblichen Körper „phallisiert“, so dass neben dem Bild der Frau mit Phallus das Bild der Frau mit Phallus existiert. Grosz überwand die Kastrationsangst durch die Fetischisierung des männlichen Gliedes, das er ins Überdimensionale wachsen lässt.

Ein sadistisches Flair herrscht in den frühen Darstellungen zum Thema der „Frauenmörder“. Häufig hat ihnen Grosz seine eigene Physiognomie verliehen. „So kam ich allmählich zu einem messerharten Stil“, bekennt er, „dessen ich zur Aufzeichnung meiner damals von absoluter Menschenverneinung diktierten Beobachtung bedurfte.“

Der Verbrecher, mit dem er sich als junger Künstler identifizierte, verkörperte seine Rebellion gegen das Gesetz, die absolute Verneinung des väterlichen Gesetzes. Es war Forderung nach Befreiung von repressiven Strukturen, wie sie zur Zeit der 1968er-Revolution in den Schriften des französischen Philosophen Gilles Deleuze (1925 bis 1995) und des Philosophen und Psychoanalytikers Felix Guattari (1930 bis 1992) seine Wiederauferstehung feierte.

Alles in allem zeigen die erotischen Bilder von Grosz wenig sexuelle Lebensfreude, sie tendieren eher ins Groteske. Malte er im üppigen Fleisch der Frau vielleicht das verlorene Paradies? Doch die faszinierende Beschwörung der unverhüllten Fleischlichkeit bietet in Wahrheit das Bild der verschlingenden Gorgo. Das Tabu, das auf der Darstellung der Vulva liegt, hob Grosz auf.

Seine Bilder sprechen von den Ängsten, die der Geschlechtsakt hervorruft. Darum sind sie wahr, aber nicht schön. Denn das Ästhetische neigt immer auch zum Verhüllen, zur Minderung





166. Suzanne Ballivet, 1942.

des Grauens, während es Grosz um eine freizulegende Wahrheit ging. Grosz verfertigte pornographische Zeichnungen und Aquarelle in unglaublicher Menge.

Viele seiner Arbeiten entstanden in den USA, dem Land seiner Sehnsucht. Als er Deutschland verließ, sprach er von der „Vertreibung ins Paradies“. Aber die USA waren auch das Land des antikommunistischen Großinquisitors McCarthy (1908 bis 1957) und das Land der puritanischen Prüderie.

Als „Linker“ und „Pornograph“, lernte Grosz bald die Schattenseiten des „american way of life“ kennen. „Dies ist kein Land für Träumer — hier wird nur gearbeitet“, schrieb er kurz nach seiner Übersiedlung. Nicht lange widerstand er der Versuchung, „...Pessimismus und oft schreckliche Depressionen“ im Alkohol zu ertränken. Er musste eingestehen, dass sein Traum vom Leben in Amerika gescheitert war: „Ein bisschen „publicity“, aber kein Geld. Ich muss nach wie vor Dilettanten unterrichten.“

Selbstbildnisse zeigten ihn als einsamen Wanderer, der durch tiefen Morast waten. Seine innere Welt ist von Untergangsvisionen geprägt. Es entstehen Bilder der Verzweiflung und des Todes.

Siebenundzwanzig Jahre verweilt Grosz im amerikanischen Exil, das an die siebenundzwanzig Jahre erinnert, die der „göttliche“ Marquis de Sade im Gefängnis verbrachte.

Und wie dieser durch eine martialische Produktion erotischer Schriften sein Selbst davor bewahrte, zu zerbrechen, so malte auch George Grosz, „...als ginge es ums Leben“. Wenn seine Bilder sich auch verdüstern, so leuchten die Farben in seinen erotischen Werken um so stärker.

Nur sie konnten ihn für kurze Momente aus seinen Depressionen reißen. Der Verlust der männlichen Standfestigkeit ist mehr als erschöpfte Potenz, er ist Ausdruck des Identitätsverlustes, Kampf gegen die Fragmentarisierung der Person. Während Grosz' frühe Bilder die gesellschaftlichen Zustände anprangern, sprechen die im Exil entstandenen Zeichnungen vom Künstler selbst.

Der unerbittliche Kritiker einer aus den Fugen geratenen Welt lief Gefahr, sich zu verlieren. Dennoch bewahrte er die gnadenlose Schärfe seines misanthropen Blickes. So sehr er die Repräsentanten der Weimarer Republik überzeichnete und dabei eine Wahrheit traf, so sehr übertrieb er in den erotischen Blättern das Groteske des Geschlechts und traf erneut eine Wahrheit.

Diese Bilder, die alle bisherigen ästhetischen und moralischen Konventionen missachten, erzählen von einer tiefen Lebensangst, vom Grauen und von menschlichen Abgründen. Darin liegt auch heute noch ihre Bedeutung.

Freud oder das Zwischenreich der Kunst

Was wir als Sexualität zu bezeichnen gewohnt sind, ist ein sozial und kulturell überformter Bereich. Obwohl wissenschaftlich heute weitgehend benenn-, zähl- und klassifizierbar, stellt sie doch nur die sichtbare Außenseite eines Begehrens dar, dessen Wurzeln in dunklere Tiefen reichen. Wenn der Werdegang des Menschen nicht von Anfang an konflikthaft angelegt wäre, gäbe es keine Kunst. Doch der Trieb erweist sich dem Vergesellschaftungsprozess gegenüber als resistent, so dass eine eindimensionale Zurichtung der Subjekte undenkbar bleibt. Es ist das Lebendige, was gegen die auferlegte Entsagung sein Recht einfordert, und sei's um den Preis der Neurose. Der einstige unterm Druck der Kultur unterbrochene „fluktuierende Zusammenhang mit der Natur“ drängt nach Um- und Auswegen, die er unter anderem in der Phantasie findet. „Phantasien“ bestimmte Freud als „nicht zur Ausführung bestimmte Vorstellungen“¹.

Ihren Ursprung haben sie im kindlichen Spiel. Aber „...der Gegensatz von Spiel ist nicht Ernst, sondern Wirklichkeit“² obwohl das kindliche Spiel sich noch sehr an die greif- und sicht-



167. Achille Devéria, 1830.



168. Achille Devéria, 1830.





baren Dinge der wirklichen Welt anlehnt. Die ernstesten Beschäftigungen des Erwachsenen fordern einen Verzicht auf den Lustgewinn, den er aus dem Spiel bezog.

Doch „...wer das Seelenleben des Menschen kennt, der weiß, dass ihm kaum etwas anderes so schwer wird wie der Verzicht auf einmal gekannte Lust.“³ So ersetzt er das Spielen durch Phantasieren und Tagträume. Die Behauptung, dass der Glückliche nie phantasiere, ist ein Gemeinplatz, der von der Annahme ausgeht, das Glücksstreben könne bruchlos in der Realität aufgehen.

Grundsätzlich bleibt im Wunsch nach Glück etwas unabgegoltene, vielleicht auch nie zu Realisierendes. „Unbefriedigte Wünsche sind die Triebkräfte der Phantasien, und jede einzelne Phantasie ist eine Wunscherfüllung, eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit.“ Die Einbildungskraft zeigt sich als Abenteuer der Wunschwelt, deren innere Dramaturgie von der Libido gestaltet wird. Allerdings gibt es auch ein wunschloses Unglück, wenn die Wünsche von einer in frühester Kindheit erfahrenen Befriedigung zehren.

So wohnt, wie schon Aristoteles (384 bis 322 v. Chr.) festhielt, in der Einbildungskraft das Licht, das die Gegenstände der Außenwelt beleuchtet, ein gleichsam „sekundäres Licht“. Freud stellt den Dichter mit dem Tagträumer gleich und die poetische Schöpfung mit dem Tagtraum. In der Dichtung verschafft sich ein Wunsch, der auf ein frühes, meist der Kindheit zugehöriges Erlebnis zurückgeht, seine Erfüllung. Wie der Tagtraum so ist auch die Dichtung eine Fortsetzung des einstigen kindlichen Spielens. Nur dass die Befriedigung nunmehr aus Illusionen gewonnen wird.

Wunscherfüllung vermittelt das Kunstwerk auch dem Betrachter oder dem Leser. Freud ist der Meinung, „...dass der eigentliche Genuss des Dichtwerks aus der Befreiung von Spannungen in unserer Seele hervorgeht“. Auch wenn wir uns unserer Phantasien und Tagträume schämen und sie vor anderen sorgfältig verbergen, so setzt uns der Dichter dank

169. Achille Devéria, 1840.

170. Anonym, Ende 18. Jh.



seiner ästhetischen Technik der Überwindung jener Abstoßung doch in den Stand, „...unsere eigenen Phantasien nunmehr ohne jeden Vorwurf und ohne jedes Schämen zu genießen“.

Der erotische Tagtraum wird durch Abänderungen und verhüllungen gemildert und besticht uns im Kunstwerk durch formal-ästhetischen Lustgewinn. So verwandelt sich durch die *Ars poetica* die erotische Phantasie in eine *Ars erotica*, in der diejenigen Phantasien, die vom Realitätsprinzip verworfen werden, in einer imaginierten Welt ihrer Erfüllung zugeführt werden. Die Phantasie etabliert ein „...Reich zwischen dem Leben nach dem Lust- und dem Leben nach dem Realitätsprinzip“.

Ein häufiges Merkmal erotischer Phantasien ist die Vorstellung von Macht und Allmacht. Wo das Handeln in der Realität eingeschränkt wird, ist der Phantasie ein Ausweg vorbehalten: der Raum der Kunst. In den *Memoiren des Saturnin* (1742) beschreibt J. C. Gervaise de Latouche die Allmachtsphantasie eines Onanierenden:

„Die Phantasie belebt sich und tänzelt über alle Weiber hin, die einen je entzückten; hier taucht die Brünette, dort die Blonde, jetzt die Kleine, dann die Große auf, und mit der Faust vögelt man die ganze Welt.“

Es gibt keinen Unterschied der Stände; die Königin auf dem Throne und die stolzesten Schönen müssen sich ergeben und gewähren einem, was man nur will. Und vom Throne herab geht's zur Grisetete...“ Hier wird als Phantasie benannt, was in anderen Werken oft als pseudo-reales Handeln ausgelebt wird. Das Ich steht im Banne der Kräfte, die es bei seiner Herausbildung ausgegrenzt hat. Sei es eine frei fluktuierende Phantasie, sei es ihre Manifestation in einem Kunstwerk: das Ich erfährt seinen Bann als „Verzauberung“.

171. Anonym, Ende 18. Jh.

172. Achille Devéria, 1840.





Gervaise de Latouche lockert den Bann, wenn er mit der Verzauberung durch die Phantasie spielt: „Die Lust ist lebhaft und brennend, und man könnte sie allenfalls mit jenen Flammen vergleichen, die plötzlich aus den Schlünden der Erde hervorbrechen und in dem Momente verschwinden, wo das Auge, vom Glanze ihres Lichtes geblendet, die Ursache ihrer Entstehung zu ergründen sucht.

Die Lust kommt und entschwindet. Wer sah sie je? Die Sensationen, die sie hervorruft, sind so stark und von so kurzer Dauer, dass man, von ihrer Gestalt betäubt, unfähig ist, ihr wahres Wesen zu erkennen. Das einzige Mittel, sie zu überlisten und festzuhalten, ist, mit ihr zu tändeln, sie zu betrachten und sie entschlüpfen zu lassen, um sie wieder zu finden und sich ihr mit Leib und Seele auszuliefern.“

In der Kunst allein kommt es noch vor, „...dass ein von Wünschen verzehrter Mensch etwas der Befriedigung Ähnliches sucht, und dass dieses Spielen – dank der künstlerischen Illusion – Affektwirkungen hervorruft, als wäre es etwas Reales. Mit Recht spricht man vom Zauber der Kunst und vergleicht den Künstler mit einem Zauberer“.⁴ Dieser Rückgriff auf das Illusorische, Imaginäre ist notwendige Bedingung für die Katharsis: Da das dargestellte Ereignis nicht real ist, kann die Emotion, die von ihm geweckt wird, sich ohne Folgen entladen; eine Entladung, die als Befreiung und Befriedigung erlebt wird.

Das Reich der Phantasie und der Kunst stellt also eine „Schonung“ dar, die „beim schmerzlich empfundenen Übergang vom Lust- zum Realitätsprinzip eingerichtet wurde, um einen Ersatz für Triebbefriedigungen zu gestatten, auf die man im wirklichen Leben hatte verzichten müssen“.⁵ An anderer Stelle bezeichnet Freud das Reich der Phantasie als „Naturschutzparks“,⁶ in denen Lust sich unabhängig von der Zustimmung der Realität gewinnen lässt. Als sich die Entwicklung des Realitätssinns vollzog, wurde das Phantasieleben ausdrücklich den Ansprüchen der Realitätsprüfung entzogen. Gerade indem sie die Ansprüche der Realität negieren, können die Werke der Literatur und Kunst ansonsten schwer durchsetzbare Wünsche befriedigen. „Wer für den Einfluss der Kunst empfänglich ist, weiß ihn als Lustquelle und Lebenströstung nicht hoch genug einzuschätzen. Doch vermag die milde Narkose, in die uns die Kunst versetzt, nicht mehr als eine flüchtige Entrückung aus den Nöten des Lebens herbeizuführen“.⁷

Immer wieder gemahnt Freud daran, dass „...wir Menschen mit den hohen Ansprüchen unserer Kultur und unter dem Drucke unserer inneren Verdrängungen die Wirklichkeit ganz allgemein unbefriedigend finden und darum ein Phantasieleben unterhalten, in welchem wir durch Produktionen von Wunscherfüllungen die Mängel der Realität auszugleichen lieben“.⁸

Da auch unser Sexualleben, geprägt durch unsere psycho-sexuelle Sozialisation, jenen „hohen Ansprüchen unserer Kultur“ unterliegt und vom „...Drucke unserer inneren Verdrängungen“ geformt ist, beinhaltet es, so zufriedenstellend und ausschweifend es sonst auch sein mag, grundsätzlich einen nicht befriedigten, unerfüllbaren „Rest“. Auch die so genannte „sexuelle Liberalisierung“ setzte, worauf der amerikanische Philosoph Herbert Marcuse (1898 bis 1979) hinwies, Sexualität nur in gesellschaftlich aufbauenden Formen frei und unterwirft sie mittels einer repressiven Entsublimierung nur noch stärker der Verfügung durchs Realitätsprinzip. Das unabgegoltene des Sexuellen aber findet Asyl im Schonraum der Kunst. Sie schafft einen intermediären Bereich, der sich zwischen dem Leben nach dem Lustprinzip und dem nach dem Realitätsprinzip herausgebildet hat. Auf Grund ihrer formal-ästhetischen Gestaltungsmittel sind auch Kunst und Literatur an die hohen Ansprüche unserer Kultur



OMNIA AD MAJOREM VULVAE GLORIAM



174. Willi Geiger, 1952.

gebunden: Erotische Literatur z.B., so literarisch anspruchslos auch immer sie sei, will „ursprüngliche“ Phantasien freisetzen – mittels einer kulturellen Technik, die doch erst wieder „erlernt“ werden musste.

Daher gestatten die kulturellen Manifestationen erotischer Phantasien dem Menschen, „Lusttier“ und „verständiges Wesen“ zugleich zu sein. Kein spontaner Akt kann die Entfremdung zwischen jenen Phantasien und ihrer kulturellen Darstellung ganz überwinden. Erotik setzt die Kraft voraus, diese Spannung zwischen den unterschiedlichen, sich in der Psyche niederschlagenden Anforderungen auszuhalten. Der Onanist setzt dieser Spannung ein schnelles Ende, indem er die Phantasie handgreiflich exekutiert.

In den erotischen Kunstwerken manifestieren sich Phantasien eines Lebens jenseits des Realitätsprinzips. Wie wir durch die Scheibe eines Aquariums hindurch die vorbeiziehenden bunten Zierfische betrachten, so schauen wir durch das Medium des Bildes und des Buches hindurch auf eine Phantasie, die zwar illusionäre Erfüllung gewährt, uns aber doch fern bleibt. Das Zitat des Buches im Buche kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass Erotik in mehr als dem Real-Sichtbaren besteht. Die Hitze, die den Körper erglühen lässt, hat ihren Ursprung im Kopf. Befriedigung wird aus Illusionen gewonnen. Durch das Zitat des Buches kann diese Illusion uns als solche erkennbar werden. Der Rückgriff auf das Imaginäre rechtfertigt sich dadurch, dass der Mensch, eben weil er auch Triebnatur ist und bleibt, den Traum ebenso braucht wie den Sauerstoff.

„Die Funktion des Irrealen“, schreibt der französische Philosoph Gaston Bachelard (1884 bis 1962), „ist für die Psyche ebenso nötig wie die Funktion des Realen, die von den Psychologen so oft beschworen wurde, um die Anpassung des Geistes an eine von gesellschaftlichen Werten geprägte Wirklichkeit zu kennzeichnen“.⁹

In diesem Zusammenhang entpuppt sich Wilhelm Reich (1897 bis 1957) als Apologet des phantasielosen Geschlechtsverkehrs. Sein Ziel ist ein „...gesundes und befriedigendes Geschlechtsleben“. Der Orgasmus sei ein „...elementares Naturgeschehen und nichts Psychisches“, schreibt er in der Charakteranalyse, ein Phänomen, „...das durch die Reduktion der psychischen Tätigkeit auf die vegetative Urfunktion, also durch Ausschaltung der Phantasie und Vorstellung zustande kommt.“ Damit geht Reich den Weg Freuds zurück, regressiert von der Psychologie zur Sexualphysiologie. Der psychologische „Überbau“ der Triebe scheint ihm unwesentlich. Dieser Auffassung zufolge wäre die erotische Literatur kulturell vollkommen bedeutungslos.

Rousseau oder die Utopie des sprachlosen Glücks

„Frauen und Männer vereinigten sich je nach Gelegenheit und Lust, ohne dass das Wort ihnen ein unersetzlicher Dolmetsch gewesen wäre, das Nötige zu sagen, und ebenso leicht gingen sie wieder auseinander.“ In Rousseaus Naturzustand erfolgt die Liebesvereinigung im Sprachlosen. Doch der Roman kann dieses Ziel nur schreibend und sprechend darstellen. Er braucht die Vermittlung der Sprache, um zu sagen, dass er das Unmittelbare anstrebt. Er braucht das Wort, um die Abwesenheit des Unmittelbaren zu beklagen. Das Wort entsteht, wo es einen Mangel zu kompensieren gilt. Es gibt bei Rousseau eine Kommunikation, die glücklicher ist als der Dialog: „...von Herz zu Herz zu drängen ohne die kalte Handreichung der Worte.“ Oder in der Neuen Héloïse: „Wie viele Dinge sind nicht gesagt worden, ohne dass man den Mund öffnete! Was für glühende Empfindungen sind nicht ohne die kalte Vermittlung der Worte mitgeteilt worden!“ Die Erotik begehrt auf gegen die Vermittlung durch Schrift und Schreiben,





176. Taddeo, 1925.



177. Taddeo, 1925.

Der
Beitrag

Präklus



2 Folge
mit für die Freunde des Kunstler's

ohne deren Vermittlung sie gar nicht denkbar ist. Das Wort will Fleisch werden: eine Transsubstantiation auch hier.

Das erotische Verlangen und die Entwicklung der Literatur haben einen gemeinsamen Entstehungszusammenhang: die Herausbildung des isolierten Subjekts in der Moderne. „Die Chiffrewelt,“ klagte Novalis (1772 bis 1801), „kann nichts dafür, dass wir am Ende nur noch Bücher, aber keine Dinge mehr sehen und unsere fünf leiblichen Sinne beinahe so gut wie nicht mehr haben. Warum haften wir uns so einzig, wie kümmerliches Moos, an den Druckerstock?“ Weil der Einzelne in der Lektüre auf dem Wege der Illusion seine Isolierung des Ichs überwinden zu können hofft.

Es ist das gleiche Verlangen, das die Grundlage des sexuellen Sich-Verströmens abgibt: das Verlangen, sich zu überschreiten, über sich hinauszugehen. Doch könnte das Wort als Chiffre nichts in uns anklängen lassen, wenn sich nicht ein Reservoir an frühen Erfahrungen in der Psyche abgelagert hätte. Darum können die Freuden, welche die Einbildungskraft verschafft, in den Tiefen unseres Körpers ein Echo hervorrufen. In einem Aufsatz über das Gefühl in der Musik fragt der Komponist Paul Hindemith (1895 bis 1963), wie es möglich sei, dass Musik etwas im emotionalen Leben des Zuhörers anrühre. Gefühle können es nicht sein, denn diese wechseln nicht so rasch.

Sie können nicht wie auf Befehl mit dem musikalischen Reiz beginnen. Wirkliche Gefühle bedürfen eines gewissen Zeitraums, um sich zu entwickeln. Deshalb sind die von der Musik hervorgerufenen Reaktionen keine Gefühle, sondern Abbilder von Gefühlen, Erinnerungen an Gefühle. Hindemith zieht die Träume zum Vergleich heran: Auch sie komprimieren die Reproduktion von Ereignissen in Sekundenbruchteilen, die in der Wirklichkeit lange Zeitspannen zu ihrer Entwicklung brauchen würden, und doch erscheinen sie dem Träumenden als real.

Träume, Erinnerungen, musikalische Reaktionen: alle drei bestehen aus dem gleichen Stoff. Musikalische Reaktionen von emotionaler Bedeutung wären nicht möglich, wenn nicht wirkliche Gefühle da wären, deren Erinnerung von dem musikalischen Eindruck wiederbelebt wird. Ebenso regt das literarische Erlebnis dazu an, aus unseren psychischen Vorratskammern Erinnerungen an Gefühle zu aktualisieren, in welcher verhüllten Gestalt auch immer (in diesem subjektiven Anteil liegt der Grund dafür, dass ein Buch den einen anspricht, den anderen nicht). Lesen fordert das geistige Leben des Lesers heraus: er ist insofern aktiv, als er selbstständig eine Phantasiewelt schaffen muss.

Was aber, wenn unter den neuen Sozialisationsbedingungen das Substrat schwindet, auf das die Erinnerungen sich beziehen? Wird dann das Lesen obsolet, weil die Worte leer bleiben und kein Echo mehr finden? Eine neue Form des „sprachlosen Glücks“ bieten die erotischen Fernseh- und Videoproduktionen.

Lesen muss man lernen, fernsehen nicht. Das Bild suggeriert, alles ließe sich durch bloßes Hinschauen aufnehmen. So entsteht eine scheinbare Unmittelbarkeit. Und doch ist das Bild nichts als ein Bild, wie die Literatur nichts als Literatur. Der Unterschied besteht darin, dass die Literatur in ihrer geistigen Form, gerade weil sie ein abstraktes Medium ist, den Anspruch auf ein gelebtes, von Sinnlichkeit erfülltes Leben bewahrt. Die Sprachlosigkeit der pornographischen Bildwelt spiegelt eine regressive Pseudoversöhnung vor und betrügt den Betrachter um sein Leiden an dem Riss, der sein Leben durchzieht.



Lasst tausend Blumen blühen!

Vom rechten Umgang mit der erotischen Kunst
Für Tony Fekete

Im Keller eines großen Museums lagerte einst ein Koffer, gefüllt mit alten erotischen Zeichnungen und Lithographien aus dem frühen 19. Jahrhundert. Nur wenige wussten von diesem Koffer, der offiziell gar nicht existierte, und auf dem ein Zettel klebte: „Nicht inventarisieren, nicht verwertbar!“ Die Geschichte dieses Koffers ist zugleich die Geschichte der erotischen Kunst...

Die erotische Kunst existiert seit Jahrhunderten, und seit es sie gibt, führt sie ein Schattendasein. Sie wird weggesperrt, verfolgt und vernichtet. Endlich sind sie zu sehen, die „verbotenen Bilder“, die bisher in den Tresoren öffentlicher Museen und in den Kabinetten privater Sammler verborgen blieben.

Zensurgesetze zwangen Jahrhunderte hindurch Künstler und Verleger, minimale Auflagen herzustellen, die sich nur eine kleine Gruppe von Kennern und Liebhabern leisten konnte. Manche der Editionen sind daher kaum mehr aufzufinden, und wenn doch, dann zu unerschwinglichen Preisen.

Ein offizieller Auftritt war der erotischen Kunst bislang kaum vergönnt. Mit dem Argument, Kunst habe doch mit „Sublimierung“ zu tun, wurde ihr oft sogar die Zugehörigkeit zur Kunst streitig gemacht. Insofern diese Kunst einen Trieb ausdrückt, müssen wir uns fragen, ob diese Nichtanerkennung nicht auch mit der Verdrängung dieses tabuisierten Teils der menschlichen Existenz zusammenhängt, mit dem Verbot, das das Christentum über die Sexualität verhängte und das als augustinischer Sexualhass von Generation zu Generation weitergegeben wurde.

Dem Theologen und Philosophen Augustinus (354 bis 430) galt alles Leibliche als „fomes peccati“ (Zünder der Sünde), alles Sexuelle als „turpe“ und „foedum“ (schändlich und schmutzig), das den Menschen auf die Stufe des Tieres stelle. In seinem späteren Leben duldete es Augustinus nie, dass eine Frau — nicht einmal seine ältere Schwester — einen Fuß in sein Haus setzte oder ihn auch nur ansprach, es sei denn unter Zeugen, und das alles nur aus Angst, die Wollust könne ihn überwältigen.

So sah auch der Abt und Kirchenlehrer Bernhard von Clairvaux (1091 bis 1153) die Menschheit durch „sündigen Willen“ und „das Jucken der Begierlichkeit“ gezeugt. Durch die böse Lust sinke der Mensch noch unter die Schweine, behauptete er. Im Zeitalter der Aufklärung fiel ein neues Licht auf die Natur des Menschen. Der Philosoph Jean-Jaques Rousseau (1712 bis 1778) glaubte an sein ursprünglich gutes Wesen. Und doch war es nur ein halbherziger Fortschritt, denn im Namen der Vernunft wurde die Sexualität weiterhin als bedrohliche Gewalt kontrolliert und ausgesperrt.

Die Angst vor den dunklen Kräften war während der Aufklärung sogar besonders groß. So schrieb Schiller: „Und der Mensch versuche die Götter nicht, und begehre nimmer und nimmer zu schauen, was sie gnädig bedecken mit Nacht und Grauen“. Die Forderung nach „mehr Licht“

179. Jean de l'Etang, 1930.



drückt auch eine Angst vor der Dunkelheit aus. So ist es nicht erstaunlich, dass gerade im Zeitalter der Vernunft die unnachgiebigste Moral herrschte. Der amerikanische Aufklärer Benjamin Franklin (1706 bis 1790) verkündete konsequent: „Kein Liebesgenuss außer aus Gründen der Gesundheit oder der Nachkommenschaft!“ Die Entrüstung über das Obszöne war um so grösser, je mehr man sich vom sexuellen Chaos bedroht fühlte, in dem man den Ursprung aller Unordnung sah.

Aber wovor haben wir Angst? Weniger vor dem, was wir sehen, als vor dem, wohin uns das Erblickte führen kann. Der Blick ist nur der Anfang des Imaginären, das uns in seiner Unberechenbarkeit erschreckt. Mit gemischten Gefühlen reagieren wir auf die Darstellungen des Erotischen: zur Neugier gesellen sich Empörung und Abscheu, sittliche Bedenken gehen einher mit intellektuellen Vorbehalten. Doch je stärker unsere Empörung, desto tiefer, so dürfen wir annehmen, ist die Erschütterung, die ein Werk in uns bewirkt.



Erinnern wir uns an die herrlichen Werke des Marquis de Bayros. Immer wieder waren sie Gegenstand von Strafprozessen. Der Münchner Staatsanwalt, der die Anklage gegen die 1908 erschienene Folge „Erzählungen am Toilettentisch“ vorbrachte, trug den bezeichnenden Namen „Doktor Hass“. Der Prozess fiel denn auch durch wiederholt unbeherrschte Ausfälle gegen die Regeln der Prozessordnung auf. „Welche Gefahr erwüchse dem Vaterland, wenn solche Werke verbreitet würden!“ Beim Lesen der Gerichtsprotokolle gewinnt der unbefangene Leser schließlich den Eindruck, dass nur sexuelle Erregung ein solches Ereifern seitens der Staatsanwaltschaft hatte hervorrufen können. Ist die Pornographie also nur ein Problem ihrer Gegner, und deren Entrüstung nichts anderes als eine verschobene sexuelle Erregung?

Jene, die in allen künstlerischen Darstellungen Unsittliches wittern, werden, so darf man annehmen, von einem unwiderstehlichen Interesse am Sexuellen getrieben. Wie der heilige Augustinus fürchten sie ihre uneingestanden Wünsche, die die erotische Kunst aufs Papier

181. Anonym, 1900.



182. Lobel-Riche, 1936.



183. Lobel-Riche, 1936.



184. Lobel-Riche, 1936.



185. Lobel-Riche, 1936.



Gamiani, anonymously illustrated by Berthomme Saint-André, 1930s

52 12090

bringt. Sie fühlen sich insgeheim zu den Versuchungen hingezogen und möchten sie anderen ersparen, um unter dem Vorwand, andere schützen zu müssen, sich selbst schützen zu dürfen.

Erotische Kunst provoziert naturgemäß Entrüstung, da sie die Grenze eines tabuisierten und verbotenen Bereiches überschreitet. Doch wie gehen wir mit dieser nicht alltäglichen Erfahrung um? Sind wir heute im Umgang mit Erotik und Sexualität freier geworden? Sex scheint inzwischen zum „healthy way of life“ zu gehören, und man demonstriert eine ungemeine Liberalität, sodass dem „Outen“ einer noch so abwegigen Perversion in öffentlichen Talkshows einem medialen Exorzismus gleichkommt. Wir geben vor, keine Tabus mehr zu kennen, werden aber zugleich beunruhigt durch ein panisches Palavern über Gewalt und Missbrauch. Alles wird gezeigt, und damit werden alte Ängste neu geweckt. Der alte Pan verstört uns noch immer.

In diesem Konflikt kann sich die Kunst nützlich erweisen, indem sie die wirksamste Waffe gegen das Bedrohliche der Natur bietet. Als erotische Kunst spiegelt sie die Zerrissenheit des Menschen zwischen dem Realitäts- und dem Lustprinzip wieder. Aber die Tabuüberschreitung findet nur in der Phantasie statt, nur auf dem Papier und in der Einbildungskraft. Sie wird nicht wirklich erlebt, sondern vermittelt durch künstlerische Gestaltung, die eine gewisse Distanz schafft. Wenn aber eine Darstellung dem Betrachter nicht behagt, dann halte er in seiner Tasche ein kleines Feigenblatt bereit, das er sich vors Auge halten kann. Denn in einer Demokratie ist jeder sein eigener Zensor. Der Staat aber halte sich zurück. Der Schweizer Schriftsteller Carl Spitteler (1845 bis 1924) beklagte an der Zensur, „...dass man die künstlerische Freiheit unkünstlerischen Mächten gebunden ausliefert, von deren Gewalttätigkeit man sich das Schlimmste zu versehen hat“.

Und er erinnerte daran, dass sogar der Dichter Gottfried Keller (1819 bis 1890) „...mit Sittlichkeit begeistert“ wurde, und zwar wegen seiner gefühlvollen Erzählung „Romeo und Julia“. „Die Gesetzgebung“, so schrieb 1971 der Nobelpreisträger Heinrich Böll (1917 bis 1985), „ist durch zwei Eigenschaften gekennzeichnet, durch Verkennung und Vorenthaltung.“

Verkennung der Geschlechtlichkeit des Menschen, Vorenthaltung von Freuden, die nur als verbotene Freuden katalogisiert werden“.

Sie fördere die Devitalisierung und Erstarrung der Triebe, mithin die Stereotypisierung, die zur Pornographie und Kulturheuchelei führe.

Auf dem 47. Deutschen Juristentag 1968 plädierte der große Staatsrechtler Adolf Arndt für eine Ethik der Zurückhaltung des Staates und für die Mündigkeit und Selbstbestimmung der Bürger mit dem Argument, dass „...die obere Sphäre der Entfaltung kulturellen Lebens dem Strafrecht verschlossen bleiben muss: Eine nicht frei gewählte Sexualmoral, sondern eine durch Repression mittels Kriminalstrafen erzwungene Moral hört auf, eine Moral zu sein und ist nichts anderes als Dressur. Sie züchtet Kulturheuchler“.

Die Erotik bleibt eine dämonische Macht im menschlichen Bewusstsein, und es ist schwierig, ihr mit absoluter Neutralität zu begegnen. Einem erschreckten Zurückweichen setzt Georges Bataille entgegen: „Ich glaube nicht, dass der Mensch Aussicht hat, Licht in die Situation zu bringen, bevor er nicht beherrscht, was ihn erschreckt. Der Mensch kann das, was ihn erschreckt, übersteigen, er kann ihm ins Gesicht sehen“.

Mit der Musealisierung wurde einer bislang verschwiegenen und zur Schattenexistenz verdamnten Kunstgattung die Chance der Rehabilitierung gegeben. Tatsächlich sind manche Bilder anstößig. Aber hat Kunst nicht immer schon Anstoß erregt?

186. Gamiani, von Berthomme de Saint-André illustriert, 1930.



Lèche bien mon chéri



In einer Zeit der Versachlichung und des „Sex-Konsums“ zeigt die hier präsentierte Sammlung die tausend Facetten der Erotik. Es eröffnet sich vor unseren Augen ein „Garten der Lüste“, in dem eine erstaunliche Vielfalt erotischer Blüten zu finden ist: laszive Orchideen blühen neben zartem Zierkraut, giftige Nachtschattengewächse neben duftenden Veilchen, Sumpfdotterblumen neben zarten Heckenröschen. Wer nach der Lektüre dieses Buches behauptet, „immer nur das Eine“ gesehen zu haben, hat das Wesen des Erotischen verkannt.

In dem Augenblick, in dem sich eine Verdinglichung, eine Banalisierung und eine generelle Entsexualisierung vollzieht, ermöglicht uns die Sammlung dieses Buches das Vermeintliche der Erotik wiederzuentdecken. Tatsächlich verhält es sich so mit einigen anstößigen Kunstwerken, die hier dargestellt werden. Aber ist es nicht der Kunst eigen, anstößig zu sein, nur weil sie neue Wahrheiten hervorbringt?

1797: Marquis de Sade, Juliette

Da meine Freundin sich nicht näher auslassen wollte, durchstöberten wir in Erwartung seiner Rückkehr die Wohnung des Mönches. Ihr macht Euch keinen Begriff, was für obszöne Bilder und

187. Berthommes de Saint-André, 1927.

188. Anonym, Zeichnung.



189. Berthomme de Saint-André, 1927.



190. Berthomme de Saint-André, 1927.

Bücher wir fanden. Das erste war *Le Portier des Chartreux*, ein mehr übermütiges als unzüchtiges Buch, das aber trotz seiner Aufrichtigkeit und Wahrheitsliebe seinem Autor auf dem Totenbett Gewissensbisse schuf. Welche Dummheit.

Ein Mann, der in diesem Momente bereut, was er im Leben gesagt oder geschrieben, ist ein Feigling. Das zweite war *L'Académie des Dames*, ein guter Entwurf, aber schlecht ausgeführt. Von einem Mann geschrieben, der alles zu wissen schien, aber nicht den Mut aufbrachte, es zu sagen, und im übrigen voll Geschwätz. *L'éducation de Laure* war das dritte.

Auch ein durch falsche Scham missglücktes Werk. Wenn der Autor ruhig den Gattenmord aussprechen würde, den er ahnen lässt, die Blutschande, um die er sich ewig herumwindet, ohne den Mut, sie einzugestehen, wenn er die Unzuchtsszenen vermehrt hätte, die grausamen Neigungen, welche er nur erwähnt, in Taten umgesetzt hätte, dann wäre dies Buch voll Phantasie entzückend.

Aber die Furchtsamen bringen mich in Verzweiflung, und mir wäre lieber, sie schrieben gar nichts, als nur die Hälfte ihrer Ideen zu geben.

Thérèse philosophe ist ein reizendes Buch des Marquis d'Argeret (illustriert vom berühmten Caylus), der als Einziger es gewagt hatte, das Ziel zu zeigen, wenn er es auch nicht erreichte; er war der einzige, der mit Grazie die Gottlosigkeit mit dem Laster verband und der endlich, wenn auch in primitiver Form, eine Idee gab von einem unsittlichen Buch.

1858: Charles Deverieux, Venus in Indien

Nachdem mir vom ersten Stabsoffizier mitgeteilt worden war, dass Cherat mein Bestimmungsort sei – eine kleine Lagerstätte auf dem Gipfel eines Gebirgszuges, der das Peshawurtal im Süden abschließt – und nachdem ich die Eisenbahnfahrkarte – die Route ging über Allahabad zu einer provisorischen Station westlich von Ithum und Dak für die Strecke von jenem Ort nach Cherat erhalten hatte, traf ich meine Vorbereitungen für die lange Reise, die mir noch bevorstand.

Außer anderen Bedürfnissen für Körper und Geist erstand ich auch einige französische Romane, darunter *Mademoiselle de Maupin*, jenes Meisterwerk der Salonerotik von Théophile Gautier (1811 bis 1872). Wären nicht die glühenden Bilder von Liebe und Leidenschaft gewesen, die dieses wundervolle Prosagedicht birgt – ich wäre vielleicht den Maschen des Netzes entschlüpft, womit die Liebe mich einfing.

Es steht nämlich für mich fest, dass *Mademoiselle de Maupin* die verführerischste Lockspeise war, die meine Gluten aus der Lethargie weckte, worin sie seit dem Abschied von meinem geliebten, geilen und dennoch tugendhaften Weibchen, meiner angebeteten Louise, gefallen waren. Ich hatte also *Mademoiselle de Maupin* gekauft, ohne zu wissen oder danach zu fragen, ob der Inhalt von Leidenschaften bewegt sei oder nicht, und ich las das Buch, als ich allein im Eisenbahncoupé saß.

Oh, über menschliche Schwachheit! Verlangen, glühend heißes Verlangen und neue Kraft und Fluten überhitzter Empfindungen durchströmten mich! Ich trank das köstliche Gift dieses unvergleichlichen Buches, und im Lesen schon glühte ich, und wollte mir dennoch nicht eingestehen, dass es „das Weib“ sei, nach dem ich im Innersten meines Herzens lechzte. Noch hatte das Verlangen nur eine verschwommene Gestalt, es war mehr ein Bild der Erinnerung, das jenem am nächsten kam, das im entlegenen England, im Bett meines angebeteten, schönen Weibchens zu finden war.



191. Suzanne Ballivet, 1943.



192. Suzanne Ballivet, 1943.

Anmerkungen

Kapitel 3: Der Traum von der Orgie

1. Marquis de Sade, *Die Geschichte der Juliette*, In: *Ausgewählte Werke*, Hamburg 1965, Band III, S. 667.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*, S. 668.
4. Sade, *Die 120 Tage von Sodom*, Privatdruck Leipzig 1909, S. 212.
5. Sade, *Philosophie im Boudoir*, Hamburg 1970, S. 183.
6. *Ibid.*, S. 87.
7. *Ibid.*, S. 67.
8. Sade, *Die 120 Tage von Sodom*, S. 37.
9. H.A. Glaser, *Sades 120 Tage Utopie*, In: N. Born (Hg.), *Literaturmagazin 3*, Reinbeck 1975, S. 60.
10. Roland Barthes, *Sade-Fourier-Loyola*, Frankfurt 1974, S. 45.
11. *Ibid.*, S. 38.
12. *Ibid.*, S. 42.
13. *Ibid.*, S. 193.
14. H. Böhme, *Beim Glockenschlag des Wahnsinns schlagen die Stunden der Venus*, In: Th. Ziehe/E. Knödler-Bunde (Hg.), *Der sexuelle Körper*, Berlin 1984, S. 184.
15. Sade, *Philosophie im Boudoir*, S. 9.
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*, S. 185.

Kapitel 6: Die Einsamkeit des Bildes

1. Armand Coppens, *Memoiren eines Erotica-Händlers*, Hamburg 1970. Hinter diesem Pseudonym verbirgt sich ein zu dieser Zeit bekannter Amsterdamer Antiquar.
2. Hans von B...r, *Ein Roman aus Berlin W.*, Nachdruck München 1971.

Kapitel 9: Negation und Erektion

1. Sigmund Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, In: *Gesammelte Werke*, Band V, S. 127.
2. Sigmund Freud, *Der Dichter und das Phantasieren*, In: *Gesammelte Werke*, Band VIII, S. 214.
3. *Ibid.*, S. 215.
4. Sigmund Freud, *Totem und Tabu*, In: *Gesammelte Werke*, Band IX, S. 111.
5. Sigmund Freud, *Selbstdarstellung*, In: *Gesammelte Werke*, Band XIV, S. 90.
6. Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, In: *Gesammelte Werke* Band XI, S. 387.
7. Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, In: *Gesammelte Werke* Band XIV, S. 439.
8. Sigmund Freud, *Über Psychoanalyse*, In: *Gesammelte Werke*, Band VIII, S. 53.
9. Gaston Bachelard, zitiert nach Jean Starobinski, S. 21.

Index

A

Anonym9, 10-11, 13, 14, 15,16-17, 34-35, 54-55, 60-61, 72-73,
..... 78-79, 81, 82-83, 84, 87, 88, 89, 98, 106, 107, 108, 109, 126,
.....133, 166, 167, 169, 170, 172, 173, 174, 175,176, 177, 179,
.....180, 182, 183, 185, 188, 192, 194-195, 202-203, 216-217,
.....223, 224, 226, 238, 239, 247
Aulaire.....32, 37, 71, 74, 77
Avril, Paul..... 40,41, 42, 43, 44, 45, 196, 197, 200, 201

B

Bakst, Léon.....50, 53
Ballivet, Suzanne219, 251, 252
Bécat, Paul-Emile..... 80, 90, 91,134-135, 152-153, 162, 210
Bergman, Franz186, 187
Bonzagni, Aroldo 57, 58, 64, 66-67

C

Calione, Alessandro38
Campa160-161
Courbet, Gustave6, 20-21
Courbouleix68, 128-129

D

Devéria, Achille8, 28-29, 62, 63, 69, 105, 140-141, 206-207,
.....220, 221, 222, 225

E

Erler231, 234
Etang (de l'), Jean.....215, 236

G

Geiger, Willi228-229
Gerhard, Ernst193
Gil, Javier190

H

Hildebrandt212, 213

L

Lobel-Riche	240, 241, 242, 243
Lossow, Heinrich	65, 198, 199

M

Maele, Martin van	70
Michelangelo	18
De Monceau	132
Monnier, Henri	102, 103
Morisot, Jean	30, 31, 33, 36

P

Pascin, Jules	25, 158, 159
Petitjean, Armand	112, 130

R

Ramberg, Johann Heinrich	46-47, 48, 49
Rehbach, Rudolf	164
Renier	204
Reunier	56, 59, 209
Roberty	92, 93
Rodin, Auguste	23, 24
Rojan, Feodor Rojankovsky, gen.	101, 110, 111, 114, 115, 116, 117, 121,
.....	122, 123 131, 139

S

Saint-André (de), Berthomme	96, 97, 99, 100, 124, 127, 148, 151, 154, 157,
.....	205, 208, 244-245, 246, 248, 249
Schatz, Otto Rudolf	214
Schiff, Robert	94
Schoff, Otto	26, 27, 118-119, 144, 145, 149, 150
Sternberg, Nicolas	75, 76

T

Taddeo	232, 233
--------------	----------

V

Valentino, Rudolfo	12
Vertes, Marcel	146, 147

W

Wegener, Gerda	136, 142, 143
----------------------	---------------



Als man Picasso an seinem Lebensabend einmal nach dem Unterschied zwischen Kunst und Erotik fragte, antwortete er nachdenklich: „Aber - es gibt keinen Unterschied.“ Wie andere vor der Erotik, so warnte er vor der Kunst: „Kunst ist niemals keusch, man müsste sie von allen unschuldigen Ignoranten fern halten. Leute, die nicht genügend auf sie vorbereitet sind, dürfte man niemals an sie heranlassen. Ja, Kunst ist gefährlich. Wenn sie keusch ist, ist sie keine Kunst.“

Der Begriff der erotischen Kunst ist von einem Halo irrlichternder Begriffe umgeben. Kunst oder Pornographie, Sexus oder Eros, Obszönität oder Originalität - diese unscharfen Bestimmungs- und Abgrenzungsversuche vermengen sich so sehr, dass eine objektive Klärung beinahe unmöglich scheint... Wann kann man von „erotischer Kunst“ sprechen?

Hans-Jürgen Döpp