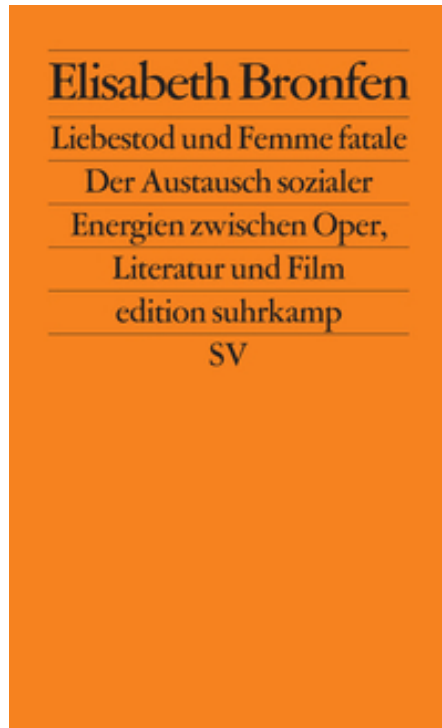


Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Bronfen, Elisabeth
Liebestod und Femme fatale

Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film

© Suhrkamp Verlag
edition suhrkamp 2229
978-3-518-12229-7

edition suhrkamp 2229

Erbschaft unserer Zeit
Vorträge über den Wissensstand der Epoche
Band 13

*Im Auftrag des Einstein Forums
herausgegeben von Gary Smith und Rüdiger Zill*

Wie kommt es, daß ausgerechnet Shakespeare, der dem durchschnittlichen Kinogänger lediglich vom Namen her bekannt sein dürfte, zu einem der wichtigsten und erfolgreichsten »Drehbuchautoren« der amerikanischen Filmindustrie werden konnte? Und daß – weitgehend un bemerkt – die Anlage von Wagners *Tristan und Isolde* in den Plots des *film noir* bis heute weiterwirkt? Elisabeth Bronfen betreibt ein originelles und spannendes »*cross-mapping*« zwischen Theater, Oper und Film und leistet ganz nebenbei einen gewichtigen Beitrag zur Erforschung der durch diese Medien freigesetzten und als ästhetisches Lusterlebnis nutzbar gemachten psychischen Energien.

Elisabeth Bronfen
Liebestod und Femme fatale
*Der Austausch sozialer Energien
zwischen
Oper, Literatur und Film*

Suhrkamp

3. Auflage 2015

Erste Auflage 2004

edition suhrkamp 2229

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2004

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)

ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Jung Crossmedia Publishing, Lahnau

Printed in Germany

Umschlag gestaltet nach einem Konzept

von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-12229-7

Inhalt

Einleitung

Cross-Mapping und der Austausch
sozialer Energien

9

Kapitel 1

Noir Wagner

21

Kapitel 2

Amazonenspiele

121

Kapitel 3

Fatale Liebenspiele im Zeichen des
Cross-Dressing

157

Erbschaft unserer Zeit

Das Jahrhundert, dessen geistiges Erbe in dieser Buchreihe geprüft werden soll, hat durch einen unvorstellbaren Verlust an Ethik Geschichte gemacht. Es war uns vorbehalten, die Techniken der Naturbeherrschung so zu entfalten, daß sie auch an der inneren Natur des Menschen keine Grenze mehr fanden und damit das Jahrhundert der Völkermorde ermöglichten. Verdun und Vietnam, Auschwitz und der Archipel Gulag waren die inhumanen Stationen jenes Fortschrittszuges, den wir lieber zu Freud und Benjamin, Picasso und Godard fahren sahen.

Kann man diese Paradoxie in einer Synthese unseres heutigen Wissens aufheben? Die Bände der »Erbschaft unserer Zeit« versuchen es mit einem Zugang, der an die Enzyklopädisten erinnert. Sie gehen auf Vorträge zurück, die bis zur Jahrtausendwende in Berlin gehalten wurden. Führende Wissenschaftler aus unterschiedlichen Disziplinen leisten auf Einladung des Einstein Forums und der Berliner Festspiele GmbH Beiträge zu einer Bilanz der Moderne, die nur einen gemeinsamen Fluchtpunkt kennt: gänzliche Illusionslosigkeit über das Zeitalter – aber dennoch ein rückhaltloses Bekenntnis zu ihm.

Gary Smith

Einleitung

Cross-Mapping und der Austausch sozialer Energien

Wie erhalten kulturelle Gegenstände, Ausdrucksformen und Praktiken ihre treibende Kraft, genauer ihre Fähigkeit, über den historischen Augenblick, aus dem sie entstanden sind, zu wirken und uns zu ergreifen? Um diese kulturelle Überlebenskraft zu beschreiben, hat der amerikanische Shakespeare-Forscher Stephen Greenblatt den rhetorischen Begriff der *energia* als soziale und historische Kategorie wieder aufleben lassen. Für ihn steht dabei die Verschränkung einer zeitgenössischen Erfahrung von Ergriffenheit mit einer historischen Transaktion auf dem Spiel. Die ästhetische Kraft eines Shakespeare-Stückes soll beispielsweise gerade nicht als direkte Übertragung aus seiner historischen Zeit in unsere begriffen werden, da das Stück und die Umstände, aus denen es entstanden ist und die es repräsentierte, im Verlauf der Jahrhunderte radikal refiguriert worden sind. Gleichzeitig streichen diese Umschriften, die das Überleben eines ästhetischen Werkes garantieren, die historische Vergangenheit auch nicht aus, als wären wir in einer anhaltenden Gegenwart eingeschlossen. Greenblatts Rückgriff auf den Begriff der *energia* besagt statt dessen: Die hartnäckig sich immer wieder durchsetzende Kraft eines ästhetischen Werkes ist auf die Unentrinnbarkeit historischer Prozesse zurückzuführen, genauer auf einen strukturierten Prozeß der Verhandlung und des Austausches, der bereits in dem ursprünglichen Augenblick der Emergenz – dem historischen Ursprung des ästhetischen Werkes – bemerkbar war und dann anschließend von den kulturellen Umschriften dieses Werkes tradiert wird. Von dem Austausch sozialer Energien zu sprechen bedeutet

also, darauf zu beharren, daß es zwar keine direkte, ungetrübte und rekonstruierbare Verbindung zwischen unserem zeitgenössischen Empfinden und den früheren historischen Bedingungen, die beispielsweise ein Shakespeare-Stück prägten, gibt. Das Nachleben eines ästhetischen Werkes wird jedoch vornehmlich an der historischen Konsequenz abgelesen werden, mit der die in dem jeweiligen Text eingeschriebenen sozialen Energien transformiert und umgestaltet wurden. Diese *energia* kann, laut Greenblatt, nur indirekt als Wirkung festgestellt werden: an der Fähigkeit bestimmter kultureller Spuren, ein kollektives kulturelles Gedächtnis herzustellen, zu gestalten und zu organisieren. Aufgrund des kulturellen Austausches und der Zirkulation, die sich in Form von Umschriften – ob intertextueller oder intermedialer Art – abspielt, wird die soziale Energie eines ästhetischen Werkes über die Jahrhunderte hinweg am Leben erhalten. Die Frage, was denn an sozialen Energien zirkuliere, beantwortet Greenblatt folgendermaßen: »Macht, Charisma, sexuelle Erregung, kollektive Träume, Staunen, Begehren, Angst, religiöse Ehrfurcht, zufällige, intensive Erlebnisse«. Man könnte auch sagen: all das, was an kulturellen Empfindungen und Vorstellungen von einer Gesellschaft erzeugt und von dieser repräsentiert wird.¹

Ausgehend vom Konzept der Umschrift als kultureller Kraft, die die ästhetischen Werke den Tod ihrer Autoren und das Ableben der Kultur, aus der sie entstammen, überleben läßt, soll mit den hier diskutierten Fällen ein Genre-Vergleich durchgespielt werden, und zwar in Form eines Interpretationsverfahrens, das ich *cross-mapping* nenne. Ich bezeichne

1 Stephen Greenblatt, »Die Zirkulation sozialer Energie«, in: ders., *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*, Frankfurt/Main 1993, S. 31. »Power, charisma, sexual excitement, collective dreams, wonder, desire, anxiety, religious awe, free-floating intensities of experience«, Stephen Greenblatt, »The Circulation of Social Energy«, in: ders., *Shakespearean Negotiations*, Berkeley 1988, S. 19.

damit das Aufeinanderlagern oder Kartographieren von Denkfiguren. Bei solch einer Lektüre sollen Ähnlichkeiten zwischen ästhetischen Werken aufgezeigt und festgehalten werden, für die keine eindeutigen intertextuellen Beziehungen im Sinne eines explizit thematisierten Einflusses festgemacht werden können. Dabei geht es auch um die Transformation, die sich durch die Bewegung von einer historischen Zeit in eine andere ergibt, und ebenso auch um die Bewegung von einem medialen Diskurs in einen anderen. Mein Interesse an dieser Art Überlagerung von Texten entstammt einem Wunsch, das zeitgenössische Nachleben bestimmter Denkfiguren aufzuspüren, jedoch nicht im klassischen Sinne des komparatistischen Textvergleiches. Dabei geht es nicht nur um die Frage, warum eine Denkfigur überlebt, sondern auch, welchen Transfer in ein anderes Medium sie im Laufe dieses Nachwirkens erfahren hat. Dabei lässt sich sowohl das Zeitgenössische eines historischen Textes erkennen wie auch die Brisanz der Umschrift. Denn es zwingt einen zu fragen, warum eine bestimmte Refiguration im Laufe dieses kulturellen Transfers unternommen wurde, bzw. was an der Refiguration für die Frage nach zeitgenössischer Wirkungskraft wichtig ist. Vom medialen Überleben bestimmter Denkfiguren auszugehen erlaubt einem auch weniger gängige Entwicklungsbögen innerhalb unserer Kulturgeschichte nachzuziehen, Akzente anders zu setzen, und somit Figuren – personal wie rhetorisch – in Texten zu entschlüsseln, die sonst keine Beachtung finden würden. Die Denkfigur des *cross-dressing* erweist sich somit sowohl als eines meiner thematischen Anliegen, wie es auch das Modell meines kritischen Verfahrens selbst ist: Taucht beispielsweise die *femme fatale* aus Wagners *Tristan und Isolde* als Heldin des *film noir* in unserem kulturellen Bildrepertoire in neuer Kleidung wieder auf, trägt sie die Spuren der abgelegten Gestalt, wenn auch nur implizit, mit sich, eben wie eine als Junge verkleidete Schauspielerin in einer Shakespeare-Komödie ihre

weiblichen Züge nicht ganz abgelegt hat. Die Faszination – so meine Wette – liegt im Changieren dieser mehrfachen Artikulation.

In ihrem Plädoyer für die Rehabilitierung des analogiebezogenen Denkens hält Barbara Maria Stafford daran fest, daß dies zu einem Verständnis von ästhetischen Werken führen könne, in dem erfinderisch Korrespondenzen gesucht werden, um disparate Texte miteinander zu verbinden, um Bezüge herzustellen zwischen kulturellen Gegenständen, die oberflächlich betrachtet nicht übereinstimmen und nicht vergleichbar sind. Solch ein Hervorheben von Ähnlichkeiten und Verbindungen zwischen scheinbar ungleichen ästhetischen Ausdrucksformen erfordert nämlich einen imaginativen Sprung durch Raum und Zeit, bei dem es – wie auch bei Greenblatts Zirkulation sozialer Energien – darum geht, jene Kraft auszuloten, die teilhat an der historischen Transformation und sie gleichzeitig auch überlebt. Es bedeutet aber auch, die lebendige Kraft der Interpretation selbst in den Vordergrund zu rücken. Denn ein auf Analogien basierendes *cross-mapping*, das von einer produktiven Verschränkung von vergangenen und gegenwärtigen kulturellen Prozessen zehrt, fordert den Interpretierenden heraus, eine Denkfigur von immer neuen Gesichtspunkten aus zu betrachten, aus immer wieder unterschiedlichen Richtungen an sie heranzugehen. Wie Stafford erklärt: »Analogy grapples with the problem of how to conjoin an accumulated body of practices to the shifting present and elusive future. Within this developmental, not revolutionary framework the birth of the new was always apparitional, the astonishing product of an artful combination of preexisting elements. Transformation always arose at the intersection of constancy with instability, coupling continuity to discontinuity.«²

2 Barbara Maria Stafford, *Visual Analogy. Consciousness as the Art of Connecting*, Cambridge, Mass., 1999, S. 133.

Ähnliche Denkfiguren in scheinbar nicht vergleichbaren Texten durch solch ein *cross-mapping* herauszuarbeiten und hervorzuheben bedeutet jedoch auch, die Differenz auszuloten, die sich durch die kulturelle Umschrift ergibt. Wenn im folgenden Hollywood-Filme zusammen gelesen werden mit dramatischen Texten von Wagner, Shakespeare oder Kleist, obgleich sich diese nicht direkt als Intertexte verstehen, so deshalb, um der Frage nachzugehen, wie von der im Hollywood-Kino wiederbelebten *energia* einige der von klassischen Texten in Umlauf gesetzten Denkfiguren aufgegriffen werden, gleichzeitig aber auch andere, neue und refigurierte Gestaltungen durchgespielt werden. Welche für unsere zeitgenössische Kultur spezifischen Fragestellungen können hier gerade durch einen verstohlenen Rückgriff auf einen klassischen Text formuliert werden? In welchem Sinne findet hier eine umschreibende Aneignung der Vorlage anstelle einer treuen Nachahmung statt? Mit dem in den folgenden Fällen durchgespielten Versuch eines analogisierenden *cross-mapping* zwischen Oper, Kino und Literatur nehme ich auch eine heuristische Fährte auf, die bereits Stanley Cavell in seiner Studie über den Einfluß der Shakespeare-Komödie auf die *sophisticated comedies*, die zwischen 1937 und 1949 in Hollywood produziert wurden, gelegt hatte. Seinen Vorschlag, George Cukors *Philadelphia Story* (1940) als eine moderne Umschrift von Shakespeares *Midsummer Night's Dream* zu lesen, begründet er folgendermaßen: Sowohl Cukors Film als auch Shakespeares Komödie basieren auf der Idee, daß die öffentliche Welt des Tages ihre Konflikte nicht abgetrennt von Entschlüssen lösen könne, die den privaten Kräften der Nacht zugeschrieben werden müssen. Das Eintauchen in eine nachtgeweihte Welt führt zu einer Therapie der Ängste und Wünsche des Tages, insofern als an dem anderen Schauplatz – dem nächtlichen Ort der Halluzinationen – etwas erinnert wird, durch das man zu einem Wissen erwacht. An die nächtliche Reise ist aber auch der Umstand ge-

knüpft, daß etwas vergessen wird – eben das, was es uns erlaubt, aus diesem traumartigen qua traumatischen Wissen wiederaufzuwachen. Ich möchte auf Cavells Überlegungen inhaltlich nicht genauer eingehen, will aber für meine eigenen *cross-mappings* den rhetorischen Gestus übernehmen, den seine vergleichende Lektüre von Drama und Film leitet: Es geht ihm nicht etwa um einen soliden Beweis für die Beziehung zwischen Cukors *Philadelphia Story* und Shakespeares *Midsummer Night's Dream*. Sein Erkenntnisinteresse beschreibt Stanley Cavell vielmehr folgendermaßen: »discovering, given the thought of this relation, what the consequences of it might be. This is a matter not so much of assigning significance to certain events of the drama as it is of isolating and relating the events for which significance needs to be assigned.«³ In diesem Sinne sollen die Wunschphantasien, Ängste und Gefühlsintensitäten, die in den im folgenden besprochenen Hollywood-Filmen vorgeführt werden, nicht einfach auf eine Vorlage reduziert werden. Es gilt vielmehr auszuloten, wie die Denkfiguren, die mir erlauben, eine Ähnlichkeit zwischen zwei unterschiedlichen Textsorten auszumachen, eingesetzt werden. Was zeichnet die Verwendung dieser Gestaltungen kultureller Energien aus, und welche Konsequenzen lassen sich von den an ihnen erprobten Umschriften ableiten?

Das in den folgenden Beispielen vorgeschlagene *cross-mapping* umkreist jeweils die Frage, wie das weibliche Subjekt sich im Bezug auf die symbolischen Kodes und Gesetze, die es definieren, entwirft, bzw. wie es durch diese symbolische Ordnung konzipiert wird. Das weibliche Subjekt fungiert in diesen Texten jedoch nicht als Verkörperung einer radikalen Alterität, die als Grenze all dessen, was als Norm verstanden wird, gesetzt wurde und somit als idealisierte

3 Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, Mass., 1981, S. 145.

Überhöhung oder als monströse Perversion erscheint: eine Position, die Jacques Lacan dem weiblichen Subjekt innerhalb der von ihm vorgeschlagenen Topologie des Unbewußten wie der symbolischen Ordnung gerne zuschreibt. Sondern es geht bei den hier vorgestellten *cross-mappings* darum, einer anderen kulturellen Spur nachzugehen, dem Umstand nämlich, daß es seit der Shakespeare-Zeit eine Doppelkodierung des weiblichen Subjekts gegeben hat: Zum einen ist es die alle kulturellen Gesetze überschreitende zerstörerische und todessüchtige *femme fatale* – man denke an Lady Macbeth oder Ophelia, die sich mit ihrem gewaltigen Begehren jenseits der Gesetze des Symbolischen bewegen –, zum anderen die Stellvertreterin ebenjener kulturellen Codes, die dem weiblichen Subjekt eine dominante Position scheinbar absprechen – so etwa jene klugen Heldinnen in den Komödien, die eine Gegenfigur darstellen. Sie stehen für ein Aushandeln des sie beschränkenden und kränkenden Gesetzes ein, anstatt dieses auf verhängnisvolle Weise zu überschreiten. Daß gerade die Töchter auf der Seite des Gesetzes stehen können und mit ihrem vernünftigen Blick die Verblendungen ihrer Gegenspielerinnen, wie auch die des von der gefährlichen Frau faszinierten Geliebten, ins richtige Licht zu rücken suchen, findet in einer Figur wie der Portia in *The Merchant of Venice* oder der besiegten Amazonenkönigin Hippolyta in *A Midsummer Night's Dream* eine erste charismatische Gestaltung. Diese *energia* taucht dann in den weiblichen Figuren, die im kulturellen Bildrepertoire der letzten zwei Jahrhunderte als Vexierspiegel und Korrektiv für eine in die Krise geratene Männlichkeit fungieren, als neubelebte kulturelle Spur immer wieder auf: als Auslöser und Gegenstand von selbstverschwenderischen Halluzinationen, aber auch als Gegenstimme zu den Wahnvorstellungen der von Transgressionswünschen befallenen Liebenden.

Von dieser Spur ausgehend wird beispielsweise im zweiten Kapitel ein *cross-mapping* von Kleists *Penthesilea* auf Shake-

speares *A Midsummer Night's Dream* erprobt, um die Haltung der Amazonenkönigin bei Shakespeare, die die Mächte der nächtlichen Traumwelt den Gesetzen einer Alltagsnormalität an die Seite stellen will, in Zusammenhang zu bringen mit der Haltung Prothoes, der Dienerin Penthesileas, die wiederholt ihre Herrin von dem Wahn abhalten will, sich auf dem Schlachtfeld zu verschwenden, gleichzeitig aber auch den Vorschlag macht, der besiegten Königin möge man erst einen Sieg vortäuschen, bevor man sie ihre traumatische Niederlage entdecken lasse. Vom Interesse an einer weiblichen Subjektivität, die dem transgressiven weiblichen Begehren die Waage hält, ist zunächst aber vor allem das *cross-mapping* von Wagners *Tristan und Isolde* auf den *film noir* im ersten Kapitel geleitet. Es zeigt sich nämlich, daß die beiden bei Wagner über Zauberkräfte verfügenden Figuren – Isolde und ihre Dienerin Brangäne – in der *femme fatale* wieder zusammenlaufen. Gleichzeitig bietet es sich aber auch an, die Konsequenzen zu beleuchten, die sich daraus ergeben, daß der Figur der Brangäne, die sich unermüdlich für ein Gesetz der Kontingenz einsetzt, d. h. für ein Vertrauen in den Zufall, der alles anders werden lassen könnte als das von den beiden Liebenden besungene Gesetz des Verhängnisses, gerade wenn man vom *film noir* ausgeht, ein anderer als der manifest intendierte Sinn zugewiesen werden kann. Wie die vernünftige Amazonenkönigin in *A Midsummer Night's Dream* und die gehorsame Tochter in *The Merchant of Venice* birgt Brangänes Stimme nämlich das Versprechen der Handlungsfähigkeit und der Intervention, das gerade in der gegenwärtigen Umschrift des *neo-noir* wie auch in unserer zeitgenössischen Neubelebung einer Kultur des *cross-dressing* eine ganz eigene Ausstrahlung erhält. An den kämpfenden Frauen heute, die den transgressiven Gestus der *femme fatale* in die einer Selbstermächtigung umwandeln, wie auch an der zeitgenössischen Zelebrierung des *cross-dressing* erfährt nämlich die *energia* des Überlebenswillens, der bei Shakespeare und

Wagner dem tragischen Geist immer wieder entgegenwirkt, eine kulturell brisante Wiederbelebung: Sie enthält dabei eine doppelte Botschaft: daß nämlich das weibliche Subjekt sein Dasein innerhalb der symbolischen Gesetze anerkennen und sein Begehren diesen anpassen muß, es gleichzeitig aber auch dazu befähigt ist, diese Kodes im Sinne seiner eigenen Bedürfnisse neu auszuhandeln. Die Anerkennung der Notwendigkeit, sich eine kulturell geprägte Identitätskonstruktion anzulegen, eröffnet nämlich, wie Judith Butler herausgearbeitet hat, auch die Möglichkeit eines Spiels mit den kulturell in Umlauf gesetzten sozialen Energien, die traditionell das weibliche Subjekt beschränken: ein bewußt ironischer Austausch, dessen Anliegen es ist, vorgeschriebene Subjektkonzeptionen aufzubrechen, umzukodieren, neu zusammenzusetzen, um diese Kodes durch ein eigenwilliges Aneignen und Umschreiben zu verunsichern, gleichwohl aber – wie die historische Trajektorie, die sie durchlaufen haben – diese Kodes nie auszulöschen oder durchzustreichen. Denn wie Brangäne, die die Geliebten, Tristan und Isolde, davor warnt, daß die Nacht unweigerlich wieder zum Tag werde, besteht auch Judith Butler darauf, daß man an kulturelle Vorgaben als symbolische Fiktionen zu glauben habe, da diese sowohl notwendig sind, um das Genießen des Subjekts zu organisieren, wie auch, um den symbolischen Gesetzen, die in sich einen unlösbaren Widerspruch bergen, eine gewisse, für das Überleben der Gemeinschaft notwendige Konsistenz zu verleihen.⁴

Somit ergibt sich für das im folgenden durchgeführte *cross-mapping* noch eine weitere übergreifende konzeptionelle Klammer. Den Spuren einer medialen Umschrift sozialer Energien nachzuspüren – den Spuren des Wagnerschen Liebestodes im *film noir*, den Spuren der klassischen Ama-

4 Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of »Sex«*, New York 1993.

zone wie den des Shakespeareschen *cross-dressing* im Kabarett, aber auch in den Arenen realer politischer Kämpfe nachzugehen – bedeutet auch, das Erbe der Geschichte ernst zu nehmen, ohne es, wie Nietzsche dies formulierte, zum Totengräber der Lebenden werden zu lassen. Jeder zeitgenössische Akt der Repräsentation ist unwillkürlich damit beschäftigt, sich mit den kulturellen Denkfiguren, die ihm vorausgehen, auseinanderzusetzen, wenn auch in Form einer Refiguration. Wenn sich also ein später geschaffenes ästhetisches Gebilde unweigerlich in ein früheres einschreibt und somit einen ungetrübten Blick auf vergangene kulturelle Gegenstände in ihrer ursprünglichen Gestalt unmöglich macht, weil diese nur im Zusammenhang oder im Schatten der auf sie folgenden Umschriften gesehen und gedeutet werden können, erweist sich ein Erforschen der Analogien zwischen den Repräsentationen der Vergangenheit und ihren gegenwärtigen Refigurationen als brisante kulturelle Arbeit. Eine neue Lektüre historisch spezifischer ästhetischer Ausprägungen durch ihren Vergleich mit zeitgenössischer Kunst, um die vergangenen Ausdrucksformen ganz im Sinne von Greenblatts sozialen Energien am Leben zu erhalten, ohne sie in einer entlegenen Vergangenheit zu verorten, nennt Mieke Bal bezeichnenderweise »vornachträgliche Geschichte« (»preposterous history«) Dabei geht es ihr weder darum, die Vergangenheit in der Gegenwart verschwinden zu lassen, noch darum, die Vergangenheit zu vergegenständlichen, um sie somit in den Griff zu bekommen; es geht ihr vielmehr darum, sich in Form einer Umkehrung mit einer sogenannten »history today« auseinanderzusetzen: »This reversal, which puts what came chronologically first (»pre-«) as an aftereffect behind (»post«) its later recycling, is what I would like to call a *preposterous history*«. ⁵

5 Mieke Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999, S. 7.

Von einem gegenwärtigen Blickwinkel aus jene Texte zu betrachten, von denen die Energien ausgehen, die uns heute noch umtreiben, bedeutet aber auch anzuerkennen, daß man sich der Erbschaft des Vergangenen nicht entledigen kann, daß diese sich in unsere zeitgenössische Kultur auf schillernde Art einschreibt, ohne im Sinne von Quellen, Intentionen oder Einflüssen eindeutig festmachbar und verfügbar zu sein. Vergangene kulturelle Texte holen uns ein und gehen doch nicht in unserer Zeit auf. Das changierende Zirkulieren dieser in kulturellen Texten materialisierten Energien bewirkt nicht nur ein Überleben des Erbes der Vergangenheit, sondern auch eine ständige Umschrift des Gegenwärtigen, weil ein Befassen mit zeitgenössischen ästhetischen und kulturtheoretischen Refigurationen auch – wie Mieke Bal für ihr Konzept der *preposterous history* hervorhebt – die Gegenwart und die erneute Aushandlung der Bedeutung früherer Denkfiguren, die diese Gegenwart hervorbringt, selbst zum Gegenstand kritischer Betrachtung werden läßt. Um die Art, wie die Vergangenheit sich in der Gegenwart einnistet, diese bewohnt, als Erinnerungsspur stets neue Umschriften hervorruft, ohne in diesen gänzlich aufzugehen, geht es thematisch wie auch als Lektüreverfahren in den folgenden Kapiteln: um einen früheren Text, der wie ein traumatischer Kern dem Traum, der in einem auf diesen Ursprung folgenden Text gesponnen wird, innewohnt; um das Aneignen der Geschichte als einen Akt des Transvestismus, in dem die Gegenwart sich mit dem Anlegen der Kleider der Vergangenheit legitimiert. Vor allem aber geht es darum, daß wir der Gesetzmäßigkeit unseres kulturellen Erbes so wenig entkommen können wie den symbolischen Gesetzen, die dieses tradieren und reformulieren. Der Traum der Transgression, des Ausbruchs, der radikalen Selbstgestaltung jenseits vorgeschriebener Kodes führt immer wieder zu diesem Antagonismus im Herzen ästhetischer Erneuerung zurück.

