

CHRISTINE WEDER
INTIME BEZIEHUNGEN
ÄSTHETIK UND THEORIEN
DER SEXUALITÄT UM 1968

WALLSTEIN

Christine Weder
Intime Beziehungen

Christine Weder

INTIME BEZIEHUNGEN

Ästhetik und Theorien der
Sexualität um 1968

WALLSTEIN VERLAG

Inhalt

Einleitung:	
Geschichten von <i>Ars</i> und <i>Eros</i>	7
Umbruch >1968<	10
Intime Beziehungen:	
Literatur, Ästhetik und Theorien der Sexualität.	16
Ästhetische Ambitionen der Sexualtheorien – sexuelle Obsessionen der Ästhetik	19
Ausblick oder Andere Geschichten der Sexualität: die Literatur	25
<i>Liaisons stimulantes</i> : Affinitäten von Sexualtheorie und Ästhetik um 1968	33
I. Ästhetische Ambitionen der Sexualtheorien	37
1. Literatur als Hilfsmittel der sexuellen Befreiung: Wilhelm Reichs Manipulationskunst.	40
2. Literatur als formschöne Erinnerung an eine lustvolle Zukunft: Die Orientierung der neuen Sexualität an der Kunst bei Herbert Marcuse.	67
3. <i>Sexfront</i> oder Die ironische Kunst der Aufklärung: Sexualität als Pop Art	121
Rückblick	148

II. Sexuelle Obsessionen der Ästhetik.	151
1. Stimulierende Entgrenzung: Die Literaturgeschichte des Obszönen und das Programm des Schreibens »ohne Sicherheitskännchen« bei Ludwig Marcuse . . .	164
2. Kunst oder Pornographie? Für und wider die gegen- wärtige Literatur im »Zürcher Literaturstreit«	192
3. Exklusive versus popularisierende Entgrenzung: Pro Pornographie als Paradefall von extremer Literatur (Susan Sontag) oder von Massenkultur (Leslie A. Fiedler)	212
4. Potenzierte Dialektik: Das Obszöne als Formprinzip anti-pornographischer Kunst bei Peter Gorsen	249
5. Der Orgasmus als Modell ästhetischer Erfahrung und die masochistische Lust an der neuen Kunst bei Theodor W. Adorno.	289
6. »Le plaisir en pièces; la langue en pièces«: Erotische Fragmente einer Theorie der Text-Erotik bei Roland Barthes.	335
Rückblick	370
Bibliographie	377
Dank	404

Einleitung: Geschichten von *Ars* und *Eros*

Um bei aller Hingabe von Anfang an Distanz zu wahren, beginnt dieses Buch mit einer Erzählung von der Lustlosigkeit. Zumal, da nur die Literatur Lustlosigkeit so genüsslich ins Bild setzen kann, wie es in einer kurzen, aber traurigen Geschichte ohne Titel geschieht:

Zwei junge Leute, echte junge Leute von heute, Oskar und Emma mit Namen, liebten sich. Ihre Liebe war tief, niemand zweifelte weniger und glaubte stärker daran als sie selber, und so weit wäre alles ganz schön gewesen, aber es fehlte ihnen etwas, und wir wollen sogleich sagen, wie es sich verhielt mit dem seltsamen und sonderbaren Etwas, das ihnen fehlte. Kein Mensch, so weit und so scharf sie auch Umschau halten mochten, hinderte sie. Sie durften sich sozusagen lieben, schnäbeln, küssen und bearbeiten, so viel sie nur Lust hatten. Aber das eben ist der Haken: sie hatten ungestört weniger und weniger Lust an der Erbauung. Wenn irgend jemand dazwischen getreten wäre und ihnen gewissermaßen verboten haben würde, zu schaffen, so hätten sie mehr und mehr Lust dazu gehabt. Die beiden guten exzellenten jungen Leute waren danach also krank an einem Überfluß von Freiheit und sie seufzten, kann man sagen, vor Mangel an Behinderung. Denn ihr Ehrgeiz, muß man wissen, war die italienische Novelle, [in der] uns, wie sattsam bekannt ist, erzählt wird von Liebenden, die sich deshalb so heiß, so innig und so leidenschaftlich lieben, weil sie nicht sollen. Oskar und Emma besaßen unter anderem keine grausamen und hartköpfigen Eltern. Auch fehlte ihnen [ganz] und gar der zwischen dunklem Gebüsch hindurch blinzelnde schurkisirierende Schurke. Ja, ja, der Schurke, der entsetzlich mißtrauische Feind der Liebe fehlte ihnen. Sie sahen das lebhaft ein und waren tief bekümmert darüber. O du traurige, viereckige alkoholfreie moderne Zeit, du schnödes Zeitalter der Fliegerei und der Weltreisen, du siehst es jetzt, wie sehr unter

dir die abenteuerlehzenden Liebespaare zu leiden haben. Oskar und Emma's Liebe starb allmählich dahin, und weshalb? Ja, aus Mangel an Gefahr. Es [ge]fährdete und bekämpfte sie niemand, und so erschlafften sie bei der Tätigkeit. Wo Tätigkeiten so ohne weiteres und ganz blind gestattet sind, werden sie bald langweilig und erlahmen endlich. Das ist der entsetzliche Witz der Zeit, in welcher wir verdammt sind zu leben, daß alles erlaubt ist. Wo aber alles so schuftig erlaubt ist, die Verliebten einander drücken dürfen, ohne daß einer von ihnen sich voll banger Schmerzen umschauen muß, ob etwa Gefahr käme, da sind italienische Novellen unmöglich. Oskar und Emma wollten eine Novelle machen, aber sie geriet nicht, sie brach auseinander. Der Stil verweicht da. Rührendes Beginnen, eine echte Novelle zuwege bringen wollen, wo Gefahr fehlt. Gefahr ist ja die Ader und das Hindernis ist ja das Leben einer Novelle. Und Hindernisse gibt es nicht mehr in dieser charakterlosen, unstolzen Welt, die keines edlen Vorurteiles fähig ist. Kinder dürfen ja kommen, wann sie wollen, vor und nach dem heiligen Bündnis. Oskar und Emma wußten das, und es bemächtigte sich ihrer jungen Herzen eine unsagbare Beklemmnis. Ihre Eltern waren vorurteilsfreie Menschen, o Jammer. Wo aber einer vorurteilsfrei ist, da ist eine Novelle schon ganz und gar unmöglich. Novellen wachsen nur auf dem Boden wilder und köstlicher Eingefleischtheiten. Eine Liebesgeschichte existiert nicht, wo jemand ist, dem's egal ist, und wo niemand ist, dem's nicht egal ist. In den altitalienischen Novellen ist es niemandem egal, und darum hätten jetzt Oskar und Emma am allerliebsten sterben mögen. Sterben ist aber nicht so leicht, wenn kein Dolch gezückt wird. Sie sterben beinah vor Sehnsucht nach einem Dolch[.]

Ohne Kenntnis von Autor und Entstehungszeit wäre man versucht, die titellose Erzählung unter reißerische Überschriften wie *Die Kinder der sexuellen Revolution* oder *Der Preis der sexuellen Befreiung* zu stellen und sie als literarischen Reflex im Rückblick auf jene Aufbruchsbewegungen der 1960er und 1970er Jahre des 20. Jahrhunderts zu lesen, die gewöhnlich mit der Chiffre »1968« adressiert werden. Das poetische Porträt einer »modernen Zeit« der »Freiheit«, in der sich Oskar und Emma derart ungehindert

»lieben, schnäbeln, küssen und bearbeiten« dürfen, »so viel sie nur Lust« haben, weil jeglicher »Feind der Liebe« ausgestorben ist und es keine »grausamen und hartköpfigen Eltern« mehr gibt, sondern nur noch »vorurteilsfreie Menschen«, und Kinder »kommen« dürfen, »wann sie wollen«, selbst vor dem »heiligen Bündnis« – dieses Bild scheint ironisierend auf eine Welt nach jenem Umbruch anzuspielen, in dessen Zuge das Geschäft der Aufklärung im doppelten Sinn von Wissenserwerb bzw. -vermittlung und Vorurteilsbekämpfung auf dem Gebiet der Sexualität besonders eifrig vorangetrieben, die Eheschließung als Bedingung der Möglichkeit von Geschlechtsverkehr programmatisch abgelehnt und eine Reihe einschlägiger Gesetzesparagrafen wie beispielsweise die rechtliche Diskriminierung unehelicher Kinder aufgehoben wurde.¹ Oskar und Emma wirken demnach wahrlich wie »echte junge Leute von heute«.

Doch Robert Walsers Geschichte vom modernen Liebespaar und seinem Verlust der Lust ist vor gut hundert Jahren geschrieben worden,² zu einer Zeit, die sich laut gängiger Sexualhistoriographie nicht durch allgemeine Liberalisierungstendenzen auszeichnet.³ Allerdings bieten die lebensreformerischen Bewegungen um 1900 durchaus einen möglichen Bezugshorizont.⁴ Nicht nur die Rede von der »alkoholfreien« neuen Zeit dürfte auf diese Strömungen verweisen,⁵ die damals in der Künstlerkolonie des Schweizer Monte Verità⁶ ein – Walser vermutlich mindestens über Zeitungslektüre bekanntes – international ausstrahlendes Zentrum hatte.

1 Zur diesbezüglichen Änderung des deutschen Grundgesetzes im Jahr 1969 vgl. Eder (2009), S. 213.

2 Sie wurde auf der Rückseite des Manuskriptblatts des Prosastücks *Die Kapelle*, das im Februar 1914 in der Zeitschrift *Die Weißen Blätter* erschien, gefunden und zuerst veröffentlicht in: Unglaub (1983), S. 54f., dann abgedruckt in: Walser, SW, Bd. 16, S. 414-416. Jochen Greven vermutet, sie sei 1913 oder 1914 entstanden (vgl. die Anm. in: Walser, SW, Bd. 5, S. 273).

3 Vgl. z.B. Eder (2009), bes. S. 187-209.

4 Zu den – komplexen und widersprüchlichen – sexualreformerischen Ambitionen dieser Bewegung vgl. bes. Dose/Ferdinand/Pretzel (2001), Stopczyk (2001), Buchholz/Wagner (2001).

5 Zur lebensreformerischen Ablehnung des Alkoholkonsums vgl. z.B. Baumgartner (2001).

6 Für einen Überblick vgl. Böhme (2001), eingehend Schwab (2003).

Die Assoziation wird verstärkt durch die im gleichen Atemzug vorgenommene Charakterisierung als »viereckige« Zeit, die auf die geometrische Formensprache der um 1910 entstandenen abstrakten Malerei anspielt, denn zwischen Lebensreform und abstrakter Kunst bestanden Verbindungen und Verwandtschaften.⁷

Zwar haben die Erfindungen eines ›neuen freien Menschen‹ in den 1960er und 1970er Jahren manche Impulse der Lebensreformbewegungen aufgenommen (abgesehen unter anderem vom alkoholfreien Leben), und der Umbruch ist als langer, freilich nicht kontinuierlicher Prozess zu denken, der sich um 1968 lediglich in spezifischer Weise verdichtete. Aber Walsers Prosastück lässt sich *historisch* höchstens im Sinne eines prophetischen Vorläufers⁸ auf jene späteren Diskussionen und Imaginationen beziehen, die propagierend, reflektierend oder kritisierend um das Thema sexueller Befreiung kreisen. Umso besser, mögen Literaturwissenschaftler finden, erweist sich doch daran die hellsichtige, ja geradezu hellseherische Fähigkeit von Literatur. Dennoch soll hier mit Walsers vorausweisendem Abgesang auf den »Überfluß von Freiheit« vielmehr *systematisch* in die folgende Untersuchung eingeführt werden.

Umbruch ›1968‹

Die Geschichte Oskars und Emmas erzählt von einem Wandel der Werte und Normen. Dass in der »modernen« Zeit Liebespaaren »alles erlaubt« ist, was in einem unbestimmten Früher »verboten« war, gründet ihr zufolge nicht in Gesetzesänderungen oder anderen politischen Vorgängen, stattdessen im Abbau von »Eingefleischtheiten«, von herkömmlichen Denkgewohnheiten und Werturteilen, für die jene mittlerweile ausgestorbenen »Eltern« stehen. Entsprechend wird der Wandel, der Emmas und Oskars »Schnäbeln« allen »egal« – nicht: legal – gemacht hat, weder mit genauem Zeitpunkt noch mit konkreten Ereignissen markiert.

7 Vgl. dazu Walther (2001), Peckmann (2001), Foitzik Kirchgraber (2003), bes. S. 93 ff., zusammenfassend 227 f.

8 In Analogie zu Jorge Luis Borges' Verwendung des Begriffs im Text *Kafka und seine Vorläufer*, vgl. Borges, GW, Bd. 3, S. 114-117.

Eine solche Perspektive kann den Blick auf ›1968‹, verstanden als Chiffre⁹ oder Geschichtszeichen¹⁰ einer zeitlich und thematisch breiteren Konstellation von Aufbruchprozessen als die Jahreszahl und Stichworte wie ›Studentenrevolte‹ evozieren, zunächst ganz generell inspirieren. Die neuere Forschung, die sich seit den späten 1990er Jahren vermehrt um eine Historisierung von 68 jenseits der vornehmlich in Jubiläumsjahren immer wieder aufgelegten Anklagen und Verteidigungen bemüht, hat gezeigt, dass weniger von einem im engen Sinn politischen denn vielmehr von einem gesamtgesellschaftlich-kulturellen Umbruch, einem vielschichtigen Normen- und Wertewandel im größeren Zeitraum zwischen dem Ende der 1950er und dem Ende der 1970er Jahre auszugehen ist.¹¹ In der Konsequenz verlagert sich das Interesse von der »Geschichte der Ereignisse« hin zur »Geschichte der Repräsentationen«, zur Entstehung neuer Ausdrucksformen und Symbolsysteme, dürfte doch in dieser Hinsicht auf dem Papier weit mehr geschehen sein als auf der Straße.¹²

9 Für diese Begriffsverwendung vgl. z.B. Kraushaar (2000), schon im Titel seiner Aufsatzsammlung zu ›1968‹, und Rathkolb/Stadler ebenfalls im Titel ihres Sammelbandes (2010). – Fortan wird die Chiffre ohne Anführungszeichen verwendet.

10 Vgl. Rosenberg/Münz-Koenen/Boden im Vorwort ihres Sammelbandes zum Umbruch um 1968 (2000), S. X.

11 So sprechen etwa Siegfried (2008), Burckhardt (2007) und Marwick (1998) von einer ›Kulturrevolution‹ bzw. ›cultural revolution‹. Für historisierende Beiträge vgl. bes. die Sammelbände von Gilcher-Holtey (1998), Fink/Gassert/Junker (1998), Rosenberg/Münz-Koenen/Boden (2000), Schildt/Siegfried/Lammers (2000), v. Hodenberg/Siegfried (2006) und Herbert (2006), die Studien von Gilcher-Holtey (2001) und Frei (2008) sowie das von Klimke/Scharloth herausgegebene Handbuch (2007) mit Forschungsüberblick bis dahin; mittlerweile umfassend zum *Linksalternativen Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren* Reichardt (2014), freilich – dem Untertitel entsprechend – mit späterem Schwerpunkt auf der »Blütezeit« des Alternativmilieus Ende der 1970er Jahre bzw. um 1978 (vgl. dazu programmatisch S. 10f. und 34-38, Zitat S. 35). – Bereits in der untersuchten Zeit selbst gab es Stimmen, die ausdrücklich etwa den »borniert unmittelbar politischen Charakter der Revolution« verwarfen und für Erweiterung des Blicks plädierten, vgl. z.B. Kutzner: *Zukunft der Sinnlichkeit*, Zitat S. 47.

12 Zusammenfassend zur Fokusverschiebung in der Forschung vgl. Klimke/Scharloth (2007), S. 1-4, Zitat S. 1.

Auch das bei Walser angedeutete spezielle Gebiet des Wandels ist einschlägig: Einen zentralen Bereich von »Repräsentationen« im nicht politisch fixierbaren Umbruch um 1968 bildet die intensivierte Thematisierung von Sexualität. Gleichzeitig und in Wechselwirkung¹³ mit der Erfindung und Verbreitung der empfängnisverhütenden Pille¹⁴ verstärken sich die deskriptiven wie normativen Bemühungen auf dem – auch disziplinar – vielfältigen Feld sexualitätstheoretischer Wortmeldungen der Soziologie bzw. neu institutionalisierten Sexualforschung, Philosophie, Humanbiologie, Psychoanalyse bzw. Psychologie und der Aufklärungsliteratur. Dass diese Entwicklung breitenwirksam ist, lässt sich etwa an der internationalen Popularität der *Kinsey-Reports* ablesen.¹⁵

Die Sexualisierung kann dabei nicht einfach auf eine Politisierung zurückgeführt oder damit identifiziert werden, indem auf die zeittypische Politisierung der Sexualität¹⁶ gemäß dem Slogan »Das Private ist politisch« im Zuge einer Grenzverschiebung zwischen Öffentlichkeit und Intimität verwiesen würde. Denn erstens lassen etwa die Aktionen der Studenten oder die politischen Karrieren von Begriffen wie »obszön« und »pervers« zugleich eine Sexualisierung von Politik erkennen, so dass das Verhältnis nicht als hierarchisches, sondern als wechselseitiges zu beschreiben ist. Zweitens vermag eine Identifizierung die *Verbindung* der beiden Sphären gerade nicht zu fassen. Diese Verbindung, ideell hergestellt vor allem zwischen faschistischer Gewalt und sexueller Unterdrückung,¹⁷ ist freilich zu berücksichtigen, liegt darin doch ein wichtiger Grund dafür, dass Sexualität in jener Zeit so prominent verhandelt und imaginiert wird: Wer Gesellschaftskritik übt

13 Die Entwicklung ist weder einseitig materialistisch noch idealistisch aufzufassen.

14 Zur Geschichte und Diskussion der »Pille« vgl. bes. den von Staube/Vieth herausgegebenen Sammelband (1996).

15 Auch bald (1. Teil) bzw. sofort (2. Teil) ins Deutsche übersetzt: Kinsey/Pomeroy/Martin: *Das sexuelle Verhalten des Mannes* (1955; amerik. Original 1948) bzw. Kinsey/Pomeroy/Martin: *Das sexuelle Verhalten der Frau* (1953; amerik. Original 1953). Dazu summarisch Sigusch (2008), bes. S. 77f., 118f., 397-399.

16 Vgl. dazu bes. Herzog (2001) und Herzog (2005), S. 246-258.

17 Vgl. dazu z.B. Theweleit (1998), S. 101-160, bes. 106ff., und Herzog (2006).

und Aufbruchsprogramme propagiert, betätigt sich mit Vorliebe auf dem Gebiet der Sexualität, denn im Anschluss an freudomarxistisch inspirierte Theorien, insbesondere jene von Wilhelm Reich,¹⁸ wird das Herz der diagnostizierten Repression im Unterleib verortet, weshalb auch die angestrebte Befreiung bei diesem individuellen Unterbau des Gesellschaftskörpers ansetzen muss.

Der Veränderungsehrgeiz der sexuellen Aufbrüche reicht über politische Ergebnisse wie Gesetzesreformen hinaus und betrifft genau die Ebene jener »Eingefleischtheiten« in Walsers Geschichte. Zwar beziehen sich die Debatten immer wieder auf Gesetze, insbesondere die Paragraphen zu den »Straftatbeständen« der Homosexualität, Abtreibung und der sogenannten Kuppelei, die dann zumeist erst in den 1970er Jahren entscheidend geändert werden.¹⁹ Weil jedoch die kritisierte Repression letztlich in den Denk- und Wertkonventionen verortet wird, zielen die Befreiungsprogramme darauf ab. Die Programme haben nichts Geringeres im Sinn als einen aktiv herbeigeführten Wandel der betreffenden Werte und Lebens- bzw. Liebesweisen oder, altmodisch formuliert, eine Totalrenovation der Sitten. Dieses ehrgeizige Programm für einen so fundamentalen wie komplizierten Bereich und die damit verknüpften großen Versprechen mögen erklären, weshalb der Rückblick auf diesen Aspekt von 1968 nach wie vor einseitig entweder von Nostalgie oder aber – noch häufiger – von engagierter Polemik bezüglich des »Mythos«, der »Trümmer« und der »Schadensbilanz der sexuellen Revolution« bestimmt ist.²⁰ Dass die Wortmeldungen oftmals (noch) von Zeitzeugen stammen, macht dieses Engagement, das mit dem 50-Jahre-Jubiläum 2018

18 Für die euphorische Rezeption, die in den 1960er Jahren einsetzt, sind v. a. Reich: *Die sexuelle Revolution* (1966 [engl. 1945]) und Reich: *Die Funktion des Orgasmus* (1927) bzw. – entgegen dem Titel nicht identisch – Reich: *Die Funktion des Orgasmus* (1969 [engl. 1942]) zentral.

19 Zusammenfassend zu den Gesetzesänderungen vgl. etwa Raitz (2000), bes. S. 518–522 und 589, Herzog (2006), S. 106. – Aufschlussreich als Dokument der Debatten im Vorfeld ist der Band von Bauer/Bürger-Prinz/Giese/Jäger (Hg.): *Sexualität und Verbrechen* (1963), mit Beiträgen zur Strafrechtsreform u. a. von Adorno.

20 Zitate aus den Titeln der Beiträge von Reiche (1988), Sigusch (1996) und Lau (2002).

zu einem erneuten, aber womöglich letzten Höhepunkt kommen dürfte, umso plausibler.²¹

Ein historisierender Zugang²² bedeutet demgegenüber, die enthusiastische Rede der Aufbruchsentwürfe von einer ›sexuellen Revolution‹, deren Begriff Reich lange vor Erfindung der ›Pille‹ geprägt hat, nach der jeweiligen Ausgestaltung, Wirkung und strategischen Funktion zu befragen, anstatt die Befreiungsbeschwörung entweder affirmativ in die eigene Beschreibungssprache aufzunehmen oder umgekehrt einmal mehr als Chimäre zu entlarven. Die – berechtigte – Kritik ist hier immer wieder erbracht worden, öffentlichkeitswirksam zuletzt 2013 in der Debatte um Pädophilie-Sympathien und deren Medienpräsenz in linksalternativen Kreisen vor allem der 1980er Jahre als einer radikalisierten finsternen Folge der ›sexuellen Revolution‹.²³ Kritik ist nicht nur nachträglich aus historischer Distanz geübt worden, sondern bereits in jener *Zeit euphorischer Kritik*²⁴ selbst, von den auf dialektische Effekte wie ›repressive Entsublimierung‹ (Herbert Marcuse) sensibilisierten Theoretikern des Aufbruchs²⁵ und von feministischer Seite, die

21 Als ein Beispiel für viele vgl. Heider (2014), die ihre Ehrenrettung der *Sexrevolte um 1968* mit einem ziemlich vernichtenden Urteil darüber verbindet, *was von ihr blieb* (Untertitel).

22 Das etwa von Eitler (2007), S. 235, benannte Desiderat der Historisierung besteht weiterhin. Für bisherige Forschungsergebnisse vgl. bes. Eitlers zusammenfassenden Beitrag mit Forschungsüberblick sowie Eder (2009), S. 224–241, bzw. erneut Eder (2015) im insgesamt einschlägigen Sammelband von Bänziger/Beljan/Eder/Eitler (2015).

23 Den besten Überblick dazu mit Zusammenstellung der Zeitungsartikel bietet vorläufig der *Wikipedia*-Eintrag zum Stichwort ›Pädophilie-Debatte (Bündnis 90/Die Grünen)‹. Unter Bezugnahme auf diese jüngste Debatte historisierend zum Programm der emphatischen Anerkennung frühkindlicher Sexualität (v. a. in der Kinderladenpädagogik) und dessen Nähe zum Pädophilie-Problem vgl. zusammenfassend Reichardt (2014), S. 762–777, sowie die Literaturverweise dort; des Weiteren Elberfeld (2015), S. 265–273.

24 So perspektiviert Hecken (2007) sein Buch zu 1968 im Untertitel.

25 Vgl. v. a. Reiche: *Sexualität und Klassenkampf* (1968), bes. S. 122–150, im Anschluss an Marcuses Kritik der repressiven Entsublimierung in Marcuse: *Der eindimensionale Mensch* (1967), in: *Schriften*, Bd. 7, S. 91–96. Das Argument entlarvt generell die Gewährung von gewissen, abgezielten Freiheiten (Entsublimation) innerhalb eines unterdrückerischen

den Konnex zwischen ›sexueller Befreiung‹ und Ausbeutung von bzw. Gewalt gegen Frauen betont hat und in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre in die Anti-Pornographie-Bewegung mündete.²⁶ Anders als in bisherigen Forschungsbeiträgen, soll entsprechend die in den Texten um 1968 omnipräsente Repressionsthese oder -hypothese – d.h. die Ansicht, der ›Sexualtrieb‹ sei seit dem Christentum, seit der Frühen Neuzeit oder seit dem 18. Jahrhundert (je nach vertretener Variante) und mit Peak im viktorianischen 19. Jahrhundert in entscheidenden Dimensionen unterdrückt und verleugnet worden – weder wiederbelebt noch erneut mit Michel Foucault kritisiert werden. Unabhängig davon, ob sie (partiell) zutrifft oder nicht, erweist sie sich als dominanter Bezugspunkt damaliger Diskussionen und Imaginationen, mithin mindestens als äußerst wirksame Fiktion.²⁷

Systems als stabilisierend, d.h. repressiv, weil dadurch die Wahrnehmung von und die Unzufriedenheit mit diesem System verhindert wird. Vgl. dazu unten S. 82-85.

- 26 Für einen Überblick zum feministischen Kritik-Zweig, dem sich jüngere Forschungsbeiträge aus dem Rückblick immer wieder anschließen (z.B. Hermand [2000], S. 172-210), vgl. etwa Schulz (2007) und Read (1989). Für eine Weiterentwicklung dieser Positionen vgl. z.B. die Kritik an der ›Pornofizierung‹ der gegenwärtigen Gesellschaft von Hilkens (2010).
- 27 Dies belegt *ex negativo* gerade auch Foucaults *Histoire de la sexualité* (ab 1976), bei der die Repressionsthese als Ausgangspunkt und entscheidende Kontrastfolie dient (vgl. Foucault: *Sexualität und Wahrheit I* (1983 [1976]), v.a. S. 11-23). Zu den Beiträgen von Foucault positioniert sich diese Arbeit bewusst in einem zweiseitigen Verhältnis: Die sexualitätsgeschichtlichen Schriften, die ihrerseits in der untersuchten Zeit entstanden sind, werden nicht theoretisch adaptiert, sondern erscheinen als expositorische Primärtexte zum Thema Sexualität um 1968. Die methodische Entscheidung, die Repressionsthese nicht noch einmal auf ihre historische Wahrheit zu prüfen, sondern ihre diskursbestimmenden und -stimulierenden Funktionen zu beschreiben, sowie allgemein die Konstellierung von literarischen mit theoretischen Texten verdanken sich freilich der Weiterführung eines diskursanalytischen Zugriffs, wie ihn Foucault vorgeschlagen hat (vgl. bes. Foucault (2002 [1970])). Foucaults Schriften stehen daher im Literaturverzeichnis teils unter den Primär-, teils unter den Sekundärtexten.

Intime Beziehungen: Literatur, Ästhetik und Theorien der Sexualität

Robert Walsers Prosastück, das einen gesellschaftlichen Wandel in der Sparte Liebesverhältnisse ausmalt und melancholisch-ironisch überschattet, ist ein literarischer Text. Als solcher reflektiert und kommentiert er nicht nur einen Vorgang bzw. Diskussionsgegenstand außerhalb seiner selbst, sondern ist – auf seine eigene und medienpezifische Weise – ebenso an dessen Konstruktion beteiligt, indem er etwa einen aufklärerischen Freiheitsgewinn als Risiko für tragisch ambitionierte Liebespaare erzählt. An Walsers Text, der in einem historischen Diskussionszusammenhang (Lebensreform) steht, wird deutlich, was sich als Optik auf Literatur generell anbietet: Literatur leistet ihrerseits Diskussionsbeiträge, freilich ganz andersartige, die sich selten auf simple Voten bringen lassen.

Um 1968 verstärkt sich die Darstellung von Sexualität gerade auch in der Literatur²⁸ und deren Thematisierung in der Ästhetik, d.h. den literatur- und kunsttheoretischen Texten. Deshalb erscheint eine kontextualisierende Lektüre unter diesem Blickwinkel aufschlussreich. So kann nicht allein die diffus-universelle Präsenz der Sexualitätsdebatten jener Zeit in ihren literarischen und ästhetischen Reflexionen konkretisiert werden, sondern genauso und vor allem die konstruktive Beteiligung von Literatur und Ästhetik an jenen Debatten und an der vielgestaltigen Hervorbringung dessen, was um 68 Sexualität heißt.

Dies ermöglicht zugleich eine neue Perspektive auf den Gegenstand ›Literatur um 1968‹: Allgemein haben literarische Texte in diesem Kontext bisher wenig Beachtung gefunden,²⁹ obwohl

28 Vgl. z.B. Bentz (2000), S. 245.

29 Diese Diagnose, die etwa Anz (2001) gestellt und Strobel (2008) erneuert hat, trifft nach wie vor zu. Selbst Studien, deren Titel sich programmatisch auf Literatur oder verwandte Begriffe beziehen, beschränken sich in der Regel auf knappe Hinweise (vgl. z.B. Ott/Luckscheiter [2001], Rosenberg/Münz-Koenen/Boden [2000], Klimke/Scharloth [2007] und die im Übrigen ausgezeichnet kommentierte Publikation zur Marbacher Ausstellung *Protest! Literatur um 1968* von Bentz u.a. [2000]) oder behandeln exemplarisch wenige Autoren bzw. Texte (vgl. Luckscheiter [2001] zu Bernward Vespers *Die Reise*; Zeller [2010] hauptsächlich zu

schon mehrfach sogar für eine primär ästhetische Akzentuierung des Umbruchs plädiert worden ist, dessen programmatischen Kern die Parole ›L'imagination au pouvoir!‹ bzw. ›Die Phantasie an die Macht!‹ treffe.³⁰ Es ist, als wirke die populäre Metapher vom Tod der Literatur³¹ aus den Diskussionen um die politische Relevanz von Kunst, kondensiert im berühmten *Kursbuch* Nummer 15 (1968), als eine Art Bannspruch in der Forschung nach. Entsprechend sind literarische Texte, sofern denn eingehender berücksichtigt, vorwiegend unter der Fragestellung einer Politisierung untersucht worden.³² Diese Frage wurde zudem häufig weniger an die Texte als an ihre Autoren gestellt.³³

Aus der Verabschiedung eines eng politischen Verständnisses von 1968 ergibt sich auch für die Literaturwissenschaft die Notwendigkeit, neben der Politisierung ihres Gegenstandes andere zeitspezifische Faktoren zu diskutieren³⁴ und sich von der eingeschränkten Wahrnehmung über Etiketts wie *littérature engagée*

Alexander Kluges *Lebensläufe* und Rolf Dieter Brinkmanns *Rom, Blicke*, freilich unter ›Literatur um 1970‹, wohl in unausgesprochener Absetzung vom Label ›1968‹).

30 Vgl. zusammenfassend Luckscheiter (2007) im Anschluss an Bohrer (1997) und bereits Bohrer (1970). Eine direkte Brücke von der Parole zur Literatur schlägt etwa ein von Nicolas Born herausgegebener Band der Rowohlt-Reihe *Das neue Buch* mit dem Titel *Die Phantasie an die Macht: Literatur als Utopie* (1975).

31 Vgl. dazu bes. Komfort-Hein (2001), S. 138-151. Zu Recht betont sie, dass es jedoch v.a. Enzensberger, der das Stichwort vom ›Ende‹ oder ›Tod der Literatur‹ wirkmächtig aufgriff (vgl. Enzensberger, *Gemeinplätze* [1968], S. 187f.) nicht um einen Totenschein für die Literatur ging, sondern in erster Linie um eine ideologiekritische Reflexion auf deren Funktionen.

32 Vgl. bes. Hubert (1992) und Briegleb (1993). Für einen Überblick zu dieser Perspektivierung, die etwa auch Luckscheiter (2007), S. 151, feststellt, vgl. Komfort-Hein (2001), S. 9-15, die im Gegenzug Literatur um 1968 mit Geschichtsentwürfen jener Zeit, d.h. Denkfiguren von Nullpunkt und Umschlag, ins Verhältnis setzt.

33 Symptomatisch ist etwa, dass sich der einzige Beitrag zur Literatur im Band von Schildt/Siegfried/Lammers zu den 1960er Jahren kaum mit der Literatur selbst, vielmehr mit den Haltungen und dem Verhalten der Schriftsteller befasst (vgl. Øhrgaard [2000]).

34 Zu diesem Desiderat vgl. Luckscheiter (2007), S. 151.

oder ›AgitProp‹ zu lösen. Ein vielversprechender alternativer Aspekt besteht in der Sexualisierung, die mit den Beschwörungen eines sexuellen Aufbruchs und den breiten Debatten um Befreiung verflochten ist (nicht einfach: daraus folgt) und speziell das Potenzial hat, die Klischees engagierter Literatur aufzuweichen. Es lohnt sich deshalb, Literatur und Ästhetik nicht nur punktuell vor diesem »gesellschaftlichen Hintergrund«³⁵ oder in Auseinandersetzung mit der damaligen »Pornoschwemme«³⁶ zu sehen, sondern systematisch im zeitgenössischen Kontext von sexualtheoretischen Beiträgen zu lesen.³⁷ Anders als die Hintergrundmetaphorik suggeriert, ist dabei mit komplexen und gegenseitigen Austauschverhältnissen zu rechnen.

Das gilt umso mehr, als die Verbindung von Sexualität und Literatur bzw. Kunst in den Theorien um 1968 fundamental ist, wie diese Untersuchung nachweisen möchte. Einerseits nutzen nämlich die sexualtheoretischen Schriften den Bereich der Kunst und Literatur für ihre Diagnosen, Postulate und Ideale, belegen die künstlerische Sphäre mit Erlösungshoffnungen und Veränderungsforderungen. Andererseits ist umgekehrt in den ästhetischen Theorien einschließlich Literatur- und Kunstwissenschaft der Zeit auf unterschiedlichen Ebenen eine Tendenz zur Sexualisierung zu beobachten, die eine attraktive Möglichkeit eröffnet, diese Theorien zu historisieren. Die Literatur- und Kunsttheorien der relativ jungen Vergangenheit werden bis heute fast ausschließlich unter dem Aspekt ihres ›zeitlosen‹ analytischen Nutzens (oder Schadens) betrachtet, und die Ansätze zur Wissenschaftsgeschichte³⁸ haben hier wiederum lediglich eine zeittypische Politisierung aus-

35 Vgl. Görke (2005), Zitat S. 11; zur amerikanischen Literatur vgl. Boie (1995), S. 227-300, Charney (1983) und bereits Glicksberg (1971).

36 Vgl. Hermand (2000), S. 172-210.

37 Vgl. dagegen Hecken (1997), der seine Sammlung von »Sex-Stellen« (programmatisch z.B. S. 16) aus der deutschen Gegenwartsliteratur seit den 1950er Jahren erklärtermaßen kontextlos betreibt und nur auf die Zensurgeschichte Bezug nimmt. – Die diskursanalytisch inspirierte Arbeit von Neuhaus (2002) berücksichtigt den hier interessierenden Zeitraum nicht.

38 Vgl. bes. Rosenberg (2000); außerdem Peitsch (2000), Boden (2000), Vogt (2000) und Fluck (2000).

gemacht. Mit den Sexualisierungstendenzen kann dagegen eine andere Dimension der Ästhetik- und Fachgeschichte beleuchtet werden.

Während dieses Buch die enge Verschränkung von Ästhetik und Theorien der Sexualität um 1968 fokussiert, um für die theoretischen Texte eigenständige Einblicke zu liefern, ist seine Paarbeziehung aus den genannten Gründen gleichzeitig auf Erweiterung zum Dreiecksverhältnis mit der Literatur hin angelegt. Deshalb folgt hier nach einer näheren Skizze der ästhetisch-sexualtheoretischen Beziehungen ein Ausblick auf die Sphäre der Literatur.

Ästhetische Ambitionen der Sexualtheorien – sexuelle Obsessionen der Ästhetik

Walsers Geschichte eines unglücklichen Paares handelt mindestens so sehr von Literatur wie vom (Liebes-)Leben. Der Mangel an »Hindernis« plagt die jungen Leute nicht allein, weil er ihre »Lust« aneinander erlahmen lässt, sondern mehr noch, weil die Literatur von »Behinderung« lebt. Denn obgleich die beiden eigentlich wissen müssten, dass sie schon durch ihre Namen zum Scheitern verurteilt sind als Nacheiferer des berühmtesten Liebespaars der Weltliteratur, haben sie den »Ehrgeiz«, die »italienische Novelle« zu verwirklichen, was aber unmöglich ist, wenn die »wilde[n] und köstliche[n] Eingefleischtheiten« fehlen, auf deren »Boden« Novellen »wachsen«. ³⁹ Bei Oskar und Emma, die am liebsten Romeo und Julia oder ein ähnliches literarisches Paar ⁴⁰ wären und Kunst

39 Zu Walsers Erzählung im Kontext der Novellen-Tradition bzw. der zeitgenössischen Novellen-Diskussion vgl. Unglaub (1983). Generell zu Walsers Auseinandersetzung mit der Novellentradition vgl. Utz (2008), zu diesem Prosastück ebd., S. 45 f.

40 Der Pluralisierung und Verallgemeinerung im Verlauf des Prosastücks entsprechend (»die italienische Novelle« wird zu »italienische Novellen« bzw. »eine Novelle«), wäre wohl in erster Linie, aber nicht ausschließlich an die Geschichte von Romeo und Julia zu denken, die vor Shakespeares Drama zuerst als Novelle (*Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti* [1524] von Luigi da Porto) erzählt worden ist und deren Version von Gottfried Keller Walser das Prosastück *Die Kellersche*

als Sehnsuchthorizont, als Vorbild statt Abbild der Wirklichkeit verstehen, sind die Sphären von Literatur und Liebesleben aufs Innigste verknüpft.

Dass diese Verbindung in den Theorien um 1968 ebenso zentral ist wie in Walsers Erzählung, verdankt sich zwar einem bloßen Zufall. Doch ruft die Koinzidenz eine traditionelle Affinität von *Ars* und *Eros* in Erinnerung, die seit den Platonischen Dialogen des *Symposiums* immer wieder andere Formen angenommen hat. Die enge Beziehung, welche die Verhandlung von Kunst bzw. Literatur und diejenige von Sexualität in den 1960er und 1970er Jahren unterhalten, erscheint als eine historisch-spezifische Ausgestaltung dieser Affinität. Ihre Beleuchtung ist für beide Seiten des Verhältnisses erhellend.

Auf der einen Seite sind die sexualtheoretischen Beiträge der Zeit in mehrfacher Hinsicht auf Literatur und Kunst bezogen, was bereits für die Analyse dieses Bereichs einen ästhetikgeschichtlichen Fokus erlaubt:⁴¹ Vergleichbar mit der Vorbild-Macht, die das literarische Liebespaar auf Oskar und Emma ausübt, wird den künstlerischen Medien erstens gerne einen entscheidenden Einfluss auf die menschlichen Lebens- und Denkweisen, mithin auf Haltungen und Verhalten im sexuellen Gebiet zugetraut. Deswegen schreiben diese Theoretiker der Kunst ein Repressions- respektive Befreiungspotenzial zu, das sie in kunstkritischen wie kunstprogrammatischen Äußerungen geltend machen. Ihre Aufbruchsentwürfe enthalten regelmäßig ästhetische Programme zur Beförderung der projektierten neuen Freiheit. Die Forderungen reichen von der unverblümt instrumentellen Aufgabe im Sinne Reichs, durch Darstellung der »lebensbejahende[n] Art« der »Liebeskultur« zur »sexuelle[n] Umstrukturierung der Menschen« beizutragen,⁴² bis zur avanciert-indirekten Zweckdienlichkeit

Novelle (Walser, GW, Bd. III, S. 351-353) gewidmet hat. Die Rede von »altitalienischen« Novellen könnte auch eine direkte Referenz auf Paul Ernsts zweibändige Sammlung *Altitaliänische Novellen* (1902) und ihre Liebespaare sein (vgl. bes. Bd. I, S. 166-197; Bd. II, S. 95-106, 107-118, 145-172, 245-296).

41 Anstatt eines bloßen Vorspiels lassen sich somit die Sexualtheorien unter einem literaturwissenschaftlichen Blickwinkel präsentieren.

42 Reich: *Die sexuelle Revolution*, S. 263-265.

mittels sprachlich verfremdender Präsentation der »verdrängten Dimensionen der Realität«, d.h. vor allem der unkontrollierten »Begierde«, bei Marcuse.⁴³ Solche hochfliegenden Hoffnungen auf die Kunst gründen zu einem Gutteil darin, dass die einst von Freud etablierte Verbindung der Phantasie zur ursprünglichen Sexualität vor aller Repression jetzt in eine revolutionäre Kraft für die Verwirklichung einer befreiten Zukunft umgewendet wird.

Zweitens konvergieren die programmatischen Konzepte von Sexualität häufig mit Kunstidealen. Unter Radikalisierung einer Entwicklung, die im 18. Jahrhundert einsetzt, wird die Sexualität ganz vom Fortpflanzungsziel losgelöst, als reiner Selbstzweck reklamiert⁴⁴ und das sogenannte »Genitalprimat« zugunsten von ganzheitlichen Formen des Eros verworfen,⁴⁵ was bisweilen die Diskreditierung des Begriffs »Sexualität« selbst einschließt,⁴⁶ der um 68 nicht weniger in Verdacht gerät als derjenige der »Ästhetik«. Darin sind Autonomiepostulate und organologische Modelle zu erkennen, die parallel dazu insbesondere in der modernen Ästhetik seit der Sattelzeit um 1800 Tradition haben. Spezifischer noch zeichnet sich etwa bei Marcuse, für den neben Freud auch Schiller einen universellen Bezugsautor bildet, im Ideal der »*Selbstsublimierung der Sexualität*«⁴⁷ – Abschaffung der Sublimierung ist bei aller Freud-Kritik nicht sein Ziel – die Orientierung an den schillerschen Konzepten des Spiels als Handeln um seiner selbst willen bzw. des Verhältnisses von Inhalt und Form im Kunstwerk ab.

43 Marcuse: *Kunst und Befreiung* (Vortrag 1974), in: *Nachgelassene Schriften*, Bd. 2, S. 129-149, hier S. 139f. und 141-143.

44 Bei Reich bes. deutlich in *Die Massenpsychologie des Faschismus* (1933), vgl. S. 156f. – Zu diesem Aspekt als Novum des Aufbruchs um 1968 vgl. etwa Theweleit (1998), S. 101-159, bes. S. 112, bzw. als spezifisch »postmodernem Gebrauch der Sexualität« vgl. Baumann (1998).

45 Dies in Abgrenzung gegenüber Reich exemplarisch bei Dörner: *Wilhelm Reich* (1970), S. 128f.

46 Vgl. bes. Marcuse: *Triebstruktur und Gesellschaft* (1965, zuerst als *Eros and Civilization* [1955] bzw. *Eros und Kultur* [1957]), z.B. S. 52f. sowie das Kapitel *Die Verwandlung der Sexualität in den Eros*, ebd., S. 195-218. Die Beschreibungssprache dieser Arbeit hält sich nicht an das begriffliche Verdikt.

47 Marcuse: *Triebstruktur und Gesellschaft*, S. 202.

Auf einer weiteren Ebene behandeln drittens die Publikationen der aufstrebenden Sexualforschung ästhetische Fragen, indem Reihen wie die bereits 1952 begonnenen *Beiträge zur Sexualforschung* oder Sammelbände wie die in dieser Reihe erscheinenden *Tendenzen der Sexualforschung* (1970) Abhandlungen über Kunst und Literatur integrieren.⁴⁸ Zu diesem Aspekt gehört schließlich, dass progressive Aufklärungsbücher wie Günter Amendts populäre *Sexfront* (1970) auf ihre – oft spielerische – Art sowohl inhaltlich wie in der Aufmachung genüsslich Anleihen bei Literatur und Kunst nehmen. Diese Anleihen haben keine bloß illustrative Funktion, sondern bringen eigene Bedeutungsdimensionen und Darstellungsweisen ein. Auch darauf lohnt sich ein medienästhetischer Blick.

Die andere Seite trägt nicht weniger zum innigen Verhältnis zwischen Sexualtheorie und Ästhetik um 1968 bei. Insbesondere durch Adaptationen der Psychoanalyse kreisen die ästhetischen Theorien und Debatten inklusive Kunst- und Literaturwissenschaft in jener Zeit ihrerseits auffallend häufig um Sexualität, so dass die treffende Rede vom allgemeinen »Sexappeal«⁴⁹ des Theorie-Genres um 68 auf die ästhetische Sparte mit besonderem Hintersinn abwendbar ist. Nicht nur ein Autor wie Marcuse, der stets den Doppelcharakter von Ästhetik als Philosophie der Kunst und Theorie der Sinnlichkeit betont und folglich die wechselseitige Verschränkung von Sexual- und Kunsttheorie geradezu personifiziert, präsentiert mit seinem freudianisch-schillersch inspirierten Begriff der schönen Kunst als »Einheit von Sublimierung und Entsublimierung« eine sexualisierte Ästhetik.⁵⁰ Wie dieses Buch zeigen möchte, entspricht sein Entwurf darin vielmehr einer breit wahrnehmbaren Tendenz der ästhetischen Theorien, die auf die zeitgenössischen Theoretisierungen von Sexualität beziehbar ist.

48 Aus der genannten Reihe als Organ der Deutschen Gesellschaft für Sexualforschung vgl. die Beiträge von Luckow: *Homosexualität in der literarischen Tradition* (1962 = H. 26), Giese: *Das obszöne Buch* (1965 = H. 35), Giese/Hansen/Rasch: *Moderne Kunst* (1967 = H. 38).

49 Felsch (2015), S. 13.

50 Marcuse: *Kunst und Befreiung* in: *Nachgelassene Schriften*, Bd. 2, S. 129–149, hier S. 141–143.

Der Erweis einer solchen Tendenz kann etwa von folgenden Beobachtungen ausgehen: In der psychoanalytischen Literaturtheorie, die um 1968 in ihre zweite und besonders produktive Phase tritt und deren zumeist französische Haupttexte jeweils relativ rasch übersetzt werden, bestimmt in der Nachfolge Jacques x das interpretatorische ›Begehren‹ die Perspektive auf die Literatur, die freilich nur unendlichen Aufschub der Befriedigung gewährt. Diese gleichsam unbefriedigende Natur der Literatur wird von prominenten Stimmen – vor allem von Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihrem *L'Anti-Œdipe* (1972) – als ihr revolutionäres Potenzial zur Befreiung aus gesellschaftlich-kulturellen Repressionsmechanismen gefeiert. In der gleichen Zeit entstehen aber auch Theorien bzw. Essays wie Roland Barthes' *Le plaisir du texte* (1973), eine Art wollüstige Rezeptions- und Produktionsästhetik, welche die Lust am Text beschreibt und den Begriff der Perversion positiv dafür einsetzt, oder Julia Kristevas *La révolution du langage poétique* (1974), worin die poetische Sprache als dynamisierendes Aufbegehren des triebhaften ›Semiotischen‹ gegen die Setzungen des ›Symbolischen‹ charakterisiert wird.⁵¹ Weniger offensichtlich, aber durchaus präsent ist der Bezug zur Sexualität bei der Theoretisierung des Phantastischen, die damals Konjunktur hat und meist Freuds Konzeption des Unheimlichen zum Ausgangspunkt nimmt.⁵²

Als prominenter Ausläufer der psychoanalytischen Erotisierung von Literaturwissenschaft, die teilweise mit einer akzentuierten Gender-Perspektive⁵³ einhergeht, lassen sich auch Klaus Theweleits zweibändige *Männerphantasien* (1977/78) lesen, worin zunächst anhand von Freikorps-Literatur die Entstehung des Faschismus aus sexuellen – männlichen – Wünschen erklärt wird.⁵⁴ Dabei spielt die Präsentationsweise entscheidend mit, verspricht doch der betont unorthodoxe, oft salopp-persönliche und assoziative Stil

51 Kristevas Theorie würde eine eigene Arbeit unter der vorgeschlagenen Perspektive verdienen.

52 Vgl. bes. Todorov: *Introduction à la littérature fantastique* (1970).

53 Vgl. z. B. Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit* (1979), freilich weniger im Fahrwasser der Psychoanalyse.

54 Vgl. Theweleit: *Männerphantasien I* (1977), Theweleit: *Männerphantasien II* (1978).

gerade in Verbindung mit einem großen theoretischen wie politischen Anspruch eine neue Sinnlichkeit von Wissenschaft. Tonlagen jenseits herkömmlicher Disziplin im doppelten Sinn kommen in der erotisierten Literaturwissenschaft allgemein in Mode; ein anderes Beispiel dafür bildet die hedonistisch-materialistische Rezeption der Ästhetik von »Prä-Hippie« Walter Benjamin, wie sie Helmut Salzinger in *Swinging Benjamin* (1973) betreibt.⁵⁵ Weil der *Sound* theoretische Texte nicht minder ausmacht als literarische, wird übrigens bei der Analyse der Theorien im Folgenden häufig zitiert statt bloß paraphrasiert.

Markant ist zudem der Aufstieg des Begriffs der Obszönität zu einer ästhetischen und literaturhistorischen Leitkategorie. Anfang der 1960er Jahre erzählt Ludwig Marcuse (nur Namensvetter von Herbert) wirkmächtig die Literaturgeschichte des Obszönen, an der dann besonders in den 1970er Jahren zahlreiche literaturwissenschaftliche Überblicks- wie Einzeldarstellungen weiterbeschreiben.⁵⁶ Der Kunstwissenschaftler Peter Gorsen, beispielhafter Vertreter eines kunsttheoretischen Aufbruchs, verarbeitet alle einschlägigen Theorien insbesondere von Reich, den beiden Marcuse und Georges Bataille, um eine ganze Ästhetik aus dem ›Prinzip Obszön‹ zu entwickeln und die ›bürgerliche‹ Rezeption von Obszönität zu kritisieren.⁵⁷

Damit verbunden erscheint schließlich eine intensiviertere Diskussion um die Abgrenzung bzw. Allianz von Kunst und Pornographie zeitspezifisch. Während die eine Partei die Differenz hochhält und pornographische Erzeugnisse prinzipiell aus der Sphäre der ›wahren‹ Literatur ausschließt, zelebriert die andere Seite eine Auflösung der Grenze als Innovation und empfiehlt der Kunst als Ausweg aus der beschworenen Krise Inspiration durch Pornographie. In den Zusammenhang dieser Kontroverse gerückt,

55 Salzinger: *Swinging Benjamin*, Zitat S. 24.

56 L. Marcuse: *Obszön* (1962); vgl. generell bes. Mertner/Mainusch: *Pornotopia* (1970), fokussiert z.B. Krohn: *Der unanständige Bürger* (1974) zu Fastnachtsspielen, Müller-Schwefe: *Sprachgrenzen* (1978) zu Grass und Böll.

57 Vgl. Gorsen: *Prinzip Obszön* (1969) und *Sexualästhetik: bürgerliche Rezeption* (1972).

erhält auch eine für 1968 bedeutsame ästhetisch-politische Debatte einen neuen Akzent: Die pauschale Kritik an der Gegenwartsliteratur, die der bis dahin tonangebende Germanist Emil Staiger 1966 äußert und die den international ausstrahlenden ›Zürcher Literaturstreit‹ auslösen sollte, besteht im »Überschuß an Unsittlichkeit um ihrer selbst willen«, d.h. konkret in der Darstellung von Gewalt und Sexualität zum Selbstzweck.⁵⁸ Die Diagnose der Sexualisierung teilt Leslie A. Fiedler, wenn er in seinem später berühmten gewordenen Vortrag *Close the Gap – Cross the Border: The Case for Post-Modernism* im Rahmen eines explizit an die Zürcher Diskussion anschließenden Freiburger Symposions seinerseits bei einer Reihe neuerer Autoren ein »Wiederaufleben der Pornographie« seit der viktorianischen Zeit sieht.⁵⁹ Im Gegensatz zu Staiger beklagt er dies jedoch nicht, erklärt es vielmehr emphatisch zum Kunstprogramm. Sein Votum macht augenfällig, was sich als ein Grundzug der ästhetischen Theorien bereits bei anderen erwähnten Autoren angedeutet hat: Die Repressionsthese fungiert in jener Zeit ebenfalls als literatur- bzw. kunstgeschichtliches Narrativ. Sie soll deshalb als ein kardinales Scharnier zwischen den sexualtheoretischen und ästhetischen Debatten in den Blick kommen.

Ausblick oder Andere Geschichten der Sexualität: die Literatur

Aus dem vorliegenden Beitrag zu den wechselseitigen Beziehungen von Ästhetik und Theorien der Sexualität ergibt sich im Weiteren eine neue Perspektive auf Literatur um 1968, die vergleichend in, aber auch gegen diese theoretischen Kontexte gelesen werden kann. Ein solcher Vergleich behandelt die literarischen Texte, die sich gegenüber den theoretischen Beanspruchungen (zum Glück) häufig widerborstig verhalten, nicht als ›Anwendung‹ der

⁵⁸ Für Staigers Rede und eine Sammlung der Reaktionen vgl. Höllerer/Miller (Hg.): *Der Zürcher Literaturstreit* (1967); das Zitat ist der treffenden Paraphrase von August E. Hohler, ebd., S. 135, entnommen.

⁵⁹ Fiedler: *Überquert die Grenze* (1984 [dt. 1968, engl. 1969]), S. 686.

Theorien, sondern stellt ihre je eigenen Thematisierungen und Präsentationsweisen heraus.⁶⁰

Berücksichtigen lässt sich eine – nicht auf die etablierten ›Achtundsechziger‹-Autoren beschränkte⁶¹ – breite Auswahl von Texten des Zeitraums Anfang der 1960er bis Ende der 1970er Jahre, die sowohl neu perspektivierte kanonische Literatur wie unbekanntere einschließt. Die Lektüre im Kontext theoretischer Wortmeldungen dürfte überdies gleichermaßen ertragreich sein für literarische Texte, die sich nur mittelbar an der Diskussion beteiligen, wie für solche, die sich offensichtlich und ausdrücklich auf Entwürfe und Experimente neuer Lebens- und Liebesformen beziehen.

So können nicht nur ›übliche Verdächtige‹ wie Rolf Dieter Brinkmanns *Keiner weiß mehr* (1968), Peter O. Chotjewitz' *Roman – Ein Anpassungsmuster* (1968), Gisela Elsners *Das Berührungsverbot* (1970), Karin Strucks *Klassenliebe* (1973), Hubert Fichtes *Die Palette* (1968) und *Versuch über die Pubertät* (1974), Uwe Timms *Heißer Sommer* (1974), Verena Stefans *Häutungen* (1975), Bernward Vespers *Die Reise* (1977) oder Otto F. Walters *Die Verwilderung* (1977) zum Zug kommen, sondern genauso etwa Ingeborg Bachmanns *Ein Schritt nach Gomorrha* (1961), Peter Weiss' *Marat/Sade* (1964 uraufgeführt), Martin Walsers *Die Zimmerschlacht* (1967 uraufgeführt), Elfriede Jelineks *wir sind lockvögel baby!* (1970) und *Die Liebhaberinnen* (1975), Gerhard Zwerenz' *Erbarmen mit den Männern* (1968), Max Frischs *Biografie: Ein Spiel* (1968 uraufgeführt) und *Tagebuch 1966-1971* (1972), Adolf Muschgs *Rumpelstilz* (1968), Irmtraud Morgners *Hochzeit in Konstantinopel* (1968) und *Die wundersamen Reisen Gustavs des Weltfahrers* (1972) oder Hugo Loetschers *Der Immune* (1975).⁶²

Zumal angesichts der regen Austauschbeziehungen in der damaligen Rezeption bietet sich dabei – wie schon bei den Theorien –

60 Er ist in Form einer Monographie oder weiterer Artikel geplant. Dieser Ausblick ist jedoch zugleich als Anstiftung zum Mittun gedacht.

61 Vgl. dagegen etwa die Auswahl von Görke (2005).

62 Vgl. bereits meine Analysen (2009) zu Elsner und Weiss, (2010) zu Bachmann, (2012) zu Frischs literarischem Tagebuch, (2016) zu Morgners *Gustav*.

eine komparatistische Blickerweiterung an, die gezielt französische und amerikanische Literatur einbezieht: Wichtige Autoren sind Jean Genet (v.a. *Le Balcon* / dt. *Der Balkon*, 1957 uraufgeführt), John Updike (*Couples*, 1968 / dt. *Ehepaare*, 1969) und Marge Piercy (*Woman on the Edge of Time*, 1976 / *Die Frau am Abgrund der Zeit*, 1986). Nicht auszulassen ist das als eindeutige Pornographie gehandelte Genre, das sich vorwiegend mit Importprodukten aus den USA bestückt und bei vielen Zeitgenossen überschwängliche Aufbruchshoffnungen weckt.⁶³ Außerdem bereichern Seitenblicke auf andere Medien, vor allem Performances (*Paradise now*, 1968) und Filme (z.B. Richard Lesters *The Knack*, 1964; Jean-Luc Godards *Masculin-Féminin*, 1965; Woody Allens *Sleeper*, 1973) das Bild.

Das literarische Untersuchungsfeld lässt sich als komplexer heterogener Textraum⁶⁴ auffassen, anstatt es von vornherein mit dem Tenor der Forschung⁶⁵ durch eine notwendig generalisierende Umbruchsthese zu strukturieren. Analysen orientieren sich daher mit Vorteil weniger an der Chronologie der Texte denn an thematischen oder formalen Zentralmomenten, die jeweils eine Konstellation⁶⁶ mehrerer Texte ermöglichen. Als solche neuralgischen Punkte in Frage kommen etwa die Spannung von Natur und Kultur, das Widerspiel von Befreiung und Zwang, die Normabweichung bzw. Grenzüberschreitung, das Verhältnis der Geschlechter und der gesellschaftlichen Klassen, utopische bzw. dystopische Entwürfe oder das Verfahren der Montage. Auffällig ist aber auch, wie häufig am Thema der Sexualität Sprachreflexion

63 Vgl. bes. Odette Newman: *The erotic faculty* (1968)/dt. *Die Liebesfakultät* (1969) und *So you think sex is dirty?* (1969)/dt. *Die Swinger* (1970); Frank Newman: *Barbara* (engl. 1968, dt. 1969).

64 Vgl. dazu auch Komfort-Hein (2001), S. 15.

65 Die Diagnose einer Wende dominiert nicht nur in der Historiographie der Sexualität (vgl. z.B. Eder [2009], S. 224-241) bzw. Sexualwissenschaft (vgl. Sigusch [2008], 430-458), sondern auch in der Literaturgeschichtsschreibung, was *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur* mit der Periodisierung des Bandes zur *Gegenwartsliteratur seit 1968* (1992) von Briegleb/Weigel (Hg.) exemplarisch belegt. Sie soll nicht verworfen, vielmehr immer wieder neu als Frage offengehalten statt einfach vorausgesetzt werden.

66 Für weitere methodisch-theoretische Ausführungen zu diesem Begriff vgl. meine Überlegungen (2006).

betrieben wird und weit mehr vom Reden über Sexualität gehandelt wird als von jener selbst. Von besonderem Interesse sind nicht zuletzt autoreferenzielle Elemente in den Texten, die das Schreiben oder die Literatur mit der sexuellen Sphäre überblenden, so dass sexualisierte Poetologien entstehen.

Ebenfalls nicht vorauszusetzen ist eine enge oder scharf abgrenzende Definition von Sexualität, namentlich im Sinn von Geschlechtsakt – was hinsichtlich der erwähnten Kritik am ›Genitalprimat‹ historisch umso problematischer wäre. Damit hängt zusammen, dass es bei der Lektüre nicht um Isolation einschlägiger Textstellen gehen kann. Zu den Debatten gehören changierende Begriffe und Bilder, fließende Übergänge; zur Spezifik der literarischen Imaginationen wie der expositorischen Beiträge gehören die Vernetzungen innerhalb des einzelnen Texts.

Ein vergleichender Zugang, der ebenso Affinitäten wie Aversionen, Konvergenzen wie Kontraste zwischen Literatur und Theorie herausarbeitet und literaturgeschichtliche Traditionen bzw. Gattungskonventionen beachtet, lässt die Eigenarten der jeweiligen Texte in ihrer Thematisierung und Schreibweise sichtbar werden. Es treten nicht allein frappante Parallelen und überraschende Korrespondenzen hervor, die bis zu direkten Bezügen der literarischen Texte auf Sexualtheoreme reichen können (z. B. bei Struck). Zugleich zeichnet sich gerade dabei oftmals eine doppelte Differenz der Literatur zu diesen Kontexten ab, die wegen des für den Zeitraum um 1968 naheliegenden Verdachts auf ›Theorieliteratur‹ nicht selbstverständlich ist und die im Einzelnen zu beschreiben ist, ohne die Funktion von Literatur pauschal und einseitig auf Gegendiskurs⁶⁷ festzulegen: Indem die Texte zum einen immer wieder variantenreich den Spielraum der Literatur ausreizen, um besonders phantastische, unerhörte oder wunderbare, abstruse, lächerliche oder widersprüchliche, resignierte, abgründige oder ausweglose Geschichten vom Menschen zu erzählen, bringen sie eigene, andere Bilder der neuen Sexualität hervor. Diese Bilder verhalten sich, jenseits konservativer Kritik, mit Vorliebe skeptisch oder ironisierend zur zeitgenössischen Erlösungshoffnung

67 Zum methodischen Problem von Lektüren im Anschluss an dieses Konzept aus Foucaults frühen Schriften vgl. etwa Schäffner (2002).

auf ›freien Sex‹. Zum anderen spitzt sich am schwierigen sexuellen Sujet zu, dass Literatur andere Darstellungsmöglichkeiten und -probleme hat als expositorische Texte, in denen es – um das banalste Beispiel zu geben – mit der bloßen Nennung des Begriffs ›Sexualität‹ und der abstrakten Forderung, dieselbe müsse fortan schöner, besser und freier sein, getan sein kann. Das literarische Medium setzt seine eigenen Darstellungsverfahren ein, die selbst bei allfälliger inhaltlicher Kongruenz mit Theoremen Distanz und Differenz schaffen. Die Literatur erzählt nicht nur häufig ganz andere Geschichten – sie erzählt sie jedenfalls anders.

Wie in einem Brennspiegel zeigt sich dieser darstellerische Unterschied beim Vergleich von Robert Walsers prophetischer Erzählung mit einer Warnung Max Horkheimers aus dem Jahr 1970, die der Auffinder des Prosastücks bei Walser vorweggenommen sieht:⁶⁸ In einem Gespräch mit Helmut Gumnior redet Horkheimer von der »an sich notwendige[n] Auflösung der erotischen Liebe in der Gegenwart« und gibt im Sinn der erklärten »doppelte[n] Aufgabe« der Kritischen Theorie, die jeweils den »Preis« eines »Fortschritt[s]« bezeichnen müsse, zu bedenken, dass »wir« die »Pille [...] mit dem Tod der erotischen Liebe bezahlen«.⁶⁹ Die geschlechtliche Liebe lebe nämlich von der »Sehnsucht nach Vereinigung mit dem geliebten Menschen« und verliere folglich »ihre Basis«, wenn man das »Tabu des Geschlechtlichen« aufhebe und »die Schranke« einreißt.⁷⁰ Die Pille mache »*Romeo und Julia* zu einem Museumsstück«, oder »drastisch« gesagt: »Heute würde Julia ihrem Romeo erklären, daß sie nur noch schnell die Pille nehmen wolle und dann zu ihm komme.«⁷¹

Tatsächlich ähneln die beiden Darstellungen einander darin, dass die ungehinderte, schrankenlose sexuelle Befriedigung nicht als Gewinn des Freiheitsparadieses, sondern als Verlust von Romeo- und Julia-Geschichten im Leben wie in der Literatur präsentiert wird, auch wenn Walsers entfallene »Hindernisse« konventionelle

68 Vgl. Unglaub (1983), S. 66.

69 Horkheimer: *Die Sehnsucht nach dem ganz Anderen* (1970), in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, S. 385-404, hier S. 396.

70 Ebd.

71 Ebd., S. 396f., vgl. ähnlich in einem *Spiegel*-Interview des gleichen Jahres, ebd., S. 345-357, hier S. 355.

Vorurteile sind, wohingegen Horkheimer die »Schranke« der Angst vor einer Schwangerschaft durch ein medizinisches Mittel niedergerissen sieht. Doch ansonsten überwiegt der Kontrast. Abgesehen davon, dass es Oskar und Emma nur bis zur »Sehnsucht nach einem Dolch« und eben nicht zum unerhört dramatischen Tod von Horkheimers »erotischer Liebe« bringen, ist die Erzählung von den beiden Unglücklichen insbesondere keine Äußerung im Ton eines stirnrunzelnden Kulturkritikers und gibt jenem keine Argumente in die Hand, um etwa – wie es Horkheimer zum Erstaunen vieler Schüler und Freunde getan hat – die Enzyklika des Papstes zur Untersagung des Gebrauchs »künstlicher geburtenregelnder Mittel« zu rechtfertigen.⁷²

Dies liegt an der Differenz der Text- bzw. Äußerungsmedien. Während Horkheimer den Gegenstand abhandelt und dem Interviewer mit thesenartigen Aussagen Red' und Antwort steht, verhandelt Walsers Prosastück das Thema, ohne Thesen zu bieten. Obwohl die Erzählung die Schattenseite der neuen »Freiheit« ausmalt, hat sie mit einem Lamento auf die moderne Zeit, in der »alles so schuftig erlaubt ist«, so wenig zu tun wie mit einem ernsthaften Votum für die einstigen »grausamen und hartköpfigen Eltern« und ihre »edlen Vorurteile«. Denn die kapriziöse Ironie des Erzähltons reißt nicht nur die neue Freiheit, sondern genauso die alten »Eingefleischtheiten« in ihren (Aufwärts-)Strudel. Oskars und Emmas Klage über die Unmöglichkeit von Romeo-und-Julia-Novellen bringt keinen zum Weinen, da der Text so viel poetischen

72 Gumnior spricht Horkheimer darauf an, vgl. ebd., S. 396, Zitat aus Gumnior's Frage. – Auch über die Aussagen zu den Geschlechterrollen dürften sich die Schüler und Freunde gewundert haben. Horkheimer klagt vom Standort Schweiz aus, wo derzeit »ein ständiger Kampf um die Gleichberechtigung der Frau« tobe: »Die Mutter, die einen Beruf ausübt, ist etwas völlig anderes als die Mutter, deren Lebensaufgabe die Erziehung der Kinder war. Der Beruf verdinglicht ihre Gedanken. Dazu kommt noch etwas anderes. Sie ist gleichberechtigt. Sie strahlt, von Ausnahmen abgesehen, nicht mehr die Liebe aus wie vorher. Die Mutter bewahrte bisher ihre Natur als Ganzes und strahlte sie aus, durch ihre Sprache, ihre Gebärden. Ihre bewußten und unbewußten Reaktionen [...] spielten eine entscheidende Rolle in der Erziehung. Sie prägten das Kind vielleicht entschiedener als die Weisungen [des Vaters – C.W.]« (Ebd., S. 400)

Profit daraus schlägt, dass der Verdacht aufkommt, der modernen Misere sei eine noch viel unerhörtere Geschichte zu verdanken. Auf solche mutwilligen Spiele mit performativen Widersprüchen und mit dem Todernst zeitkritischer Verdikte ist Literatur spezialisiert.

Liaisons stimulantes: Affinitäten von Sexualtheorie und Ästhetik um 1968

Im Jahr 1968 lanciert der Rowohlt-Verlag unter dem Label *rororo sexologie* eine Taschenbuchreihe, die vom renommierten Sexualwissenschaftler Hans Giese¹ herausgegeben wird und in der bis 1975 über vierzig Bände mit Titeln wie *Voreheliche Sexualität* (1968), *Sexualunterdrückung* (1970), *Sexualerziehung* (1970), *Kirche und Sexualität* (1972), *Die Emanzipation der Frau in der sozialistischen Theorie und Praxis* (1972) oder *Psychologie der lesbischen Liebe* (1973) erscheinen.² Nicht nur in der Themenwahl und der Anreicherung von europäischen mit übersetzten US-amerikanischen Beiträgen repräsentiert dieses Unternehmen eine sich als Aufbruch und Erneuerung verstehende Diskussion der Sexualität.³ Ebenfalls typisch ist das Programm, das alle Bände als Klappentext begleitet:

Die herkömmlichen Moralvorstellungen führten mit ihrer Tabuisierung der Sexualität auch zu einer Zensur der Aufklärung. Das Interesse an sachgerechter Information über die Sexualität ist daher sehr groß, und es besteht inzwischen eine bemerkenswerte Bereitschaft zur nüchternen Entgegennahme sexualwissenschaftlicher Ergebnisse. Diese Bereitschaft ist zu akzeptieren und zu fördern. Unsere Reihe will eine Lücke schließen, die durch systematischen Informationsentzug entstanden ist;

- 1 Zu Gieses sexualwissenschaftlichem Engagement insbesondere für die Entkriminalisierung der Homosexualität schon seit Ende der 1940er Jahre vgl. Sigusch (2008), S. 392-394.
- 2 Die Autoren der genannten Beiträge in dieser Reihenfolge: Bell, van Ussel, Kentler, Pfürtner, Merfeld und Wolff.
- 3 Zur Rowohlt-Reihe als Motor einer neuen Sexualwissenschaft, die sich von der »sekundären Normierung bereits normierter Verhaltensweisen durch die Wissenschaft« abwendet und stattdessen der »freimütigen ›neutralen‹ Bestandsaufnahme sexueller Abläufe und Einstellungen einer Vielzahl durchschnittlicher sozialer Gruppen« verpflichtet, vgl. die zeitgenössische Wahrnehmung von Reiche: *Kritik Sexualwissenschaft* (1970), Zitat S. 5; aus historischem Abstand vgl. Sigusch (2008), S. 394.

in ihr werden neueste Ergebnisse der Sexualwissenschaft publiziert und ein breites Spektrum verschiedener und durchaus kontroverser Standpunkte gegenüber der Sexualität zur Sprache gebracht. So ist diese Reihe zunächst Aufklärung im eigentlichen Sinne, das heißt Vermittlung von entscheidendem Wissen. Darüber hinaus kommt ihr eine Beratungsfunktion zu; denn dieses Wissen stellt einen Bezugsrahmen dar, der persönliche Unsicherheiten beseitigen kann und helfen soll, die eigenen sexuellen Bedürfnisse, Wünsche und Verhaltensweisen selbstständig, das heißt ohne hilflose und einseitige Abhängigkeit von einzelnen ›Autoritäten‹, einzuordnen. Schließlich soll die Reihe durch eine weite Streuung von Wissen zu einer sachgerechten Diskussion sexueller Probleme innerhalb unserer Gesellschaft beitragen. Eine solche Aufklärung – und dies ist die Aufgabe, die der Herausgeber sich gestellt hat – ist von persönlicher, aber auch von sozialpolitischer Bedeutung.

Ausgangspunkt bildet die Repressionsthese in allgemeiner Form, die gleichermaßen auf das Handeln wie Wissen bezogen wird: Die Unterdrückung der Sexualität selbst hängt demnach direkt mit der Unterdrückung der »Information« über Sexualität zusammen. Dies bedeutet umgekehrt, dass sich die Wissensvermittlung unmittelbar gegen die praktische »Tabuisierung« der Sexualität auswirken wird – und *soll*, denn das Repressionsnarrativ knüpft an die kulturgeschichtliche These von der Repression zugleich Unterdrückungskritik und Befreiungsprogramm. Das Vorhaben ist nicht nur aufklärerisch im deklarierten Sinn der »Vermittlung von entscheidendem Wissen«; aufklärerisch ist vor allem auch der Optimismus bezüglich der Wirkung von Wissen auf Verhalten. Aus dieser optimistischen Voraussetzung ergibt sich die enorme Bedeutung, welche die Aufbruchsbestrebungen um 1968 *Texten* zuschreiben.⁴ Selbst und gerade wenn Schriften wie hier die Beiträge der Rowohlt-Reihe lediglich die Aufgabe »sachgerechter Information« haben, werden sie selber immer schon als Verän-

4 Im Gewicht von Texten liegt einer der Gründe, weshalb es sich methodisch besonders anbietet, die Aufbrüche jener Zeit vorwiegend anhand der bzw. als Texterzeugnisse zu untersuchen.

derung, als Aufbruch begriffen. Dies ist ein zentraler Effekt der Repressionsthese vom »systematischen Informationsentzug« und mag deren universelle Präsenz als Selbstbegründungsfigur der Theorien erklären: Das Zur-Sprache-Bringen wird so zum revolutionären Akt, das Aussprechen bzw. Aufschreiben zur Befreiung. Notwendiger und abenteuerlicher kann sich Geschriebenes kaum präsentieren.⁵

Verbunden mit der enttabuisierenden Wissensvermittlung gibt die Gebrauchsanweisung des Klappentexts – darin ebenfalls beispielhaft – eine doppelte »Beratungsfunktion« als Zweck der Buchreihe an, die dem Individuum wie der Gesellschaft Orientierung bieten soll in sexuellen Dingen. Ganz gemäß dem »klassischen« Aufklärungsprogramm seit dem 18. Jahrhundert wird dabei beansprucht, diese normative oder pragmatische Funktion im Sinn einer Nutzenanwendung der »Information« nicht mehr über apostrophierte subjektive Autoritäten zu erfüllen, sondern durch die Popularisierung (»weite Streuung«) von objektivem Expertenwissen, für dessen Verbreitung die preiswerten Taschenbücher der *Sexologie*-Reihe gemacht sind.⁶

In dieser Reihe wird im Jahr 1969 ein Buch mit dem Titel *Das Prinzip Obszön* und dem Untertitel *Kunst, Pornographie und Gesellschaft* publiziert. Sein Autor, Peter Gorsen, hat sich zuvor bereits in einem umfangreichen Artikel zum Lexikon *Sexualforschung* (1963) des Verlags für Kulturforschung mit Sexualität in der modernen bildenden Kunst befasst.⁷ *Das Prinzip Obszön* geht nun noch weiter als der Lexikonartikel über eine bloße Analyse sexueller Motive in Kunst und Literatur hinaus, denn es handelt sich um eine programmatische Kunsttheorie des »Obszönen«, eine durch und durch sexualisierte Ästhetik.⁸

5 Um dieser Lektüreattraktivität willen dürften denn »hartköpfige Eltern« und andere Repressionsinstanzen jeweils in den Texten weit länger überleben als in Wirklichkeit.

6 Rowohlt war Pionier im Metier solcher billiger Bücher: Als erster deutschsprachiger Verlag nach dem Krieg nahm er 1950 die Produktion von Taschenbüchern auf (vgl. z.B. Janzin/Güntner [2007], S. 420).

7 Gorsen: *Kunst* (1963).

8 Ausführlich dazu vgl. unten Kap. II.4.

Allein schon dieses Arrangement – eine auf Sexualität fokussierte ästhetische Theorie als Beitrag zu einer sexualwissenschaftlichen Buch-Serie – erscheint symptomatisch für die engen Beziehungen, die zwischen den sexual- und kunst- bzw. literaturtheoretischen Konzeptionen um 1968 bestehen. Wie im Fall von Gieses Reihe und Gorsens Buch ist das vielfältige Verhältnis, dem sich diese Arbeit widmet, gegenseitig: Während die Sexualtheorien in ihren Diagnosen oder Postulaten auf Kunst und Literatur Bezug nehmen und an ästhetischen Idealen orientiert sind (Teil I), gibt es in der Ästhetik jener Zeit auffällige Sexualisierungstendenzen (Teil II).

I. Ästhetische Ambitionen der Sexualtheorien

Der zitierte Klappentext der sexologischen Rowohlt-Reihe ist auch dem ästhetischen Beitrag von Gorsen vorangestellt, der dadurch buchstäblich eingereiht wird in das propagierte aufklärerische Projekt. Nimmt man die Einordnung unter die »neueste[n] Ergebnisse der Sexualwissenschaft« zum angegebenen informierend-beratenden Zweck ernst, heißt dies, dass von der Auseinandersetzung mit Kunst und Literatur ein entsprechender Gewinn erwartet wird: Für den Ausgang aus der »Tabuisierung der Sexualität« aufgrund »herkömmlicher Moralvorstellungen« soll der künstlerische Bereich zur befreienden Vermittlung von Wissen und Werten beitragen.

Das Verfahren von Herausgeber Giese, in seine progressive sexualwissenschaftliche Serie Gorsens ästhetisches Programm zu integrieren, führt exemplarisch einen zentralen Aspekt der Aufbruchsentwürfe vor, der hier gleichsam zur konkreten Buch-(reihen)gestalt geworden ist: Die um 1968 gängigen Sexualtheorien mit reformerischen bzw. »revolutionären« Absichten enthalten in der Regel Kunstprogramme. Sie begnügen sich nicht damit, für ihre Repressionsthesen immer wieder Belege aus der Geschichte der Künste beizubringen und so die Sexualität etwa in der Literatur als gleichermaßen unterdrückt zu erweisen wie im Leben.¹ Vielmehr spannen sie die Künste und insbesondere die Literatur auch programmatisch für ihre Befreiungsprojekte ein. Dies ist zum einen darin begründet, dass sie – wiederum gut aufklärerisch – von der Macht künstlerischer Medien auf den Menschen ausgehen und diesen Kanal als privilegiert zur Arbeit an der gewünschten Veränderung von Haltung und Verhalten einschätzen. Entscheidender noch für die wichtige Rolle der Kunst erscheinen jedoch

1 Beispielhaft dafür in der *Sexologie*-Reihe ist van Ussel: *Sexualunterdrückung* mit durchgängigen, über das Register zusätzlich erschlossenen Verweisen v. a. auf Literatur. Im Gegensatz zum programmatischen hat der diagnostische Bezug auf Kunst bzw. Künstler eine lange sexualtheoretische Tradition, die mindestens bis zu Richard von Krafft-Ebings *Psychopathia sexualis* (1886) zurückreicht.

zum anderen die großen Hoffnungen auf die *Phantasie* bei der Erfindung neuer Lebens- und Liebeswelten.

So allgemein wie allumfassend, d.h. alle Lebensbereiche betreffend, äußern sich diese Hoffnungen in einer anderen zeit-typischen Publikationsreihe, die zugleich einen besonders plastischen Eindruck von der Aufbruchseuphorik der 1960er Jahre als dem weiteren Kontext der Sexualtheorien geben kann. Ab 1964 sind beim Desch-Verlag in dichter Folge *Modelle für eine neue Welt* herausgekommen. Der Titel der Serie, die der in Frankreich, den USA und England bereits etablierteren ›Futurologie‹ im deutschsprachigen Raum zum Durchbruch verhelfen sollte,² ist ernst gemeint: In gemischtem Gestus von Prognose und Programm bieten pro Band bis zu 100 Wissenschaftler, Schriftsteller und Publizisten Zukunftsbilder verschiedenster Bereiche wie etwa Stadtplanung, Demographie, Kybernetik, Empfängnisverhütung, Geschlechterrollen, Sexualität, Freizeit oder Kunst.

Die groß angelegte Sammlung beruht dabei auf dem emphatischen Aufruf zur Phantasie, mit dem Robert Jungk als einer der Initiatoren den Reigen der bewusst nicht nur harmonischen Zukunftsmusik eröffnet: Der Journalist und Publizist, der eigentlich Robert Baum hieß und wegen seines sozialistisch-kommunistischen Engagements 1933 aus Deutschland emigrieren musste, beklagt im Auftakt zum ersten Sammelband mit dem Titel *Der Griff nach der Zukunft* (1964), dass gegenwärtig das »Feld« der »Träume«, »Vorstellungen« und »Pläne« brach liege, »die von der Möglichkeit einer neuen Gesellschaft, eines schöneren Lebens, einer veränderten Wirklichkeit ahnungsvoll zu sprechen wagten«.³ Diese »Lähmung der sozialen Phantasie« ist in seinen Augen zwar erklärbar – hauptsächlich mit der Enttäuschung über die »erschreckende Entwicklung zweier in der Praxis erprobter gesellschaftlicher Entwürfe«, nämlich die »des Nationalsozialismus und des Bolschewismus«. Sie ist jedoch nicht länger hinzunehmen, weil die »rein rechnende[] Methode des Zukunftsentwurfes« angesichts einer komplexen Welt um die »Imagination«

2 Vgl. bes. die Forderung im Band *Unsere Welt 1985* von Jungk: *Futurologie* (1964), S. 16.

3 Jungk: *Modelle für eine neue Welt* (1964), S. 23.

ergänzt werden muss, die nicht quantifizierbare Faktoren wie etwa Gefühle in die »vorausgeworfene Skizze einer neueren, späteren Wirklichkeit« miteinbezieht.⁴ Die Aufgabe solchen Phantasierens, das Utopien der Zukunft mit Orientierungsfunktion für die Gegenwart entwirft, indem es »nicht das Seiende, nicht einmal das Mögliche, sondern das *noch nicht* Mögliche« ausmalt, traut Jungk prinzipiell allen »Menschen mit Einbildungskraft« zu; speziell angesprochen sind aber nicht zufällig »die Dichter«.⁵ Literatur bzw. Kunst allgemein wird demnach zur prädestinierten Sphäre der »revolutionären Rolle der sozialen Phantasie«, die für Jungk weniger in der positiven Gestaltung eines endgültigen Modells der schönen neuen Welt besteht denn vielmehr in einer dynamisierenden, d.h. »unruhestiftende[n]«, »das Fertige auflösenden« Funktion durch die Imagination immer wieder anderer Modelle.⁶

Die Hoffnung auf die Phantasie, der in derartigen Aufbruchprojekten generell eine befreiende Transzendierung der Realität und ihrer (Denk-)Zwänge zugeschrieben wird, verstärkt sich in der Sexualtheorie, wie sie prominent Herbert Marcuse vertritt, zusätzlich durch eine programmatische Umwendung der freudischen Verknüpfung von Phantasie und nicht unterdrückter Sexualität. Das ist, so soll gezeigt werden, eine zentrale Basis für den Einschluss von ästhetischen Postulaten in die Theorien der Sexualität. Doch zunächst kommt – immer auch mit Blick auf den (Rezeptions-)Kontext – der andere Vater oder besser: Großvater der Beschwörungen sexueller Befreiung zu Wort, der sich nun freilich weniger wegen der revolutionären Phantasie für Literatur interessiert als wegen deren manipulativer Macht.

4 Ebd., S. 24, 29, 32.

5 Ebd., S. 29, 32.

6 Ebd., S. 31. Die Reihe der *Modelle für eine neue Welt* enthält selbst indes keine literarischen bzw. künstlerischen Zukunftsentwürfe.

1. Literatur als Hilfsmittel der sexuellen Befreiung:
Wilhelm Reichs Manipulationskunst

Der querschlägerische Psychoanalytiker und Sozialist Wilhelm Reich reagiert mit doppeltem Unwillen, als ihm ein Kritiker mit Literatur kommt. Die Debatte findet 1936 in der *Zeitschrift für politische Psychologie und Sexualökonomie* statt, die der von den Nationalsozialisten ins dänische Exil vertriebene Reich 1934 unter dem Pseudonym Ernst Parell gegründet hat und bis 1938 zu einem großen Teil mit eigenen Artikeln bestücken sollte. In der Korrespondenz-Rubrik bringt der niederländische Schriftsteller Jef Last Einwände gegen Reichs Beitrag *Der Kampf um die neue Moral* (1935), der als Kern einer »kulturelle[n] Revolution« die »sexuelle[] Revolution« im Sinn einer radikalen Befreiung aus dem »Jahrtausende alte[n] sexualunterdrückende[n] Patriarchat« propagiert hat.⁷ Last verweist dabei den Initiator der Sexpol-Bewegung,⁸ deren Organ die Zeitschrift ist, auf »das außerordentlich interessante Werk des englischen Schriftstellers Aldous Huxley ›This brave true world‹«:⁹

Huxley führt in diesem Roman die Gedankengänge der Sexpol eigentlich ad absurdum. Er zeichnet eine phantastische Zukunftsgesellschaft, in der alle Bindungen zwischen Fortpflanzung und Sexualität gelöst sind. Die Kinder werden in Staatslaboratorien ausgebrütet, der Sexualakt als Lust dagegen ist nicht nur stärkstens bejaht, sondern der Staat tut alles, damit der sexuelle Trieb fortwährend hemmungslos und restlos befriedigt werden kann. Auch in Huxleys Roman fordert man bereits die dreijährigen Kinder auf, mit dem »Lulu« zu spielen; und bestraft werden nur diejenigen, die an sexuellen Spielen kein Vergnügen haben. Das Ergebnis ist eine scheinbar vollkommen glückliche Welt, aus der (bei genügender materieller Versor-

7 Reich: *Der Kampf um die neue Moral*, S. 145 bzw. 155.

8 ›Sexpol‹ oder ›Sex-Pol‹ als Abkürzung für ›Sexualpolitik‹. Zu dieser Bewegung vgl. z. B. Boadella (1981), S. 85-89, oder Laska (1981), S. 70-73.

9 Er meint selbstverständlich Huxleys *Brave new world* (1932), noch im selben Jahr auch auf Deutsch erschienen als *Welt – Wohin?* (später als *Wackere neue Welt* [1950] bzw. *Schöne neue Welt* [1954]).

gung) jede Unzufriedenheit verschwunden ist und auch jede sexuelle Entartung. Aber jetzt kommt die Anklage Huxleys. In dieser vollkommen glücklichen Welt ist auch jede Spannung, jedes künstlerische Schaffen, jede geistige Hingabe und jede wirkliche Wissenschaft verschwunden.¹⁰

Last sieht in der literarischen Dystopie die Konsequenzen von Reichs grundlegendem Credo dargestellt, Sexualität sei prinzipiell unabhängig von Fortpflanzung und Liebe¹¹ als Selbstzweck anzuerkennen. Da er offenbar mit Freud gegen Reich annimmt, dass Kultur Triebhemmung erfordere, legt er Huxleys Roman als Imagination des Untergangs aller kulturellen Errungenschaften, namentlich Kunst und Wissenschaft, infolge einer »hemmungslosen« und »restlosen« Befriedigung des »sexuellen Triebes« aus.

Reich verwahrt sich in seiner unwilligen Responzendenz zunächst generell gegen die Mitarbeit der literarischen Phantasie an Modellen für eine neue Welt und positioniert sein Projekt in größtmöglicher Distanz dazu:

Huxley schildert in seinem Roman ›this true brave world‹ [sic] wirklich eine ›phantastische Zukunftsgesellschaft‹! Die Sexpol aber ist keine auf Phantasterei aufgebaute Spekulation, sondern eine auf wissenschaftlicher Erkenntnis basierende Politik, welche sich nicht damit begnügen kann, Schilderungen und Dichtungen einer Zukunftsgesellschaft zu geben, sondern deren ganz konkretes Ziel es ist, die realen Schwierigkeiten der Gegenwart zu erkennen, um über ihre Zerstörung hin den ersten Schritt zur Umstrukturierung der Gesellschaft zu wagen. So kann die Sexpol sich nicht auf spekulative Gedankengänge einlassen, sondern muss, – auf wissenschaftlicher Basis fussend – den Weg gehen, der langsam von Schwierigkeit zu Schwierigkeit, von Problem zu Problem vordringt. – Uns ist es noch nicht möglich, ein Bild von der ›Zukunftsgesellschaft‹ zu entwerfen. Uns interessiert die Not *unserer* gegenwärtigen Gesellschaft und die Aufgabe,

10 Last: *Antwort an Wilhelm Reich*, S. 169f.

11 Darauf geht Last wenig später ein und entgegnet mit der Parole: »Keine Sexualität ohne Liebe!« (Ebd., S. 171)

die diese Not uns stellt, ist so gross, dass wir keine Zeit haben, von Idealen zu träumen.¹²

Die Kluft zwischen Literatur und Wissenschaft wird von Reich hier gerade deshalb so betont, weil die Affinitäten offenkundig sind. Er reagiert allergisch auf »phantastische« Entwürfe, weil sein eigenes Unternehmen, die »Sexualpolitik«, erklärtermaßen nicht bloß deskriptiv-»wissenschaftlich«, sondern auch normativ-»politisch« ausgerichtet ist¹³ und daher seinerseits eine – freilich nicht ironisierte – schöne neue Welt entwirft, was unweigerlich Imagination und »Ideale« involviert. Entsprechend umgeht er die hier gepredigte Enthaltensamkeit in Zukunftsbildern kurz darauf umstandslos mit einem eleganten Irrealis: »[W]enn« die Sexpol »die Zukunftsgesellschaft schildern wollte«, dann »würde« sie jedenfalls verglichen mit der literarischen Dystopie zu diametral »entgegengesetzten Schlüssen kommen«, hält er als zweites Argument gegen Lasts Verweis auf Huxley fest, um das Kontrastbild gleich zu liefern:

Die Menschen, welche frei von Schuldgefühlen zu ihrem Sexualleben stehen und unabhängig von wirtschaftlichen Misereen ihren gesunden, natürlichen Trieb lustvoll befriedigen könnten, würden nicht wie bei Huxley, jede Spannung entbehren, sondern ihre Spannungen und deren Lösungen bewusst erleben. Und aus der bewussten Bejahung ihrer Bedürfnisse und deren Befriedigung würde eine neue Kultur aufblühen. Kunst wäre nicht mehr Privileg einiger Auserwählter, sondern die Masse würde fähig werden, sie zu geniessen!¹⁴

Die ungehinderte Befriedigung des »gesunden, natürlichen Triebes« wäre demnach nicht nur für das »Sexualleben« selbst, sondern auch für die Kultur im Allgemeinen und die Kunst im Besonderen

12 Reich: *Antwort an Jef Last*, S. 171.

13 Vgl. auch schon im anonymen, aber aller Wahrscheinlichkeit nach von Reich verfassten programmatischen Eröffnungstext *Zur Einführung* der ersten Nummer der Zeitschrift (1934).

14 Ebd., S. 172.

förderlich. Dabei zeigt das Argumentationsverfahren: Mehr noch als *dass* Last mit Huxleys Roman überhaupt Literatur ins Spiel der Zukunftsentwürfe einbringt, erregt Reichs Unwillen, *wie* nach dieser Interpretation Huxley eine Welt des enthemmten »Sexuallebens« literarisch beleuchtet. Würde Huxley etwa die Entkopplung von Sexualität und Fortpflanzung positiv-utopisch anstatt dystopisch imaginieren, dürfte dies Reich sogar als Beförderung der angestrebten Revolution gutheißen. Denn an anderen Stellen, vornehmlich in *Die sexuelle Revolution*,¹⁵ schreibt er der Literatur durchaus eine »sexualpolitische« Funktion zu, die allerdings – im Gegensatz zu den späteren Konzeptionen der 1960er und 1970er Jahre, worin übrigens Huxleys *Brave new world* als beliebter Referenztext wiederkehrt¹⁶ – der Wissenschaft klar instrumentell untergeordnet ist. Das soll im Weiteren deutlich werden; zunächst folgen jedoch einige allgemeine Anknüpfungspunkte für die um 1968 betriebene Wiederentdeckung dieses Aufrufers zur sexuellen Befreiung, dem auch heute weniger bekannte, namentlich Otto Gross,¹⁷ an die Seite zu stellen wären.

15 Die Textgeschichte ist kompliziert: Die Schrift erschien zuerst 1930 unter dem Titel *Geschlechtsreife, Enthaltbarkeit, Ehemoral: eine Kritik der bürgerlichen Sexualreform*, 1936 in einer zweiten – hauptsächlich um den 2. Teil – erweiterten Auflage mit dem Titel *Die Sexualität im Kulturkampf: zur sozialistischen Umstrukturierung des Menschen* (Kopenhagen 1936), diese Ausgabe 1945 unter einem neuen Titel zunächst in englischer Übersetzung: *The sexual revolution: toward a self-governing character structure*, die dann Mary Boyd Higgins 1962 nochmals neu herausgab; 1966 erschien das Buch deutsch unter dem Titel *Die sexuelle Revolution: zur charakterlichen Selbststeuerung des Menschen*. Ich verwende die 1999 in 15. Auflage, 1971 erstmals erschienene Taschenbuchausgabe dieser letzten Fassung (Reich: *Die sexuelle Revolution*); Verweise im Folgenden unter der Sigle SR direkt im Text.

16 Vgl. z. B. Firestone: *Frauenbefreiung und sexuelle Revolution* (1975 [engl. 1970]), S. 194.

17 Seine Schriften, die mehrere Aspekte von Reichs politischer Sexualtheorie vorwegnehmen und um 1968 ebenfalls, obschon weniger intensiv, wiedergelesen werden, wären für eine Relektüre unter der hier gewählten Perspektive insofern prädestiniert, als darin die Verbindungen zur Literatur noch ausgeprägter sind. Vgl. Kilcher (2006).

Unter der moralischen Zwangsjacke: Sexualität nature

Für die Aufbruchsbewegungen um 1968 ist *Die sexuelle Revolution* neben *Massenpsychologie des Faschismus* (1933) und *Die Funktion des Orgasmus*¹⁸ das wichtigste Buch des bis dahin vergessenen Verbinders von Marxismus und Psychoanalyse, der in den 1930er Jahren sowohl von der Kommunistischen Partei wie auch von der Internationalen Psychoanalytischen Vereinigung ausgeschlossen worden war.¹⁹ Denn die interessierende Optik auf »Sexualität zwischen Wissenschaft und Politik« – so die Formel für Reichs Position von Klaus Dörner im 1970 erschienenen Sammelband zu gegenwärtigen *Tendenzen der Sexualforschung*²⁰ – ist in dieser programmatischen Abhandlung besonders augenfällig. Hier erklärt Reich zum »erste[n] Grundsatz«, dass »das Geschlechtsleben *keine* Privatangelegenheit« sei, mithin »die Sorge um die sexuelle Umstrukturierung der Menschen, um die Herstellung ihrer vollen sexuellen Genußfähigkeit nicht der privaten Initiative überlassen sein kann, sondern eine kardinale Frage des gesamten gesellschaftlichen Lebens ist« (SR 264, vgl. 21 f. u. ö.).²¹ Gemäß seiner »Sexualpolitik« (z. B. SR 19), die er in dieser Schrift systematischer skizziert als in der *Zeitschrift für politische Psychologie und Sexualökonomie*, wird Sexualität zu einer politischen Angelegenheit in einem markant erweiterten Sinn von »Politik«, der sich nicht auf Bereiche wie die Gesetzgebung beschränkt,

18 Unter diesem Haupttitel sind verwirrlischerweise zwei verschiedene Schriften erschienen: zum einen *Die Funktion des Orgasmus: Zur Psychopathologie und zur Soziologie des Geschlechtslebens* (1927), zum anderen postum *Die Funktion des Orgasmus: Sexualökonomische Grundprobleme der biologischen Energie* (1969), d. i. die Übersetzung von *The function of orgasm: Sex-economic problems of biological energy* (1942). Sie werden hier per Erscheinungsjahr unterschieden. – Eine klärende Überblicks-Bibliographie von Reichs Veröffentlichungen, die in den 1960er und 1970er Jahren intensiv neu herausgegeben worden sind, findet sich bei Laska (1981), S. 141-150. Allgemein zur damaligen Reich-Rezeption vgl. z. B. Lau (2000), S. 90f.

19 Zu diesen Ausschlüssen vgl. etwa Boadella (1981), S. 91-95 und 144-118; Laska (1981), S. 61-64. Eingehend zum Ausschluss aus der IPV, dem ein solcher aus der Deutschen Psychoanalytischen Vereinigung vorausgegangen ist, vgl. Nitzschke (1997).

20 Dörner: *Wilhelm Reich* (1970), S. 128 (Titel).

21 Für die Anknüpfung an diesen Punkt vgl. ebd., S. 138.

vielmehr auf die Ebene des »Lebens«, der Auffassungen und Praktiken der Menschen, zielt.²² Die diagnostizierte Repression, d.h. die »Unterdrückung des natürlichen Lebens, darunter in erster Linie des sexuellen« (SR 21), äußert sich nämlich letztlich in Form von »inneren Mächte[n]«, als »*Sexualmoral*« (und »*religiöser Mystizismus*«), die zwar zur ideellen Sphäre der »Anschauungen« gehören, jedoch für den dialektischen Materialisten²³ Reich wegen ihrer formenden Wirkung auf die »menschliche Struktur« als »materielle Kräfte« ernst zu nehmen sind (SR 21 bzw. 19).²⁴ Auf diese Sphäre richtet sich daher seine Veränderungsambition, welche die Aufbruchsbeschwörungen der 1960er und 1970er Jahre in der Stoßrichtung übernehmen: Befreiung von der »*moralischen Zwangsjacke*« (SR 30 – Hervorh. C.W.).

Die Metapher der Zwangsjacke, dieses einengenden Kleidungsstücks als Kulturtechnik zum Stillhalten des Körpers, setzt anschaulich ins Bild, was die Rede von der »Unterdrückung des natürlichen Lebens« impliziert. Reich – wie jeder Vertreter einer Repressionsthese – nimmt eine *natürliche* Sexualität vor und jenseits ihrer *kulturellen* Formung bzw. Verformung an. Geschichte stellt sich ihm als Vertreibung aus dem Naturparadies dar, wie er es auch mit aktuellen Beispielen aus der Ethnologie, insbesondere Malinowskis Studien über die Trobriander, zu belegen sucht.²⁵

22 Mit Foucaults Begriff könnte man von »Biopolitik« sprechen. Zum Konzept der »Bio-Politik« bzw. »Lebensmacht« vgl. Foucault: *Sexualität und Wahrheit I*, bes. S. 163f. bzw. 170.

23 Für Reichs Version des »dialektischen Materialismus«, der insbesondere *Wechselwirkungen* zwischen oppositionellen Bereichen wie Theorie und Praxis postuliert, vgl. auch die erwähnte *Einführung* zur ersten Nummer der *Zeitschrift für politische Psychologie und Sexualökonomie*.

24 Vgl. allgemein dazu auch Reich: *Massenpsychologie des Faschismus* (1933), Kap. 1 *Die Ideologie als materielle Gewalt*.

25 Vgl. dazu Hartmann/Zepf (1997), S. 231. Reichs Verwertung ethnologischer Untersuchungen – eine Methode, die um 1968 populär bleibt –, ist besonders deutlich in der Abhandlung *Der Einbruch der Sexualmoral* (1932), deren erweiterte Auflage von 1935 in revidierter Fassung zuerst englisch unter dem Titel *The Invasion of Compulsory Sex-Morality* (1971) und dann deutsch als *Der Einbruch der sexuellen Zwangsmoral* (1972) erscheint. Vgl. Reich: *Zwangsmoral* (1972), zu den Trobriandern v.a. S. 29–92.

Dabei lässt er die Repression in Wechselwirkung²⁶ mit der Entstehung des Kapitalismus, konkret mit dem Übergang von einer »urkommunistisch[en]« matriarchalen Klan-Gesellschaft der »lockere[n] Paarungsehe[n]« zum Patriarchat der Familien unter einem »Häuptling« vor etwa 6000 Jahren beginnen (SR 164f.; 21) und die »kapitalistische Sexualunterdrückung« letztlich in Faschismus und Nationalsozialismus münden.²⁷ Dörner, lobend und darin stellvertretend für einen breiten Rezeptionsstrang um 1968, attestiert ihm die »unermüdliche Verteidigung und zuletzt spekulative Ausweitung der Körperlichkeit, der Natürlichkeit der Sexualität – gleichsam als Arbeit an der »Auferstehung des Leibes«.²⁸ Das bedeutet freilich kein ungebrochener Biologismus.²⁹ Während der Mensch laut Reich zwar ein angeborenes Maß an »sexueller Energie«, d. i. »produktive Lebensenergie schlechthin« (SR 18), besitzt, wird jedoch seine »Triebstruktur« in den ersten Lebensjahren im Verlauf des »ständigen Kampfes zwischen Bedürfnis und Gesellschaft« allererst »erworben« (SR 19). So beschreibt Dörner Reichs Anthropologie der Sexualität als dezidierte Vereinigung von Biologie und Soziologie, die er im Kontrast zur gegenwärtigen Polarisierung der theoretischen Perspektiven zu einer gleichermaßen einseitigen Verabsolutierung oder aber Leugnung der biologischen Bestimmung von Sexualität begrüßt.³⁰ Seine zustimmende Kenn-

26 Reichs Position wird in dieser Hinsicht häufig einseitig referiert: Die repressiven Mechanismen der kapitalistischen Gesellschaft hätten sich auch in einer sexuellen Verdrängung niedergeschlagen (vgl. z.B. Schenk [1987], S. 194). Reich beschreibt jedoch ebenso, wie die Unterdrückung der Sexualität durch die geschaffene »Autoritätsangst«, »Hörigkeit« etc. den »massenpsychologischen Boden« bereitet habe für »kapitalistische Profitwirtschaft« (SR 21).

27 Für letzteren Punkt vgl. neben *Massenpsychologie des Faschismus* als Zusammenfassung der Argumentation bes. Reich: *Wie wirkt Streichers sadistische Pornographie?*, (1935), Zitat S. 129. Dörner: *Wilhelm Reich*, S. 138, knüpft auch diesbezüglich an Reich an.

28 Dörner: *Wilhelm Reich*, S. 138f.

29 Obschon v.a. Reichs spätere Position nach Abkehr von der Psychoanalyse – in den harschen Worten von Hartmann/Zepf (1997), S. 223 – durch die »Reduktion des Menschen zum naturwüchsigen Protoplasmahaufen« den Eindruck des »reaktionärsten Biologismus« erwecken mag.

30 Vgl. ebd., bes. S. 131f. Besonders hoch rechnet er Reich die Beibehaltung dieser Zwischenposition nach der Emigration in die USA an, finde man

zeichnung von Reichs Zugang als Position, die »ihren transzendentalen Ort in der Natur hat«,³¹ zeigt aber, dass argumentativ vor allem die biologische Basis entscheidend ist.

Die Annahme einer natürlichen oder ursprünglichen Sexualität, die als universelles Lebenselixier zelebriert und mit dem euphorischen Erlösungsversprechen geradezu religiös aufgeladen wird,³² erscheint für die Rezeption in verschiedensten Spielarten attraktiv. Allerdings sind die späteren Theoretiker, allen voran Marcuse, nicht einverstanden damit, *wie* Reich sich diese Natürlichkeit vorstellt, und werfen ihm seinen unerschütterlichen Glauben an den »genitalen Primat« als Aufrechterhaltung der »bürgerlich-kapitalistischen Sexualnorm« vor.³³ Tatsächlich bleibt bei Reich, diesem Kritiker an der »Askese für Kinder und Jugendliche« (SR 50), an der »Zwangsfamilie« (SR 88) und an der trotz »morsch« (SR 31) gewordenem Verhältnis fortgeführten »Zwangsehe« (z. B. 127), letztlich die heterosexuelle monogame³⁴ Beziehung das Ideal, und es gelten ihm weitgehend die althergebrachten »Perversionen« (z. B. SR 31) für unnatürlich. Folglich beurteilt er Homosexualität, die zwar kein »soziales Verbrechen« sei und »straffrei« werden müsse, lediglich dann als eine der heterosexuellen »gleichberechtigte Art der Befriedigung«, wenn die »Voraussetzungen des natürlichen Liebeslebens« noch nicht gegeben seien (SR 214). Er glaubt,

doch bei den »meisten anderen 1933 aus Deutschland emigrierenden Psychoanalytikern einen auf soziologische Revision zielenden Bruch ihres theoretischen Ansatzes in Anpassung an ihr neues Gastland« (ebd., S. 133).

31 Ebd., S. 133.

32 Vgl. dazu Luckscheiter (2001b), S. 132, und bereits Glicksberg (1971), S. 18, der Reichs Projekt und dessen Rezeption in den 1950er und 1960er Jahren insgesamt auf diesen Nenner bringt: »Sex thus emerges as the new religion of life – a religion which the hipsters and the members of the beat generation have enthusiastically taken over.«

33 Auch für diese Kritik ist Dörners Würdigung repräsentativ, vgl. ebd., S. 128f.; mit dem »genitalen Primat« nimmt er einen Ausdruck von Reich selbst auf. Die Kritik ist in der Sekundärliteratur ebenfalls gängig, vgl. z. B. Hartmann/Zepf (1997), S. 225, die von einer »Fetischisierung des Genitalen« sprechen.

34 Dies äußert sich etwa darin, dass Reich für die sexuell Befreiten ins Feld führt, sie seien »zu monogamen Beziehungen bedeutend fähiger als solche, deren natürliche Entspannungsfähigkeit gestört« sei (SR 31).

sobald das »natürliche Liebesleben« (wieder)hergestellt sei, erübrige sich Homosexualität. Das wird in den Theorien um 68 ganz anders gesehen, ist doch nun das natürliche Liebesleben im Kern »polymorph-pervers«. ³⁵

Doch die Attraktivität des Postulats einer natürlichen Sexualität hält – mehr oder minder offen zugegeben – an, und dies, obwohl man sich damit einige Argumentationsprobleme einhandelt. Erstens kehrt nämlich so die Berufung auf »Natur« zurück, die mit der Ablösung des Werts der Sexualität von der Fortpflanzungsfunktion abgelehnt worden ist. Wenn Reich Sexualität als Selbstzweck zelebriert, wie indirekt bereits das Motto der *Sexuellen Revolution* »Leben, um zu leben« (SR 8) verrät, da für ihn natürlich das »sexuelle Glück« das Zentrum des »Lebensglücks« (SR 22) bildet, dann verwirft er den biologischen Maßstab zugunsten einer autotelischen Motivation, die seit dem 18. Jahrhundert insbesondere auch für die Kunst beansprucht wird. Nicht zufällig interessieren sich vor allem ästhetische Entwürfe um 1968 wie derjenige des Kunstwissenschaftlers Gorsen für Reichs Rechtfertigung des »Geschlechtsakt[s]« allein »um der Lust willen« unter Ablehnung der »biologische[n] Auffassung des Geschlechtslebens in dem Sinne, Geschlechtlichkeit und Fortpflanzung wären identisch«. ³⁶ Einer solchen Verlagerung in der Orientierung (von Natur bzw. Biologie hin zur Kunst bzw. Ästhetik) widerspricht allerdings die Beschwörung einer natürlichen Sexualität. Diese Spannung bestimmt auch die späteren Diskussionen.

Zweitens entsteht ein altbekanntes erkenntnistheoretisches Problem: Wie kann man bei gleichzeitiger Annahme einer kulturellen (Ver-)Formung wissen, wie jene Natur aussieht? Wer von einem umfassenden Repressionszusammenhang ausgeht, kann selber nicht außerhalb stehen, was er aber müsste, um zu wissen, welches Potenzial hinter oder unter der Repression schlummert. Die Theoretiker um 68 erben diese Schwierigkeit, sind sich ihrer jedoch zum

³⁵ Vgl. dazu bes. das nächste Kap. (I.2).

³⁶ Gorsen: *Prinzip Obszön* (1969), S. 72, zitiert hier aus Reich: *Massenpsychologie des Faschismus*, S. 157. Vgl. dazu unten Kap. II.4, bes. S. 253.

Teil bewusst – und setzen gerade deshalb ihre epistemologischen Hoffnungen in die Kunst.

Solche Probleme werden offenbar in Kauf genommen für den argumentativen Gewinn, den eine biologische Fundierung der Sexualität in diesem spezifischen Kontext verspricht. Der Profit ist offensichtlich. Zu gewinnen ist genau jener von Dörner angesprochene »transzendente Ort«, ein Standpunkt auf dem »Boden der Natur« zur externen Beurteilung der Kultur. Darin, die eigene Perspektive als »natürlich« begründet zu präsentieren, besteht eine strategisch vorteilhafte, vielleicht sogar notwendige Bedingung für die Möglichkeit fundamentaler Gesellschaftskritik, wie sie Reich und seine Nachfolger üben. Einen Bezugspunkt jenseits der für repressiv-verdorben angesehenen Kultur zu suggerieren, ist für diese Entwürfe umso wichtiger, weil sie die Kritik zugleich zum Programm wenden und die Repressionsthese nicht bloß beschreibend vorbringen, sondern direkt zum Befreiungsauftrag umsetzen. Die Idee einer natürlichen Sexualität erhält so eine kritisch-programmatische Doppelaufgabe, dient sowohl als Kontrastfolie der gegenwärtigen kulturellen Realität wie als Zielvorgabe für die Zukunft.

Guter freier Markt der Triebe: Sexualökonomie statt -moral

Durch die programmatische Ausrichtung seilt sich Reich – und mit ihm spätere Aufbrecher wie Marcuse – grundlegend von Freuds Konzeption ab.³⁷ Ausdrücklich verwirft der Freud-Schüler, der seinem Lehrer *Die Funktion des Orgasmus* »in tiefer Verehrung« gewidmet hat,³⁸ in der Schrift zur *Sexuellen Revolution* das freudsche Theorem von der »Triebunterdrückung« bzw. dem »Triebverzicht« als notwendigem Tribut der »Kultur« und sieht darin eine Konzession des »Naturforscher[s]« an den »bürgerlichen Kulturphilosophen« nach dem anfänglichen Kritik Sturm (SR 33, 37). Bereits in den Diskussionen, die häufig bei

37 Vgl. dazu auch Dörner: *Wilhelm Reich*, bes. S. 134f., der Reichs Ideen deshalb, vorsichtig zwar, »möglicherweise« ein »utopisch-emanzipatorisches Potential« zubilligt (ebd., S. 132).

38 Reich: *Die Funktion des Orgasmus* (1927), Zueignung.

Freud zu Hause stattgefunden haben und die Basis bildeten für dessen Abhandlung *Das Unbehagen in der Kultur* (1930),³⁹ ist Reich im Kreis der beteiligten Psychoanalytiker Freuds Hauptkontrahent gewesen. Rückblickend beschreibt er sich sogar als eine Art negative (und verkannte) Muse jener wirkmächtigen Schrift: »Die wenigsten wissen, daß Freuds *Unbehagen in der Kultur* in den erwähnten Kulturdiskussionen zur Abwehr meiner aufblühenden Arbeit und der von ihr ausgehenden ›Gefahr‹ entstand.«⁴⁰

Für Reich ist der ungehemmte sexuelle Trieb keine Bedrohung der Kultur; vielmehr gefährdet umgekehrt die kulturell erworbene »hochgespannte Moral« – eben jene Zwangsjacke, die allein schon als Bild aus der Psychiatrie-Sphäre ein gezielter Hieb gegen die kritisierte Auffassung ist – das gesellschaftliche Zusammenleben, indem sie durch Unterdrückung allererst »den Trieb verstärkt bzw. unsozial« macht, der dann beispielsweise in Vergewaltigungen ausartet (SR 30). Deshalb vertritt Reich für die spätere Diskussion, so Dörners Lob, eine vorbildliche »Position möglicher Unbestechlichkeit und Unverfügbarkeit wissenschaftlicher und therapeutischer Praxis gegenüber gesellschaftlicher Anpassungsforderung und Integration«.⁴¹ Damit ist vornehmlich ein Gegenpol zur ›bürgerlichen‹ Psychoanalyse gemeint, die in den Augen der Kritiker durch ihre Therapien die Repression erträglich und die Patienten gesellschaftskonform statt aufständisch macht. Aus einem gänzlich optimistischen Bild des sexuellen Triebes, der von ›Natur‹ aus je freier desto besser erscheint und lediglich durch kulturelle Repression gefährlich werden kann,⁴² ergibt sich beim nicht

39 Vgl. Boadella (1981), S. 78.

40 Reich: *Die Funktion des Orgasmus* (1969), S. 181. – Für einen umfassenden Einblick in Reichs Auseinandersetzung mit Freud vgl. die unter dem Titel *Reich speaks of Freud* von Higgins/Raphael (1967) herausgegebenen Dokumente, v. a. Interviews. Zur persönlichen Beziehung zwischen Freud und Reich vgl. Cremerius (1997).

41 Dörner: *Wilhelm Reich*, S. 133. Diese Sicht übernimmt etwa auch Gorsen: *Prinzip Obszön*, S. 75, explizit von Reich.

42 Oder im Natur-Bild: »Wenn man einem Strom seinen natürlichen Lauf verlegt, so überflutet er das Gelände und verwüstet alles. Seitdem die Menschen ihre natürlichen sexuellen Bedürfnisse nicht befriedigen können, wuchern besonders bei der Jugend (bewusst und unbewusst) verschiedene

an den freudschen Todestrieb⁴³ glaubenden Reich die schlichte Befreiungsforderung: Die moralische Zwangsjacke, welche die Menschen etwa in einer sexuell nicht mehr befriedigenden Ehe hält, ist auszuziehen, um sich damit nicht allein aller individuellen, sondern ebenso aller sozialen Probleme zu entledigen. Die ›nackte‹ Sexualität ohne jene Jacke vereint nach Reichs Vorstellung das Wollen und Sollen vollkommen. In der befreiten Zukunft werden (persönlich) Begehrtes und (gesellschaftlich) Gebotenes ganz von selbst eins sein. Dieses Ideal, das Marcuses ›libidinöse Moralkvorspurt,⁴⁴ bezeichnet Reich als »sexualökonomische Selbststeuerung« in diametralem Gegensatz zum herkömmlichen »Prinzip der moralischen Regelung des seelischen Haushalts« (SR 32).⁴⁵

Wenn er die »sexualmoralische[]« durch eine »sexualökonomische[] Regulierung« (z.B. SR 167) ersetzt haben möchte, zeigt schon die Begrifflichkeit, dass die angestrebte Befreiung von der Repression – Freiheit – nicht jenseits jeglicher »Regulierung« angesiedelt wird. Eine derart geregelte Freiheit braucht an sich kein Widerspruch zu sein, zumal Reich eine *qualitative* Differenz der propagierten zur kritisierten Regulationsart markiert, indem die »Selbststeuerung« anders als die »moralische Regelung« nicht durch externe bzw. internalisierte Instanzen erfolgen, sondern aus der inneren Ökonomie des sexuellen Triebes erwachsen soll. Mit diesem Ideal, das bei seiner sozialistischen Position auf den ersten Blick überraschen mag, erscheint es doch eher liberalistisch-kapitalistisch inspiriert, treibt er einen argumentativen und

Arten krankhafter sexueller Vorstellungen.« (Reich: *Wie wirkt Streichers sadistische Pornographie?*, S. 130)

43 Dies unterstreicht für die Rezeption auch Dörner: *Wilhelm Reich*, vgl. S. 135.

44 Vgl. unten S. 76.

45 Oder gemäß Dörners Umschreibung: Reichs Ziel ist der »Übergang von der Zwangsmoral zur mit der Bedürfnisbefriedigung identischen vegetativen Moral der ›Selbststeuerung‹« (Dörner: *Wilhelm Reich*, S. 133 mit Verweis auf Reich: *Die Funktion des Orgasmus* [1969], S. 203). Für eine Lektüre von Reichs Konzeption im Kontext eines diagnostizierten parallelen Umbruchs in den Diskursen der Ökonomie und der Sexualität weg von der noch im 19. Jahrhundert dominanten Logik des Sparens hin zu einer neuen Logik der Zirkulation vgl. Tratner (2001), bes. S. 3-9, 31f. und 78f.

imaginativen Prozess auf die Spitze, der sich seit der Zeit um 1800 abzeichnet: Das Diktat auktorialer Eingriffe wird von Prinzipien der Selbstregulierung absorbiert.⁴⁶ Anstatt diese Verschiebung darauf festzulegen, Regulierung bleibe Regulierung, kann sie als Bruch interpretiert werden. Eine Regel, die besagt, man solle nicht regeln, sondern die Sexualität sich selber regeln lassen (so illusionär dies sein mag), ist tatsächlich eine prinzipiell andere Regel als eine, die vorschreibt, was man sexuell zu tun und zu lassen habe – oder besser: sie *wäre* anders.

Denn spätestens wenn Reich ausmalt, wie diese selbstgesteuerte Sexualität in befreiter Zukunft aussehen und vor allem wie sie nicht aussehen werde, wird klar, dass er selbst es ist, der steuert: Sobald mit der Befreiung dem »asozial gewordenen Trieb« die »Energien entzogen« sein werden, wird es laut seiner Prophezeiung »fremd und unausdenkbar«, den »Partner zur Liebe zu zwingen oder zu vergewaltigen« und »Kinder zu verführen«, schaffen sich also sexuelle Gewalt und Pädophilie selbst ab; »[k]äuflicher Geschlechtsverkehr wird eine Unmöglichkeit«, »Lustmordphantasien verlieren ihre Kraft und Bedeutung« sowie »[a]nale, exhibitionistische und andere Perversionen«, inklusive die bereits erwähnte Homosexualität sowie polygame Gelüste, verschwinden (SR 30f.). Abgesehen davon, dass dieses Reich der Freiheit in vielem den Vorstellungen der bekämpften Sexualmoral ähnelt und Reich so zum Gutteil alte Regeln neu regelt – wobei ›neu‹ bedeutet, sie seien nicht mehr einfach zu befolgen, sondern müssten jetzt absolut freiwillig befolgt werden –, stehen solche Beschreibungen der idealen Sexualität in einem grundsätzlichen Spannungsverhältnis zum Freiheitspathos des Aufbruchsentwurfs. Wer Reichs Befreiungsprogramm adaptiert, nimmt eine Reihe von Zwangsmomenten in Kauf.⁴⁷

46 Allgemein zu diesem Prozess vgl. Vogl (1997), S. 472, Vogl (2000), bes. S. 232 und 239f.; zur entsprechenden Tendenz in Bezug auf Sexualität vgl. meinen Aufsatz (2005).

47 Vgl. zu diesem Fokus auch meine Überlegungen (2009), bes. S. 550–555.

Zwang zur Freiheit oder Die neue Schande der alten Jungfrau

Dass Reichs Regeln für die neue freie Sexualität ihrerseits nicht zwanglos sind, sticht dort am deutlichsten ins Auge, wo der Autor der *Sexuellen Revolution* eine Entwicklungstendenz der Gegenwart (um 1930) als Anzeichen für den allmählichen Durchbruch des ›sexualökonomischen Prinzips‹ preist:

Vor etwa 15 oder 25 Jahren war es für ein unverheiratetes Mädchen eine Schande, *nicht* Jungfrau zu sein. Heute beginnen die Mädchen aller Kreise und Schichten – hier mehr, dort weniger, hier klarer, dort verworrener – die Anschauung zu entwickeln, daß es eine Schande ist, mit etwa 18, 20, oder 22 Jahren *noch* Jungfrau zu sein. (SR 48)

Der Umbruch, den Reich hier frohlockend ausmacht, besteht nicht einfach darin, dass es mittlerweile kaum mehr eine Schande ist, als ledige Frau um die zwanzig nicht mehr »Jungfrau« zu sein, sondern darin, dass nun das Gegenteil eine »Schande« zu werden beginnt. Die Regeln sind nicht abgeschafft, lediglich umgekehrt – genau wie es Jef Last bei Huxley ausgemalt sieht: Neu werden diejenigen Kinder »bestraft«, die »an sexuellen Spielen kein Vergnügen haben«.48 Die von Reich gepriesene neue Schande49 lässt Zweifel aufkommen, ob es die versprochene Freiheit gebe, geschweige denn auf der Basis eines Repressionsnarrativs, welches das Wissen um die unterdrückte ›Natur‹ gepachtet zu haben beansprucht. Etwas unauffälliger, aber nicht weniger normativ wirkt auch das alle Schriften durchziehende Lob des »orgastisch potent[en]« Menschen (z.B. SR 30) bzw. die omnipräsente Polemik gegen die »inferiore Potenz« der »Spießler«50 oder die »Askese der impotenten Gelehrten und verkrüppelter Sexualhygieniker«.51

48 Vgl. oben S. 40.

49 Sie wird bis heute etwa in Zeitschriften wie *Bravo* wirksam erzeugt, durch Beiträge der Art »Lea (15) erzählt von ihrem ersten Mal«, verstärkt in der Ratgeber-Rubrik (Sandro: »Ich bin schon 18 und habe noch nie ... bin ich normal?«), so dass der noch unschuldige Leser Kevin (21) in Angst und Schrecken gerät. Beispiel frei erfunden.

50 Reich: *Funktion des Orgasmus* (1969), S. 48.

51 Reich: *Der Kampf um die neue Moral*, S. 154.

Dabei verschont Reich übrigens sich selbst nicht mit solchem Befreiungsdruck, wie seine autobiographischen Aufzeichnungen zeigen. Immer wieder bezichtigt er sich aus dem Nachhinein früher vertretener naiver, unaufgeschlossener, verklemmter Auffassungen. So versieht er beispielsweise einen Tagebucheintrag vom 1. März 1919, der leise Vorbehalte gegenüber dem Glauben an die Allgegenwärtigkeit von Sexualität äußert, im Rückblick aus dem Jahr 1937 mit einer entschuldigend-korrigierenden Fußnote. Die Notiz im Tagebuch bezieht sich auf einen Vortrag über »Klitorissexualität« von Otto Fenichel, damals Kommilitone Reichs und später seinerseits berühmter Psychoanalytiker: »Wie jeder Freudschüler sieht er in allem und jedem die latente Sexualität. Wenn es auch für den größten Teil der Fälle zutreffen mag, vollkommen stimme ich ihm hierin nicht überein.«⁵² Die nachträglich eingefügte Anmerkung dazu lautet: »In diesen ersten Vorlesungen, die ich hörte, hatte das Sexuelle etwas Bizarres und Fremdes an sich.«⁵³ Befremdung angesichts der »natürlichen« Sexualität gehört selbstverständlich nicht zu den erlaubten Reaktionen eines Aufgeschlossenen.

Zu den paradoxen Momenten von Reichs Befreiungsprogramm, die sich in den theoretischen Auseinandersetzungen um 1968 fortsetzen, gehört neben dem grundlegenden Umstand, dass die anpreisende Beschreibung der freien Sexualität wieder neue Zwänge hervorbringt, außerdem eine besondere Klasse von Druckmitteln, die der Sexualpolitiker als bloße »Übergangsmaßnahme[n]« (SR 170) verkauft. Das Bild der Zwangsjacke ist unbeabsichtigt auch in dieser Hinsicht sprechend: Weil das spezielle Kleidungsstück vom Träger nicht selbständig ausgezogen werden kann, muss von außen nachgeholfen werden. Die propagierte »Selbststeuerung« stellt sich nicht von selbst ein, sondern erfordert laut Reich zunächst und übergangsweise Steuerung, die den totalen »Umbau des Menschen« (SR 162) durch »Neuordnung des geschlechtlichen Lebens« (SR 262) allererst in Gang bringt. Dass ein solcher »Umbau« nicht ungezwungen vor sich geht, erklärt er an anderer Stelle mittels Geburtsmetaphorik zu einer Art Naturgesetz: Eine »höhere

52 Reich: *Leidenschaft der Jugend* (postum 1994 [engl. 1988]), S. 103.

53 Ebd.

Form des Lebens« könne eben »nur unter Schmerzen geboren werden«.54

Reichs Maßnahmen der Steuerung zur Selbststeuerung setzen bei der Erziehung, genauer: bei der Erziehung der Erzieher an. Den Kern der Verbreitung der »neuen Ordnung« sollen »Mustererziehungsanstalten für kollektive Erziehung« mit eigens dafür »umgeschult[en]«, »realistische[n] und sexuell gesunde[n]« Pädagogen bilden (SR 262 f.). Dazu muss den »Urologen und alten Hygieneprofessoren« die »Sorge für die sexuelle Gesundheit der Bevölkerung« entzogen werden, und es ist zu verhindern, dass »pastorale Sozialisten, ethisierende Intellektuelle, zwangskranke Grübler oder sexuell gestörte Frauen« die Sorgemacht an sich reißen (SR 261 f.). Da die sexuelle zugleich eine politische Revolution hin zur »selbstregulierenden arbeitsdemokratischen Gesellschaft« (SR 162) herbeiführen soll, müssen auch die Führer der Arbeiterbewegung instruiert werden, obwohl aus Reichs idealisierender Sicht eigentlich »jeder ungeschulte, doch frische Arbeiterjunge ein besseres Gefühl und ein richtigeres Urteil für die Fragen des sexuellen Lebens hat« als irgendeine »Autorität« (SR 262).55 Zur Erziehung der Erzieher und politischen Führer braucht es sexologisch »gut geschulte Funktionäre« (ebd.), also autoritäre Experten, die gleichsam als Freiheitspolizei die Aufgabe hätten, alle »verantwortlichen Forscher und führenden Sexualpolitiker« auf »ihre sexuelle Gesundheit und auf den Mangel jeder Art asketischer moralisierender Einstellung« zu prüfen (SR 266). Reich lässt keinen Zweifel daran, dass er selbst zu diesen Obererziehern gehören würde.

Das ist eine Gestalt der Grundparadoxie jeder Revolution von oben, die ein »Unten« – sei es die Unterschicht, sei es der Unterleib oder, wie bei Reich, beides vereint – an die Macht bringen will: Die Beseitigung der Autoritäten verlangt Autoritäten, die Befreiung benötigt mehr oder minder subtile Zwangsmaßnahmen. Als

54 Reich: *Der Kampf um die neue Moral*, S. 150.

55 Das sozialromantische Bild vom unverdorbenen(re)n Arbeiter, das die *Kinsey-Reports* ihrerseits zeichnen, wird um 1968 durch empirisch-soziologische Untersuchungen wie diejenige von Schmidt/Sigus: *Arbeiter-Sexualität* (1971) kritisiert (vgl. als Aufsatz bereits Schmidt/Sigus: *Sexuelle Verhaltensmuster bei jungen Arbeitern und Studenten* [1970]).

Übergangsproblematik spielt sich diese Spannung, im Gegensatz zu den besprochenen Zwangsaspekten der beschworenen neuen Freiheit selbst, zwischen den beiden Zeitebenen von Gegenwart und Zukunft ab. Dadurch löst sie sich jedoch nicht auf, weil sie gleichzeitig ein konfliktuöses Verhältnis von Mittel und Zweck impliziert. Reichs Plan sieht für die Gegenwart die autoritären Eingriffe der Sex-Experten vor, um die Freiheit der Selbststeuerung zu erlangen, die ein Versprechen für die Zukunft ist – und wohl ewig bleibt, muss man ergänzen, werden doch schöne neue »Schanden« versprochen. Die doppelte Spannung in Reichs Befreiungsprojekt, die Problematik des Übergangs und diejenige neuer Zwänge oder schlagwortartig: Zwang *zur* Freiheit und Zwang *der* Freiheit, behält ihre Relevanz für die sexuellen Aufbrüche der 1960er Jahre (wie womöglich für jeden Aufruf zur Befreiung). Die Theorien um 1968 entwickeln aber zugleich eine erhöhte Sensibilität für solche Dialektiken, die oftmals über die von Dörner zurückhaltend geäußerte Kritik an Reichs »unkritische[r] Hoffnung auf die gesellschaftliche ›Befürsorgung der Sexualität‹ hinausgeht.⁵⁶

Kunst muss frei machen: Zensur von verklemmter Literatur – und Pornographie

Der Bereich der Kunst ist tief in diese Problemlagen mitverstrickt, denn er soll bei Reich ungeniert dem Zweck der ›sexuellen Revolution‹ dienen. Unter den erwähnten »anderen Maßnahmen« zum »Schutze der Sexualität« figuriert die Kunst als sexualpolitisches Medium zur »Umstrukturierung« des Menschen (SR 263 f.). Deshalb muss in »*Theater, Film und Literatur*« an Stelle der »reaktionären, patriarchalischen Art der Liebeskultur« neu die »lebensbejahende Art« dargestellt werden (SR 265). Das ist eine zwingende Vorschrift. Die der Kunst attestierte Regulierungsfunktion ist Reich für sein Projekt so wichtig, dass er nicht davor zurückschreckt, die gleichen Machtmittel anzuwenden wie die bekämpften Repressionsinstanzen: »So müsste zum Beispiel jegliche Angst erzeugende Literatur verboten werden.« (SR 263) Nach wie

⁵⁶ Dörner: *Wilhelm Reich*, S. 128, eine reichsche Forderung zitierend.

vor soll Zensur als gefährlich eingeschätzte Literatur verhindern. Nur besteht jetzt ein Zwang zur befreiten bzw. befreienden Darstellung von Sexualität, und die Restriktion richtet sich gegen die »Art der Liebeskultur«-Schilderung konträr zur derjenigen auf dem herkömmlichen Index – zumindest der Idee nach. Dort, wo Reich konkreter wird, ähnelt dagegen sein Verbotskatalog überraschend den traditionellen Listen. Denn seine Zensur trifft nicht nur »Schauermärchen für die Kinder« und »Kriminalgeschichten«, die er wohl wegen der häufig involvierten sexuellen Gewalt ablehnt, sondern auch »pornographische« Darstellungen (ebd.). Alle diese Gattungen verfehlen Reichs Zwecke, indem sie »Grusel [...] erregen« anstatt »das genuine Empfinden für die unendlich mannigfachen Quellen natürlicher Lebensfreude« zu beschreiben (ebd.). Wie immer sich das jeweilige Argument dabei unterscheidet, insbesondere im Fall der Pornographie⁵⁷ teilt der Propagator der »sexuellen Revolution« das Verdikt mit seinen Gegnern – gemäß einer seltsamen Übereinstimmung, die sich ähnlich bereits bei seinem Verständnis von »Perversionen« gezeigt hat. Entsprechend ist zweifelhaft, ob er sich darüber gefreut hätte, dass um 1968 Referenzen auf seine Ideen nicht zuletzt dazu dienten, Pornographie in den Aufbruchskontext einzubetten.⁵⁸

Was genau in den Büchern stehen müsste, die sich dem Gefühl für die »mannigfachen Quellen natürlicher Lebensfreude«

57 Während Reich in *Die sexuelle Revolution* nicht eingehender argumentiert, lässt ein Beitrag in seiner Zeitschrift darauf schließen, dass Pornographie für ihn stets tendenziell mit »kranker« Sexualität bzw. sexuellen Phantasien verbunden ist: Zwar befasst er sich in *Wie wirkt Streichers sadistische Pornographie?* mit einem speziellen Fall, nämlich mit der von Julius Streicher 1923 gegründeten antisemitischen Wochenzeitung *Der Stürmer*, und betont hier gerade, der Hinweis, es handle sich um Pornographie, reiche zur Erklärung der Wirkung dieses Blattes nicht aus (vgl. Reich: *Wie wirkt Streichers sadistische Pornographie?*, S. 129). Das Blatt appelliere nämlich »an die durch die kapitalistische Sexualunterdrückung erzeugten schmutzigsten und blutdürstigsten Phantasien der sexuell unbefriedigten Menschen« (ebd., S. 130). Doch er scheint auch allgemein eine Disposition von Pornographie zu Sadismus und anderen »krankhaften und perversen Sexualregungen« anzunehmen (ebd., S. 132).

58 Vgl. z.B. Maurice Girodias im Vorwort (1968) zu Newman: *Barbara* (1981 [1969]), S. 5-9, bes. S. 9.

widmen, bleibt der Phantasie der Leser und Leserinnen überlassen. Jedenfalls würde es noch nicht genügen, Sexualität ausführlich und genüsslich zu erzählen. Denn nach Reichs Einschätzung ist ohnehin schon der Großteil der »schönen Literatur« und anderen Künste – um präzise zu sein: »90% aller Romane, aller lyrischen Dichtkunst, 99% aller Filme und Schauspiele usw.« – Erzeugnis »für sexuelle Bedürfnisse« (SR 19). Alles käme auf die Darstellung jener »lebensbejahenden Liebeskultur« an. Es wären wohl ganz unpornographische Geschichten vom Glück »orgastisch potenter« Menschen, welche die »moralische Zwangsjacke« zerrissen haben und dadurch zufrieden und zugleich sozial geworden sind, die Prostitution selbstgesteuert abgeschafft und sich matriarchal organisiert haben, Geschichten zwangloser »Heilungen« von Homosexuellen und anderen »Perversen« dank (Wieder-)Herstellung der Bedingungen für ein »natürliches Liebesleben«. Und vielleicht auch brandneue Geschichten vom schamhaften Erröten zwanzigjähriger Mädchen ob ihrer Jungfräulichkeit.

Keine Frage ist hingegen für Reich, dass sich die Literatur dabei an der Wissenschaft, d.h. an *seiner* Wissenschaft zu orientieren hätte, niemals umgekehrt. Weil er die richtige »Liebeskultur« wissenschaftlich erkannt zu haben beansprucht und die Kunst als ein Mittel unter anderen für deren Propagierung einsetzen will, gibt er seinen theoretischen Schriften implizit auch den Status ästhetischer Vorschriften. Sie enthalten das Programm einer direkt (sexual)politischen Kunst, welche die »sexuelle Revolution« befördert, indem sie an der Veränderung der Anschauungen oder »»Ideologie«« (SR 19) als der zentralen Ebene des Aufbruchs mitwirkt. Das bedeutet einerseits, dass Reich – wie dann die progressiv ambitionierten Sexualtheorien um 68 – die Künste nicht nur einfach zum Beleg von Diagnosen oder zur Erweiterung realer Studienobjekte um erfundene Fälle heranzieht, sondern sie mit einer aktiven Rolle im Befreiungsprojekt betraut. Andererseits und anders als in jenen späteren Theorien handelt es sich jedoch um eine bloß zudienende Rolle als Instrument zum »Umbau« der Menschen nach Maßgabe wissenschaftlicher Erkenntnisse. Kunst hat Hilfsfunktion: Der Wissenschaft untergeordnet, soll sie jene unterstützen. Ihr Wert besteht für Reich in der rein *manipulativen* Wirkung auf die Rezipienten, nicht in einem eigenen

epistemologischen Potenzial, denn der Gewinn von Erkenntnis, Wissen ist der Wissenschaft vorbehalten. In der Diskussion mit Jef Last wehrt er die Orientierung an Erzeugnissen der Phantasie für seinen Zukunftsentwurf nicht allein deshalb so pauschal und vehement ab, weil ihm dies als feige Flucht vor den Problemen der veränderungsbedürftigen Wirklichkeit erscheint. Als *per se* unrealistischer Spekulation spricht Reich der phantastischen Erfindung jede Erkenntnisdimension ab, die ausschließlich der Wissenschaft gehört.

Es liegt in der Konsequenz einer solchen strikten Aufteilung des Territoriums, dass der Sexualpolitiker das Attribut ›revolutionär‹ in seinen programmatischen Entwürfen für nicht-literarische Texte reserviert. Womöglich noch optimistischer als dann die Aufbruchsbestrebten der 1960er Jahre setzt Reich auf die umwälzende Macht des Wortes, namentlich natürlich von Schriften wie den seinigen, und spielt dieses Medium als aufklärerische Alternative gegen die Anwendung von Gewalt für den Umsturz aus. In den einleitenden Bemerkungen der *Sexuellen Revolution* betont er, »[d]as Wort ›revolutionär‹« bedeute hier »nicht den Gebrauch von Ekrasit, sondern den Gebrauch der Wahrheit« (SR 15). Weil auch er vom unmittelbaren Einfluss des Wissens auf das Handeln überzeugt ist und die »Trennung von Theorie und Praxis« ablehnt, bleibt Wahrheit in seinen Augen nicht theoretisch, sondern wird praktisch, eben ›revolutionär‹; weil die »Trennung von Sein und Sollen künstlich ist« und »das Sollen mit Eigengesetzlichkeit aus der Erkenntnis des Seins hervorgeht«, ist »unbeirrte Wissenschaft [...] an sich revolutionär, entwickelt automatisch praktische Konsequenzen«.59 Weil jedoch die Wissenschaft das Monopol auf die Erkenntnis der Wahrheit hat, ist sie – und nicht die Literatur bzw. Kunst – die revolutionäre Sphäre. Entsprechend sind es wissenschaftliche ›Revolutionen‹, die Reich zur Begriffsklärung bezüglich seines Anliegens anführt:

Die Sexualökonomie ist revolutionär im Sinne der Umwälzungen, die die Entdeckung der Mikroben und des unbewußten Seelenlebens in der Medizin, die Entdeckung der mechanischen

59 Anonym bzw. Reich: *Zur Einführung*, S. 1 f.

Gesetze und der Elektrizität in der Technik und die Entdeckung des Wesens der Produktivkraft Arbeitskraft in der Ökonomie hervorgebracht haben. (SR 15)

»Revolutionär« in diesem Sinn sind wissenschaftliche Entdeckungen, nicht künstlerische Erfindungen. Für das Entwerfen der Zukunft erhofft Reich sich alles von der Wissenschaft, die er frei glaubt von »Phantasterei«,⁶⁰ und nichts von der Kunst, für die er genuine Erkenntnismöglichkeiten ausschließt.

Demgegenüber weisen Projekte der 1960er Jahre wie die vorgestellten *Modelle für eine neue Welt* eine Tendenz zur Umverteilung der Hoffnung auf, die einhergeht mit einer gelockerten Grenze zwischen den Territorien und einer Zusammenlegung der Ressourcen: Robert Jungk hofft beim Zukunftsentwurf umso mehr auf die Mithilfe der »Imagination«, dem privilegierten, obgleich nicht alleinigen Gebiet der Dichtung, als er von der Wissenschaft, sofern sich diese auf eine »rein rechnende[] Methode« beschränkt, nicht alles erwartet.⁶¹ Deshalb ist es bei ihm die Phantasie, die »soziale[] Phantasie«, die unter Einbezug von »Unberechenbare[m]« wie etwa »humanistische[n]« oder »ethische[n] For-derungen« eine »revolutionäre[] Rolle« spielen kann und soll.⁶²

*Phantastischer Peer Gynt:
Reichs literarischer Held von Wissenschaft*

Abseits der großen Programme und polemischen Positionsverteidigungen gibt es allerdings bereits bei Reich eine Textspur, die ansatzweise in eine ähnliche Richtung deutet und zum Abschluss dieses Kapitels nachgezeichnet werden soll.

Laut autobiographischen Bemerkungen ist der Medizinstudent ein leidenschaftlicher Leser und liest Literatur ganz parallel zu Fachbüchern (»Ich [...] fraß Belletristik und Wissenschaft«⁶³) –

60 Reich: *Antwort an Jef Last*, S. 171.

61 Jungk: *Modelle für eine neue Welt*, S. 32. Vgl. oben S. 38f.

62 Ebd., S. 31-33.

63 Reich: *Leidenschaft der Jugend*, S. 61. Allgemein zu Reichs Lektüren vgl. Boadella (1981), S. 12.

gleichzeitig, aber auch mit gleichem Interesse. So erzählt er etwa in einem Atemzug, wie sich »[a]lles drehte [...] und schwankte, als ich den Peer Gynt las und verstand, als ich Freud kennenlernte und begriff«. ⁶⁴ Der Paarung Ibsen–Freud geht in den Tagebuchnotizen vom 11. Januar 1921 diejenige von Adler und Strindberg voraus, bei der Letzterer sogar gewinnt: »Dann versuche ich, A. Adler zu lesen. Es ist interessant, aber falsch! Ich will Strindberg lesen – [...] Ich mache Feuer im Ofen – [...] Lese Strindberg – *Inferno* – lese – lese Strindberg* – d.h. mich«. ⁶⁵ Unter dem Sternchen steht eine später (1937) ergänzte Anmerkung:

Ich war krank vor Erregung, als ich Strindberg las. Er schien das Problem des gegenseitigen ehelichen Zwangs in seiner Tiefe erfahren zu haben. Ich wußte, daß er dieses Problem nicht gelöst hatte, aber *Nach Damaskus* und *Plädoyer eines Irren* und ähnliche Meisterwerke revolutionierten mich von Grund auf. Ich hatte mit dem Gefühl gelebt, daß die Katastrophe meiner Eltern die schreckliche Ausnahme von der Regel einer friedvollen Gemeinschaft zwischen Mann und Frau gewesen war. Die Wiener Bourgeoisie vermittelte nach außen ein Bild eitlen Glücks. Aber warum ließ jeder Strindberg links liegen und philosophierte über Moral und sexuelle Treue? Warum beschäftigte sie das mehr als das Elend des täglichen Lebens, an dem ich teilhatte? ⁶⁶

Reich, der 1920 dreiundzwanzigjährig mit einem Vortrag zu *Libido Konflikten und Wahnbildern in Ibsens ›Peer Gynt‹* erfolgreich für die Aufnahme in die Psychoanalytische Vereinigung kandidierte, wobei er dank »Anwendung der psychoanalytischen Untersuchungsmethode« auf Literatur eine »weitgehende Kongruenz« von Ibsens »Dichtung mit einer klinischen paranoiden

64 Reich: *Funktion des Orgasmus* (1969), S. 46. Laut Boadella (1981), S. 12, beeinflusste die *Peer Gynt*-Lektüre neben theoretischen bzw. philosophischen Arbeiten entscheidend Reichs Verständnis der organischen Vorgänge und der Art und Weise ihrer Umsetzung in die subjektive Wirklichkeit der menschlichen Erfahrung.

65 Reich: *Leidenschaft der Jugend*, S. 180.

66 Ebd.

Psychose« diagnostizierte,⁶⁷ schlägt hier einen anderen Ton an. Statt sein psychoanalytisches Wissen einfach auf literarische Werke bzw. darin vorkommende Figuren zu übertragen, präsentiert er in dieser Fußnote Literatur ihrerseits als Fundus von Erkenntnis (des »ehelichen Zwangs«), die den Leser zu verändern, zu »revolutionieren« vermag, und zwar nicht durch Manipulation gemäß einer externen wissenschaftlichen Wahrheit, die sie bloß vermittelt, sondern durch in ihr selbst enthaltene Wahrheit.

Das Wissen der Literatur ist dabei *kein besonderes* im doppelten Sinn: Erstens erscheint Literatur nicht auf Sonderfälle, auf »unerhörte Begebenheiten« spezialisiert; vielmehr handelt sie so gut wie die Wissenschaft von allgemeinen Wahrheiten und Gesetzmäßigkeiten. Nur unter dieser stillschweigenden Voraussetzung kann Reich dank seiner – stets identifikatorischen – Strindberg-Lektüre realisieren, dass die persönliche Erfahrung der »Katastrophen«-Ehe seiner Eltern keine »Ausnahme« sei, sondern schlicht der gemeinen Ehe-»Regel« entspreche. Zweitens unterscheidet sich das literarisch verfasste Wissen offenbar seiner Art nach durch nichts vom wissenschaftlich formulierten, weshalb es leicht auf eine These zu bringen ist, hier etwa auf den düsteren Satz, dass das Wesen der Ehe in »gegenseitigem Zwang« der Partner bestehe und folglich regelmäßig zur »Katastrophe« führen müsse. Dieser Punkt resultiert daraus, dass Reich die Differenz der *Form* für das Wissen nicht in Rechnung stellt, ja, dass sein Blick auch auf Literatur ausschließlich inhaltlich fokussiert ist. In doppelter Weise gleicht Reich demnach Literatur und Wissenschaft in ihrem Erkenntnis-potenzial an – so wie umgekehrt das Erregungspotenzial für ihn

67 Reich: *Ibsens ›Peer Gynt‹*, S. 19. Das umfangreiche Manuskript zum – frei gehaltenen – Vortrag, der sich noch ganz in Freuds Ideenwelt bewegt (vgl. Cremerius [1997], S. 134), ist erstmals postum in *Early Writings Volume One* (1975) bzw. *Frühe Schriften I: 1920–1925* (1977) veröffentlicht worden. Während Reich darin hauptsächlich die Psychoanalyse auf Literatur »anwendet«, rechnet er immerhin mit wechselseitiger Erhellung der Sphären: »Hat das Verständnis der Psychose und Neurose jenes der dichterischen Phantasie gefördert, so dürfen wir andererseits hoffen, von diesem Gebiete her auch manch neuen Einblick in das klinische Psychosenbild zu gewinnen.« (Ebd., S. 19f.)

kein Privileg der literarischen Sphäre bildet, wenn sich »alles dreht und schwankt«, ob er nun Ibsen oder Freud liest.

Die Besonderheit der Literatur liegt laut der enthusiastischen Strindberg-Ode des Tagebuchs höchstens darin, dass sich Dichtung die Darstellung von Problemen ohne Lösungsvorschläge leisten kann. Sofern Reichs Bemerkung, als er »Strindberg las«, »wußte« er, dass dieser »das Problem des gegenseitigen ehelichen Zwangs [...] nicht gelöst hatte«, kein rein biographischer Hinweis ist auf den dreifach und zum Teil so kurz wie unglücklich verheirateten Autor, tut es dessen »Meisterwerken« offensichtlich keinen Abbruch, wenn darin Probleme – etwa der Ehe – erkannt und benannt, jedoch keine Rezepte zur Abhilfe verschrieben werden. Dies dürfte sich dagegen aus Reichs Sicht keine Wissenschaft, die praktisch relevant sein will, geschweige denn seine Sexualpolitik erlauben. Mit dem Spezialrecht auf Problemwissen ohne Lösungsanleitung gewinnt die Literatur einerseits Freiheit von pragmatischen Beanspruchungen; andererseits verliert sie aber auch jede mögliche Relevanz für Reichs programmatischen Zukunftsentwurf.

Es mag mit dieser Idee von Autonomie bzw. Irrelevanz zusammenhängen, dass solche Passagen jenseits der eigentlichen Sexualtheorie der Literatur zwar durchaus eine epistemologische Potenz zubilligen, jedoch nicht auf deren imaginativ-entwerfende Kraft spekulieren. Reich, nach eigener Aussage in jungen Jahren gelegentlich selbst dichterisch tätig,⁶⁸ verspricht sich hier von künstlerischen Erfindungen keine produktiven Beiträge zur Frage, wie (schön) es etwa dank der ›sexuellen Revolution‹ werden könnte,

68 Vgl. Reich: *Leidenschaft der Jugend*, S. 65, wo von zwei Einaktern mit den Titeln *Wiedersehen* und *Der Uhu* die Rede ist, und ebd., S. 200, wo Reich die Beendigung eines Stücks (*Lüge*) notiert. Auch in späteren Texten gibt es Bemerkungen wie die folgende: »Als ich als Rigorosität der Psychiatrie das Fragenschema für Geisteskranke lernte, schrieb ich ein kleines Szenenstück. Dort schilderte ich die Verzweiflung eines Geisteskranken, der mit dem starken Erleben in sich nicht fertig wird, nach Hilfe ringt und Klarheit sucht.« (Reich: *Funktion des Orgasmus* [1969], S. 47) Das mit 1919 datierte handschriftliche Manuskript von *Lüge* befindet sich im Nachlass, gelagert in der Harvard Medical School (P = personal files, box 1); über den Verbleib der anderen Entwürfe ist nichts bekannt.

nur kunstvoll verpacktes Wissen darüber, wie (miserabel) es gegenwärtig ist. Jenseits ihrer manipulativen Macht setzt er eher noch auf das diagnostische Erkenntnisvermögen denn auf die erfinderische Phantasie der Literatur.

Dabei ist es ausgerechnet der »Phantast« Peer Gynt, der Reich – zumindest gemäß einem gut 20 Jahre nach dem Vortrag geschriebenen Text – an Ibsens Drama derart fasziniert, dass er sich gerade als Wissenschaftler mit ihm identifiziert und dieser Figur eine prophetisch-programmatische Bedeutung zuspricht.⁶⁹ Die spätere der beiden Schriften mit dem Titel *Die Funktion des Orgasmus*, die 1942 zuerst englisch erschienen ist, schiebt an prominenter Stelle zwischen die eingangs gegebene Rekapitulation der vor-freudschen Sexualwissenschaft und die eigentlichen Ausführungen ein Kapitel zu *Peer Gynt* ein, das Ibsens Protagonisten zum tragischen Spiegel- und Vorbild kürt. Mit der Geschichte eines Menschen, der »aus der marschierenden Reihe« der »Menschenhorde« ausbreche und deshalb »nicht verstanden« werde, habe der Autor »die Misere undurchschnittlicher Menschen geschildert«, erklärt Reich und sieht darin sein eigenes Los des »undurchschnittlichen« Wissenschaftlers gespiegelt: »Ich stand draußen wie Peer Gynt. Sein Schicksal fühlte ich als die wahrscheinlichste Lösung des Unterfangens, aus der Reihe der geschlossenen Marschkolonnen anerkannter Wissenschaft und üblichen Denkens zu springen.«⁷⁰ Er unterteilt das Feld der Wissenschaft in apostrophierte »Realpolitik« und »Phantasie«, um sich mit Peer Gynt auf die Seite der Letzteren zu schlagen, während sich der wissenschaftliche »Realpolitiker« oder »Spießer« dagegen aus »Angst vor dem Unendlichen auf einem Fleckchen Erde« abkapsle, sein Leben lang »ein bescheidenes Problem« bearbeite und jede phantasievolle Idee abseits des »business« als »komische[n] Spleen« abtue.⁷¹

Die Figur Peer Gynt steht hier nicht nur für den »phantastischen« Wissenschaftler in der spießigen Masse, dessen Rolle eines genialen Outsiders Reich gern selbst übernimmt, sondern auch für die verschüttete Phantasie in jedem und jeder von uns: »Man tut

69 Reich: *Funktion des Orgasmus* (1969), S. 45-54, Zitat S. 46.

70 Ebd., S. 46 und 49.

71 Ebd., S. 48-50.

seine Pflicht und schweigt. Den Peer Gynt in sich hat man längst erledigt. [...] Man sorgt dafür, daß er den Kragen bricht. Er stürmt los, doch er wird wie ein angeketteter Hund zurückgewiesen, der einer vorbeigehenden Hündin nachstürmt.«⁷² Unser aller innerer Peer Gynt, »vor Kraftgefühl und Körperfreude« strotzend,⁷³ wird unterdrückt, weil er – in direkter Verquickung – mit besonderer Phantasie wie Sinnlichkeit begabt ist. In der Kritik an der Unterdrückung dieses phantastisch-sexuellen Helden in uns sind bereits bei Reich beide konzeptionellen Hauptmomente untergründig präsent, auf denen dann um 1968 die hohen Erwartungen der Projektierer sexueller Aufbrüche an die revolutionäre (Mit-)Arbeit der Kunst beruhen: zum einen die durch Freud akzentuierte Affinität von Phantasie und ursprünglicher Sexualität vor jeder Unterdrückung, zum anderen die Auflehnung gegen das freudsche Postulat der Triebunterdrückung als Ermöglichungsbedingung von Kultur, mithin gegen die Unterordnung des ›Lustprinzips‹ von Sexualität und Phantasie unter das ›Realitätsprinzip‹.⁷⁴ Entsprechend lobt Reich Ibsens Stück als »[e]in Drama, das erst dann inaktuell werden wird, wenn die Peer Gynts schließlich *doch* recht behalten werden«.⁷⁵

Die halb weissagende, halb fordernde Äußerung zu Peer Gynt als Helden der Zukunft attestiert der Phantasie implizit die Fähigkeit, eine künftige Welt zu entwerfen, in der die Sinnlichkeit voll auf ihre Rechnung käme. Wenn Reich die Phantasie derart zukunftsfruchtig erscheint, wäre es nur noch ein kleiner Schritt zur Konsequenz, sich beim Zukunftsentwurf an Kunst und Literatur als Manifestationen der Phantasie zu orientieren – also das zu tun, was er im Schlagabtausch mit Jef Last strikt abgelehnt hat. Und im Grunde tut er es ja zumindest insofern, als er den sinnlichphantasievollen Helden als Vorbild für den avancierten Wissenschaftler der Zukunft (d.h. zugleich unbescheiden: als sein Ebenbild) aus der *Literatur* gewinnt und einem Drama, das in seinen Augen die Rechte von Phantasie und Sinnlichkeit als Forderung

72 Ebd., S. 49f.

73 Ebd., S. 49.

74 Vgl. dazu ausführlich im nächsten Kap., bes. S. 73-80.

75 Reich: *Funktion des Orgasmus* (1969), S. 50.

an die Zukunft stellt, Orientierungsfunktion für die Sexualwissenschaft zuschreibt.

*

Eine auffällige Tendenz in den Entwürfen der 1960er und 1970er Jahre vorwegnehmend, bindet bereits Wilhelm Reich Literatur und Kunst in sein Programm eines sexuellen Aufbruchs ein. Das Versprechen seiner »sexuellen Revolution«, eine von Fortpflanzungszweck und herkömmlichen Moralvorstellungen befreite »Liebeskultur«, geht dabei mit Zwangsaspekten einher, die vom mehr oder weniger subtilen Druck neu erfundener »Schanden« bis hin zu unverhohlenen Zensurforderungen reichen. Freilich gibt Reich dem künstlerischen Bereich hauptsächlich manipulativ-instrumentelle Aufgaben beim »Umbau des Menschen« zu einer befreiten Sinnlichkeit. Nur selten und abseits seiner sexualtheoretischen Abhandlungen im engeren Sinn erhält die Kunst, sonst dem Wissen der Wissenschaft als bloßes Hilfsmittel untergeordnet, ihrerseits ein diagnostisches Erkenntnispotenzial oder, noch seltener, eine produktive Funktion als Medium der Phantasie, die schöne neue Welten entwerfen könnte.

Aus dem Rückblick scheint es, als ob die Aufbruchsbeschwörungen um 1968 genau diese dünne, lediglich angedeutete Textspur bei Reich aufnahmen, wenn nun die Hoffnung auf »revolutionäre« Erkenntnisse und Zukunftsentwürfe zur Überwindung der nicht zuletzt im wissenschaftlichen Denken verorteten »Repression« mit Vorliebe auf die Sphäre von Kunst und Literatur fällt. Besonders systematisch und einflussreich geschieht dies in den Schriften der zweiten theoretischen Hauptreferenz für die Aufbrüche der 1960er Jahre: Herbert Marcuse spannt, anders als Reich, das künstlerische Medium – jedenfalls dem Anspruch nach – nicht instrumentell für weltverändernde Zwecke ein und akzentuiert entgegen einer rein inhaltlichen Fokussierung die Dimension der Form. Verglichen mit Jungk, der bei seiner zeittypischen Idee von der »Phantasie« als Lieferantin einer »dem gültigen Wissen vorausgeworfene[n] Skizze einer neueren späteren Wirklichkeit« keinen definitiv-konkreten Entwurf mit verbindlicher Alleingültigkeit erwartet, sondern für die Offenheit »vieler verschiedener Pfade« plädiert, und der noch

diese Idee selbstkritisch der potenziellen Instrumentalisierung verdächtigt, indem er sie »vielleicht [...] zu stark vom Geist der Zeit geprägt« sieht, »der alles, auch das nicht für die Praxis Bestimmte, augenzwinkernd« dann doch »als ›brauchbar‹ erklären muß, um es damit zu rechtfertigen«,⁷⁶ – verglichen mit Jungk hat Marcuse allerdings in beiden Punkten konkretere Wünsche bzw. weniger Skrupel.

2. Literatur als formschöne Erinnerung an eine lustvolle Zukunft: Die Orientierung der neuen Sexualität an der Kunst bei Herbert Marcuse

Reimut Reiche stellt im Jahr 1969 der »gegenwärtigen Sexualwissenschaft« kein gutes Zeugnis aus.⁷⁷ Der junge Soziologe und Aktivist des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes, welcher der Studentenbewegung mit *Sexualität und Klassenkampf* (1968)⁷⁸ ein wichtiges Buch im theoretischen Fahrwasser von Marcuse geliefert hat, rechnet auf der Berliner Tagung der Deutschen Gesellschaft für Sexualforschung mit der akkreditierten »alten« Sexualwissenschaft ab und begrüßt eine »neue Tendenz«, über die es freilich hinauszugehen gelte.⁷⁹ Repräsentativ für das Umbruchsbewusstsein der Sexualtheoretiker um 1968, kritisiert er die »deutsche Sexualwissenschaft« bis »Mitte der 60er Jahre«, die in seinen Augen die »Zurichtung« der Sexualität »im Kapitalismus, besonders durch die puritanische Leistungsmoral«, widerspiegelt, vornehmlich für ihre Fixierung auf Formen »von sexueller Pathologie, medizinischer Abnormität und juristischer Kriminalisierung«. ⁸⁰ Während diese »vergangene« oder immerhin »untergehende« Wissenschaft die »unauffällige Seite der Sexualität im Ehebett und in der Hosentasche gut aufgehoben« wähnte,

76 Jungk: *Modelle für eine neue Welt*, S. 29f.

77 Im gleichen Sammelband zu *Tendenzen der Sexualforschung* wie Dörners Beitrag, Reiche: *Kritik Sexualwissenschaft* (1970), S. 1-9, Zitat aus dem Titel. Vgl. dazu auch Sigusch (2008), S. 403-407.

78 Vgl. allgemein dazu Raitz (2000), S. 581-583.

79 Reiche: *Kritik Sexualwissenschaft*, S. 4.

80 Ebd., S. 1f.

wende sich dagegen der neue Ansatz von den »normativen Betonungen« ab und bemühe sich um bloße »Bestandsaufnahme sexueller Abläufe und Einstellungen« von »durchschnittliche[n]« Sozialgruppen.⁸¹

In der schriftlichen Version seines Diskussionsbeitrages versteht Reiche die Kennzeichnung der neuen Perspektive als »neutral« bzw. des beschriebenen Umbruchs als »Ent-Ideologisierung« durchgängig mit – nicht weiter erklärten – Anführungszeichen.⁸² Man könnte dies als beflissenen Hinweis auf die Selbstverständlichkeit lesen, dass völlige Neutralität nicht zu haben ist, was noch bei betont deskriptiv vorgehenden empirischen Studien jener Zeit wie beispielsweise Gunter Schmidts und Volkmar Siguschs *Arbeiter-Sexualität* (1971) deutlich wird. Diese Untersuchung, die aufgrund der Befragung von 300 Arbeitern aus sechs Städten der Bundesrepublik die »soziosexuelle Situation junger Industriearbeiter einer spätkapitalistischen Gesellschaft beschreiben« will, nimmt sowohl implizite wie explizite Wertungen vor, wenn etwa festgestellt wird, dass die »Unterschichten« Sexualität »unter den Aspekten Leistung, Konkurrenz, Ausbeutung« anstatt Selbstzweck und Lust betrachte, oder wenn die ermittelte Korrelation zwischen dem Zeitpunkt der »Aufnahme sexueller Kontakte« und der »körperliche[n] Attraktivität« (nämlich: je attraktiver, desto früher) kämpferisch kommentiert wird: »Die so vorfabrizierte sexuelle Chancendivergenz ist nichts anderes als eine besondere Form soziosexuellen Terrors.«⁸³ Ein solcher Ton lässt bezweifeln, dass eine neutrale Beschreibung überhaupt angestrebt wird.

Ebenso wenig verweisen wohl Reiches Anführungszeichen auf ein erstrebenswertes, indes eingestandenermaßen unerreichbares Neutralitätsideal. Ihm liegt letztlich nicht an möglichst neutraler Bestandsaufnahme, vielmehr an einer bewussten *Politisierung* der Sexualwissenschaft gegen deren herkömmliche normative Ausprägung, aber auch gegen die »neutrale« neue Tendenz, die er für bereits nicht mehr zeitgemäß hält. Denn, sei es »seinerzeit das

81 Ebd., S. 3-5.

82 Vgl. z.B. ebd., S. 5.

83 Schmidt/Sigus: *Arbeiter-Sexualität*, S. 9, 16, 40 und 42.

großartige Verdienst« der »Kinsey-Untersuchungen« von 1948 bzw. 1953 gewesen, »die sexuellen Tabus einer ganzen Gesellschaft und die sexuellen Ängste einer ganzen Epoche zu formulieren, bewußt zu machen und – mindestens in Ansätzen – diese Tabus aufzubrechen und diese Ängste zu lösen«, reiche das heute nicht mehr.⁸⁴ Heute müsse darüber hinaus ein »allgemeines Bewußtsein« des »sexuellen Elends« vermittelt und die »Suche nach Formen der Überwindung« dieses Elends vorangetrieben werden – und zwar namentlich von der Sexualwissenschaft, die sich nicht der »Lebenslüge« unpolitischer Wissenschaft hingeben könne, wie es die Deutsche Gesellschaft für Sexualforschung, also die Veranstalterin der Tagung, tue, sondern »für die Einheit von wissenschaftlicher Forschung und politischer Befreiungspraxis kämpfen« solle.⁸⁵

Erstaunlich ist, dass Reiche in seinem für die sexualtheoretischen Programme der Zeit typischen Aufruf Marcuse mit keinem Wort erwähnt, obwohl er sich sonst nicht scheut, Namen zu nennen. Während ihm etwa besonders Helmut Schelskys *Soziologie der Sexualität* (1955) die ausgediente Sexualwissenschaft verkörpert, führt er für die progressive Strömung unter anderem einen 1967 erschienenen Beitrag von Schmidt und Sigusch *Zur Frage des Vorurteils gegenüber sexuell devianten Gruppen* und besagte *Sexologie*-Reihe des Rowohlt-Verlags an.⁸⁶ Hans Giese, den anwesenden Gründer der sexualforschenden Gesellschaft und Herausgeber jener Reihe, kritisiert er einerseits rigoros für Arbeiten im herkömmlichen Stil wie *Der homosexuelle Mann in der Welt* (1958, überarbeitet 1964), zählt jedoch andererseits vor allem dessen zusammen mit Schmidt durchgeführte Untersuchung über *Studenten-Sexualität* (1968) zur »wertfreien« jüngeren Forschung; Giese gilt ihm demnach als Übergangsgigur zwischen alter und neuer Sexualwissenschaft.⁸⁷

In Bezug auf den vorgeschlagenen dritten Weg einer Politisierung der Sexualtheorie tut Reiche freilich so, als sei seit Reichs Zeiten nichts mehr passiert. Er beklagt, »daß die politischen Studenten,

84 Reiche: *Kritik Sexualwissenschaft*, S. 6.

85 Ebd., S. 6f.

86 Vgl. ebd., S. 4f. Zur *Sexologie*-Reihe vgl. oben S. 33-36.

87 Vgl. ebd., S. 4. Auch die *Beiträge zur Sexualforschung* werden von Giese mitherausgegeben, und die Nummer, in der Reiches Beitrag erscheint, ist ihm gewidmet.

Schüler und jungen Arbeiter in ihrer gesamten theoretischen Arbeit in Zusammenhang mit Problemen von Sexualität, Erziehung und Charakterbildung [...] auf Arbeiten aus den 20er und 30er Jahren« angewiesen seien. Konkret erwähnt er »die Protokolle von Vera *Schmidt* über das Moskauer Kinderlaboratorium, die den inzwischen errichteten antiautoritären Kindergärten als Modelle für kollektive, repressionsfreie Erziehung dienen, und dann die Tradition und die theoretischen Arbeiten der von Wilhelm *Reich* gegründeten Sexpol-Bewegung«. ⁸⁸ Marcuse, der mindestens ebenso prominente Vater ⁸⁹ und Mentor der Studentenbewegung und weit aktuellere Theorie-Lieferant auf dem einschlägigen Themenfeld, bleibt dagegen unerwähnt. Dabei liegt Reiche mit seiner Position ganz auf der Linie von Marcuse, der in seinen breit rezipierten Schriften die Kritik an der durch das Leistungsprinzip bestimmten Sexualität zum Ausgangspunkt genommen hat, um eine dezidiert nicht-neutrale Wissenschaft zu betreiben und im Sinn seiner generellen Forderung nach einer »Politisierung der Universität« ⁹⁰ bzw. des Wissens eine politisierte Sexualtheorie zu skizzieren. Zudem hat sich Reiches *Sexualität und Klassenkampf* schon durch den programmatischen Untertitel *Zur Abwehr repressiver Entsublimierung* insgesamt als Ausbuchstabierung von Marcuses dialektischem Zentraltheorem präsentiert und mit zahlreichen internen Verweisen auf diesen Autor bis hin zur Ambition einer »neuen Anthropologie« für enge Anlehnung gesorgt. ⁹¹ Aus welchen Gründen auch immer Reiche solche Referenzen hingegen

88 Ebd., S. 7. Ersterer Verweis bezieht sich auf Šmid: *Psychoanalytische Erziehung in Sowjetrußland* (1924).

89 Marcuse – zusammen mit Lukács, Gollwitzer und Bloch – wird etwa von Dutschkes Frau als einer der »vier Väter« ihres Mannes gekennzeichnet (Dutschke-Klotz/Miermeister/Treulieb [Hg.]: *Die Revolte* [1983], Vorwort der Hg., S. 10). Für den Austausch zwischen Dutschke und Marcuse vgl. bes. die in dieser Dokumentensammlung abgedruckten Briefe (ebd., S. 206-218).

90 So etwa in einem Vortrag (1968) an der Universität San Diego über die Pariser Mai-Revolution, Marcuse: [*Die Pariser Revolte im Mai 68*], in: *Nachgelassene Schriften*, Bd. 4, S. 84-102, hier S. 91.

91 Zur letzteren Anknüpfung vgl. Reiche: *Sexualität und Klassenkampf*, S. 172. Über Marcuses Idee einer neuen Anthropologie vgl. etwa Kraushaar (2004), S. 18f.

bei seinem Auftritt an der Tagung der Deutschen Gesellschaft für Sexualforschung vermeidet – es macht umso deutlicher, wie sehr Marcuses Argumente ins selbstverständliche Arsenal der aufbruchsbewussten Sexualtheorie jener Zeit eingegangen sind.

Auf Marcuse hätte Reiche hier nicht nur für eine zeitgemäße Politisierung des wissenschaftlichen Blicks auf Sexualität verweisen können, womit um 1968 Reichs sexualpolitischer Ansatz adaptiert und zugleich inhaltlich transformiert wird. Genauso angeboten hätte sich Marcuse als Referenz für eine neue und verstärkte Orientierung dieses Blicks an Kunst und Literatur, mithin für eine zeitspezifische *Ästhetisierung* der Sexualtheorie. Im Gegensatz zur Politisierung hat dieser Aspekt jedoch weder die zeitgenössischen Diagnostiker noch die spätere Forschung interessiert.

Reiche spricht zwar seinerseits von einem Literaturbezug der Sexualwissenschaft, aber ausschließlich der Arbeiten im »alten« Stil: Veröffentlichungen wie *Die Homosexualität in der literarischen Tradition* (1962) von Marion Luckow oder Gieses *Das obszöne Buch* (1965) in der Reihe *Beiträge zur Sexualforschung* schmückten sich ihm zufolge mit der »Rezeption und Kritik schöngestiger und historischer Literatur«, erfüllten aber »in Wirklichkeit« bloß »eine Ersatzfunktion für die nicht stattfindende historisch-kritische Aufarbeitung der gesellschaftlichen Bedeutung der Sexualität und der Vermittlung von Soziologie der Sexualität, ökonomischer Entwicklung und Physiologie«. ⁹² Weil seiner Ansicht nach bei solchen Arbeiten das Untersuchungsinteresse für Sexualität in der Literatur auf Kosten desjenigen für Sexualität im »wirklichen« Leben geht, kritisiert Reiche die sexualwissenschaftliche Beschäftigung mit Literatur – aus politischen Gründen – als Ausweichmanöver.

Dagegen hat Marcuse, der übrigens genau jene von Reiche geforderte »Vermittlung« zu leisten sucht, schon seit den 1950er Jahren gezeigt, dass das eine das andere nicht ausschließt, sondern sich die Lektüre von Literatur für den Entwurf eines schöneren (Sex-)Lebens fruchtbar machen lässt. Nach einer Skizze der für den Kontext dieser Arbeit relevanten Hauptlinien von Marcuses einflussreichen Schriften, bei der sich die Politisierung seiner

92 Reiche: *Kritik Sexualwissenschaft*, S. 4.

Sexualtheorie konkretisieren wird, möchte ich im Folgenden den spezifischen Bezug zur ästhetischen Sphäre als bisher unterbelichteten Aspekt fokussieren.

»Die Sexualität ist von Natur aus polymorph-pervers«

Marcuses Theorie der Sexualität ist durchweg Kritik und Programm. Seine meist zuerst englisch bzw. amerikanisch erschienenen Bücher und Aufsätze, insbesondere *Triebstruktur und Gesellschaft* (1955/65), *Der eindimensionale Mensch* (1964/67), *Repressive Toleranz* (1965/66) und *Versuch über die Befreiung* (1969/69), waren nicht nur Standardwerke der Studentenbewegung⁹³ vor allem in den USA und Deutschland, sondern wurden um 1968 breit rezipiert.⁹⁴ Der freudo-marxistisch inspirierte Philosoph und Soziologe, der seit seiner Emigration 1934 in den Vereinigten Staaten lebte und stets im »Eingedenken des Holocausts«⁹⁵ schrieb, kritisiert darin »Repression« in allen Schattierungen, und die Karriere dieses Begriffs als Schlüsselwort der Protestbewegungen geht auf *Triebstruktur und Gesellschaft* zurück.⁹⁶ Auf sexuellem Gebiet vertritt er die Repressionsthese in ihrer um 68 maßgeblichen Gestalt, die sich deutlich von derjenigen bei Reich unterscheidet. Behauptet und beklagt wird nicht einfach eine Unterdrückung von Sexualität allgemein, sondern lediglich von deren Dimensionen

93 Für die Selbstpositionierungen des Vor-, Mit- und Nachdenkers der Studentenbewegung vgl. die Textsammlung *Nachgelassene Schriften*, Bd. 4, bes. S. 83-139. Zusammenfassend zu seinem Verhältnis zur Rebellion der Studenten, die Marcuse als Mentor, Kommentator, bisweilen aber auch Kritiker begleitete, vgl. Kraushaar (2004). Für eine kritische Relativierung von Marcuses Einfluss auf die Studentenbewegung vgl. Wheatland (2009).

94 Marcuse: *Triebstruktur und Gesellschaft* (1965, zuerst als *Eros and Civilization* [1955] bzw. *Eros und Kultur* [1957]), Verweise fortan unter der Sigle TG direkt im Text; Marcuse: *Der eindimensionale Mensch* (1967, zuerst als *One-dimensional Man* [1964]) = *Schriften*, Bd. 7, Verweise im Folgenden unter der Sigle EM direkt im Text; Marcuse: *Repressive Toleranz* (1966, zuerst als *Repressive Tolerance* [1965]), in: *Schriften*, Bd. 8, S. 136-166; Marcuse: *Versuch über die Befreiung* (1969, Original als *An Essay on Liberation* [1969]), in: *Schriften*, Bd. 8, S. 237-317.

95 Kraushaar (2004), S. 24.

96 Zu Letzterem vgl. Reiche (2006), S. 345.

jenseits der »genitalen Funktion«, die zum »Primat« erhoben und gefördert, ja gefordert werde (TG 202). Unter der gegenwärtigen »Herrschaft des Leistungsprinzips« – Marcuses Konkretisierung des freudschen »Realitätsprinzips« – sei die Libido »auf die Vorbereitung und Ausführung des genitalen Geschlechtsverkehrs« reduziert (TG 197), lautet die Kritik, die letztlich eine radikalisierte Ablösung der Sexualität von Fortpflanzung bedeutet. Diesen Punkt äußert etwa Adorno seinerseits, und zwar nicht zufällig im Beitrag zu den besonders die Homosexuellen-Gesetzgebung betreffenden Diskussionen der 1960er Jahre um eine Strafrechtsreform: »[W]as amerikanisch a healthy sex life heißt« und heutzutage »gleichsam als Variante des Sports« zur »physischen und psychischen Hygiene« propagiert werde, sei in Wahrheit eine »Desexualisierung der Sexualität«, weil die »Form des genitalen Sexus« zum »gesellschaftlichen Zweck der Fortpflanzung« die »Partialtriebe verscheucht oder ausrottet«.97

Mit dem psychoanalytischen Begriff der Partialtriebe klingt zugleich das Programm an, das die – immer auch auf Freuds Theorie gemünzte – Kritik am »Genitalprimat« enthält. Seinem Denk- bzw. Schreibstil entsprechend, zeichnet es sich bei Adorno buchstäblich nur im Negativen ab, indem er sein Wort für den »unverstümmelte[n], unverdrängte[n]« Sexus einlegt⁹⁸ und für einen Sexus votiert, an dem die Partialtriebe nicht zugunsten seiner genitalen Form »verscheucht oder ausgerottet« würden. Marcuse ist dagegen freigebiger mit positiven Auskünften und konkretisiert, was »Resexualisierung« (vgl. TG 199) hieße: Die Aufhebung der Beschränkung von Sexualität auf bestimmte Zonen des Körpers ebenso wie auf bestimmte Zeiten des Tages (Freizeit) führte dazu, dass »bisher tabuierte Zonen, Zeiten und Beziehungen erotisiert« würden; es käme zur »Erotisierung der Gesamtpersönlichkeit« durch eine »Reaktivierung aller erogenen Zonen«, d.h. durch ein »Wiederaufleben der prägenitalen polymorphen Sexualität« (TG 199f.). Die Befreiung der Sexualität von der Repression,

97 Adorno: *Sexualtabus* (1963), S. 299, 301-303. Für die universelle Kritik am Genitalprimat vgl. z. B. auch Gorsen: *Prinzip Obszön*, bes. S. 83, 138, 147; dazu unten Kap. II.4.

98 Ebd., S. 310.

die Marcuse begrifflich mit der Ersetzung von ›Sexualität‹ durch ›Eros‹ markieren will (vgl. TG 202), wäre demnach insbesondere eine »Regression« (TG 199) zur polymorphen, den Partialtrieben frönenden Sexualität, die Freud in die orale, anale und phallische Phase eingeteilt und als infantile Vorstufe bzw. uneigentliches Vorspiel der erwachsenen genitalen Sexualität des Koitus (dis)qualifiziert hat. Das Argument dafür, dass diese Art Sexualität – die andere ›Pansexualität‹⁹⁹ nennen – die eigentlich freie sei, ist einfach: »Ursprünglich kennt der Sexualtrieb keine äußeren zeitlichen und räumlichen Begrenzungen seiner Subjekte und Objekte: die Sexualität ist von Natur aus ›polymorph-pervers‹.« (TG 53)

Gerade indem Marcuse die Idee der »Natur« inhaltlich ganz anders füllt als Reich, wird hier der im ersten Kapitel behauptete Zusammenhang der Repressionsthese mit der Voraussetzung einer natürlichen und ursprünglichen Sexualität augenfällig.¹⁰⁰ Wer Sexualität kulturell unterdrückt sieht, postuliert eine freie Natur jenseits ihrer Unterdrückung und handelt sich die erwähnten Probleme ein: zum einen den Widerspruch zur Abweisung einer Berufung auf Natürlichkeit durch die Abkoppelung der Sexualität vom Fortpflanzungszweck; zum andern das epistemologische Problem, wie unter den kulturellen Bedingungen von der (Existenz einer) natürlichen Sexualität gewusst werden kann.¹⁰¹ Da helfen auch nicht die abfedernden Anführungszeichen, mit denen Marcuse seine Rede von »der ›Natur‹ der Triebe« versieht (TG 132).¹⁰² Wie Reich braucht Marcuse den festen Boden der Natur für seine fundamentale Kulturkritik, die nicht nur negativ funktioniert, sondern zugleich ein positives Programm bietet.¹⁰³ Deshalb

99 Vgl. z. B. Firestone: *Frauenbefreiung und sexuelle Revolution*, S. 17.

100 Vgl. oben S. 45.

101 Das gilt ebenso für Adorno, zumal er gleichzeitig die Berufung auf Natur verwirft, indem er kritisiert, dass in der Gesetzgebung bezüglich Sexualität heute noch »dogmatische Begriffe« wie der einer »natürlichen Moral« »umgeistern« würden (Adorno: *Sexualtabus*, S. 315).

102 Zum »exzessive[n] Gebrauch von Anführungszeichen« in diesem Zusammenhang vgl. auch Füchtner (1999), S. 124.

103 Darin, nicht in der »Negativität« zu verbleiben und »an der Möglichkeit einer Veränderung« zu verzweifeln, liegt für viele Zeitgenossen Marcuses Attraktivität im Gegensatz zu Adorno; vgl. etwa Salzinger: *Swinging Benjamin* (1973), S. 143, der Marcuse in diesem Punkt mit Walter Benjamin

besteht er gegen Freud, wie er ihn liest, auf einer Trennung von natürlich-gegebener, *biologischer* und gesellschaftlich-gewordener, *soziologischer* Ebene der Triebe: Während »[n]ach Freuds Ansicht [...] diese Unterscheidung bedeutungslos« sei, weil es etwa laut *Jenseits des Lustprinzips* (1920) »keine Triebstruktur ›außerhalb‹ der historischen Struktur« gebe, müsse an der Unterscheidung zwischen der »biologische[n]« und der »soziologische[n] Schicht« nun eben »innerhalb der historischen Struktur« der Triebe dennoch festgehalten werden (ebd., vgl. TG 39f.). Weshalb Marcuse die Trennung wichtig ist, wird klar, wenn er das Verhältnis der beiden »Schichten« präzisiert:

Die beiden Ebenen stehen in dauernder, unauflöslicher Wechselwirkung, aber die Faktoren, die auf der zweiten, sozialen Ebene geschaffen werden, sind für die erste, biologische Ebene durchaus exogene Faktoren und haben daher ein anderes Gesicht und eine andere Wertigkeit (obwohl sie im Laufe der Entwicklung auf die erste Ebene ›hinuntersinken‹ können): sie sind relativer, sie können sich schneller ändern und das ohne die Entwicklung der Art zu gefährden oder rückläufig zu gestalten. (TG 132)¹⁰⁴

zusammenrückt. Bei Benjamin ist es freilich die »Dimension des Messianismus«, obschon ihrerseits mit einem Natur-Verweis verknüpft (vgl. z. B. ebd., S. 147), die es erlaubt, »das System von einer außerhalb liegenden Position aus zu kritisieren«. (Ebd., S. 143)

104 Eine aufschlussreiche Begriffs- und Verhältnisbestimmung gibt Marcuse auch in einer längeren Fußnote zum *Versuch über die Befreiung*, in: *Schriften*, Bd. 8, S. 250f.: »Ich gebrauche die Begriffe ›biologisch‹ und ›Biologie‹ nicht im Sinne der wissenschaftlichen Disziplin, sondern um den Prozeß und die Dimension zu kennzeichnen, worin Neigungen, Verhaltensweisen und Wünsche vitale Bedürfnisse werden, die, würden sie nicht befriedigt, die Dysfunktion des Organismus verursachen. Umgekehrt können gesellschaftlich veranlaßte Bedürfnisse und Wünsche ein gedeihlicheres organisches Verhalten zur Folge haben. Wenn ›biologische‹ Bedürfnisse als jene definiert werden, die befriedigt werden müssen und für die kein adäquater Ersatz geschaffen werden kann, können gewisse kulturelle Bedürfnisse in die ›Biologie‹ des Menschen ›hinabsinken‹. Wir könnten dann beispielsweise vom biologischen Bedürfnis nach Freiheit sprechen oder von einigen ästhetischen Bedürfnissen, die sich in der organischen Struktur des Menschen, in seiner ›Natur‹ oder

Die hierarchisierende Aufteilung in eine primäre, permanent(er)e, biologische und in eine sekundäre, leichter veränderliche, soziale Triebebene ermöglicht es, die von Freud insbesondere in *Das Unbehagen in der Kultur* geäußerte Einschätzung, dass Kultur notwendigerweise die Unterdrückung bzw. Sublimierung der Triebe im Sinn einer Unterordnung des ›Lustprinzips‹ unter das ›Realitätsprinzip‹ verlange, in eine Repressionskritik und ein Befreiungsprogramm zu verwandeln. Dies aber nur, sofern zusätzlich angenommen wird, dass jene »erste, biologische« Schicht der Triebe im Grunde ›gut‹ sei, das kulturelle Zusammenleben also nicht bedrohe. Letztere Annahme trifft der vergleichsweise optimistische Exponent der Kritischen Theorie – für manche »ein unverwüstlicher Romantiker«¹⁰⁵ – mit seinem Konzept einer »libidinösen Vernünftigkeit«¹⁰⁶ (TG 197), besser bekannt als ›libidinöse Moral‹: Marcuse leitet es aus seinem Verständnis von Schillers *Ästhetischen Briefen* (1795) her, die darauf zielten, »die Sittlichkeit auf der Grundlage der Sinnlichkeit zu errichten« (TG 189).¹⁰⁷ Das Konzept besagt, dass »Sexualität ihrem eigentlichen Wesen nach«, d.h. in ihrer biologischen Tiefenschicht, nicht »anti- und asozial« (TG 130) sei, vielmehr durch Unterdrückung allererst dazu gemacht werde, wohingegen ihre Befreiung ein »elementare[s], organische[s] Fundament der Moral im Menschen«¹⁰⁸ aktivieren würde. Paradox formuliert: Die sexuellen Triebe werden offenbar erst mit ihrer »sozialen« Formung, d.i. repressiven Verformung, »asozial«; ursprünglich-»biologisch« sind sie »sozial«.

Auf der Basis dieser Unterscheidung wendet Marcuse die Repressionsthese, wie er sie von Freud vertreten sieht, breitenwirksam für die Diskussionen um 1968 ins Kritisch-Programmatische

besser ›zweiten Natur‹ verankert haben. Dieser Gebrauch des Begriffs ›biologisch‹ impliziert nichts oder setzt nichts voraus, was die Weise betrifft, in der Bedürfnisse physiologisch ausgedrückt und übertragen werden.«

105 So der Frankfurter Habermas-Nachfolger Alfred Schmidt in einem Rundfunk-Gespräch (Schmidt/Beindorff [1999], S. 36).

106 Vgl. allgemein dazu etwa Schmid Noerr (1988), S. 66-73, bes. S. 68.

107 Für diesen Aspekt vgl. bes. den 12. Brief in Schiller: *Über die ästhetische Erziehung*, in: *Werke und Briefe*, Bd. 8, S. 596-599.

108 Marcuse: *Versuch über die Befreiung*, in: *Schriften*, Bd. 8, S. 250.

um. *Triebstruktur und Gesellschaft* mit dem Untertitel *Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud* nimmt dessen Diagnose der Repression zum Ausgangspunkt: »Nach Freud ist die Geschichte des Menschen auch die Geschichte seiner Unterdrückung. Die Kultur unterjocht nicht nur seine soziale, sondern auch seine biologische Existenz, sie unterwirft nicht nur Anteile des menschlichen Wesens ihrem Zwang, sondern seine Triebstruktur selbst.« (TG 17) Dass dies allerdings keine Naturnotwendigkeit, sondern ein Machtmechanismus, ein Herrschaftsinstrument sei, dass es folglich nicht nur möglich, sondern auch gut sei, dies zu ändern – dafür plädiert das Buch mit großer Kritik- und Aufbruchsgestik.

Die Befreiung des tabuierten Wissens: Back to the future

Marcuse präsentiert alles, was er gegen und über Freud hinaus sagt, als eigentlich bereits in dessen Theorie enthalten. Man kann diese Strategie ›Aneignung‹ oder ›Extrapolation‹ nennen.¹⁰⁹ Ergiebiger ist jedoch ein anderer Blickwinkel, der von den methodischen Zwischenbemerkungen ausgeht und eine Korrespondenz des Verfahrens zu den Thesen des »Marcusischste[n]«¹¹⁰ Buches eröffnet. Die Einleitung kündigt das Unterfangen insgesamt als »Versuch« an, »die tabuierten Einsichten der Psychoanalyse (tabuiert sogar in der Psychoanalyse selbst) auf eine Deutung der Grundtendenzen der Kultur anzuwenden« (TG 13). Entsprechend heißt das erste Kapitel *Die verborgene Tendenz in der Psychoanalyse* (TG 17). Ähnliches verspricht die Überleitung zum zweiten Hauptteil, der unter der – Freuds Titel konterkarierenden – Überschrift *Jenseits des Realitätsprinzips* steht und das Befreiungsprogramm ausführt: »Freuds eigene Theorie folgt der allgemeinen Tendenz: in seinem Werk setzt sich die Rationalität des herrschenden Realitätsprinzips gegen die metaphysischen Spekulationen über den Eros durch. Wir wollen anschließend versuchen, den vollen Gehalt seiner Gedankengänge wieder zu erfassen.« (TG 125 f.)

109 Vgl. Füchtner (1999) über *Marcuses Aneignung von Sigmund Freud*, bes. S. 118-120 (zu Extrapolation).

110 Habermas (1988), S. 9, dazu Füchtner (1999), S. 113.

Vergleichbar mit dem enttabuisierenden Gestus etwa im Klappentext von Rowohlts *Sexologie*-Reihe, die sich als erschriebene Befreiung von systematisch unterdrücktem Wissen über Sexualität dargestellt,¹¹¹ überträgt Marcuse hier die Repressionsthese von der Gegenstandsebene auf die Ebene der »Einsichten« über diesen Gegenstand, vom Thema auf die Theorie(texte) zum Thema: Genauso wie der durch das Realitätsprinzip unterdrückte Eros befreit werden müsse, solle das Wissen vom Eros, das in Freuds »Werk« zwar präsent, aber »verborgen«, durch die »Rationalität des herrschenden Realitätsprinzips« verdrängt, ja »tabuiert« sei, freigelegt werden. Mehr noch, dem praktischen Wirkanspruch seiner Theorie gemäß hat es Marcuse darauf abgesehen, mit seiner Abhandlung als Befreiung von unterdrücktem Wissen über den Eros zur Befreiung des Eros selbst beizutragen. Dazu adaptiert er die Repressionsthese bzw. -kritik hermeneutisch, indem er sie zum Interpretationsprinzip seiner Freud-Lektüre erklärt und durch das Auffinden jener »tabuierten Einsichten« dem »eentlichen« Sinn der freudschen Theorie auf den Grund gehen will. Zugleich übernimmt er das damit verbundene Befreiungsprogramm für die Begründung seiner eigenen Theorie-Produktion. Vom Leben in die (expositorische) Literatur übertragen, vom Thema ins Textverfahren eingeschleust, erweist sich das Repressionsnarrativ als stimulierend fürs Lesen und Schreiben, für die Rezeption wie Produktion von Theorien bzw. Texten.

Welches sind nun diese von Freud selbst verdrängten Einsichten der freudschen Theorie? Der Zukunftsbeschwörer Marcuse verkauft sie als Konsequenzen aus der »psychoanalytische[n] Befreiung des Erinnerungsvermögens« (TG 24). In seinen Augen hat die Psychoanalyse das Erinnerungsvermögen, das die ursprünglichen »Ansprüche des Lustprinzips« auch nach dessen Umformung zum Realitätsprinzip im Unbewussten bewahrt und als »*Wiederkehr des Verdrängten*« im Untergrund der individuellen und kulturellen Geschichte fortleben lässt (TG 21), zum »entscheidende[n] Modus des Erkennens« erhoben (TG 24). Durch dieses Zugeständnis von »Wahrheitsgehalt« der Erinnerung ans einstige Glück einer »vollen Bedürfnisbefriedigung« habe Freud den Anspruch des Lust-

111 Vgl. oben S. 33-35.

prinzips als »Anspruch auf die Zukunft« legitimiert (TG 23 f.). So strebe »die Orientierung an der Vergangenheit nach einer Orientierung an der Zukunft« (TG 25). Mit dem psychoanalytischen Begriff formuliert: »Die Regression übernimmt eine progressive Funktion«, oder literarisch angelehnt: »Die *recherche du temps perdu* wird zum Vehikel künftiger Befreiung.« (TG 24 f.)

Allerdings steht bei Freud dem Anspruch des Lustprinzips derjenige des Realitätsprinzips entgegen, was zum Gutteil schlicht in Ressourcenknappheit gründet. Freud schreibt in den *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1916/17): »Das Motiv der menschlichen Gesellschaft ist im letzten Grunde ein ökonomisches; da sie nicht genug Lebensmittel hat, um ihre Mitglieder ohne deren Arbeit zu erhalten, muß sie die Anzahl ihrer Mitglieder beschränken und ihre Energien von der Sexualbetätigung weg auf die Arbeit lenken«, und er bezeichnet diese Notwendigkeit als »die ewige, urzeitliche, bis auf die Gegenwart fortgesetzte Lebensnot« oder »Ananke«. ¹¹² Dass Kultur die Unterordnung des Lustprinzips unter das Realitätsprinzip verlangt, hat letztlich keine moralischen, sondern ökonomische Gründe. Hier setzt Marcuse an, um diese Ökonomie als historisch-kontingent auszuhebeln. Dabei lässt er sich übrigens überraschend das Argument mit dem medizinischen Fortschritt entgehen, der ja durch die Erfindung der ›Pille‹ die für Freud offensichtlich noch selbstverständliche Verbindung von »Sexualbetätigung« und Vermehrung der Bevölkerung tatsächlich mittlerweile weitgehend gelöst hat. ¹¹³ Marcuse kritisiert, Freud hypostasiiere fälschlich »eine spezifische *Form* der Kultur als *Natur* der Kultur« (TG 146, vgl. 130), wenn er die »Lebensnot« und damit die Notwendigkeit, das Lustprinzip unterzuordnen, für »ewig« halte. Die Ananke sei in einer »voll entwickelten, industrialisierten Kultur« überwindbar und das Realitätsprinzip in seiner heutigen Gestalt des »Leistungsprinzip[s]« bereits »veraltet« (TG 151). Während Freud vom ewigen Widerstreit zwischen Lust-

112 Freud: *Studienausgabe*, Bd. 1, S. 308 bzw. 414. Marcuse zitiert diese Passage (TG 22).

113 In dem Punkt hätte sich für *Triebstruktur und Gesellschaft* von 1965 eine Aktualisierung gegenüber *Eros and Civilization* (1955) bzw. *Eros und Kultur* (1957) angeboten, liegt doch die Zulassung und Markteinführung der ›Antibabypille‹ 1960/61 dazwischen.

und Realitätsprinzip in der Kultur ausgeht, historisiert Marcuse dieses vermeintliche Naturgesetz der Kultur.¹¹⁴ Genau genommen historisiert er nur die eine Hälfte, das Realitätsprinzip, denn, wie vorgeführt, stärkt er im Gegenzug das Leben frei nach dem Lustprinzip als natürlich-ursprünglich. Die asymmetrische Anlage erweckt den Eindruck, Marcuse betreibe je nach Bedarf für sein Programm Historisierung oder aber Naturalisierung bzw. Biologisierung.

Zugleich sind aber die Rollen immerhin nicht simpel verteilt im Sinn von positiver Natur *versus* negativer Geschichte. Zwar gibt Marcuse als Ziel an, dass »das Paradies wiederhergestellt werde« (TG 24), wobei die Metaphorik exemplarisch ist für die Zukunftsvisionen jener Zeit, die bei aller Religionskritik auffallend häufig religiös konnotierte Begriffe und Bilder verwenden.¹¹⁵ Zwar spricht er von der »Reaktivierung« der natürlich-polymorphen Erotik und stützt seine Argumentation wie Reich mit ethnologischen Studien zu »primitive[n] Gesellschaften«, etwa Margaret Meads *Sex and Temperament in Three Primitive Societies* von 1935 (TG 212). Doch er propagiert keinen *retour à la nature*; vielmehr müsse man erneut »vom Baum der Erkenntnis essen«, wie er im erweiterten biblischen Bild aus Kleists *Über das Marionettentheater* (1810) erklärt (TG 196). Das ebenso sexuelle wie soziale Paradies ist nur »auf der Grundlage zivilisatorischer Errungenschaften« (TG 24) wiederzuerlangen und erweist sich als höchst industrialisiert, rationell organisiert: Unter den Bedingungen der »reifen Industrie-Kultur« mit ihrer umfassenden Spezialisierung und »Automatisierung der Arbeit« sowie »äußerste[n] Einschränkung der Arbeitszeit« hätte der Eros alle Zeit und Freiheit sich zu entfalten (TG 151). So bieten »gerade die Errungenschaften der unterdrückenden Kultur die Vorbedingungen für die allmähliche Abschaffung der Unterdrückung« (TG 11). Dieser radikal

114 Zu Marcuses Strategie einer Historisierung der freudschen Konzeption vgl. auch Füchtner (1999), S. 120-125.

115 Vgl. dazu meinen Aufsatz (2010), bes. S. 246f., im Anschluss an Luck-scheiter (2001b) und Lauer mann (2001). Aus dieser Perspektive ist etwa die berühmte *Living Theatre-Performance Paradise now* (1968) allein schon vom Titel her Zeitzeichen. Zu Marcuses Beurteilung des *Living Theatre*-Projekts vgl. unten S. 106.

kritische und gleichzeitig unerhört zuversichtliche Blick auf die gegenwärtige Kultur ist nicht einfach widersprüchlich, sondern dialektisch – freilich in der etwas weniger vertrauten, aber sogar bei Adorno mancherorts erkennbaren Blickrichtung, nämlich als Aufmerksamkeit für die positiven (Umkehr-)Effekte einer zunächst negativ eingestuften Erscheinung.¹¹⁶

Entsprechend dialektisch ist Marcuses sexualtheoretisches Programm angelegt. Dieser folgenreiche Grundzug seiner *Postulate*, der insbesondere bedeutet, dass die propagierte Freiheit nichts mit totaler Enthemmung zu tun hat, und der auch den Bezug zu seiner anthropologisch fundierten Ästhetik maßgeblich bestimmt, ist unauffälliger als die dominanten dialektischen Figuren von *Kritik*. Doch die um 1968 breit aufgenommenen kritischen Konzepte der ›repressiven Toleranz‹ bzw. ›repressiven Entsublimierung‹ haben – so möchte ich nach deren Rekapitulation zeigen – in Marcuses Schriften ein nicht minder dialektisch strukturiertes programmatisches Pendant, das man zuspitzend ›tolerante Repression‹ oder ›befreiende Unterdrückung‹ nennen könnte.

Kontra »Management der Libido« – pro »Selbstsublimierung«

Marcuses Kritik an repressiver Entsublimierung ist die sexualpolitische Version seiner Kritik an repressiver Toleranz. Der Aufsatz *Repressive Toleranz* wendet sich gegen »unterschiedslose Toleranz«, die außerhalb von »harmlosen Debatten« wie etwa der »akademischen Diskussion« »falsche Worte und unrechte Taten« schütze.¹¹⁷

116 Vgl. bes. etwa die »Dialektik des Luxus«, mit der Adorno Luxus und Verschwendung gegen Thorstein Veblens verurteilende *Theory of the Leisure Class* (1899) in Schutz nimmt (Adorno: *Veblens Angriff auf die Kultur* [1953 f.], S. 99f.). Dazu Weder/Bergengruen (2011), S. 21 f. – Für anders perspektivierte Überlegungen zu Marcuses Dialektikbegriff vgl. z.B. Schiller (1989), S. 242-249. Für Marcuses eigene Reflexion des Begriffs (ausgehend von einer Buchbesprechung) vgl. Marcuse: *Zum Problem der Dialektik I bzw. II* (1930 bzw. 1931), in: *Schriften*, Bd. 1, S. 407-422 bzw. 423-444.

117 Marcuse: *Repressive Toleranz*, in: *Schriften*, Bd. 8, S. 140f. – Eingehend zur Argumentation des Essays vgl. bes. Lichtman (1988). Zu dessen Bedeutung für die Studentenbewegung vgl. auch Kraushaar (2004), S. 15 f.

Solche Toleranz wirke entgegen ihrer »subversive[n], befreiende[n]« Bestimmung repressiv, weil sie die unterdrückerischen »politische[n] Praktiken, Gesinnungen und Meinungen« unterstütze.¹¹⁸ So »dient, was heute als Toleranz verkündet und praktiziert wird, in vielen seiner wirksamsten Manifestationen den Interessen der Unterdrückung«.¹¹⁹ Bei den betreffenden Manifestationen handelt es sich demnach um eine »trügerische«¹²⁰ Toleranz, die scheinbar Freiheit gewährt, um sich repressiv auszuwirken. In dieser Form erscheint Dialektik – anders als eine bloße Ambivalenz – als Spannung zwischen Sein und Schein.

Analog verhält es sich mit jenen Freiheitsgewährungen auf sexuellem Gebiet, die Marcuse unter dem Begriff der repressiven Entsublimierung zusammenfasst. Das Konzept, das rasch als »Schlagwort«¹²¹ in Mode kommen und dem Reiche ein ganzes Buch widmen sollte,¹²² wird unter Rückverweis auf das einschlägige zehnte Kapitel (*Die Verwandlung der Sexualität in den Eros*) von *Triebstruktur und Gesellschaft* am ausdrücklichsten in *Der eindimensionale Mensch* besprochen (vgl. EM 76-102). Es zielt generell auf gesellschaftliche Kontrollmechanismen, die der Libido eine bestimmte Entsublimation erlauben, ja geradezu vorschreiben, um sich die Individuen gefügig zu machen und ihre Macht zu befestigen. Im Visier der Kritik ist eine besonders subtile oder hinterlistige, für die »fortgeschrittene industrielle Zivilisation« symptomatische Art von sexueller Repression, die paradoxerweise mit der *Freisetzung* von Triebenergie »operiert« (EM 93f.). Neben der kontrollierten Verordnung von Sexualität durch das erwähnte Genitalprimat geschieht repressive Entsublimierung laut Marcuse etwa, indem »dem Körper gestattet« wird, »seine sexuellen Züge in der alltäglichen Arbeitswelt und in den Arbeitsbeziehungen zur

118 Ebd., S. 136.

119 Ebd.

120 Ebd., S. 159.

121 Lau (2000), S. 12, vgl. auch S. 79.

122 Neben *Sexualität und Klassenkampf. Zur Abwehr repressiver Entsublimierung* (zum Begriff bes. S. 150f.) vgl. auch Reiche: *Kritik Sexualwissenschaft*, S. 5; weitere Beispiele: Gorsen: *Prinzip Obszön*, bes. S. 124f., Schmidt/Sigusch: *Arbeiter-Sexualität*, bes. S. 144.

Schau zu stellen«, und dies »[o]hne daß er aufhört, ein Arbeitsinstrument zu sein« (EM 94). Vielmehr wird der Körper sexualisiert, *damit* er umso lieber und besser arbeitet. Eine weitere bevorzugte Fundgrube für die Kritiker dieses Repressionsmusters ist die Welt der Werbung und Waren:¹²³ »Das Sexuelle« werde in die »Werbetätigkeit« gleichermaßen »integriert« wie in die »Arbeitsbeziehungen« und »so (kontrollierter) Befriedigung zugänglich gemacht« (EM 94). Die Konsumwelt zieht Marcuse zum Vergleich heran, wenn er mit dem Aspekt, den man heute als »Spaßfaktor« bezeichnen würde, erklärt, weshalb diese perfide Form der Repression funktioniert, womöglich selbst bei vollem Bewusstsein der Unterdrückten:

[W]ie kontrolliert die Mobilisierung der Triebenergie auch sein mag (sie läuft mitunter auf ein wissenschaftliches Management der Libido hinaus), wie sehr sie auch als Stütze des Status quo dienen mag – sie verschafft den manipulierten Individuen auch einen Genuß, ganz wie es Spaß macht, im Motorboot davonzu-
rasen, einen elektrischen Rasenmäher zu schieben, ein Auto auf
Touren zu bringen. (Ebd.)

Während die Freiheit, die solche Unterdrückung spendiert, letzten Endes trügerisch ist, resultiert aus dem kontrollierenden »Management« der Lüste durchaus realer »Genuß«. Darin liegt die besondere Tücke der repressiven Entsublimierung.

Im geschärften Blick für diese Dialektik gründet die Distanz, die viele der sich progressiv verstehenden Autoren zur diagnostizierten Liberalisierung von Sexualität der eigenen Gegenwart einnehmen. Die Befreiungsversprechen der »sexuellen Revolution« werden keineswegs nur von konservativer Seite (geschweige denn erst aus dem historischen Rückblick) kritisch apostrophiert. So entlarven Diskutanden wie beispielsweise der Psychologe Hans Dräger die gegenwärtige »Sexwelle« als repressive Entsublimierung, indem er in sexualpolitisch-militantem Ton die »Ablenkung« von den unbefriedigenden »Herrschafts- und Produktionsverhältnisse[n]«, den »Ersatz- und Vertröstungscharakter« eines durch »Unterhaltungs-

123 Vgl. etwa auch Gorsen: *Prinzip Obszön*, S. 124.

und Freizeitindustrie« geförderten Sexes herausstellt.¹²⁴ Ähnlich klagt der Literaturwissenschaftler und Schriftsteller Dieter Wellershoff: »[D]ie Sexwelle als Schein der Befreiung vermehrt nur die Phantome der Ersatzlust.«¹²⁵ Nach demselben Muster nimmt Reiche den »aus Schweden«, Vorbild-Land liberalisierter Libido, kommenden Aufbruch aufs Korn und verbucht diese »modernste Variante der bürgerlichen Sexualreform« als »[r]epressive Entsublimierung im Gewande totaler Sexualfreiheit«.¹²⁶ Auch Beate Uhse mit ihren explizit »für Ehehygiene« deklarierten Angeboten ist eine beliebte Zielscheibe solcher Kritik, weil die Artikel zum Aufpeppen des ehelichen Liebeslebens die berechnete Unzufriedenheit mit der repressiven Institution der Ehe, dieser »Selbstisolierung in Zweierzellen« als »Basis für das Entsexualisierungs- und Abstumpfungsprogramm des autoritären Systems«, einschläfere.¹²⁷

Marcuse selbst kritisiert insbesondere im *Versuch über die Befreiung* die repressive Entsublimierung der aktuellen »Befreiung der Sexualität«, die sich unter anderem darin äußere, dass nun »die Enthüllung des für alle Zwecke nackten Körpers erlaubt« sei und sich »die Tabus auf vor- und außerehelichem Geschlechtsverkehr [...] erheblich gelockert« hätten.¹²⁸ Zwar begrüßt er diese Lockerungen einerseits, denn er verteidigt kurz davor das »Bild einer nackten Frau, die ihre Schamhaare entblößt«, sowie das »Ritual der Hippies« gegen das »Establishment«-Verdikt der »Obszönität«.¹²⁹ Andererseits drückt sich darin für ihn jedoch eben jener »Widerspruch« aus, dass die »Befreiung der Sexualität die repressive und aggressive Gewalt der Überfluggesellschaft mit einer triebmäßigen

124 Dräger: *Wer beherrscht die Triebe?* (1970), S. 293. Er grenzt seine Kritik zwar gegen diejenige der repressiven Entsublimierung ab (vgl. ebd.), vertritt jedoch der Sache nach genau deren Punkt.

125 Wellershoff: *Literatur und Lustprinzip* (1973), S. 24.

126 Reiche: *Sexualität und Klassenkampf*, S. 140. Vgl. analog z.B. Schmidt/Sigusch: *Arbeiter-Sexualität*, S. 144.

127 Dräger: *Wer beherrscht die Triebe?*, S. 299. Mehr dazu vgl. unten S. 127-129.

128 Marcuse: *Versuch über die Befreiung*, in: *Schriften*, Bd. 8, S. 249.

129 Ebd.

Basis« versehe.¹³⁰ Da die »Befreiung von der dem Establishment eigenen Moral« lediglich »im Rahmen effektiver Kontrollen« stattfinde, befestige »die Befreiung den Zusammenhalt des Ganzen«. ¹³¹ Die »Lockerung der Tabus« binde nämlich die »freien« Individuen libidinös an die institutionalisierten Väter [...], deren Verwaltung der Nation und ihrer Wirtschaft die Freiheiten der Bürger aushändigt und schützt« und die dadurch gut dastünden: als »machtvolle, aber auch tolerante Väter«. ¹³² Derart instrumentalisiert nach Marcuse das Establishment die Befreiung »im Kleinen« der privaten sexuellen Sphäre als eine Art Ersatzbefriedigung, um seine Repressionsgewalt »im Großen« der ökonomisch-politischen Verhältnisse zu befestigen. Damit sich die »triebmäßige Revolte« nicht in eine »politische Rebellion« verwandle, »mobilisiert das Establishment seine ganze Gewalt«. ¹³³ Und die eingesetzte Gewalt ist in diesem Fall Freiheit.

Obwohl das beständig misstrauische Lauern auf solche Umkehreffekte, das miesepetrig Ankreiden von repressiven Aspekten der Liberalisierungstendenz durch die ihrerseits aufbruchsambitionierten Autoren um 1968 enervierend wirken mag, ist dieser Dialektik-Obsession doch eine spezifische – und gegenüber Reichs Konzepten neue – Sensibilität für mögliche Zwangsmomente in angepriesenen Freiheiten sowie allgemein ein Gewinn an argumentativer Komplexität zu verdanken. Indes ist Marcuse nicht nur ein Analytiker und Kritiker der paradoxen Allianzen von Befreiung und Zwang, sondern erweist sich mit seinem Befreiungsprogramm zugleich als *Propagator* einer solchen dialektischen Verbindung.

Der Kritik an repressiver Toleranz entspricht nämlich Marcuses Votum für eine Art tolerante Repression oder befreiende Intoleranz. Diese »Intoleranz« oder »Unterdrückung« gegenüber den für intolerant oder repressiv befundenen politischen Verhältnissen soll zur wahren, d.i. »befreiende[n] Toleranz« führen, indem die »fortschrittlichen« (d.h. befreienden) politischen Praktiken,

130 Ebd.

131 Ebd.

132 Ebd., S. 249f.

133 Ebd., S. 250.

Meinungen und Bewegungen gefördert, die »regressiven« (d.h. repressiven) aber unterdrückt werden.¹³⁴ Konkret: »Befreiende Toleranz würde mithin Intoleranz gegenüber Bewegungen von rechts bedeuten und Duldung von Bewegungen von links.«¹³⁵ Dass dies politische Gewalt auf der »Ebene des Handelns« wie auch auf derjenigen der »Diskussion und Propaganda« impliziert, ist Marcuse bewusst, und er geht bei den geforderten Maßnahmen wie der »Aufhebung des Rechts der freien Rede und freien Versammlung« oder »Zensur« den »klassischen« Rechtfertigungsweg der *Notwehr*-Analogie: Die prinzipiell als Gegenmaßnahmen und im Hinblick auf eine ideale Gesellschaft – ähnlich wie bei Reich – als Übergangsmaßnahmen gedachten repressiven Eingriffe werden durch die Einschätzung legitimiert, dass die »Gesamtgesellschaft in äußerster Gefahr« sei, also in einer zum »Normalzustand« gewordenen »Notsituation«.¹³⁶ Marcuse ist keiner Strukturähnlichkeit der vorgeschlagenen zur bekämpften Gewalt zu überführen – allerdings nicht, weil diese in der propagierten Repression fehlte, sondern weil er sie in der als »Gegen-gewalt« lancierten Unterdrückung unverfroren zum Programm erklärt.¹³⁷

In der sexualpolitischen Sphäre korrespondiert dem kritischen Konzept der repressiven Entsublimierung auf programmatischer Seite die »nicht-repressive Sublimierung« (z.B. TG 205).¹³⁸ Trotz aller Freud-Kritik heißt Freiheit für Marcuse und seine Nachfolger¹³⁹ nicht Befreiung von der Sublimierung oder einfach Entsublimierung. Genau besehen fordert Marcuse auch keine direkte Aufhebung jeglicher Repression der Triebe, sondern lediglich bzw. »zumindest« die »Abschaffung« der »durch das Interesse der Herrschaft verhängte[n], zusätzliche[n] Unterdrückung« (TG 151 – Hervorh. C.W.; vgl. TG 132). Damit ist die Möglichkeit einer

134 Marcuse: *Versuch über die Befreiung*, in: *Schriften*, Bd. 8, S. 136 bzw. S. 153.

135 Ebd., S. 156.

136 Ebd., S. 156f.

137 Ebd., S. 299.

138 Diesen Aspekt verpasst, wer das Programm etwa mit *Erotisieren statt sublimieren* umschreibt (Flego [1992], Titel).

139 Vgl. z.B. Reiche: *Sexualität und Klassenkampf*, S. 144.

notwendigen, ›nicht-zusätzlichen‹ Unterdrückung als Bedingung von Kultur doch wieder eingerechnet, so unklar die Unterscheidung im Einzelnen bleibt. Er verspricht freilich »Sublimierung ohne Desexualisierung« (TG 151), was aus Freuds Sicht ein Widerspruch in sich wäre. Doch konzeptuell begibt er sich in eklatante Nähe zu Freud, wenn diese Sublimierung – aufgrund des Postulats einer ganzheitlichen Erotisierung gegen das Genitalprimat – die Triebenergie von der (genitalen) Sexualität abziehen und etwa in der *Arbeit* zu ihrem »rationalen Ausdruck« kommen lassen soll.¹⁴⁰ Allerdings würde es sich dann, gemäß Marcuses wiederum von Schillers *Ästhetischen Briefen* inspirierter Idee, um eine schöne neue Arbeit handeln, die kein Zwang, keine »Mühe« wäre, sondern dem schillerschen *Spiel* als Handeln um seiner selbst willen gliche, weil sie »gänzlich dem Lustprinzip« unterstünde, »ohne irgendeinem anderen Zweck als dem der Triebbefriedigung zu dienen« (TG 191 bzw. 211, vgl. auch 151, 174).¹⁴¹ Platter ausgedrückt: Man würde nicht mehr arbeiten müssen, sondern einfach Lust dazu haben.

Dieses Argument ist insofern zweischneidig, als es auf der einen Seite als hehres Plädoyer für das Recht auf nicht »entfremdete« (z.B. TG 151), lustvolle oder eben ›erotische‹ Arbeit gelesen werden kann, auf der anderen Seite aber die Umwidmung der Arbeit vom Zwang zur Freiheit billig oder sogar repressiv erscheinen mag. Entsprechend verhält es sich mit dem Anspruch, dass die ideale, nicht-repressive Sublimierung eine »*Selbstsublimierung der Sexualität*« (TG 202) wäre. Solche Sublimierung würde nicht von externen Instanzen oder heteronomen Werten erzwungen, sondern ergäbe sich aus reinem ›Eigeninteresse‹ der Sexualität selbst. Um diese Verheißung zu plausibilisieren, nutzt

¹⁴⁰ So die Umschreibung von »Sublimation« in Marcuse: *Versuch über die Befreiung*, in: *Schriften*, Bd. 8, S. 261. Eine Art aufsteigenden Sublimationsweg schildert Marcuse in *Triebstruktur und Gesellschaft* im Anschluss an Platons *Symposion*: »Eine ungebrochene Linie erotischer Erfüllung führt von der körperlichen Liebe für den Einen zu der für die Anderen, zu der Liebe zum schönen Werk und Spiel [...] und schließlich zur Liebe zu schönem Wissen [...]« (TG 208)

¹⁴¹ Zu Marcuses ›Erotisierung des Arbeitsprozesses‹ im Vergleich mit den Theorien Freuds und Marx' vgl. Zilbersheid (1999), S. 117-150.

Marcuse im Anschluss an Géza Rôheim die metaphorische Kraft von Ferenczis Begriff einer ›genitofugalen Libido‹. Der Begriff suggeriert, es gebe analog zur physikalischen Zentrifugalkraft eine Art natürliche Fliehkraft der Libido »vom genitalen Supremat fort zur Erotisierung des Gesamtorganismus« und zur »Entwicklung von Kultur« (TG 205). So stützt er metaphorisch-suggestiv die »Theorie vom libidinösen Ursprung der Kultur« (ebd.). Mit der beanspruchten »Selbstsublimierung« schließt er sich dem im Zusammenhang von Reichs Konzeption angesprochenen Postulat der Selbstregulierung¹⁴² an, geht aber zugleich einen Schritt weiter (oder zurück, je nach Perspektive). Fordert Reich, die Sexualität solle sich selbst *steuern*, auch wenn er ihr dann die ›normalen‹ Bahnen vorschreibt, muss sich dagegen die libidinöse Energie bei Marcuse – natürlich ganz ungezwungen – zudem in andere Sphären *sublimieren*.

Dabei wird eine Spannung sichtbar, die Marcuses Sexualtheorie insgesamt regiert und für die Schnittstelle zur Ästhetik bedeutsam ist. Wer wie er das Ideal von Sexualität bzw. Eros mit dem Prinzip der Selbstorganisation oder Eigengesetzlichkeit ausstattet und radikalisiert durch die Kritik an genital fokussierter Libido, als absoluten Selbstzweck jenseits jeglichen Fortpflanzungsziels feiert, der richtet es zunächst ganz auf *Autonomie* aus: Das freie Spiel der Lust soll um seiner selbst willen gespielt und keinerlei externen Regeln oder Zwecken unterworfen werden. Weil die Idee der rein autotelischen Motivation ihren privilegierten Reflexionsort in der modernen Kunsttheorie seit der Zeit um 1800 hat, kann diese Ausrichtung als Verbindung zur Ästhetik beschrieben werden. Das ist *eine* Hinsicht, in der sich Sexualtheorie bei Marcuse und seinen Kollegen um 1968 an Ästhetik, präziser: an Autonomieästhetik orientiert. Diese Orientierung ist angesichts der gleichzeitigen Politisierung der Sphäre alles andere als selbstverständlich. Sie ist argumentativ nicht leicht damit zu vereinbaren, dass die Sexualität für gesellschaftlich-politische Zwecke eingespannt wird, obwohl die Autoren selber keine Konkurrenz zwischen autonomem und instrumentellem Wert sehen, sondern von der totalen Harmonie

142 Vgl. oben S. 52.

der Lust als Selbstzweck *und* Nützlichkeit für die Gesellschaft träumen.¹⁴³ So scheint Sexualität auch Marcuse an vielen Stellen doch vornehmlich als Mittel zum guten Zweck einer besseren Gesellschaft zu interessieren. Die »triebmäßige Transformation« hin zu jener »neuen Sensibilität«, die er allgemein als »Sieg der Lebenstribe über Aggressivität und Schuld« beschreibt, ist ihm wichtig »als Faktor sozialen Wandels«; die Entwicklung in Richtung »utopische Konzeption des Sozialismus« setzt einen neuen »Menschentyp« voraus, der »ein gutes Gewissen« hat, »menschlich und sinnlich« zu sein.¹⁴⁴ Hier zeigt sich die Kehrseite von Marcuses dialektischer Kritik, das Establishment instrumentaliere die Befreiung der Sexualität für die Unterdrückung einer aus der »triebmäßige[n] Revolte« erwachsenden »politische[n] Rebellion«;¹⁴⁵ Das »Triebmäßige« muss offenbar »politisch« werden, um wirklich etwas zu gelten. Nach dieser Version der Parole ›Alles Private ist politisch‹, die ohnehin normative Funktion hat,¹⁴⁶ wird Sexualität insofern wiederum zum *Instrument*, als sich der Wert von sexueller Befreiung nach der freigesetzten Revolte-Energie für den »sozialen Wandel« bemisst. Nicht nur im dialektischen Sinn, den Marcuse selber beansprucht, erscheint daher der Verfechter der Befreiung zugleich als ihr Verächter.

Unzertrennlich: Sexualtheorie und Ästhetik

Die Spannung zwischen Selbstzweck und instrumenteller Funktion findet sich auch innerhalb von Marcuses Theorie der Kunst, die entgegen einer tatsächlich falschen Alternative Autonomie

143 Dem verbindenden ›und‹ im Titel entsprechend, ist dieser Traum bei Marcuse besonders in *Triebstruktur und Gesellschaft* allgegenwärtig. Mit zufriedenen Blick auf die beginnende Studentenbewegung hat er später (1966) in einem Referat auf dem Frankfurter *Vietnam*-Kongress des SDS von einer sich in der Rebellion abzeichnenden »neue[n] Einheit« von »Politik und Eros« gesprochen (zitiert nach Kraushaar [2004], S. 16).

144 Marcuse: *Versuch über die Befreiung*, in: *Schriften*, Bd. 8, S. 260f. Zur »neuen Sensibilität« vgl. bes. ebd., S. 261-281.

145 Ebd., S. 250.

146 Vgl. dazu etwa Raitz (2000), S. 513, 516.

und politische Relevanz zu vereinen sucht.¹⁴⁷ Das Verhältnis von Sexualtheorie und Ästhetik beschränkt sich allerdings bei Marcuse nicht auf derartige Parallelen, sondern ist so eng, dass man, je nach beliebter Blickrichtung, von einer *ästhetisierten Sexualtheorie* oder *sexualisierten Ästhetik* sprechen kann. Eine Beleuchtung dieser gegenseitigen Beziehung, die – wie vorliegendes Buch plausibel machen möchte – um 1968 generell zu beobachten ist, jedoch von Marcuse mit seinem stets doppelten Verständnis von Ästhetik als Philosophie der Kunst und Theorie der Sinnlichkeit¹⁴⁸ auf besondere Weise verkörpert wird, lohnt sich daher doppelt, zumal die beiden Theoriebereiche gewöhnlich separat bzw. eben jeweils im Verhältnis zur *Politik* betrachtet werden.¹⁴⁹ Nachfolgend wird der Bezug von Marcuses Theorie der Sexualität auf diejenige der Kunst (Ästhetisierung der Sexualtheorie) aufgezeigt und gefragt, was diese Verbindung oder mehr noch Einbettung für die Kunsttheorie heißt (Sexualisierung der Ästhetik).

Die Einbettung ist zunächst buchstäblich, als Textstruktur und -verfahren zu verstehen: Während ausdrücklich der Kunstthematik gewidmete Beiträge recht rar sind,¹⁵⁰ durchziehen ästhe-

147 Vgl. dazu bes. Bundschuh (1999), der Marcuse als Theoretiker kennzeichnet, »der zwar weniger für eine eingreifende Kunst stritt, als – von der Autonomie der Kunst ausgehend – deren politische Dimension hervorhob« (S. 76); vgl. auch Agger (1992), S. 154–158. Zu anderen, sich jedoch z.T. damit überschneidenden Polen in Marcuses Ästhetik, v.a. demjenigen von ›Affirmation‹ einerseits und ›Kritik‹, ›Negation‹ oder auch ›Utopie‹ andererseits als Aufgabe der Kunst vgl. die Beiträge im Suhrkamp-Band zu *Kritik und Utopie im Werk von Herbert Marcuse*: Koppe (1992), bes. S. 248, Raulet (1992), bes. S. 295, Geyer-Ryan (1992), bes. S. 272.

148 Zu diesem Ästhetik-Konzept vgl. Schweppenhäuser (2000), S. 20.

149 So konzentrieren sich auch die Studien zu Marcuses Ästhetik auf das Verhältnis von Kunst und Politik (vgl. z.B. Fahrenbach [1989], Patzold [1989], Agger [1992], S. 153–171, und Bundschuh [1999]).

150 Neben seiner Dissertation *Der deutsche Künstlerroman* (1922), in: *Schriften*, Bd. 1, S. 7–344, sind dies *Über den affirmativen Charakter der Kultur* (1937), in: *Schriften*, Bd. 3, S. 186–226 und *Die Permanenz der Kunst* (1977), in: *Schriften*, Bd. 9, S. 191–241; erst postum erschienen: *Some Remarks on Aragon: Art and Politics in the Totalitarian Era* (1993 [entstanden 1945]) bzw. *Kunst und Befreiung* (Vortragsmanuskript von 1974), in: *Nachgelassene Schriften*, Bd. 2, S. 129–149.

tische Überlegungen die meisten Schriften Marcuses. Letzteres gilt insbesondere für die sexualtheoretischen Haupttexte der Zeit, *Der eindimensionale Mensch* sowie *Triebstruktur und Gesellschaft*, weshalb Kritik und Programm auf diesem Gebiet grundlegend mit Ästhetik verknüpft sind.

Das zentrale dritte Kapitel von *Der eindimensionale Mensch* handelt zu mehr als der Hälfte nicht von Sexualität, sondern von Kunst (»Kultur«, z.B. EM 76), im Speziellen von Literatur. Die Kritik der repressiven Entsublimierung wird zuerst und vor allem bezüglich des ästhetischen Bereichs entwickelt (vgl. EM 76-91), bevor sie sich dann auf die sexuelle Pseudo-Befreiung richtet – ohne den vergleichenden Blick auf Kunst aufzugeben. Marcuse beklagt, dass die künstlerische »Bilderwelt« der Gegenwart nach den Avantgarde-Bewegungen des 20. Jahrhunderts durch ihre »Einverleibung in die Küche, das Büro und den Laden«, durch ihre »kommerzielle Freigabe an Geschäft und Vergnügen« (EM 91) die »oppositionellen«, die Wirklichkeit »transzendierenden« (EM 76) Qualitäten eingebüßt habe. Solche Einverleibung der »höhere[n] Kultur« in die »Geschäfts- und Industriesphäre« (EM 78), ihre Integration ins »Alltagsleben« (EM 80) bedeute insofern »Entsublimierung«, als damit »vermittelter Genuß [...] durch unmittelbaren ersetzt« (EM 91) werde. Doch diese Entsublimierung ist laut Marcuse »kontrolliert[]« (EM 96), »institutionalisiert[]« und deshalb repressiv, weil die »absorbierende Macht der Gesellschaft [...] die künstlerische Dimension« als eine *alternative* Dimension der Wirklichkeit liquidiert, »indem sie sich ihre antagonistischen Inhalte angleicht« (EM 81). Ihres »Widerspruch[s]« zum »Status quo« (EM 84), mithin ihrer »subversive[n] Gewalt« (EM 80) beraubt, sind Kunstwerke, die wohlkalkulierte Entsublimierung erlauben, nur mehr »Reklameartikel« für das herrschende System; »sie lassen sich verkaufen, sie trösten oder erregen« (EM 84). Repressive Entsublimierung funktioniert demnach im Bereich der Kunst wie der Sexualität als eine Art Einschläferung durch Genussmittel: Eine unterdrückerische Gesellschaft gewährt abgezielte Freiräume, wo die von ihr unbefriedigt gelassenen Bedürfnisse und Ansprüche ersatzweise befriedigt werden, um bei den Unbefriedigten die Entstehung von Protestenergie zu verhindern, Kritik in Affirmation zu verkehren und so ihre Unterdrückungsmacht

zu befestigen. Oder alltäglich-konkreter: Ästhetische und sexuelle Vergnügungen am vom Arbeitgeber absegneten Feierabend dienen der Arbeitswilligkeit und -leistung; Feierabend-Kunst und Feierabend-Sex sind nie subversiv und abenteuerlich, sondern immer affirmativ und vorgesehen.

Nicht nur bei Marcuse bildet die Kritik an repressiver Entsublimierung ein vielgenutztes Scharnier für die vergleichende Perspektive auf Kunst und Sexualität. Adorno – um vorerst einen weiteren Beteiligten an dieser Diskussion zu nennen¹⁵¹ – verbindet die beiden Sphären ebenfalls über diese Kritik, wenn er etwa in einem der *Prismen*-Essays die vermeintliche »Hinfälligkeit der emanzipatorischen Ideale«, die fälschlich für verwirklicht gehalten würden, als Grund für die »Unmöglichkeit der Befreiung der Frau unter den herrschenden Bedingungen« angibt und fortfährt:

Die vorurteilsfreie Angestellte, der die Welt recht ist, solange sie mit dem Freund ins Kino gehen kann, hat Nora und Hedda verdrängt, und wenn sie von ihnen wüßte, so würde sie ihnen in kessen Redewendungen ihre mangelnde Realitätsgerechtigkeit vorwerfen. Ihr entspricht der Mann, der von der erotischen Freiheit Gebrauch macht nur, um die Partnerin in ihrer beschränkten Willfährigkeit kalt und glücklos mitzunehmen und sie zum Dank womöglich desto zynischer zu verachten.¹⁵²

Den Grund jener Hinfälligkeit der Ideale bzw. falschen Zufriedenheit mit der Realität der »Angestellten« sieht Adorno in einer sedierenden Form von Kunstgenuss, die, anders als die (richtige) Lektüre von Ibsens *Nora* oder *Hedda Gabler*, in dem Sinn anspruchslos ist, dass sie keine Unzufriedenheit mit der und keinen Anspruch an die Wirklichkeit stellt. Der feierabendliche Kinobesuch »mit dem Freund« steht ihm als Inbegriff für solchen Kunstgenuss, den er nicht zufällig mit dem Medium Film assoziiert, obwohl Literatur ebenso genießbar ist. Dieser ästhetischen Misere entspricht nun die sexuelle, wenn der Mann dank »erotischer Freiheit« außerhalb der Partnerschaft die unbefriedigende

151 Vgl. zudem bes. Kap. II.4, S. 262 ff.

152 Adorno: *Veblens Angriff auf die Kultur*, S. 92 f.

Situation innerhalb bzw. seine »beschränkt willfähige« Frau hin-
nimmt (oder »mitnimmt« mit unfreiwilligem Doppelsinn).

Indem um 1968 derartige Ersatzbefriedigung gerne im gleichen Atemzug in der Kunst und Sexualität diagnostiziert wird, erhalten die beiden Bereiche eine besondere Verbindung. Folgt man der Blickrichtung von der ästhetischen Theorie aus auf die sexuelle Sphäre, wie sie die angeführten Passagen bei Adorno und Marcuse kennzeichnet, handelt es sich um eine Übertragung der Kritik aus dem Feld der Ästhetik, wo das Argument an herkömmliche Einwände spätestens seit den Autonomiepostulaten anknüpfen kann, in die Sexualtheorie. Diese kritische Ästhetisierung der Sexualtheorie adelt deren Gegenstand entscheidend: Mit dem Argument aus dem Fundus der Kunstkritik rückt die Sexualität in die Position der »höheren Kultur« auf.

Noch enger wird die Beziehung der Sphären, weil die Kritiker repressiver Entsublimierung oftmals die ästhetische Befriedigung als direkten Ersatz für die sexuelle entlarven. Dieser Punkt deutet sich in Marcuses abschätziger Rede von gegenwärtigen Kunstwerken an, die »trösten oder erregen« (EM 84). Militant pointiert bringt ihn etwa Peter Schneider im *Kursbuch* 16 (1969) vor. Als engagierter Stammbeiträger der Zeitschrift steuert Schneider zu dieser Nummer sowohl einen Essay über *Die Phantasie im Spätkapitalismus und die Kulturrevolution* wie auch den eingelegten »Kursbogen« bei. Letzterer enthält unter dem Titel *Rede an die deutschen Leser und ihre Schriftsteller* ein flammendes, konsequent kleingeschriebenes Plädoyer für die »agitatorische und propagandistische funktion der kunst« – also für AgitProp – in der »kulturrevolutionären phase« zur »völlige[n] mobilisierung der wünsche gegen die wirklichkeit«. ¹⁵³ Die sexualisierende Metaphorik ist ernst zu nehmen, wenn Schneider der »spätkapitalistischen« Gesellschaft vorhält: »Täglich werden die Warenproduzenten in allen ihren Lebensäußerungen acht Stunden lang kastriert, aber abends torkeln sie mit ihren Unterdrückern ins Reich der Freiheit, um im Kino, im Theater, im Fernsehen die Freiheiten anzuschauen, die ihnen in Wirklichkeit in immer höherem Maße weggenommen

153 Schneider: *Rede an die deutschen Leser* (1969, Kursbogen unpaginiert), 4. Spalte.

werden.«¹⁵⁴ Deshalb darf die »Kulturrevolution« gerade auch für die *sexuelle* »Revolution« kein »ästhetischer Ersatz« sein, kein »Aufstand im Museum«, kein »Attentat auf den Park«, keine »Frechheit im Theater«.¹⁵⁵

Solche Kritik an ästhetischer Befriedigung zum Ersatz für »wirklichen« Genuss gründiert Marcuses Votum gegen glückliche Ausgänge in der Literatur. Gemäß dem Vortrag über *Kunst und Befreiung* müssen »authentische Kunstwerke« auf das »Happy-End« verzichten, solange in der Wirklichkeit »das Böse« siegt.¹⁵⁶ Weil Marcuse mit dieser Pauschalaussage ganze Gattungen und reihenweise von ihm hochgeschätzte Werke des Kanons aus dem Kunstbegriff zu fallen drohen, beeilt er sich zwar anzufügen: Wo in der großen Literatur das Happy End »doch auftaucht, wie bei Shakespeare, wie in Goethes *Iphigenie*, wie im Finale des *Figaro* oder des *Falstaff*, scheint es vom Ganzen des Werks dementiert«, und die »große Komödie kann sich von der Tragik nicht lösen, von der sie befreien sollte«.¹⁵⁷ Doch die unglücklich endende Weltliteratur darf in seinen Augen nicht anders aussehen – wofür er passenderweise Beispiele aus dem Themenfeld der Sexualität anführt: »[W]enn Werther mit Lotte geschlafen hätte, wenn Gretchen nicht dem Tabu der Jungfräulichkeit geopfert worden wäre, wenn Madame Bovary einen anderen zufriedenstellenden Liebhaber gefunden hätte, dann hätte diese Literatur die Welt absolviert, wäre sie affirmative Ideologie.«¹⁵⁸ Der Faden ließe sich weiterspinnen: Wenn Romeo und Julia einander bekommen hätten, käme ihrer Geschichte für Marcuse – anders als bei Walsers Prosastück von Oskar und Emma, in dem aus ungehinderter Befriedigung Langeweile resultiert¹⁵⁹ – die Gesell-

154 Schneider: *Die Phantasie im Spätkapitalismus* (1969), S. 5.

155 Ebd., S. 3f. – Von hier aus gesehen entpuppt sich Reiches Kritik an der sexualtheoretischen Beschäftigung mit Literatur zum »Ersatz« für die Aufarbeitung der gesellschaftlichen Bedeutung von Sexualität (vgl. oben S. 71) als eine auf die Theorie-Ebene übertragene Kritik an repressiver Entsublimierung.

156 Marcuse: *Kunst und Befreiung*, in: *Nachgelassene Schriften*, Bd. 2, S. 136.

157 Ebd.

158 Ebd., S. 142.

159 Vgl. oben in der Einleitung.

schaftskritik abhandeln, in deren Dienst Kunst wie Sexualität und also erst recht Sexualität *in* der Kunst zu stellen ist. Das Argument ist allgemein: Befriedigung in der Welt der Kunst beruhige die Unzufriedenheit mit der unbefriedigenden Welt. Nur wenn Werther nicht mit Lotte schlafen kann, nur wenn auch literarisch »das primäre Objekt der Libido sich versagt oder versagt wird, wird die Gesellschaft, in der dies geschieht, an den Pranger gestellt«. ¹⁶⁰

Allerdings hat Marcuse nicht nur etwas gegen Literatur mit Happy End, sondern genauso gegen die »sexualisierte[] Literatur« der Gegenwart. ¹⁶¹ Besonders dezidiert erklärt er dies ebenfalls im Kapitel zur repressiven Entsublimierung von *Der eindimensionale Mensch*. Analog zu seinem Vorbehalt gegenüber der aktuellen »sexuellen Befreiung« lässt er die beobachtete Sexualisierung in der Gegenwartsliteratur nicht als Freiheitsgewinn gelten. Im Gegensatz zum »erotischen Engagement« der »klassischen und romantischen Literatur«, beispielsweise »Racines *Phädra*, Goethes *Wahlverwandtschaften*, Baudelaires *Blumen des Bösen*« oder »Tolstois *Anna Karenina*«, worin »die Sexualität übereinstimmend in hochsublimierter, »vermittelter«, reflektierter Form« erscheine, greife

entsublimierte Sexualität bei O’Neills Alkoholikern und den Losgelassenen Faulkners um sich, in der *Endstation Sehnsucht* und unter dem *Heißen Blechdach*, in *Lolita*, in all den Geschichten von Orgien in Hollywood und New York und den Abenteuern vorstädtischer Hausfrauen. ¹⁶² Das ist unendlich realistischer, gewagter, hemmungsloser. Es ist fester Bestandteil der Gesellschaft, in der es sich ereignet, aber nirgendwo

¹⁶⁰ Marcuse: *Kunst und Befreiung*, in: *Nachgelassene Schriften*, Bd. 2, S. 142.

¹⁶¹ Ebd., S. 146.

¹⁶² Soweit konkretisiert, ist die Rede von den generell alkoholikerhaltigen Stücken des US-Dramatikers Eugene O’Neill, den Werken William Faulkners, von Tennessee Williams’ Dramen *A Streetcar named Desire* (1947 in New York uraufgeführt; deutschsprachige Erstaufführung als *Endstation Sehnsucht* 1949 am Schauspielhaus Zürich) bzw. *Cat On a Hot Tin Roof* (Uraufführung 1955, dt. *Die Katze auf dem heißen Blechdach*) und natürlich von Vladimir Nabokovs *Lolita* (1955).

ihre Negation. Was geschieht, ist sicherlich wild und obszön, männlich und deftig, ganz unmoralisch – und eben deshalb völlig harmlos. (EM 96f.)

Marcuse will an diesem – nicht unbedingt progressiven – Kontrast von heutiger und einstiger Literatur »erhellen«, wie »kontrollierte Entsublimierung die Triebrevolte gegen das bestehende Realitätsprinzip schwächen kann« (EM 96). Neben der ästhetisch gewendeten Kritik repressiver Entsublimierung zeichnet sich darin jedoch noch eine andere Argumentation ab. Sie führt zugleich von der Kritik zum Kunstprogramm, das mit Marcuses (Sexual-)Theorie einhergeht: »Sublimiert« auftreten muss Sexualität in der Literatur aus Marcuses Sicht nicht allein, weil Kunst keine ausgelagerte Spielwiese der Entsublimierung zur Kompensation sein darf, die mittelbar der vom gegenwärtigen Realitätsprinzip geforderten Sublimierung dient. Sublimierung in der Kunst ist nicht nur nötig als kritischer Reflex der gesellschaftlich verlangten Sublimierung. Ebenso wie zur idealen Sexualität, gehört Sublimierung essenziell zum Kunstwerk, denn die »Idee des Schönen« – an der Marcuse gegen die marxistische Kritik einer »bürgerlichen« Kategorie festhält¹⁶³ – »ist die Einheit von Sublimierung und Entsublimierung in der Kunst«. ¹⁶⁴

Schiller + Freud = Kunst als Vereinigung von entsublimiertem Formtrieb und selbstsublimiertem Stofftrieb

Gemäß Marcuses sexualisierter Ästhetik, in der die freudsche mit der schillerschen Konzeption verquickt (und dialektisch angereichert) wird, ist Entsublimierung die *eine Seite* der Kunst: Die Produktion bzw. Rezeption von Kunstwerken soll »die in der unmittelbaren Erfahrung des Alltags von der Gesellschaft blockierten und verdrängten Dimensionen der Realität freilegen«; in der »Welt des *œuvre* [...] tun und denken und fühlen die Menschen, was sie »normalerweise« unterdrücken, leugnen, verheimlichen, zerstören, und was sie doch erst zu dem macht, was sie sind«; sie »brechen die repressive Konvention, die Regeln und Normen,

163 Ausführlich dazu vgl. Marcuse: *Die Permanenz der Kunst* (Untertitel: *Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik*), in: *Schriften*, Bd. 9, S. 191-241.

164 Marcuse: *Kunst und Befreiung*, in: *Nachgelassene Schriften*, Bd. 2, S. 141.

die ihr Dasein als gesellschaftlich-bedingtes bestimmen«.165 In diesem Sinn ist Kunst Darstellung von verdrängter unkontrollierter »Leidenschaft« oder »Begierde«.166 Die Repressionsthese mit ihren kritisch-programmatischen Implikationen fungiert hier wie generell in den zeitgenössischen Diskussionen als grundlegendes Narrativ auch der Kunsttheorie und somit als wichtige Verbindung zwischen Sexualtheorie und Ästhetik. Das Verhältnis besteht nicht in einer bloßen Parallele, sondern wird vom direkten »Draht« bestimmt, den die Kunst als Gestalt gewordene Phantasie zum Lustprinzip unterhält. Das zeigt eine schrittweise Rekonstruktion des Arguments:

Marcuse nimmt in *Triebstruktur und Gesellschaft* Freuds Credo auf, dass bei der onto- wie phylogenetischen »Einführung des Realitätsprinzips« eine einzige »Art der Denktätigkeit« von der totalen Reorganisation des »seelischen Apparates« unbehelligt und weiterhin allein dem Lustprinzip unterworfen bleibe: die Denktätigkeit der »Phantasie« (TG 19f.).167 Für ihn liegt in dieser »Affinität zwischen Phantasie und Sexualität« die eigentliche Innovation der freudschen Theorie (TG 141). Während die »Anerkennung der Phantasie (der Imagination, der Vorstellungskraft) als Denkvorgang mit eigenen Gesetzen und eigenen Wahrheitsgehalten [...] nichts Neues innerhalb der Psychologie und Philosophie« gewesen sei, habe Freud erstmals »die Genese dieser Denkform und ihren essentiellen Zusammenhang mit dem Lustprinzip aufzuzeigen« versucht (TG 141). Marcuse attestiert Freuds Theorie die Entdeckung – nicht irgendeines allgemeinen, sondern – eines spezifischen Erkenntnisgehalts der Phantasie, der aus der Erinnerung an ein Leben nur nach dem Lustprinzip erwächst. Die Phantasie hat in seinen Augen ein eigenes »Wissen« von der »verdrängte[n]« Sexualität, vom ganzheitlich verstandenen Eros als »Einheit« aller Lebensaspekte »unter der Herrschaft des Lustprinzips« (TG 142f.). Sie sorgt für die »Wiederkehr des Verdrängten«

165 Ebd., S. 139f. bzw. 145.

166 Ebd., S. 142.

167 Dies unter Verweis auf Freuds *Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens* (1911), in: *Studienausgabe*, Bd. 3, S. 13-24, hier S. 19f.

(TG 21) in diesem erotischen Sinn, wobei sich die Wiederkehr der erinnerten lustvollen Vergangenheit in einen Anspruch an die Zukunft verwandelt. Phantasie soll Fortschritt betreiben, nicht Nostalgie.

Mit dem Veränderungsanspruch bezüglich einer künftigen Wirklichkeit, welcher der Phantasie revolutionäre Relevanz verleiht, schert Marcuse aus Freuds Konzeption aus, obgleich er dies nicht deklariert – getreu seinem Interpretationsprinzip, den eigenen Ansatz als ›Befreiung‹ von ›tabuierten‹ Einsichten der Psychoanalyse zu verkaufen. Womöglich liegt es an diesem Prinzip, dass er sich das äußerst sprechende Bild in der von ihm zitierten Textpassage bei Freud entgehen lässt, das er nicht umhin käme zu kritisieren. Dort, wo Freud erklärt, wie bei der Einsetzung des Realitätsprinzips die Denktätigkeit der Phantasie abgespalten worden und als einzige dem Lustprinzip unterworfen geblieben sei, fügt er als Fußnote einen Vergleich an: »Ähnlich wie eine Nation, deren Reichtum auf der Ausbeutung ihrer Bodenschätze beruht, doch ein bestimmtes Gebiet reserviert, das im Urzustande belassen und von den Veränderungen der Kultur verschont werden soll (Yellowstonepark).«¹⁶⁸ Der Phantasie einen von der Wirklichkeit abgegrenzten Naturschutzpark einzurichten, jenseits dessen man unbehelligt von phantastischen Ansprüchen mit der Ausbeutung fortfahren kann – genau dies lehnt Marcuse ab. In seiner Wahrnehmung kennzeichnet es das gegenwärtige überwindungsbedürftige Leistungsprinzip, die Phantasie mit ihrer Vision von der Harmonie bzw. »Wiederversöhnung des Einzelnen mit dem Ganzen, des Wunsches mit der Verwirklichung, des Glücks mit der Vernunft« (TG 143) bequem in Reservate zum folgenlosen Austoben auszulagern. Marcuse hält es dagegen mit dem »surrealistische[n] Programm *de pratiquer la poésie*« (TG 159): Er lobt die Surrealisten für ihre »revolutionären Folgerungen aus Freuds Entdeckungen«, für ihre über die Psychoanalyse hinausgehende »Forderung, daß der Traum ohne inhaltlichen Kompromiß in die Realität umgesetzt werden solle« (TG 148f.).¹⁶⁹

168 Freud: *Zwei Prinzipien*, in: *Studienausgabe*, Bd. 3, S. 20.

169 Für die Berufung auf den Surrealismus vgl. z.B. auch Marcuse: *Kunst und Befreiung*, in: *Nachgelassene Schriften*, Bd. 2, S. 140. Zu diesem

Daraus ergibt sich seine Abwehr einer Assoziation von Phantasie und *Utopie*: »Für das geltende Realitätsprinzip ist diese Harmonie ins Reich der Utopie entrückt, aber die Phantasie besteht darauf, daß es Wirklichkeit werden muß und kann: daß hinter der Illusion ein *Wissen* steht.« (TG 143) In diesem Punkt setzt sich Marcuse dann doch explizit gegen Freud ab, wenn er bemerkt, die Annahme, »daß die Bilder der Phantasie auf die noch uneroberte *Zukunft* der Menschheit Bezug nehmen könnten, statt auf die (schlecht) besiegte Vergangenheit«, sei »Freud im besten Fall als eine hübsche Utopie« erschienen (TG 147).¹⁷⁰ Er ist gegen die Utopie, da er ihren Begriff hier und andernorts häufig – nicht immer¹⁷¹ – auf eine narrenfreie Illusion ohne jede Verwirklichungsambition, auf ein Phantasiespiel im Naturschutzpark festlegt. Damit spaltet er freilich den Geschichts-, Zukunfts- und zumindest indirekten Praxisbezug als einen wesentlichen Strang der Begriffstradition ab¹⁷² und ignoriert Utopiekonzeptionen, wie sie etwa der Reihe *Modelle für eine neue Welt* mit dem Aufruf zum Entwurf mögli-

zentralen Bezugsfeld von Marcuses Ästhetik vgl. u.a. Bronner (1988), bes. S. 119, Agger (1992), bes. S. 201. Bohrer (1997), der generell die Bedeutung von Tradition und Rezeption des Surrealismus für ›1968‹ – entsprechend verstanden als Bewegung der »Phantasiefraktion« – akzentuiert, übergeht hingegen Marcuse als Surrealismus-Propagator und konzentriert sich für die deutsche Rezeption neben den Aktionen der Kommune 1 ganz auf den in den 1960er Jahren vielgelesenen Benjamin, den er in puncto Surrealismus-Sympathie als Ausnahme unter den westdeutschen Intellektuellen (namentlich Adorno und Enzensberger) präsentiert.

170 Vgl. auch Marcuses einleitendes Verdikt gegen eine Verortung seines Projekts im Reich der Utopien: »Die Vorstellung einer Kultur ohne Unterdrückung soll hier nicht als abstrakte und utopische Spekulation zur Sprache kommen.« (TG 11)

171 Für eine Zusammenstellung der positiven Verwendungen insbesondere unter Aufgreifen von Ernst Blochs Begriff der »konkreten Utopie« vgl. Fahrenbach (1992), bes. S. 77-79, der Marcuses zwiespältige Utopie-Abwehr und -Aneignung eingehend klärt. Die z.T. verwirrend ambivalente Begriffsverwendung dürfte nicht nur allgemein mit der »antizipierend entwerfenden Qualität kritischer Theorie« (ebd., S. 77) zu tun haben, sondern spezifisch mit Marcuses Programm der »linguistischen Therapie« (vgl. dazu unten S. 109-112).

172 Vgl. Fahrenbach (1992), S. 76.

cher Wirklichkeiten zugrunde liegen.¹⁷³ In diesem Sinn verkündet er 1967 in seinem Vortrag vor den Studenten der Freien Universität Berlin *Das Ende der Utopie*,¹⁷⁴ während er Utopien in der Bedeutung von Phantasien künftiger besserer Welten ansonsten enthusiastisch entwirft und verfiicht.

Diese Utopiekritik ist zugleich Kunstkritik: Marcuses Vorbehalte gegenüber einer Verbindung von Phantasie und Utopie betreffen unmittelbar auch die Kunst, wird doch jenes Phantasiewissen »erst realisiert, wenn die Phantasie selbst Form annimmt«, und »[d]ies geschieht in der *Kunst*« (TG 143). Denn: »Die Kunst ist vielleicht die sichtbarste ›Wiederkehr des Verdrängten‹ nicht nur auf der individuellen, sondern auch auf der genetisch-historischen Ebene.« (Ebd.) Deshalb stellt Marcuse an die Kunst den auf dieser epistemologischen Kraft basierenden Anspruch, als revolutionäre Energie auf die Wirklichkeit einzuwirken: Weil »hinter der ästhetischen Form [...] die verdrängte Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft« steht, muss Kunst ein »ewige[r] Protest« gegen das Leistungsprinzip sein (ebd.) und sich im Sinne des Surrealismus mit »der Revolution« verbünden (TG 149).

Diesen Anspruch vertieft Marcuse mit einer bewusst gegen die »traditionsgemäße Deutung« gerichteten Lektüre von Schillers *Ästhetischen Briefen*, die er »vor der wohlwollenden ästhetischen Behandlung« durch die Rezeption »zu retten« trachtet (TG 185). Tatsächlich steht seine Lektüre nicht allein quer zur idealistischen Akzentuierung, sondern ebenso zur orthodox-marxistischen und altlinken Schiller-Rezeption, die an der Kunstkonzeption in den *Briefen* die praktische Folgenlosigkeit, den Verzicht auf direkte soziale und politische Veränderungen kriti-

173 Vgl. oben S. 38f. – Hans Josef Mundt, der die Reihe zusammen mit Robert Jungk veranstaltet hat, erklärt in seiner programmatischen Vorbemerkung die »Utopie« als einen »kühnen Entwurf[]«, eine »Setzung von Leitbildern, die zu neuem, gemeinsamem Aufbruch zu rufen vermögen«, und nennt – fünf Jahre vor der ersten bemannten Mondlandung – als Beispiel die zu ihrer Verwirklichung anspornende »Utopie der Mondfahrt« (Mundt: *Absicht und Methode der neuen Sammlung* [1964], S. 39).

174 Vgl. Marcuse: *Das Ende der Utopie* (1967), inkl. Diskussion. Daran knüpft z.B. Reiche: *Sexualität und Klassenkampf*, S. 170, direkt an.

siert.¹⁷⁵ Marcuse sieht offenbar beim an Kants *Kritik der Urteilskraft* anschließenden Schiller das genaue Gegenkonzept zu Kunst als Naturschutzpark, wenn er – durchaus plausibel – als »Ziel« der *Ästhetischen Briefe* »eine Erneuerung der Kultur mit Hilfe der befreienden Kraft der ästhetischen Funktion« angibt (TG 178f.) und den Klassiker Schiller gewissermaßen für die Studentenbewegung aktualisiert.¹⁷⁶ Solche Befreiung der Kunst aus dem Reservat der Irrelevanz für die Wirklichkeit kippt jedoch leicht in politische Funktionalisierung, wie eine andere zustimmende Umschreibung des schillerschen Unternehmens verdeutlicht: Schiller sei der Ansicht, der Mensch müsse, »um« das »politische Problem« seiner Befreiung von unmenschlichen Daseinsbedingungen zu lösen, »den Weg des Ästhetischen beschreiten«, wobei der Spieltrieb als »Vehikel« dieser Befreiung diene (TG 185). Aus diesem Blickwinkel hat Marcuse die erwähnte Spannung zwischen Autonomie und instrumenteller Funktion, die in der Sexualtheorie gleichermaßen präsent ist wie in der Ästhetik, von Schiller geerbt.¹⁷⁷

Nicht nur bezüglich Sinn und Zweck, sondern auch hinsichtlich ›Wesen‹ bzw. Funktionsweise von Kunst gibt sich Marcuse von Schiller inspiriert. Die befreiende Wirkung traut er der Kunst deshalb zu, weil er sie anthropologisch nach dem Vorbild von Schillers ›Spieltrieb‹ begreift, dessen »Gegenstand die Schönheit« ist und der die beiden in der gegenwärtigen Kultur entzweiten Grundantriebe des Menschen, den ›Sachtrieb‹ bzw. ›Stofftrieb‹ oder ›sinnlichen Trieb‹ einerseits und den ›Formtrieb‹ andererseits, vermittelt und versöhnt (vgl. bes. TG 184f., Zitat 185).¹⁷⁸ Kunst realisiere die (Wieder-)Versöhnung dieses Antagonismus und aller daraus entstehenden Oppositionen, insbesondere derjenigen von Sinnlichkeit

175 Zusammenfassend dazu vgl. Naumann-Beyer (2003), S. 564f.

176 Zu Letzterem vgl. Zelle (2005), S. 440, im Anschluss an Hofmann (1991).

177 Vgl. oben S. 88f; für einen diesbezüglichen Vergleich von Schiller und Marcuse vgl. auch Hofmann (1991). Zum analogen »Widerspruch« bei Schiller vgl. Zelle (2005), bes. S. 422f., Zitat S. 423.

178 Den ›Sachtrieb‹ (Erstdruck), der im Zweitdruck ›Stofftrieb‹ oder ›sinnlicher Trieb‹ heißt (vgl. den Kommentar zu Schiller: *Über die ästhetische Erziehung*, in: *Werke und Briefe*, Bd. 8, S. 1397), führt Schiller im 12. Brief ein (vgl. ebd., S. 596), den ›Spieltrieb‹ im 14. Brief (vgl. ebd., S. 607). Marcuse verwendet die Begrifflichkeit des Zweitdrucks.

und Vernunft, indem sie wechselseitig »die Sinnlichkeit vernünftig und die Vernunft sinnlich« (TG 185) gestalte, oder präziser, indem sie die »Selbst-Sublimierung der Sinnlichkeit (des sinnlichen Triebes) und die Ent-Sublimierung der Vernunft (des Formtriebs)« betreibe (TG 192). Diese Formulierung der künstlerischen Funktion, die derart die Versöhnung als Anspruch an die Wirklichkeit antizipieren soll, zeigt anschaulich, wie Marcuse die schillersche mit der freudschen Theorie bis in die Begriffe verschmilzt. Dabei besteht keine theoretische Arbeitsteilung in der Weise, dass sich die Erotisierung der Kunstkonzeption einseitig der Freud-Adaptation verdanken würde. Vielmehr schreibt Marcuse Schillers *Briefen* das Verdienst zu, die Betonung auf den »impulsiven, triebhaften Charakter der ästhetischen Funktion« (TG 181) gelegt und mit der von Baumgarten angebahnten »*Ästhetik* als Wissenschaft von der Sinnlichkeit« (TG 179) ernst gemacht zu haben. Hierbei unterstreicht er den Doppelsinn von ›Sinnlichkeit‹ als ›Erkenntnisvermögen sinnlicher Wahrnehmung‹ und zugleich ›triebhaft, vornehmlich sexuelle Befriedigung‹ (vgl. TG 181).

Bei der Etablierung dieses klassischen Ahnen für die eigene Position hätte Marcuse ruhig noch einen Schritt weiter gehen können: Ähnlich wie er ›Eros‹ gegen ›Sexualität‹ ausspielt, gibt es nämlich bei Schiller neben der gepriesenen höheren eine diskreditierte niedrigere Form von Sinnlichkeit – und diese ist, ob schon im Einzelnen anders bestimmt, ihrerseits im Bereich der »Geschlechtsliebe« angesiedelt.¹⁷⁹ Die »Geschlechtsliebe« aus triebhaftem »Bedürfnis« des »Naturstand[s]« muss in Schillers Entwicklungsgeschichte des Menschen allererst erzo-gen, »durch Sittlichkeit und durch Schönheit veredelt« werden, um die Assoziation mit der künstlerischen Sphäre zu verdienen.¹⁸⁰ Jener Moment in der Phylogenese, in dem sich der ästhetische Spieltrieb entfaltet, so dass der »gesetzlose Sprung der Freude« zum »Tanz« wird, die »ungestaltete Geste« zu »einer anmutigen harmonischen Gebärden-sprache« mutiert und die »verworrenen Laute der Empfindung« beginnen, »dem Takt zu gehorchen und sich zum Gesange zu biegen« – das ist gleichzeitig der Augenblick, in dem »aus einem

179 Schiller: *Über die ästhetische Erziehung*, in: *Werke und Briefe*, Bd. 8, S. 561. 180 Ebd.

eigennützigem Tausche der Lust« zwischen den Geschlechtern »ein großmütiger Wechsel der Neigung« wird und sich die »Begierde« zur »Liebe« »erweitert und erhebt«. ¹⁸¹ Wenn Schillers Ästhetik Kunst programmatisch mit Sinnlichkeit verschränkt, ist die zweite Komponente des Gespanns immer schon »veredelt«. Marcuse geht es zwar nicht um Liebe, er vereinigt aber entsprechend nur den schönen neuen Eros mit Kunst. Hier wie dort betrifft die ästhetische Aufwertung einen ausgesuchten Teil der Sinnlichkeit.

Zumal Entsublimierung lediglich eine Seite der Kunst ausmacht, wie sie Marcuse mit seiner Schiller-Freud-Mixtur dialektisch definiert. Die andere Seite darf nicht fehlen: Weil er Kunst als Gestalt gewordene Vereinigung von »Entsublimierung« des »Formtriebs« (»Vernunft«) und »Selbst-Sublimierung« des »sinnlichen Triebes« (TG 192) oder – in der einfacheren Formel aus *Kunst und Befreiung* – als »Einheit« von »Entsublimierung« und »Sublimierung« denkt, muss die entsublimierende Funktion, die ein Kunstwerk durch die Darstellung von verdrängter unkontrollierter »Leidenschaft« oder »Begierde« erfüllt, notwendig durch »Sublimierung« komplettiert werden. ¹⁸² Es ist als Konsequenz der sexualisierten Ästhetik Marcuses lesbar, dass sich das vorgeführte sexualtheoretische Ideal einer nicht-repressiven Sublimierung auch kunsttheoretisch manifestiert.

Die Sublimierung im Gegensteuern zur Entsublimierung ist nun Aufgabe der künstlerischen *Form*. ¹⁸³ Daraus ergibt sich zunächst eine weitere, allerdings untergründige und von Marcuse selbst nicht angesprochene Korrespondenz mit Schillers Konzept, die nochmals verdeutlicht, dass sich die Sexualisierung seiner Ästhetik keineswegs nur den Freud-Anleihen verdankt: Laut Schiller wird der Stoff, der den »sinnlichen Trieb« befriedigt, erst durch die »keusche Form« zum Kunstwerk. ¹⁸⁴ Für eine ähnlich ausgleichende Keuschheit sorgt Marcuses sublimierende Form. Und während

¹⁸¹ Ebd., S. 672.

¹⁸² Marcuse: *Kunst und Befreiung*, in: *Nachgelassene Schriften*, Bd. 2, S. 141 f.

¹⁸³ Vgl. ebd., S. 142.

¹⁸⁴ Schiller: *Über die ästhetische Erziehung*, in: *Werke und Briefe*, Bd. 8, S. 584.

Marcuse die Form, anders als Schiller,¹⁸⁵ historisch relativiert, ist sie ihm bei aller Dialektik der Definition mindestens so wichtig wie dem Autor der *Briefe*, ja, Kunst ist für ihn in erster Linie Form.¹⁸⁶

Kunst vornehmlich als künstlerische Form: Was nach einem Gemeinplatz der Kunsttheorie klingt, ist bei einer Konzeption von Kunst als »Wiederkehr des Verdrängten«, zumal im Sinn von unterdrückten sexuellen Wünschen, nicht selbstverständlich. Auch ins – freilich klischierte, da auf Positionen von AgitProp und *littérature engagée* beschränkte – Bild der Ästhetik um 1968 passt der formale Fokus nicht ohne Weiteres. Denn er steht in direktem Kontrast zu jenen Kunst-Pamphleten, die bei teils vergleichbaren Voraussetzungen Form an sich bereits als repressive Maßnahme zur Zähmung der Wünsche verstehen und für die Schneiders kämpferische Rede im *Kursbuch* beispielhaft ist. Schneider prangert an, dass »der totalen entfaltung der produktivkräfte die völlige verstümmelung der wünsche im spätkapitalismus« entspreche, und folgert, dass die Kunst sowohl »die wünsche« wie »den kapitalismus« darstellen und so »die konkreten bilder der wirklichkeit gegen die konkreten bilder der möglichkeiten« halten müsse.¹⁸⁷ »[B]ei dieser konfrontation«, so betont er, »müssen die wünsche von ihrer künstlerischen form so weit wie möglich frei gehalten werden, damit sie ihre politische form finden können«, weil es nicht Aufgabe der Kunst sei, »die wünsche künstlerisch zu organisieren, sondern sie aus der verdrängung hervorzuholen, um sie in ihrer rohform der revolution zuzuführen«.¹⁸⁸

Marcuse ist zwar das affirmative Potenzial der künstlerischen Form, die dem Stoff die politische oder existenzielle Spitze brechen kann, ebenfalls bewusst. Das »Verhaftetsein der Kunst an die Form« führe dazu, dass die jeweils »dargestellte Wirklichkeit ästhetischen Maßstäben« untergeordnet werde, was diese Wirklichkeit »ihres Schreckens« beraube (TG 144). Mehr noch:

185 Vgl. bes. den 9. Brief, ebd., S. 582-587.

186 Zu Recht stellt deshalb Raulet (1992) seine kritischen Überlegungen zu Marcuses Ästhetik unter den Titel *Die Form ist die Kunst*.

187 Schneider: *Rede an die deutschen Leser*, 4. Spalte.

188 Ebd.

»Außerdem bekleidet die Form des Kunstwerks den Inhalt mit den Eigenschaften der Freude. Stil, Rhythmus, Maß führen eine ästhetische Ordnung ein, die an sich erfreulich ist; sie versöhnt mit dem Inhalt.« (Ebd.) Doch Marcuse verortet nicht nur das Risiko der Affirmation, sondern ebenso die Chance der »Subversion«¹⁸⁹ in der künstlerischen Form. Darin liegt für ihn die Möglichkeit der Kunst, Abstand zu nehmen von der Wirklichkeit, um sich dieser »dissoziiert« entgegenzustellen und die »Notwendigkeit der Veränderung« zu reflektieren.¹⁹⁰

Mit der Verortung des Protest-Potenzials in der Form versucht Marcuse zwei nicht nur in den Diskussionen jener Zeit meist als Opposition gehandelte Kunstkonzeptionen zu vereinen, die etwa in der Gegenüberstellung *littérature engagée* und *l'art pour l'art* aufgerufen werden. Die Akzentuierung der künstlerischen Form, die den AgitProp-Hardlinern widerstrebt, indes um 68 keine Ausnahme bildet,¹⁹¹ markiert einerseits eine klare Differenz zwischen Kunst und Politik, zwischen literarischer und politischer Rede. Andererseits ist sie aber insofern gerade nicht ästhetizistisch, sondern politisch motiviert, als auf die gesellschaftskritische Dimension der Form abgehoben wird.

Weil für Marcuse die subversiv-kritische Kraft der Kunst im formal erzeugten Abstand zur Realität besteht, sind Schneiders Wünsche in »rohform« nicht seine Sache, selbst wenn es solche völlig formlos geäußerten Wünsche gäbe. Marcuse ist gegen die mit bloßer »Entsublimierung« gleichzusetzende »rohe Unmittelbarkeit« der Darstellung, gegen den »direkten Appell« durch die Künste. So erklärt er 1969 im *Versuch über die Befreiung* mit Bezug auf die gegenwärtige »rebellische Musik, Literatur und Kunst« bzw. »Anti-Kunst«,¹⁹² die offenbar keine – dieses Missverständnis begrifflich zumindest nahelegenden – »authentischen«

189 Z.B. Marcuse: *Kunst und Befreiung*, in: *Nachgelassene Schriften*, Bd. 2, S. 139.

190 Ebd., S. 134.

191 Sie ist vielmehr bei allen in Teil II besprochenen ästhetischen Theorien bestimmend.

192 Marcuse: *Versuch über die Befreiung*, in: *Schriften*, Bd. 8, S. 280f.

Kunstwerke nach seinem Sinn sind.¹⁹³ Als Beispiel für diesen »Radikalismus der heutigen Kunst« gibt er neben den »immer organisierteren ›Happenings‹« und der »immer marktgängigere[n] Pop-Art« das Konzept des *Living Theatre* an, das seiner Ansicht nach »in eben dem Maße« scheitert, »wie es lebt, wie wir uns unmittelbar mit den Schauspielern identifizieren und unsere vertrauten Sympathien, unsere Antipathien erfahren«, so dass das Theater »nicht über dieses [...] ›déjà vu‹ hinaus« kommt und die »Vertrautheit« nur »bestärkt«.¹⁹⁴ Dabei dürfte er vor allem an die Improvisationsperformance *Paradise now* gedacht haben, mit der die Gruppe *The Living Theatre* seit der Uraufführung vom Juli 1968 in Avignon durch die USA und Europa tourte und die zu einer der erfolg- und einflussreichsten Produktionen der damaligen Experimentaltheater-Renaissance werden sollte.¹⁹⁵ Unter der Voraussetzung, dass der »anarchistischen Revolution« notwendig die »sexuelle Revolution« vorangehen müsse,¹⁹⁶ wollte das Projekt theatralische Einübung in den Umbau des verklemmten »alten Menschen« unter repressiven Lebensbedingungen zum enthemmten »neuen Menschen« in Freiheit bieten – Einübung im praktischsten Sinn: Den Aufbruch zu freizügigen Ufern befördern sollte

193 Das Missverständnis findet sich z. B. bei Zeller (2010), bes. S. 2-4 und 14. Er zählt Marcuses Konzept von Authentizität (anders als Adornos) zu den ästhetischen Programmen der »Unmittelbarkeit« und interpretiert es als theoretisches Pendant zur Unmittelbarkeit suggerierenden künstlerischen Praxis etwa von Happening, Performance und Antikunst-Bewegung. Das Lob des »Authentischen« erscheint um 1968, jedenfalls in der Ästhetik der Kritischen Theorie, jedoch regelmäßig mit einer Aversion gegen »Unmittelbarkeit« verbunden. – Allgemein zu (Vor-)Geschichte und Theorie der »Authentizität«, die Adorno als ästhetiktheoretischen Grundbegriff eingeführt hat, vgl. Knaller/Müller (2005), Knaller (2006) und Knaller (2007), freilich ohne Bezug auf Marcuse. Zu den »Authentisierungsvorstellungen und Akte[n] des Authentisierens« als konstitutiv für das linksalternative Milieu bes. der 1970er Jahre vgl. Reichardts Studie (2014), Zitat S. 60.

194 Marcuse: *Versuch über die Befreiung*, in: *Schriften*, Bd. 8, S. 281. Zu Marcuses – in den 1970er Jahren verstärkten – Kritik an *Living Art* vgl. etwa Raulet (1992), bes. S. 291 und 296, Koppe (1992), S. 248-250.

195 Allgemein dazu vgl. DeKoven (2004), S. 143-160.

196 Vgl. die nachträgliche Formulierung des Programms durch die Gründer der Theatergruppe: Malina/Beck: *Paradise now* (1971), bes. S. 80.

etwa der natürlich nackt ausgeführte »Rite of Universal Intercourse«, bei dem das Publikum zur aktiven Teilnahme ermutigt wurde.¹⁹⁷

Das Beispiel des *Living Theatre* mit seiner impliziten Affinität zur »sexuellen Revolution« ist von Marcuse nicht zufällig gewählt und passt zur Argumentation gegen »sexualisierte Literatur«, obgleich hier auf das Verhältnis von Inhalt und Form hin perspektiviert. Dieser Autor findet es naiv zu glauben, Kunst und Literatur könne durch »unmittelbare« Darbietung bestimmter Themen oder Inhalte eine subversiv-befreiende Wirkung erlangen. Dies gelingt ihr in seinen Augen nicht einmal bzw. besonders nicht durch die thematische Spezialisierung auf Sexualität. Deswegen lehnt er in *Kunst und Befreiung* die zeitgemäß populäre Erlösungshoffnung auf pornographische oder obszöne Kunst ab: »So hat man z. B. das Gebiet der Pornographie, des Obszönen als das der explodierenden (oder wenigstens nicht-konformistischen) Kommunikation propagiert. Solch ein privilegiertes Gebiet gibt es nicht.«¹⁹⁸ Da kein Themengebiet außerhalb des Repressionszusammenhangs angesiedelt und selbst die in der Geschichte oftmals durch »Zensur« unterdrückte Pornographie inzwischen zur »Ware« geworden, »längst integriert« sei,¹⁹⁹ birgt diese – ganz inhaltlich definierte – Kunst- und Literaturgattung für Marcuse nicht per se befreiende Sprengkraft. Vielmehr kommt alles auf die Form, die Präsentationsweise an. Dafür hat aber die thematisch fixierte Pornographie keine guten, oder besser: schlechte Karten. Wie seine Kritik an der entsublimierten »sexualisierten Literatur« nahelegt, erscheint ihm Pornographie nicht bloß als nicht »privilegiertes Gebiet«, sondern im Gegenteil als unterprivilegiertes Genre hinsichtlich der Chance auf einen formbetonten erotischen Aufbruch, die den subversiv-sublimierenden Darstellungsverfahren der Kunst vorbehalten bleibt. So resultiert Marcuses Pornographie-Kritik, auf den ersten Blick paradox, aus seiner Sexualisierung der Ästhetik.

197 Vgl. ebd., S. 72-86, bes. S. 80.

198 Marcuse: *Kunst und Befreiung*, in: *Nachgelassene Schriften*, Bd. 2, S. 134.
Nahezu identisch in Marcuse: *Die Permanenz der Kunst*, in: *Schriften*, Bd. 9, S. 222.

199 Marcuse: *Kunst und Befreiung*, in: *Nachgelassene Schriften*, Bd. 2, S. 134.

Ein anderer Effekt solcher Sexualisierung von Kunsttheorie, die umgekehrt als Ästhetisierung der Sexualtheorie beleuchtet werden kann, besteht in der Verschmelzung zweier Grundbegriffe der Ästhetikgeschichte bzw. Psychoanalyse: Marcuse bezeichnet die durch die Form zu erzeugende reflexiv-kritische Distanz zur jeweiligen Wirklichkeit gleichzeitig als »Sublimierung« und als »Verfremdung«²⁰⁰ oder »Entfremdung« (z. B. EM 79, 81). »Künstlerische Entfremdung ist Sublimierung« (EM 91), erklärt er und lädt einen Zentralbegriff der Kunsttheorie im Anschluss an Brecht, auf den er sich oft unausgesprochen bezieht,²⁰¹ mit einer sexuellen Dimension auf. Vice versa erhält die psychoanalytische Kategorie der Sublimierung eine ästhetische Bedeutung.

Brechts ›Verfremdung‹ heißt hier bei Marcuse häufig ›Entfremdung‹, so dass ein weiterer theoretischer Kontext ins Spiel kommt, den Marcuse aber bewusst umwertet. »Im Gegensatz zu dem Marxschen Begriff, der das Verhältnis des Menschen zu sich und seiner Arbeit in der kapitalistischen Gesellschaft bezeichnet, ist die *künstlerische Entfremdung* das bewußte Transzendieren der entfremdeten Existenz – ein ›höheres Niveau‹ oder vermittelte Entfremdung.« (EM 79f.) Während die Vertreter der Kritischen Theorie, einschließlich Marcuse selbst, den Begriff gewöhnlich negativ-kritisch in Marx' Sinn verwenden, setzt er ihn in der Ästhetik positiv-programmatisch ein. Die Idee einer solchen potenzierten Entfremdung oder Entfremdung zweiten Grades scheint eine Art Minus-mal-minus-gibt-plus-Rechnung zu sein. Ohne das Irritierende²⁰² der Begriffsverfremdung damit einfach aufzuheben, lässt sie sich als eine praktische Umsetzung der ›linguistischen

200 Z. B. ebd., sowie Marcuse: *Versuch über die Befreiung*, in: *Schriften*, Bd. 8, S. 281.

201 Zu den Brecht-Bezügen bei Marcuse vgl. etwa Reitz (2000), S. 216f. und 235f.; Schweppenhäuser (2000), S. 20. Hier im Kapitel zur repressiven Entsublimierung wird Brecht zwar genannt, jedoch nicht für das Verfremdungskonzept, sondern als Autor ›guter‹ Literatur (vgl. EM 89f.).

202 Daher die handschriftlichen ›Korrekturen‹ der »Ent-« zu »Verfremdung« durch Leser und Leserinnen von Leihbibliotheksexemplaren; vgl. z. B. *Der eindimensionale Mensch* der Zentralbibliothek Zürich mit der Signatur FG 9627: 7, S. 91.

Therapie« verstehen, die Marcuse propagiert und die auch für sein Kunstprogramm einschlägig ist.

Sprachrevolte: Begriffe ›therapieren‹

Im *Versuch über die Befreiung* votiert Marcuse für »[l]inguistische Therapie« als »Anstrengung, Wörter (und damit Begriffe) von der nahezu totalen Entstellung ihres Sinns zu befreien«, was im Extremfall einer »systematische[n] sprachliche[n] Rebellion« bis zur »methodischen Umkehrung der Bedeutung« führen könne.²⁰³ Das Votum ist repräsentativ für eine zentrale Tendenz um 1968: Die Aufbrüche der 1960er und 1970er Jahre sind meistens (auch) Aufrufe zur sprachlichen Revolte; die Befreiungsprogramme beziehen sich regelmäßig auf Sprache.²⁰⁴ Den Aufrufen zur Befreiung der Begriffe von der »Entstellung ihres Sinns« liegt wiederum das Repressionsnarrativ zugrunde. Die begrifflichen Verschiebungen und Umwertungen werden als Restituierung des wahren, eigentlichen, ursprünglichen Sinnes dargestellt – oder in der Therapie-Metaphorik: als Heilung vom ›kranken‹ Sinn, die freilich entgegen dem kritisierten Verständnis von (Psycho-)Therapie nicht auf Anpassung an, sondern Aufstand gegen den gegenwärtigen ›normalen‹ Sinn zielt. Linguistische Therapie beginnt beim Begriff der Therapie.

Nicht zufällig therapiert Marcuse dann im *Versuch* beispielhaft einen Begriff aus der sexuellen Sphäre: Er nimmt die »Kategorie der Obszönität«, die im »Wortschatz des Establishments« als Verdikt für einen Tabubruch nach Maßgabe der etablierten »Moral« missbraucht werde, und wendet den Begriff in zeittypischer Weise auf andere Bereiche um:

Nicht das Bild einer nackten Frau, die ihre Schamhaare entblößt, ist obszön, sondern das eines Generals in vollem Wuchs, der seine in einem Aggressionskrieg verdienten Orden zur Schau stellt; obszön ist nicht das Ritual der Hippies, sondern

²⁰³ Marcuse: *Versuch über die Befreiung*, in: *Schriften*, Bd. 8, S. 249 bzw. 270.

²⁰⁴ Zu den Sprachbefreiungsprogrammen um 1968 vgl. bes. Kopperschmidt (2001). Zu Marcuses Sprachkritik vgl. z.B. Schiller (1989), bes. 229-242.

die Beteuerung eines hohen kirchlichen Würdenträgers, daß der Krieg um des Friedens willen nötig sei.²⁰⁵

Bewusst mimetisch bedient sich Marcuse der Verdiktsmacht des Begriffs des Obszönen, dessen Gebrauch im »sprachlichen Universum des Establishments«²⁰⁶ er als falsch entlarvt, um seinerseits möglichst sprachmächtig ein Verdikt auszusprechen. Angestrebt ist eine Art Sprachrevolte ›von innen‹, denn bei der linguistischen Therapie werden die kritisierten Begriffe nicht ausgerangiert, sondern lediglich umbesetzt. Das Verfahren bietet die Möglichkeit, Begriffskritik direkt an den kritisierten Begriffen zu betreiben – anstatt mit anderen Worten an ihnen vorbeizureden – und so einem Sprachproblem jeder Revolte oder Revolution zu begegnen, indem mit dem herkömmlichen ›Wortschatz‹ neue Sinne und Gebräuche hervorgebracht werden.

Fraglich ist jedoch, ob ein solch enges Anschmiegen an den kritisierten Diskurs allein der beabsichtigten Kritik dient oder affirmative Nebenwirkungen hat. Zumal, wenn Marcuse nicht nur punktuell und erklärtermaßen als linguistischer Therapeut verfährt, sondern unausgesprochen ebenso bei etlichen Grundbegriffen seiner Theorie: Wie vorgeführt, hält er etwa am Begriff der Sublimierung, den er bei Freud kritisiert, zugleich programmatisch fest und nimmt das Risiko in Kauf, dass die Grenze zwischen ›schlechter‹ (repressiver) und ›guter‹ (befreiender) Sublimierung im therapierten Sinn des Begriffs verschwimmt.²⁰⁷ Ähnliches geschieht mit dem Begriff der Entfremdung, der bei Marx – und auch bei Marcuse außerhalb der Kunsttheorie (vgl. z.B. EM 28f., 31, 44) – das entwertende »Verhältnis des Menschen zu sich und seiner Arbeit« (EM 79) bezeichnet, nun in Marcuses Ästhetik umgewendet wird zur wertvollen Leistung der Kunst. So scheint das linguistisch-therapeutische Verfahren über den primär angefeindeten »Establishment«-Wortschatz hinaus universell Verwendung zu finden und zeigt bei allem Reiz der Zweideutigkeiten am Spezialfall die Schwierigkeit: Woraus ergibt sich das positive Konzept der

205 Marcuse: *Versuch über die Befreiung*, in: *Schriften*, Bd. 8, S. 248f.

206 Ebd., S. 270.

207 Vgl. ausführlicher meinen Beitrag (2009), S. 566f.

befreienden Entfremdung, wenn es, definiert als Entfremdung der repressiven Entfremdung, begrifflich engstens mit dem negativen Konzept verbunden ist?

Doch zurück zum Kerngeschäft der linguistischen Therapie, der »methodische[n] Umstülpung der sprachlichen Welt des Establishments«: Prädestiniert dazu seien zunächst »subkulturelle Gruppen« wie die Hippies, die mit ›trip‹, ›grass‹, ›pot‹ etc. »harmlose[] Ausdrücke der Alltagskommunikation aus ihrem Kontext lösen« und zur Bezeichnung von tabuierten Objekten und Tätigkeiten umfunktionieren, oder die Black Militants, die mit ›soul« einen der »sublimsten und sublimiertesten Begriffe der westlichen Kultur« aufnehmen und »entsublimieren« (ihre neue Seele sei nämlich »schwarz, gewaltsam und orgiastisch«).²⁰⁸ Solche begrifflichen Revolten bringt Marcuse auf den gemeinsamen Nenner eines »Einbruch[s] des Ästhetischen ins Politische«.²⁰⁹ Daran ist abzulesen, dass ihm nicht nur die Subkultur, sondern Literatur und Kunst insgesamt als privilegierter Ort linguistischer Therapien gilt. Entsprechend besteht gemäß *Kunst und Befreiung* jene geforderte sublimierende Form des Kunstwerks, die eine Subversion der repressiven Wirklichkeit ermöglicht, vor allem in einer anderen Sprache als der »des Alltags«.²¹⁰ Die Distanz zur Wirklichkeit entsteht bei übereinstimmendem Sprachmaterial durch die Form der »stilisierte[n] Sprache«.²¹¹ Im Fall der Literatur als sprachlich verfasster Kunst ist das ästhetische Credo besonders wörtlich zu nehmen: »Die Kunst ist Teil des Bestehenden; sie spricht, als Teil des Bestehenden, gegen das Bestehende – widerspricht ihm.«²¹² Literatur als Selbsttherapie der Sprache.

Das Konzept der linguistischen Therapie verstärkt die gesellschaftskritische Bedeutung der künstlerischen Form, die nicht bloß zum schönen Selbstzweck gefeiert wird, sondern jene Sublimierung leisten soll, mit der Kunst »Nein zum Bestehenden«

208 Marcuse: *Versuch über die Befreiung*, in: *Schriften*, Bd. 8, S. 270f.

209 Ebd., S. 271.

210 Marcuse: *Kunst und Befreiung*, in: *Nachgelassene Schriften*, Bd. 2, S. 138.

211 Ebd., S. 139.

212 Ebd., S. 134.

sage.²¹³ Bei aller Emphase der Form argumentiert Marcuse indes meist recht inhaltlich, sobald er normative Aspekte diskutiert. Dies haben bereits seine Voten gegen glückliche Ausgänge und sexualisierte Literatur gezeigt; es trifft jedoch speziell auf die *programmatischen* Bezüge zur Ästhetik innerhalb der Sexualtheorie zu.

Schöne neue Helden des Eros: Narziss und Orpheus

Genauso wie Marcuse die Kritik der repressiven Entsublimierung in *Der eindimensionale Mensch* zuerst als Problem der Kunst bzw. Literatur mit herrschaftsstabilisierender Wirkung einführt, entwickelt er sein Programm einer schönen neuen Sexualität in *Triebstruktur und Gesellschaft* im intimen Bezug auf den künstlerischen Bereich. Marcuses Sexualtheorie erscheint daher in der programmatischen Dimension nicht weniger ästhetisiert als in der kritischen. Die Auffassung von der »erkennende[n] Funktion« der Phantasie, welche »die Ansprüche des Menschen und der Natur auf vollständige Erfüllung gegen alle unterdrückende Vernunft bewahrt und schützt« (TG 159), hat zur Konsequenz, dass Marcuse, anders als viele Zeitgenossen, die sexologischen Orientierungsfiguren nicht der Ethnologie, Soziologie oder Pädagogik entnimmt, sondern aus der mythisch-fiktionalen Sphäre gewinnt. Nicht ›Primitive«, Arbeiter oder Kinder sind seine zukunftsweisenden Helden des Eros, sondern Orpheus und Narziss (vgl. TG 158-170). Die beiden Figuren aus der Mythologie bzw. Weltliteratur von Ovid und Horaz (vgl. TG 169) über Valéry bis zu Rilke und Gide (vgl. TG 161f.) erscheinen ihm als »Symbole« oder »Archetypen« (»Urbilder«) eines alternativen Realitätsprinzips der erotischen Freiheit (TG 158f.).

Narziss wird von Marcuse – bewusst gegen das dominante psychoanalytische Verständnis eines »egoistische[n] Rückzug[s] vor der Wirklichkeit«, aber angeblich einer punktuellen Interpretation bereits bei Freud folgend – mit einer »fundamentalen Bezogenheit zur Realität« assoziiert (TG 167). Derart umgewertet oder ›therapiert«, steht der selbstverliebte Jüngling für eine künftige »libidinöse Kathexis der Dingwelt«, die in der »libidinöse[n] Kathexis des

213 Ebd., S. 142.

Ich (des eigenen Körpers)« zwar ihren Ausgang hat, jedoch bei der »unreifen Autoerotik« nicht verharret, weil sie in ein »ozeanisches« Welt-Gefühl mündet (TG 167f.).

An der Figur des Orpheus, »Archetyp des *Dichters* als *Be-freier* und *Schöpfer*«, gefällt Marcuse die Vereinigung von »Kunst, Freiheit und Kultur«, vor allem aber eine weniger offensichtliche Assoziation: »Die klassische Tradition setzt Orpheus mit der Einführung der Homosexualität in Verbindung.« (TG 168f.) Für diese Tradition führt er eine Passage aus Ovids *Metamorphosen* an, die erzählt, wie Orpheus die Liebe der Frauen abgewiesen und die Thracier gelehrt habe, das »zartere Männergeschlecht« (TG 169) zu lieben – oder vielmehr: »zarte Knaben«, laut einer neueren Übersetzung, die mit der zusätzlichen Färbung dieser Homoerotik im lateinischen Originaltext unverblümt umgeht als die von Marcuse verwendete Übertragung aus dem 19. Jahrhundert.²¹⁴ Ohnehin dient die Passage eigentlich Marcuses Zweck mehr schlecht als recht, bildet sie doch den traurigen Schluss jener Geschichte von Orpheus' großer Liebe zu Eurydike und lässt offen, ob sich der Protagonist von den Frauen abwendet, weil sie ihm kein Glück gebracht haben, oder weil er seiner Geliebten ewige Treue gelobt hat.²¹⁵ Beides böte keine allzu gute Grundlage für eine fröhliche Theorie der Homosexualität.

Doch Marcuse hat Größeres im Sinn als eingehende Literaturanalyse, und so verkörpern ihm Narziss und Orpheus – samt dem verwandten Dionysos (vgl. TG 160) – neben Friede, Freude, Erfüllung und ähnlichen allgemeinen Annehmlichkeiten im Besonderen die Ablehnung des »normalen Eros«, den Protest »gegen

²¹⁴ Marcuse zitiert aus der Übersetzung von Wilhelm von Tippleskirch (1873): »Aber ein Beispiel gab er dem Thrakischen Volk in der Liebe/ Gegen das zartere Männergeschlecht. Frühzeitige Blüten/Brach er im Frühlingsalter/ das reiferen Jahren vorangeht.« (TG 69) Bei Ovid heißt es: »ille etiam Thracum populus fuit auctor amorem/in teneros transferre mares citraque iuuentum/aetatis breve ver et primos carpere flores.« (10. Buch, Vv. 83-85) Michael von Albrecht übersetzt in der zweisprachigen Ausgabe von 1994: »Er lehrte auch die Thracervölker, die Liebe auf zarte Knaben zu übertragen, vor der Reifezeit den kurzen Frühling zu genießen und die ersten Blüten zu pflücken.« (Ovid: *Metamorphosen*, S. 514f.)

²¹⁵ Vgl. Ovid: *Metamorphosen*, S. 514f.

die unterdrückende Ordnung der zeugenden Sexualität«; und dies nicht zugunsten »eines asketischen Ideals«, sondern eines »vollen Eros« (TG 169). Die literarischen Lichtgestalten einer »sehr andere[n] Wirklichkeit«, die bis dahin »niemals die Kulturheroen der westlichen Welt« gewesen seien (TG 160), entpuppen sich als Widerstandskämpfer gegen das Genitalprimat, das Marcuse sexualtheoretisch kritisiert, als neue Heroen »anderer« Sexualität. Typisch für die Befreiungsfiguren (nicht nur) um 1968, ersetzen sie in dieser Rolle den Zwang des »normalen Eros« jedoch womöglich weniger durch völlig entspannte Freiheit als durch einen Gegendruck, vom »Normalen« abzuweichen.²¹⁶ Dabei dürfte Marcuse mit den mythischen Helden kaum konkret etwa für Homosexualität werben, sondern eher unbestimmt in Richtung jenes Ideals deuten, das er andernorts mit dem Begriff des *Androgynen* anspricht.²¹⁷ Jener Traum von der Überwindung der Geschlechterdualität zugunsten

216 Wenn sich Regulation seit um 1800 v. a. als Normalismus abspielt (vgl. Link [2006]) und wenn ein wichtiger gemeinsamer Nenner der Bewegungen von 68 im »anti-normalistischen Impetus« liegt (vgl. Link [2001], S. 70f.), so bedeuten diese Bewegungen keinen Ausstieg aus dem normalistischen Paradigma, sondern regeln im Angehen gegen die Normalitätsvorgaben gleichzeitig auch wieder (neu), was »normal« ist bzw. sein soll.

217 Vgl. Marcuse: *Marxismus und Feminismus* (1975; revidierter Text eines Vortrags vom 7. März 1974 auf Einladung des Center for Research on Women an der Stanford University), in: *Schriften*, Bd. 9, S. 131-142, bes. S. 140-142. Zudem – unter Verteidigung gegen den Verdacht, die »durch den Androgynenmythos inspirierten Versöhnungen« seien »asymmetrisch« zugunsten der Männer – in einem Gespräch mit Silvia Bovenschen/Marianne Schuller vom Juli 1977 in Pontresina: »Wieso sind die Frauen wieder einmal draußen? Androgyn heißt doch nicht, daß ein Mann eine Frau wird und die Frau gar nichts oder ein Mann. So ist das doch nicht gemeint. Gemeint ist, daß beide diejenigen Qualitäten, die in der Geschichte verdrängt, stummgehalten und auf die private Sphäre beschränkt worden sind, jetzt in allen Sphären der Gesellschaft realisieren. Das bedeutet doch nur, daß wir diese Begriffe und Ideen überhaupt nicht sinnvoll verfolgen können, wenn wir den Mann nehmen, wie er heute ist, und die Frau, wie sie heute ist, und beide sozusagen kombinieren. Die Idee einer androgynen Gesellschaft setzt ja voraus, daß es sich um ganz *andere Männer* handelt und um ganz *andere Frauen*, nicht um die, die heute da sind. Dann ändert sich das Ganze.« (*Gespräche mit Herbert Marcuse* [1978], S. 74).

eines ›ganzen Menschen‹ mit Anklang an romantische Konzeptionen begleitet das Programm einer universellen Erotisierung des Lebens in den sexual-utopischen Entwürfen um 1968 häufig.²¹⁸ Auf jeden Fall adeln die beiden Kunst-Figuren polymorph-perverse Formen der Sexualität. Mit der Orientierung an Narziss und Orpheus ästhetisiert Marcuse ›perverse‹ Sexualität, die dadurch bildlich-anschaulich zur wahren, schönen, guten Sexualität aufgewertet wird.

Narziss und Orpheus sind beides Gestalten der Schönheit: der schönen Erscheinung und des Wohlklangs. Das ist sprechend, obgleich Marcuse es nicht betont. Die Ästhetisierung der Sexualtheorie, die mit dem sexualtheoretischen Bezug auf die mythisch-literarischen Figuren erfolgt, wird dadurch einerseits umso effektiver, indem die ›perverse‹ Sexualität bei ihrer Aufwertung von der Schönheit Narziss' bzw. Orpheus' profitiert. Andererseits bedeutet es aber eine Inkonsequenz, die beim synoptischen Blick auf Sexualtheorie und Ästhetik in ihrer gegenseitigen Verschränkung sichtbar wird. Wenn hier Ästhetisierung der Sexualtheorie heißt, dass Marcuse die herkömmlich als pervers verpönte Sexualität durch Kunstbezug rehabilitiert, würde man von der sexualisierten Ästhetik, die damit umgekehrt zugleich vorangetrieben wird, erwarten, dass sie analog das Lob des *Hässlichen* gegen das traditionell gepriesene Schöne von Kunstwerken anstimmte. Doch im Gegensatz etwa zu Peter Gorsen, der dann diese Folgerung ziehen und die Hässlichkeit ästhetisch privilegieren wird,²¹⁹ bleibt Marcuse im Anschluss an Kants *Kritik der Urteilskraft* sowie Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts* bei einer Ästhetik der »Schönheit« (bes. TG 171-194). Diese Schönheit, die als historisch relativ gedacht ist und im »gegenwärtigen [...] Stadium der totalen Mobilmachung« sogar paradoxerweise etwa in einem »atonalen«²²⁰ Modus bestehen

218 Vgl. z.B. Gorsen: *Prinzip Obszön*, S. 98; dazu unten Kap. II.4, bes. S. 256 und 278. Oder auch: Baldeney/Gasché/Kunzelmann: *Unverbindliche Richtlinien II* (1963), S. 28.

219 Vgl. unten Kap. II.4.

220 Dies mit Verweis auf Adornos *Philosophie der neuen Musik*. Generell inspiriert Adorno Marcuse in den späten Schriften immer stärker (vgl. Schweppenhäuser [2000], S. 20f.).

muss (TG 145), liegt dem Anspruch nach wiederum in der Form, nicht auf inhaltlicher Ebene. Deshalb sind ›unschöne‹ Gegenstände und Themen durchaus eingeschlossen, denn »in der Kunst« wird »kraft ihres Stils, noch das Häßliche, Grausame und Kranke zu einem Teil der ästhetischen Struktur«. ²²¹ Um Beispiele zu nennen: »So ist noch die Kerkerszene des *Faust* schön, wie der helllichtige Wahnsinn in Büchners *Lenz*, die Teichszene im *Woyzeck*, Strindbergs *Der Vater*, Becketts *Endspiel*.« ²²²

Marcuse weiß, dass die Auffassung, Kunstwerke gäben der »Idee des Schönen« Form, der »marxistische[n] Ästhetik« und ihrer Ablehnung der Schönheit als ›bürgerlicher‹ Kategorie widerstrebt. ²²³ Er gibt zu, es sei »schwer, die Idee einer revolutionären Kunst mit der der Schönheit zusammenzubringen«, da schöne Kunst angesichts der realen Grauen »unmenschlich« und »verlogen« scheine. Er beharrt jedoch auf der politisch-revolutionären Kraft des die Wirklichkeit konterkarierenden Kunstschönen, das nicht »intellektualistisch«, sondern gleichsam sensualistisch mit Akzent auf dem »Sinnlichen«, »Subjektiven« und »Triebhaften« (um)definiert wird. ²²⁴ Noch schwerer als mit der marxistischen Ästhetik – und übrigens auch mit dem gepriesenen Surrealismus – »zusammenzubringen« ist bei Marcuse allerdings das kunsttheoretische Schwärmen für Schönheit mit seiner Sexualtheorie. Zwar hängt er wohl einfach deswegen an der Schönheit, weil er nur ihr zutraut, bei den Rezipienten jene Lust hervorzurufen, die eine Versöhnung von Sittlichkeit und Sinnlichkeit, eine Vereinigung von Sublimierung und Entsublimierung bewirken kann. Doch, dass er ästhetisch weiterhin dem Schönen huldigt, während er sexologisch aufbrecherisch das Polymorph-Perverse propagiert, lässt die theoretisch so innig verbundenen Bereiche von *Arts* und *Eros* zu einem höchst ungleichen Paar werden.

221 Marcuse: *Konterrevolution und Revolte* (1973, zuerst als *Counterrevolution and Revolt* [1972]), S. 117. Vgl. dazu Raulet (1992), S. 292.

222 Marcuse: *Kunst und Befreiung*, in: *Nachgelassene Schriften*, Bd. 2, S. 141.

223 Ebd.

224 Ebd. Zu Marcuses Ausspielen der Schönheit als erotischer Kunst-Komponente gegen die orthodoxen Marxisten vgl. auch Agger (1992), bes. S. 162.

Eine andere aufschlussreiche Inkonsequenz von Marcuses Ästhetisierung des Sexualprogramms betrifft das *Textverfahren* im Verhältnis zur grundlegenden These, dass der Zukunftsentwurf epistemologisch auf das Wissen der Phantasie, mithin auf die Kunst als Gestalt gewordenen Phantasiewissen angewiesen sei. Marcuse löst durch diesen ›phantastischen Ausweg‹ das erkenntnistheoretische Problem,²²⁵ wie bei Voraussetzung eines tendenziell totalen Repressionszusammenhangs, in den die Vernunft mitverstrickt ist, überhaupt eine Alternative denkbar, eine andere Sexualität vorstellbar sei. Dann könnte (oder müsste?) aber daraus folgen, dass er beim Ausmalen einer besseren Welt seinerseits die theoretisierend-diskursive Darbietung aufgabe zugunsten einer literarischen Schreibweise, zumal für ihn so viel an der Form liegt. Zumindest könnte er beim Erfinden möglicher Welten der angeführten Literatur das Wort übergeben und diese für sich selbst sprechen lassen. Indes hält Marcuse – anders als besonders Barthes²²⁶ – am Abhandlungsduktus fest und bringt die evozierten Figuren aus der Mythologie bzw. Literatur stets auf Begriffe, obwohl er sich ausdrücklich dagegen verwahrt, etwa die »orphisch-narzißtischen Bilder« als Vermittler einer »›Botschaft‹« oder »›Lebensform‹« zu verstehen (TG 164), und ihm das Darstellungsproblem bewusst ist: »Jeder Versuch«, die künstlerisch »vermittelten Urbilder genauer«, d.h. begrifflich, »zu umreißen, hebt sich selbst wieder auf, denn außerhalb der Sprache der Kunst verändern sie ihren Sinn und verschmelzen mit jenen Gehalten, die sie unter dem verdrängenden Realitätsprinzip angenommen haben.« (TG 163)²²⁷

Den »Versuch« muss man freilich alleweil »machen« (ebd.), findet Marcuse letztlich im Vertrauen auf die Theorie-Sprache. Er selbst macht diesen Versuch zudem weniger induktiv, indem er das theoretische Programm wie das Epimythion einer Fabel

225 Vgl. oben S. 48.

226 Vgl. dazu unten Kap. II.6.

227 Vgl. auch TG 205: »Diese Vorstellungen [d.h. Konkretisierungen der Erotisierung des Gesamtorganismus – C.W.] kommen der Erkenntnis einer möglichen nicht-repressiven Sublimierung sehr nahe. Und tatsächlich kann unter dem herrschenden Realitätsprinzip die nicht-repressive Sublimierung nur am Rande und nur in unvollständigen Aspekten sichtbar werden; [...].«

aus den literarischen Bildern entwickeln würde, als eher deduktiv, indem er die diskursiv-programmatische Aussage gleichsam als Promythion mit dem Verweis auf Figuren aus der Kunst unterfüttert. Die Leser von *Triebstruktur und Gesellschaft* erfahren vorgängig klipp und klar, dass die künftige wie einstige Sexualität polymorph-pervers sein soll (spätestens TG 53), und begegnen nachträglich Narziss und Orpheus als mythisch-literarischen Vorbildern (ab TG 158) – nicht umgekehrt. Sie wissen dank Marcuses Thesen bereits, was ihnen die künstlerisch gestaltete Phantasie an Wissen zu bieten hat. Dieses Vorgehen bringt die Literatur bzw. Kunst in die Rolle der Illustration von Theorie und damit in eine Funktion, die Marcuses Credo widerspricht, die Phantasie sei als einziges Residuum der Freiheit jenseits des Repressionszusammenhangs für programmatische Zukunftsentwürfe zuständig.

Diese Spannung setzt sich auf thematischer Ebene darin fort, dass Marcuse seine neuen Helden aus dem Reich der Phantasie mit einem ebenso neuen Anti-Helden aus derselben Sphäre kontrastiert: Gemäß seinem Umwertungsprogramm ist es Prometheus, »Archetypus des Helden des Leistungsprinzips«, »Kulturheld der Mühsal, der Produktivität und des Fortschritts durch Unterdrückung« (TG 160). Die Phantasie bietet demnach sowohl wahre wie aber auch falsche Orientierungsfiguren für mögliche Zukünfte. Solche Zweischneidigkeit bedeutet auf der einen Seite ein literaturtheoretischer Gewinn, beschränkt sie doch die Phantasiegebilde nicht auf die Funktion eines »Gegendiskurses«, wozu etwa Foucault, von dem der Begriff bekanntlich stammt, im Einklang mit einer generellen Tendenz um 68 in seinen frühen Schriften zur Literatur bis einschließlich *Les mots et les choses* (1966) neigt.²²⁸ Auf der anderen Seite setzt jedoch die Einteilung in positive und negative Phantasieprodukte eine Beurteilungsinstanz voraus, die der Phantasie übergeordnet ist. Damit entzieht Marcuse der Phantasie aber gerade jene epistemologische Autorität, die er ihr als

228 Vgl. dazu bes. Stingelin im Nachwort zu Foucault: *Schriften zur Literatur* (2003), S. 382, im Verweis auf die Verwendung des Begriffs in Foucault: *Ordnung der Dinge* (1971), S. 76.

einzigem Vermögen der Erinnerung an die lustvolle Vergangenheit mit Zukunftsanspruch verliehen hat.

*

Die generelle gegenseitige Verschränkung von Sexualtheorie und Ästhetik um 1968 ist bei Herbert Marcuse besonders eng und systematisch, der gleichermaßen eine ästhetisierte Sexualtheorie wie eine sexualisierte Ästhetik präsentiert. Die kritischen und programmatischen Bezüge auf den künstlerischen Bereich in seiner Theorie der Sexualität sind wichtiger und reicher als diejenigen bei Wilhelm Reich, der sich in seiner Sexualökonomie für Literatur vornehmlich als manipulatives Hilfsmittel der sexuellen Befreiung interessiert. Marcuse spielt hier den Ball so prominent wie vielfältig der Literatur bzw. Kunst zu, obwohl er selber nicht die vollen Konsequenzen aus der fundamentalen Ästhetisierung seiner Sexualtheorie zieht und doch mehr auf den theoretischen Verstand als auf die künstlerische Phantasie, auf den Abhandlungston als auf literarische Sprachformen vertraut.

Marcuses Sexualtheorie erscheint insofern innig mit der Ästhetik verbunden, als zum einen die zentrale Kritik-Figur der ›repressiven Entsublimierung‹ an der Kunst eingeführt wird, die kein beliebiges Beispiel, sondern das funktional analoge Gebiet bzw. den Ersatzbefriedigungsbereich par excellence darstellt. Denn – so der unterlegte Verdacht – die gegenwärtige Leistungsgesellschaft benützt das abgezielte Lust-Gebiet der Kunst ebenso wie dasjenige der Sexualität gerne kompensatorisch als Instrument von Herrschaft und Unterdrückung. Mehr noch, es droht immer die Gefahr, dass die ästhetische Befriedigung bloß als billiger Ersatz für die (sexuelle) Freiheit dient. Daraus ergeben sich Marcuses Vorbehalte etwa gegenüber dem Happy End und ›sexualisierter‹ Literatur.

Neben der Kritik ist zum anderen das sexualtheoretische Programm eines neuen Eros ästhetisch ausgerichtet, weil Marcuse von einem exklusiven Wissen der Phantasie um die erinnerte Vergangenheit und folglich um die zu entwerfende Zukunft frei nach dem Lustprinzip ausgeht. In dieser Annahme einer epistemologischen Macht der Phantasie liegt der zeittypische Lösungsansatz des damals vieldiskutierten Erkenntnisproblems, das laut

der beispielhaften Formulierung von Reimut Reiche darin besteht, dass »unsere intellektuelle Kapazität« notwendig den »bestehenden Gesellschaften« verhaftet ist, weshalb Modelle für eine neue Welt so schwierig sind, die »weder unerträglich vage und abstrakt« bleiben, noch sich »in der Negation bestehender gesellschaftlicher Abläufe und Mechanismen erschöpfen (anti-autoritär, nicht-repressiv, nicht-entfremdete Arbeit etc.)«. ²²⁹ Umso gefragter ist das Vermögen der Phantasie, die gemäß dem Futurologie-begeisterten Robert Jungk als »nährische[r] und tollkühne[r] Vortrupp des prüfenden Geistes«, als »geistige[] Wegbereiterin der Zukunft, als mentale[] Vorbereitung auf das Ungesehene, Unerhörte« und »Nichtvertraute« auftreten darf und soll. ²³⁰ Wer wie Jungk und Marcuse, beide optimistischer als Adorno, an die Möglichkeit positiver Gegenmodelle glaubt, erhofft sich von Kunst und Literatur als gestalteter Phantasie entsprechend Großes – jenseits bloß schön verpackter Propaganda – bei der zukunftssträchtigen Suche nach der verlorenen Lust.

Aus der Warte solcher Phantasie-Euphorie betrachtet, die Marcuse für den künftigen schönen Eros auf die mythisch-literarischen Orientierungsfiguren Narziss und Orpheus verweisen lässt, wirkt es folgerichtig, dass auch eine neue Generation von Aufklärungsbüchern bei ihrem auf Zukunft ausgerichteten Unterfangen der Beratung bzw. Erziehung von Jugendlichen mit Inhalten und Verfahren aus der künstlerischen Sphäre arbeitet. Eines der populärsten Beispiele, Günter Amendts *Sexfront*, hält die Akzentuierung der Form mindestens so hartnäckig durch wie der doch immer wieder stark inhaltlich argumentierende Marcuse. Zugleich geht Amendt weit weniger ernsthaft-respektvoll mit den literarischen Klassikern um, die er in sein ironisierendes Aufklärungsbuch einschleust, und erweist lieber Genres wie Pop Art, Comic, Foto-Story und Trivialroman die Reverenz.

229 Reiche: *Sexualität und Klassenkampf*, S. 170f.

230 Jungk: *Modelle für eine neue Welt* (1964), S. 29f.

3. *Sexfront* oder Die ironische Kunst der Aufklärung: Sexualität als Pop Art

Ähnlich wie Marcuse plädiert der Soziologe Günter Amendt für eine Wissenschaft der Sexualität, die dank Phantasie auf Zukunft ausgerichtet ist. Amendt bewegt sich zunächst auf der Linie jener Forderung nach einem nicht-neutralen Ansatz, die Reiche an der Tagung der Deutschen Gesellschaft für Sexuallforschung zeit-typisch formuliert hat:²³¹ Im gleichen programmatisch progressiven Sammelband *Tendenzen der Sexuallforschung*, worin Reiches Referat abgedruckt ist, kritisiert Amendt seinerseits, freilich in polemischerem Tonfall als der Kollege aus dem *SDS*, die empirisch-soziologischen Untersuchungen der Gegenwart. Sein Beitrag mit dem Titel *Empirie, Emanzipation und Sexuallforschung* akzentuiert jedoch die Kritik an Erhebungen wie derjenigen von Giese und Schmidt zur *Studenten-Sexualität* (1968) oder derjenigen von Sigusch und Schmidt zu den geschlechtsspezifischen Differenzen bei der *Psychosexuellen Stimulation durch Bilder und Filme* (1970) etwas anders. Während Reiche allgemein das Bemühen um rein beschreibende Bestandsaufnahmen stört, stößt sich Amendt, der einige Jahre später dem Vorstand der Deutschen Gesellschaft für Sexuallforschung angehören sollte, speziell an der Fokussierung des »statistisch abgesicherten repräsentativen Querschnitts«. ²³² Problematisch an dieser Basiskategorie, in deren Namen man Kinsey wie schon Freud vorgeworfen hat, seine Ergebnisse aus einer »nicht repräsentativen Gruppe klinischer Fälle« gewonnen zu haben, findet er neben einer impliziten und »gewiß ungewollt[en]« Diffamierung des »Abweichenden und Kranken« vor allem die Phantasielosigkeit: »Das Starren auf den Querschnitt macht die Phantasie der empirischen Forscher querschnittgelähmt. Die Phantasie der Empirie ist die gefesselte des Kapitals. Konsequenterweise sind ihre sexuellen Phantasiebilder zu Stellungen und Positionen verkommen.« ²³³

In der kalauernden Metapher von der querschnittgelähmten Phantasie der auf den repräsentativen Querschnitt fixierten

²³¹ Vgl. oben S. 67-72.

²³² Amendt: *Empirie* (1970), S. 17.

²³³ Ebd., S. 17f.

empirischen Forscher äußert sich Amendts Programm von Sexualforschung als einer Art Zukunftsphantasie. Anstatt die statistische Erfassung der gegenwärtigen Praktiken zu betreiben, was seiner Ansicht nach immer den »Verwertungsinteressen« der aktuellen kapitalistischen Gesellschaft zuarbeitet, soll eine »emanzipatorische[] Wissenschaft« durch phantasievolle »Antizipation nicht realisierter Veränderung« an der Aufhebung des Ist-Zustands, an der Gestaltung einer besseren Zukunft mitarbeiten.²³⁴ Solche Sexualforschung wäre praktische Theorie; statt bestehende Praktiken beschreiben, würde sie neue Praxis herbeischreiben.

Wie bei Marcuses Konzeption einer befreienden Theorie der Sexualität stellt sich bei Amendts »emanzipatorischer Wissenschaft« die Frage, woher die antizipierenden Bilder der sexuellen Zukunft zu nehmen sind. Amendt entsagt – zumindest einerseits – jeglichen positiven Zukunftsentwürfen: »Antizipation [...] heißt nicht, Utopien auszumalen. Wie es schließlich einmal sein wird, bestimmt die gemeinsame verändernde Praxis geschichtlich handelnder Individuen. Wohl aber ist zu zeigen, daß es *anders* sein kann.«²³⁵ Mit der Auffassung, die erstrebenswerte Zukunft sei theoretisch nur negativ vorwegzunehmen, positiv aber nur praktisch bestimmbar, reagiert Amendt stillschweigend auf die erkenntnistheoretische Schwierigkeit, welche die Annahme von der in den Repressionszusammenhang verstrickten intellektuellen Kapazität enthält. Und er tut dies in repräsentativer Weise für jenen Zweig von Reaktionen, die insofern radikal sind, als sie die Fähigkeit zu positiven Entwürfen nicht allein der theoretischen Vernunft, sondern auch der geschriebenen (oder gemalten) Phantasie entziehen und allein für die Praxis als gelebter Phantasie reservieren.²³⁶

Andererseits verweist Amendt durchaus auf Vorbilder, die sich wie bei Marcuse einer Verwandlung von Randfiguren in Orientierungsfiguren verdanken, allerdings anders als Narziss und Orpheus nicht der herkömmlichen Kunst, sondern dem aktuellen Leben entstammen: Die »Antizipation des *anderen*« finde

234 Ebd., S. 18.

235 Ebd., S. 20 – Hervorh. im Original gesperrt.

236 Vgl. bes. deutlich Baldeney/Gasché/Kunzelmann: *Unverbindliche Richtlinien II* (1963), S. 29, dazu meinen Aufsatz (2010), S. 255.

der Sexualwissenschaftler »in den Gruppen am Rande der Gesellschaft« wie etwa den »Hippies«. ²³⁷ Denn, so scheint ihm, solche Randgruppen praktizieren »spielerisch« Sexualverhaltensformen, die sich aufs deutlichste unterscheiden »von der hasenreinen Sexualhygiene Kollescher Provenienz«. ²³⁸ Stellvertretend für alle links-progressiven Kritiker am »sexualhygienischen« Unternehmen eines Oswald Kolle spielt Amendt die Lebens- bzw. Liebesformen der Hippies gegen Aufklärungstätigkeiten aus, die insofern »hasenrein« sind, als sie Sexualität zuletzt doch auf den Fortpflanzungszweck innerhalb einer heterosexuellen Paarbeziehung ausrichten. Dabei handelt es sich weniger um einen direkten Nachahmungsaufwurf im Sinn der positiven Utopie, dass es alle wie die Hippies machen sollen, als eher um einen Verweis auf alternative Praktiken mit dem vorerst negativen Ziel, die gegenwärtigen Normen durch andere Denkmöglichkeiten aufzuweichen. ²³⁹ Weil solche Normen sprengende »Inspiration« für Amendt, der neben Soziologie und Psychologie auch Germanistik studiert hat, nicht »in die fragwürdige Nachbarschaft genialischer Einfälle bürgerlicher Kunst« geraten darf, erübrigt sich diese Funktion beim Einschluss von literarischen und künstlerischen Referenzen in sein eigenes Aufklärungsbuch. Kunst und Literatur spielen in *Sexfront* andere Rollen als diejenige der phantasievollen Inspiration zu einem neuen Sexleben, wie im Folgenden nach einer Verortung des berühmten Buchs in den Diskussionen der Zeit vorgeführt werden soll.

Dialektische Aufklärung der »sexuellen Revolution«

Amendts *Sexfront* (1970) ist kurz nach Erscheinen auf dem boomenden Markt der Aufklärungsbücher für Kinder und Jugendliche ebenso populär wie umstritten. ²⁴⁰ Während die einen die »neue Wendung« im Genre begrüßen (»mal nicht so tierisch

²³⁷ Amendt: *Empirie* (1970), S. 20.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Vgl. ebd., S. 21.

²⁴⁰ Vgl. dazu Raitz (2000), S. 586-589, und Sigusch (2007), S. 403. Zu den mittelbaren Folgen der *Sexfront* im Bereich der schulischen Sexualerziehung vgl. Sigusch (2007), S. 440.

ernst und Ärztekittel-steril«), finden sie die anderen anstößig, und das Sozialministerium von Rheinland-Pfalz beantragt bei der Bundesprüfstelle eine Indizierung bzw. Aufnahme auf die Liste »jugendgefährdender Schriften«. Letzteres wird unter anderem damit begründet, dass es sich um ein »zynisches Verführungsbuch« handle, das namentlich »Hemmungen gegenüber gleichgeschlechtlicher Betätigung« einschließlich der »Verführung Jugendlicher« abbaue und »von nüchternen Gebrauchsanweisungen zu ironischen Verfremdungen eskaliert [...], mit deren Aufschlüsselung Jugendliche sicherlich überfordert sind«. ²⁴¹

Zwar wird der Antrag abgelehnt dank eines Gutachtens, das Autor und Verlag – es ist der 1969 von Jörg Schröder gegründete und unter anderem mit zahlreichen Texten der (amerikanischen) Beat- bzw. Post-Beat-Ära programmatisch der Gegenkultur verpflichtete März-Verlag ²⁴² – beim renommierten Hamburger Institut für Sexualforschung einholen. Der Gutachter, derselbe Gunter Schmidt, dessen Untersuchungen Amendt in seinem Beitrag zum *Sexualforschung*-Sammelband kritisiert, bescheinigt nämlich der *Sexfront* politisch wie wissenschaftlich zeitgemäße Seriosität:

Amendts Buch steht in der sexualpolitischen Tradition der Sexualökonomie von Wilhelm Reich, der kritischen Soziologie der Sexualität von Herbert Marcuse und der antiautoritären Studentenbewegung (u.a. Reimut Reiche) und verbindet diese kritischen Ansätze mit den Ergebnissen der empirischen Sexualwissenschaft (u.a. Kinsey, Masters und Johnson, Giese). ²⁴³

Während diese Verteidigung eine treffende Kontextualisierung leistet, spiegelt das im Indizierungsantrag geäußerte Unbehagen anschaulich zwei Besonderheiten von Amendts Buch: Thematisch kommt »abweichende« Sexualität bevorzugt zur Sprache, und die Präsentationsweise fällt durch Ironisierungen aus dem üblichen Rahmen.

241 Zitiert nach Raitz (2000), S. 588.

242 Zur Verlagsgeschichte aus Beteiligungem-Blickwinkel vgl. Kalender/Schröder (2011); für erinnerungsseliges Nähkästchen-Geplauder darüber, wie der Verlag zu seinem Aushängeschild *Sexfront* gekommen ist, vgl. Kalender/Schröder (2007).

243 Auszug aus dem Gutachten, zitiert nach Raitz (2000), S. 589.

Beide Auffälligkeiten dürften eine Folge der Skepsis sein, mit der Amendt selber das Geschäft der Sexualaufklärung betrachtet, auch wenn er selbstverständlich andere Bedenken hat als das rheinland-pfälzische Sozialministerium. Seinen im gleichen Jahr wie *Sexfront* erschienenen Sammelband-Beitrag beginnt er mit einer Spott-Tirade auf die gegenwärtige Sexualaufklärung, deren Aufgabe darin bestehe, »das hinter der Entwicklung der Produktivkräfte herhinkende Bewußtsein, all jene sexuellen Tabus und Verklemmungen den Erfordernissen einer auf steigende Warenproduktion angewiesenen Gesellschaft anzupassen«. ²⁴⁴ Gemäß dieser ökonomisch-materialistischen Karikatur nimmt die heutige Gesellschaft, die im »fortgeschrittenen Stadium kapitalistischer Entwicklung« zu einem bloßen »Verein freier Konsumenten« geworden ist, die Sexualaufklärung als ideellen Überbau in ihre Dienste und verkauft als höchstes Ziel sexueller Emanzipation den »gerechte[n] Tausch« (im Sinn von »hast du deinen Orgasmus, krieg' ich meinen Orgasmus«). ²⁴⁵ Amendt schätzt offenbar die individuellen Chancen des Aufklärers, solcher kapitalistischen Vereinnahmung zu entgehen, nicht allzu optimistisch ein, schließt er seinen Aufsatz doch mit einer Überlegung für den Fall, dass »einer dennoch sexuell ›aufklären‹ wolle, was wie ein Misstrauensvotum gegen sein eigenes *Sexfront*-Unterfangen klingt: »Will einer dennoch sexuell ›aufklären‹, [...] dann darf er sich nicht als Lehrer einer Freizeitschule verstehen«, lautet zunächst etwas rätselhaft die Vorgabe für das aufklärerische Geschäft. ²⁴⁶ Auf den zweiten Blick ist jedoch in der Warnung, keinen »von Stacheldraht umhegte[n] sexuelle[n] Spielplatz« anzulegen, ²⁴⁷ die gängige Kritik an repressiver Entsublimierung erkennbar, bei der Freiheiten in streng eingegrenzten Räumen (›Naturschutzparks‹) und Zeiten (Freizeit, Feierabend), mithin unterdrückerisch gewährt werden. ²⁴⁸

Weniger mit seiner offen bekannten Homosexualität als mit dieser Kritik ist zu erklären, weshalb Amendt entgegen den bisherigen

²⁴⁴ Amendt: *Empirie*, S. 10.

²⁴⁵ Ebd., S. 10f.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Vgl. dazu oben bes. S. 82-85.

Textsorten-Konventionen der gleichgeschlechtlichen Sexualität in seinem Aufklärungsbuch viel Platz einräumt.²⁴⁹ Denn zur repressiven Entsublimierung zählen die Kritiker den verordneten Anreiz zur Sexualität, die genital, paarweise und letztlich mit Fortpflanzungsabsicht zwischen den Geschlechtern erfolgen soll. Haben sich herkömmliche Aufklärungsratgeber vor allem dieser Sexualität gewidmet, kehrt Amendt die Verhältnisse allein schon im konkret-räumlichen Sinn um, indem er seitenweise Homosexualität, kindliche Sexualität (vgl. z.B. 7-10) – übrigens klar getrennt von Pädophilie – und natürlich Onanie (vgl. bes. 17-34) verhandelt, während er den heterosexuellen fortpflanzungsorientierten Geschlechtsverkehr auf die Drittelseite des Schlussworts beschränkt:

NACHWORT

Sollten Mann und Frau beim Geschlechtsverkehr ein Kind zeugen wollen, dann ist folgendes zu beachten: Die Frau nimmt keine Antibabypille mehr. Mann und Frau benutzen beim Geschlechtsverkehr keine Verhütungsmittel. Sollte sich nach mehrmaligem Versuch keinerlei Anzeichen einer Schwangerschaft zeigen, dann empfiehlt es sich für Mann und Frau – wohl-gemerkt für beide –, einen Arzt aufzusuchen und mit ihm zu beraten, wie sie ihren Wunsch nach einem Kinde verwirklichen können. (160)

Nicht nur von älteren Aufklärungsbüchern setzt sich *Sexfront* angriffig ab mit der Rehabilitation von ›unnatürlicher‹ Sexualität ohne Zeugungszweck und – wie hier durch den Seitenhieb gegen die verbreitete Auffassung von Unfruchtbarkeit als Frauensache angedeutet – immer wieder mit der Forderung nach Gleichberechtigung der Geschlechter (vgl. bes. 24-30, 57, 60, 81f., 101). Ebenso kritisch werden aktuelle Erscheinungen kommentiert, die Amendt nur den Anschein von Befreiung wecken, in Wirklichkeit aber repressiv funktionieren sieht. Wie es sich für diese Diskussionsposition gehört,²⁵⁰ entlarvt er insbesondere den Erfolg der neuen

249 Vgl. Amendt: *Sexfront* (1970), bes. S. 93-107; Verweise im Folgenden ohne Sigle direkt im Text.

250 Vgl. oben S. 84.

Ladenkette des Versandhauses Beate Uhse und ähnlicher »in allen Städten der Bundesrepublik entstehende[r] Sexshops« (143) als repressive Entsublimierung, obschon der theoretische Begriff nicht fällt. Über mehrere Seiten, die mit Fotos von Spezial-Kondomen gesäumt sind, zitiert Amendt aus den vielversprechenden Verkaufsslogans für die Artikel, die »bei aller technischen Perfektion ein Hauch von Partyscherz« umgebe (143), und tritt auf den Hauptartikel näher ein:

An der Spitze des Sortiments steht ein schier unerschöpfliches Angebot an Präservativen, gestickte, gestrickte und gehäkelte. [...] Das Gummisortiment enthält zudem Spezial-Klitorisreizer, die, über den versteiften Schwanz gestülpt, den Kitzler in den Akt einbeziehen sollen. Damit sich nur keiner die Finger schmutzig macht!! (145)

Der Stick-, Strick- und Häkel-Schwerpunkt des Sortiments ist wohl eine schöne Erfindung, um die abenteuerlich angepriesenen Utensilien durch die Assoziation kleinbürgerlicher Feierabend-Beschäftigungen mit Spott zu überziehen. Die ironisch geäußerte Kritik am funktional erweiterten Präservativ steht hingegen im realen Kontext einer stark politisch aufgeladenen Verschiebung in der Physiologie der weiblichen Lust um 1968: *The Myth of the Vaginal Orgasm* (1970) der New Yorker Feministin Anne Koedt ist einer der meistgelesenen Texte zu diesem Thema nicht nur in den USA, sondern dank Raubdrucken der Übersetzung auch im deutschen Sprachraum.²⁵¹ Solche Streitschriften verlegen im Verweis auf anato-

251 Vgl. Koedt: *The Myth* (1970); Koedts Thesen kursierten hier wie dort bereits vor Erscheinen der Druckversion, spätestens seit der Präsentation des Aufsatz-Manuskripts auf der Konferenz amerikanischer Feministinnen in Lake Villa im Jahr 1968 (vgl. Echols [2009], S. 111-113; vgl. auch Sigusch [2008], S. 441, der damals seinerseits eine Abhandlung zum Thema beisteuerte: Sigusch: *Exzitation und Orgasmus bei der Frau* [1970]). Eine deutsche Übersetzung von Koedts Beitrag, die bereits Ende der 1960er Jahre präsent gewesen sein muss, wie eine Notiz der DDR-Autorin Irmtraud Morgner zum – heute nicht mehr auffindbaren – »Heftchen[] mit dem Titel »Die Legende vom vaginalen Orgasmus« vom März 1969 belegt (zitiert nach Raitz [2000], S. 526), ist etwa in der Textsammlung von Anders (Hg.): *Autonome Frauen* (1988), S. 78-88, greifbar.

mische Studien und nicht zuletzt auf die *Kinsey-Reports* das erogene Zentrum von der Vagina in die Klitoris und prangern das populäre Festhalten an der Idee des vaginalen Orgasmus wider besseres physiologisches Wissen als männliche Unterdrückungsstrategie an.

Amendt nimmt unausgesprochen Partei für Koedts Punkt, der Kondome mit Klitorisreizer insofern zu ignorieren erlaubt, als der Mann bei der herkömmlichen Penetration bleiben kann anstatt sich durch den Einsatz »des Fingers und der Zunge« (145) auf das primäre weibliche Lustorgan einzulassen. Solche Utensilien sind in seinen Augen pseudo-progressiv und damit erst recht repressiv, weil sie mit dem Schein von Freizügigkeit gerade keine befreiende Veränderung bewirken, sondern bloß die gegenwärtigen unterdrückerischen Formen von Sexualität stabilisieren, die insbesondere auf Kosten der Frauen gehen. Entsprechend wertet er den »Stempel« der Frigidität, der Frauen aufgedrückt werde, in vielen Fällen als eigentliche »Bescheinigung für die Unfähigkeit des Mannes« (114). Damit stimmt er ein in die feministische Kritik auch an den Männern der Aufbruchsbewegung, wie sie prominent und ironisch etwa ein Flugblatt des ›weiberrats der gruppe frankfurt‹ von 1968 aufgenommen hat. ›Frigid‹ wird dort zusammen mit ›penisneidisch‹, ›lesbisch‹, ›hysterisch‹ etc. eingereiht unter die beliebten männlichen Stempel für Frauen, die sich in eigener Sache politisch zu Wort melden (bzw. sich sagen: »kotzen wir's aus«).²⁵²

Der Einwand gegen Spezial-Präservative steht zugleich für Amendts generelle Kritik am ›Versandhaus für Ehehygiene Beate Uhse‹ und dessen Läden: Die Artikel verschafften kein wirkliches sexuelles Abenteuer, dienten im Gegenteil lediglich der Aufrechterhaltung der Ehe, d.i. »Zweierbeziehung auf Lebenszeit«, die »weder gesellschaftlich zu rechtfertigen« sei, »noch den Bedürfnissen der Menschen gerecht« werde (76), indem sie die Anwender über eine langweilige unbefriedigende Ehe, diesen »unauflösbaren Teufelskreis sexueller Verelendung« (78), hinwegtäuschten (vgl. bes. 143f.). Neben der Ehe stützen Uhse's Spielzeuge aus seiner Sicht das unterdrückerische Gesellschaftssystem insgesamt, das sich besonders im Leistungsprinzip und in der institutionalisier-

252 Das Flugblatt ist abgedruckt z.B. in der kommentierten Quellensammlung von Lenz (2010), S. 62f., Zitat hier S. 63; vgl. dazu bes. Schulz (2002), S. 88f.

ten Arbeit manifestiert: »Der Stumpsinn und die Langeweile des Arbeitstages – Ursache für Müdigkeit und sexuelle Unlust – werden als Naturgesetze hingestellt, auf die man weder Einfluß nehmen kann noch soll. Denn Beate Uhse macht müde Männer wieder fit und kalte Hausfrauen wieder heiß.« (146)

Ein anderes Freiheitsversprechen, dem *Sexfront* seinen Lesern und Leserinnen zu misstrauen rät, ist die gegenwärtige »sexuelle Revolution«. Im Aufklärungsbuch, das aus dem Rückblick gern als typisches Phänomen der sexuellen Revolution behandelt wird, ist dieser Begriff stets von Anführungszeichen flankiert. Der Autor spricht dem so bezeichneten Phänomen das Recht auf das Etikett »*Revolution*« als »gesellschaftsveränderndem Handeln« ab, da die heute gewährten Freiheiten seiner Meinung nach nichts verändern, sondern umgekehrt – wiederum repressiv entsublimierend – vom aktuellen Kapitalismus als Machtmittel eingesetzt werden (64). Deswegen »darf nicht der Eindruck erweckt werden, daß diejenigen, die vögeln, es schon geschafft haben« (65). Der Kapitalismus, den eine »sozialistische Revolution« aushebeln müsste, beruhe nämlich seit je aus einer doppelten Ausbeutung, dem Zusammenspiel der »ökonomischen Ausbeutung der Arbeitskraft im Betrieb« sowie derjenigen »des Körpers und der Triebe in der Freizeit«, und biete heute alle Mittel inklusive Sexualität auf, um die Menschen zum Konsum zu verleiten (65). Die Anklage des künftigen Redakteurs der linken Zeitschrift *Konkret*, die nicht zuletzt aus ökonomischen Motiven Sexualität zu einem thematischen – und reich bebilderten – Schwerpunkt erkoren hatte,²⁵³ ist zweifach: Sie lautet einerseits auf Instrumentalisierung der Sexualität für den Konsum, etwa wenn in der Werbung sexualisierte Bilder zum Kauf eines Produkts animieren, und andererseits auf Einreihung von Sexualität bzw. des eigenen wie anderen Körpers unter die »frei verfügbaren Konsumgüter«.

Der zweite Aspekt führt Amendt direkt zur Kritik der medizinisch revolutionären »Pille«, wie sie in der Zeit keineswegs nur im rechts-konservativen Lager üblich ist. So übernimmt er

253 Vgl. dazu Siegfried (2006), S. 305; allgemein zur Rolle und Entwicklung von *Konkret* als zentralem (Massen-)Medium der Jugendkultur um 1968 vgl. ebd., S. 294-309.

eins zu eins ein diesbezügliches Statement des ›Aktionszentrums unabhängiger und sozialistischer Schüler‹ (AUSS), der zentralen Organisation der antiautoritären sozialistischen Schülerbewegung und deren ›Sexfronten‹ an den Schulen ab 1967. In der Stellungnahme des AUSS ist die Propaganda für den freien Zugang zur ›Pille‹ zugleich mit einer Warnung verknüpft:

»Im Augenblick ist die Verbreitung der Pille fast ausschließlich auf den verheirateten Mittelstand beschränkt. Darum ist die Forderung nach freier Verfügung aller Altersgruppen und Bevölkerungsschichten über die Antibabypille noch fortschrittlich. Aber wir müssen uns darüber im klaren sein: der Kapitalismus hat nur 50 Jahre gebraucht, um den Massen das Zähneputzen beizubringen. Er wird es in den nächsten 15 Jahren auch schaffen, sie an die Pille zu gewöhnen. Sie liefert das biologische Fundament, auf dem sowohl die bewußte Bestimmung der Frau über ihren Körper als auch neue Formen der Versklavung des Körpers und des Bewußtseins aufbauen können. Die Antibabypille kann *auch* dazu dienen, der Frau ihr letztes natürliches Argument aus der Hand zu schlagen, wenn sie sich verweigern will.« (72)

Die Fortschrittlichkeit der ›Pille‹ erhält ein Verfalldatum bzw. einen repressiven Schatten, indem die Möglichkeit der »kapitalistischen« Vereinnahmung, die zweischneidige Anwendbarkeit der »Antibabypille« angesprochen und durch die Parallele zur Zahnhygiene mit einer spöttischen Spitze versehen wird. Die Kritik gleich ins Programm zu integrieren, ist auf der Höhe des zeitgemäßen Dialektik-Bewusstseins, aber nicht selbstverständlich bei einem solchen strategischen Statement. Diesem doppelspurigen Verfahren schließt sich Amendt an, der am Ende der *Sexfront* eine leere Liste für »Adressen von Pillen-Ärzten« (159) zum Ausfüllen bietet und konkreteste Anleitungen zur Beschaffung der ›Pille‹ gibt.²⁵⁴ Er ergänzt weitere Bedenkenspunkte, diskutiert das Risiko

254 Mit integriertem Schalk, der die Ernsthaftigkeit nicht schmälert: »Die Adressen von Ärzten, die Pillen auch an junge unverheiratete Mädchen verschreiben, erfahrt ihr in allen Universitätsstädten bei der dortigen Studentenverwaltung (ASTA) oder bei einer Gruppe des SDS (Sozialistischer Deutscher Studentenbund). [...] Im Telefonbuch unter Universität nachschlagen. Entweder steht dann eine besondere Nummer unter ASTA,

für die Frauen, als »Versuchskaninchen« missbraucht zu werden von einer »chemische[n] Industrie, die Contergan herstellt und Napalm« (43), und spricht die einseitige Aufgabenverteilung an (»Jungen spielen oft den Überlegenen oder gar den Beleidigten, wenn ein Mädchen die Pille nicht nehmen will. Sie haben gut reden. Für Männer wird es durch die Pille ja nur einfacher. Sie müssen schließlich nichts schlucken und können's laufen lassen.« [42]). So zeichnet Amendt bei aller Abwehr konservativer Antibabypille-»Störmanöver« (43) ein ambivalentes – oder eben: dialektisches – Bild der freiheitsverheißenden Hormonpille.

Angesichts derart ausgeprägter Sensibilität für versteckte oder sogar erst künftige repressive Begleiteffekte von Freiheitsgewinnen überrascht womöglich, wie Amendts *Sexfront* im besten befreiend-aufklärerischen Gestus selbst normativen Druck erzeugt. Das liegt zumindest teilweise an der Textsorte des Ratgebers und hier speziell an der starken Absetzungsbewegung von herkömmlichen Aufklärungsbüchern, deren Vorschriften etwas entgegengehalten werden muss. Etwa der »Behauptung, daß Selbstbefriedigung zu einer Art sexuellem Verschleiß führe«, begegnet Amendt nicht nur mit der Kritik an der Vorstellung vom Körper wie »einem industriell gefertigten Gebrauchsgegenstand [...], der je mehr er gebraucht wird, desto schneller kaputt geht«, sondern vor allem mit dem Verweis auf wissenschaftliche Studien, namentlich die *Kinsey-Reports* (vgl. 23), die genau »das Gegenteil« bewiesen: »Untersuchungen haben gezeigt, daß Menschen, die mit früher Geschlechtsreife sich auch sexuell betätigen – sei es durch Selbstbefriedigung oder im Geschlechtsverkehr – verglichen mit sogenannten Spätzündern – eine länger andauernde Potenz haben.« (21; vgl. auch 34, 116) Abgesehen davon, dass dieses Potenz-Versprechen seinerseits zu dem von Amendt kritisierten Leistungs- und Quantitätsdenken (vgl.

oder ihr wählt die Nummer der Universität und laßt euch verbinden. [...] Ihr müßt hartnäckig sein und es vielleicht mehrmals versuchen, wenn gerade ein Trottel am Telefon ist, der von nichts weiß oder wissen will. Es hat keinen Zweck, von München oder Hamburg in Frankfurt beim SDS anzurufen und um die Pille zu bitten. Erstens stellt der SDS keine Pillen, sondern nur Bomben her, und selbst, wenn er es täte, dann würde euch niemand die Pille schicken, sondern euch an einen Arzt verweisen.« (44f.)

bes. 120, 122, 146) neigt,²⁵⁵ würden es die strengen Freiheitsmaßstäbe, die das Buch selber setzt, eigentlich verbieten, die den Onanisten genommene Angst nun auf die »Spätzünder« zu verlagern. Diese werden beim Lesen zusammenzucken, obwohl sie einige Seiten zuvor auf den allseits beruhigenden Merksatz gestoßen sind: »Es gibt keine Onanierichtlinien. Onaniere so oft – soviel oder sowenig – wie du willst und so lange wie es dir Spaß macht.« (18)

Im Zug der Kampfansage gegen das heterosexuelle Genitalprimat rückt bei Amendt nicht nur die Selbstbefriedigung, sondern ebenso die Homosexualität tendenziell auf die Position einer Bedingung für guten Sex. Die Aufwertung der Homosexualität bzw. Bisexualität²⁵⁶ geschieht – was für die Argumentation nicht notwendig wäre – unter Abwertung der Heterosexualität. Amendt stellt fest: »Während im heterosexuellen Verkehr viele Frauen selten oder überhaupt nicht zum Orgasmus kommen, erreichen homosexuelle Frauen fast immer und häufig den Orgasmus.« (105) Wie in dieser Aussage, die sich allerdings auf heterosexuellen Verkehr im Zeitalter des *Mythos vom vaginalen Orgasmus* bezieht, entstehen die Zwangsmomente bei Amendts Befreiungsprojekt generell weniger durch ausdrücklich vorschreibende als durch beschreibende Formulierungen im wissenschaftlichen Duktus, die meist an die Medizin bzw. Humanbiologie à la Kinsey und manchmal an die Ethnologie (vgl. bes. 7, 28, 128f.) angelehnt sind. Wer von hier aus eine Verbindungslinie zu den Zwangsaspekten der Befreiungsunternehmen von Marcuse oder Reich ziehen will, muss jedoch die

255 Zu den *Kinsey-Reports* als »Dokumente eines dynamischen, flexibilisierten Normalismus« mit dem Appell zur Leistungssteigerung vgl. Link (2006), S. 73-80, Zitat S. 74. Die *Reports*, die den repressiv-puritanischen Normvorstellungen rein deskriptiv die befreienden »wissenschaftlichen Fakten« der wirklichen Praktiken entgegensetzen beanspruchen (Kinsey/Pomeroy/Martin: *Das sexuelle Verhalten des Mannes* [1955], S. 3) operieren extensiv mit der Statistik – dem Instrument des modernen Normalismus par excellence.

256 Amendt erklärt, er bezeichne als »Homosexuelle« zwar »auch diejenigen, die *ausschließlich* aufs eigene Geschlecht fixiert« seien, betont aber, »daß solche Homosexuelle in der Minderheit sind, ebenso wie Heterosexuelle in der Minderheit sind, die es *ausschließlich* mit dem anderen Geschlecht treiben wollen« (98f.). Am besten, d.h. normalsten ist demnach so oder so ein bisschen bisexuell.

Differenz des Tonfalls und der ganzen Präsentationsweise einrechnen, die von den aufklärerischen ›Botschaften‹ nicht ablösbar und eng mit der künstlerischen Ausstaffierung des Buches verknüpft sind. Denn darin besteht kein Vergleich.

Die Lust der Kunst: (Selbst-)Parodie des Ratgebers

Anders als in den theoretischen Beiträgen, die den seriösen Abhandlungston durchhalten, werden in *Sexfront* die impliziten wie expliziten Anweisungen immer wieder durch kleine Gegenreden und Ironisierungen unterbrochen. Was sich bei der Anleitung zur Pillen-Beschaffung oder beim Onanier-Merksatz andeutet, ist bei den literarischen und künstlerischen Einsprengseln fast schon Prinzip. Um mit einem augenfälligen Beispiel zu beginnen: Mitten in die engagierten Ausführungen darüber, dass (auch) die Frauen beim Geschlechtsverkehr zum Orgasmus kommen können sollen und wie dies zu bewerkstelligen sei, rückt Amendt übergangslos und unkommentiert ein andersartiges Stück Text:

SELBSTGESPRÄCH

Die Frau hat ein Recht auf Orgasmus. Die Frau weiß, daß sie ein Recht auf Orgasmus hat. Der Mann weiß, daß die Frau ein Recht auf Orgasmus hat. Die Frau weiß, daß der Mann weiß, daß die Frau ein Recht auf Orgasmus hat. Der Mann weiß, daß die Frau weiß, daß der Mann weiß, daß die Frau ein Recht auf Orgasmus hat. Da die Frau weiß, daß der Mann weiß, daß die Frau weiß, daß der Mann weiß, daß die Frau ein Recht auf Orgasmus hat, und der Mann weiß, daß die Frau weiß, daß der Mann weiß, daß die Frau ein Recht auf Orgasmus hat, verhält sie sich so, wie sie weiß, daß eine Frau sich verhält, von der der Mann weiß, daß sie ein Recht auf Orgasmus hat. Also: Da die Frau weiß, was der Mann weiß, und weiß, wie der Mann sich verhält, wenn er was weiß, verhält sie sich so, wie sie weiß, daß der Mann sich verhält, wenn er was weiß, das sie weiß. Sie weiß, daß der Mann von ihr erwartet, daß sie sich so verhält, wie er weiß, daß sie weiß. Was weiß sie? Sie weiß, daß sie ein Recht auf Orgasmus hat. Da sie weiß, daß der Mann weiß, welche Rechte sie hat, weiß sie auch, daß der Mann erwartet, daß sie sich so verhält wie jemand, der

weiß, daß er Rechte hat. Sie weiß also, daß sie eine Pflicht zum Orgasmus hat. Das ist Psychoterror. (117f.)

Mit der exzessiven Wiederholung, oder eher: Variierung als einem Basisverfahren von Kunst, das in der Zeit nebenbei an Produkte der Konkreten Poesie erinnern mag, wird hier Reflexion im buchstäblichen Sinn zweier Spiegel betrieben, die sich gegenüberstehen und das Bild unter schwindelerregender Potenzierung hin- und herwerfen. Im Vollzug ihrer Bewegung, die der letzte Satz auf einen Begriff bringt (und damit beendet), reflektiert die sich höher und höher schraubende Bewusstseinsspirale, wie ein zu Recht erkämpftes Recht auf Lust in eine lustlose Pflicht, wie Befreiung in Verkrampfung umschlagen kann.

Deshalb ist das *Selbstgespräch* als Eigenkommentar zum befreiungsbestrebten Aufklärungsbuch insgesamt lesbar. Es erinnert an die erwähnte Skepsis des Autors gegenüber dem sexualaufklärerischen Unterfangen, bringt jedoch eine andere Schwierigkeit ins Spiel als die der repressiven Entsublimierung, nämlich – etwas hoch gegriffen – eine Dialektik der Aufklärung: So engagiert Sexualaufklärung, die mehr sein will als ein Set von »Unfallverhütungsvorschriften« (44), auf die Beförderung der (schönen neuen geschlechtergerechten) Lust aus ist, hat sie gleichzeitig lustminderndes Potenzial. Wissen und Lust haben keine einfache Beziehung gegenseitiger Steigerung. Die *Sexfront* neben dem Bett und im Kopf garantiert keinen guten Sex.

Im Gegensatz zu anderen Ratgebern integriert aber Amendts Buch selbst noch das Bewusstsein für dieses Risiko. Damit erhöhen sich wiederum die Lust-Chancen, und zwar weniger, weil das Weiterdrehen der Bewusstseinschraube an sich hülfe (das *Selbstgespräch* suggeriert eher das Gegenteil); vielmehr liegt das Entspannungspotenzial darin, *wie* das Problem reflektiert wird. An Stelle einer ernststen Warnung steht das lustvoll-selbstironische Spiegelspiel, Paradebeispiel jenes charakteristischen Verfahrens von *Sexfront*, das im Indizierungsantrag des Sozialministeriums als »Eskalation zu ironischen Verfremdungen« kritisiert wird, da »Jugendliche« deren »Aufschlüsselung« nicht gewachsen seien.

Diese »Verfremdungen«, die den beratenden und belehrenden Gestus unterbrechen, verdanken sich vorwiegend den literari-

schen und künstlerischen Elementen im Buch, insbesondere den eingestreuten Bildern aller (populären) Art vom Werbeplakat über Comic und Pop Art bis zum Foto-Roman, die Amendts Mitarbeiter-Team, bestehend aus Bernhard Korell, Thomas Bayrle, Günter Degler, Thomas Frank, Gerald Kienast, Alfred von Meysenbug, Thodora Osikowska und Gunter Rambow, beige-steuert hat.²⁵⁷ Dabei macht die *Sexfront* auch Anleihen bei der Illustrierten-Ästhetik zeitgenössischer (Jugend-)Magazine wie *Twen*, *Pardon* oder eben *Konkret*.

Die Ironie, weit entfernt von bloßem humorigem Augenzwinkern zur Auflockerung der Lektionen, erschwert hier tatsächlich oftmals – gegen die Konventionen der Textsorte selbst in erneuerter Gestalt – eine simple »Aufschlüsselung« in Botschaften und Ratschläge. Zumal die Abbildungen, häufig kaum illustrativ, nur in losem Bezug zum Text stehen und von diesem nicht erläutert, geschweige denn durch Legenden begleitet werden, wie sonst üblich im populärwissenschaftlichen Genre.

Die Leser und Leserinnen werden nicht aufgeklärt, was sie beispielsweise mit der Foto-Story des Titels *Die zwei großen Fragen vor jeder Bekanntschaft* sollen, worin sich »zwei junge Leute« im »D-Zug« kennenlernen (vgl. Abb. 1): Eindeutig ist, dass sich die Geschichte, angeblich aus *Der Dom*, Sonntagsblatt des Erzbistums Paderborn, über konservativ-christliche Moralvorstellungen lustig macht, indem sie deren Doppelmoral von scheinheiligen Lippenbekenntnissen und liederlichem Handeln zur Schau stellt. Übrigens funktioniert hierbei die Zuordnung von *Christ und Welt* zu dieser Position samt Entgegensetzung zu *Bravo* in erster Linie über den Titel, hat sich doch die liberale Wochenzeitung von Anfang an offen an den Aufbruchsdiskussionen beteiligt und etwa im September 1968 die erste deutsche Fassung von Leslie A. Fiedlers Postmoderne-Votum für die Inspiration der Literatur durch Trivialgenres wie Pornographie gebracht.²⁵⁸

257 Während das Team im Impressum aufgeführt ist, werden für die einzelnen Abbildungen keine Urheber nachgewiesen.

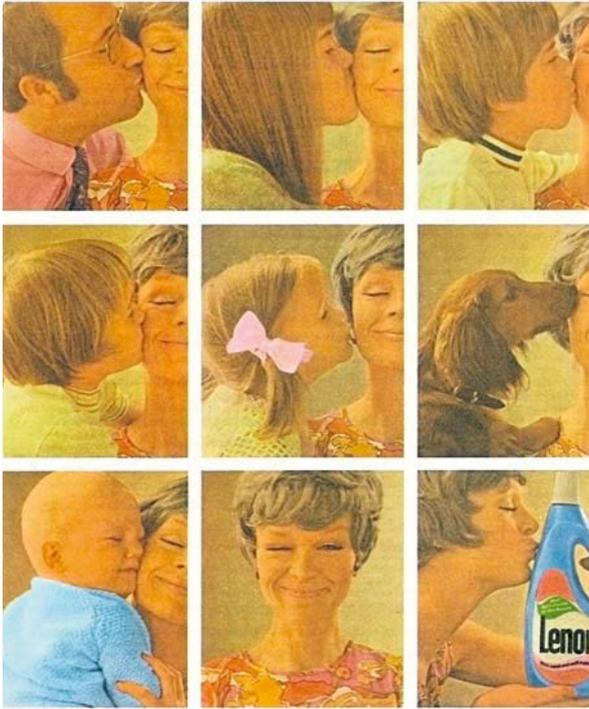
258 Fiedlers Text, der heute gewöhnlich in (der Übersetzung) einer späteren Fassung gelesen wird, ist unter dem Titel *Das Zeitalter der neuen Literatur* in den Nummern vom 13. und 20. September erschienen. Vgl. dazu unten in Kap. II.3.



Abb. 1 (Amendt: *Sexfront*, S. 15f.)

Weniger klar ist dagegen, was für eine ›Moral von der Geschichte‹ im positiven Sinn sich daraus ergibt, denn solche Ironie ist nicht einfach ein Umkehr-Code, aus dem eine Gegenposition, ein ›eigentlich‹ oder ernst Gemeintes zu entschlüsseln wäre. Das Verfahren ohne festen Boden, alltäglich in Literatur und Kunst, jedoch ungewöhnlich für ein Aufklärungsbuch, hängt bei *Sexfront* zum Gutteil damit zusammen, dass es sich zugleich um einen Meta-Ratgeber handelt, einen Ratgeber über andere, ältere Ratgeber oder, wie der Indizierungsantrag freilich wieder negativ vermerkt, um ›Parodie[n] auf die Aufklärungsliteratur älterer Observanz‹.²⁵⁹

²⁵⁹ Zitiert nach Raitz (2000), S. 588.



Ohne Worte.

(MUTTERTAG 10. MAI 1970)

Abb. 2 (Amendt: *Sexfront*, S. 63)

Die parodistische Ironie wird jeweils nicht nur inhaltlich, sondern mindestens ebenso sehr mit formalen Mitteln erzeugt. So greift die Foto-Story von der Zugbekanntschaft im über weite Strecken farbig gedruckten und mit Farbfotos versehenen Buch zu medientechnisch rückständigen, teilweise unscharfen Schwarz-Weiß-Bildern, die durch die Nahaufnahmen der theatralischen Mimik zudem den uralten Stummfilm aufrufen. Eine ähnliche Funktion hat die verschiedentlich eingesetzte Frakturschrift (vgl. bes. den Vorspann sowie 13f., 136).

Ein weiteres Beispiel findet sich in der Parodie einer Werbung für Waschmittel, die Anleihen bei der Technicolor-Ästhetik der 1950er Jahre nimmt (vgl. Abb. 2): »Ohne Worte«, d. h. durch die

Darstellungsweise parodiert die Anti-Werbung ein bestimmtes Bild der perfekten Gattin und Mutter von »1970« als unzeitgemäß, die sich als gute Hausfrau die unterschiedslose Liebe aller küssenden Familienmitglieder inklusive Hund erwirbt. Der Bezug zu Sexualität und Aufklärung erfolgt zunächst mittelbar über den reinen Dankbarkeitskuss ohne jede Erotik, den der Gatte so gut wie das Baby und der Hund gibt und der letztlich dem Waschmittel gilt. Umso offensichtlicher ist die Verbindung im Kontext der politisierten Diskussion über Sauberkeit um 1968. Changierend zwischen mehr und weniger metaphorischen Bedeutungen wird die gesellschaftlich gelobte Sauberkeit in den links-progressiven Kreisen als zentrale bürgerliche Herrschafts- und Unterdrückungskategorie entlarvt.²⁶⁰ Zeitgemäß gegen die kulturgeschichtliche Privilegierung des ›Sauberen‹ von der unbefleckten Empfängnis über die Rassenhygiene bis zur schundfreien Ästhetik und porentiefen Reinigung der Kosmetik schreibt beispielsweise Christian Enzensberger, der jüngere Bruder von Hans Magnus, seinen *Größeren Versuch über den Schmutz* (1968), wobei er allerdings im ›unreinen‹ Genre des Essays schildernde Betrachtungen jenseits bloßer Umkehrung der Werte anstellt.²⁶¹

An dieser Diskussion beteiligt sich Amendts *Sexfront* nicht nur mit dem dezenten Technicolor-Bilderbogen. Vehement wird der Ton zum Beispiel dort, wo die »Dreieinigkeit« von »Ruhe, Ordnung, Sauberkeit« und der anerzogene Ekel vor Ausscheidungen wie Samenflüssigkeit oder Menstruationsblut besprochen werden, um gleich den Erlösungsweg aus solcher Lustfeindlichkeit anzugeben:

Nur wer den Ekel vor seinem eigenen Körper ablegen kann – und bei der Onanie kann man’s lernen –, wird fähig sein, Lust

260 Entsprechend lautete etwa im Mai 68 eine Mauer-Parole an der Pariser Akademie der schönen Künste (von Stieg [2010], S. 91, nur auf Deutsch wiedergegeben): »Sauberkeit ist Unterdrückung.« Für die Kritik an den »Enthaltsamkeits- und Sauberkeitsforderungen« bzw. der damit direkt verbundenen »Verantwortungs- und Unterordnungsethik« vgl. z.B. auch Reiche: *Kritik Sexualwissenschaft*, Zitat S. 5.

261 Enzensberger: *Schmutz*, bes. S. 9f., 24, 38, 89f., 58, 96f., 100, 122, 126f.

an einem fremden Körper zu gewinnen. Wer den Geschlechtsverkehr wie einen chirurgischen Eingriff durchführt mit viel Wasser und Tupfer, wird nie erfahren, was Sinnlichkeit ist. Wer sich nicht vom Trauma des Wichsfleckens auf der Bettdecke lösen kann, der wird zu einem typischen Betthüpfer. Kaum ist er fertig, raus aus dem Bett und unter die Dusche. Reinwaschung. Spray überall. Nur keine Körpergerüche. Die Kosmetikindustrie hat für jedes Loch und jeden Winkel ihr Duftwässerchen. Welche Drecksau wälzt sich in grauer Bettwäsche?* Weiß, weißer, weißer geht's nicht! Schwarz ist Trauer, Dreck und Neger. In ihrem Reinlichkeitsrausch legte sich die Herrenrasse dieser Welt für ihre Hautfarbe die Bezeichnung *weiß* zu, obwohl sie eher pißgelb ist. (137)

In seltener Reinform präsentiert diese Passage die zeittypische Verknüpfung von repressiv-scheinheiliger Sauberkeitserziehung bzw. Hygieneindustrie und politischer Schmutzigkeit im Sinn von Rassismus und Nationalsozialismus. Dabei darf das gängigste Sinnbild der Assoziation nicht fehlen: die Waschmittel-Werbung, konkret die Kampagnen der Firma Henkel für das Produkt, das im ›Persilschein‹ zum Deonym geworden ist. Während die ironische »Weiß«-Hymne auf die Werbeslogans für Persil anspielt, verweist das Sternchen nach der Bettwäsche-Frage auf den einige Seiten weiter angebotenen »Schweinetest« vom »Verband der Waschmittelindustrie«. Die Leser und Leserinnen können hier anhand einer weißen und einer schmutzig-grauen »Farbwerttafel« (d.i. Buchseite) im Vergleich mit dem eigenen Bettzeug ermitteln, ob sie zum »Typ des sauberen jungen Menschen« oder aber zu demjenigen »der ungewaschenen, unordentlichen Drecksäue« (»Mach weiter so!«) gehören (140).

Die Kritik am »Reinlichkeitsrausch« bezieht sich gleichzeitig auf einen anderen Zweig von Hygieneartikeln, die noch enger mit dem sexuellen Bereich – und primär mit dem »Schönheitsideal der USA, dem Mutterland der Sauberkeit« (138) – verbunden sind. Diese Artikel sind in *Sexfront* ebenfalls mit einer parodierenden Anzeige bedacht (vgl. Abb. 3).

Tasmin gehört neben Bidex zu den bekanntesten Marken von »Intimsprays«, die in jener Zeit so flächendeckend in Mode

kommen, dass etwa *Der Spiegel* die Diagnose eines »neuartigen Sprüh-Boom[s]« von einem amerikanischen Frauenmagazin übernimmt und seinerseits spöttisch kommentiert.²⁶² Wie diese Diagnose stammt der lukrative Boom selbst ursprünglich aus den USA. Auf dem deutschen Markt sind die Sprays zur »Parfümierung de[s] Intimbereich[s] westlicher Zivilisation« gemäß *Spiegel* in verlockenden Duftnoten erhältlich wie »herb«, »frisch«, »Champagner« – oder »Jasmin«.²⁶³ Doch die manipulierte Tasmin-Werbung in Amendts *Sexfront* nennt mit dem an entscheidender Stelle angebrachten »Jasmin« nicht bloß eine handelsübliche Duftvariante. Wie der Schriftzug verrät, der bereits in einer Abbildung weiter vorn im Buch auftaucht (und unauffällig auch auf dem vierten Bild der angeführten Foto-Story zu sehen ist [vgl. Abb. 1]), wird durch den Namen im gleichen Zug *Der Zeitschrift für das Leben zu zweit* eins ausgewischt (vgl. Abb. 4).

Während der Kommune-Kommentar, der hier der Partnerschaftszeitschrift untergeschoben wird, nochmals ein eigenes Spiel treibt,²⁶⁴ hat die Doppelspurigkeit im Tasmin-Jasmin-Werbungsverschnitt System, denn der Hygiene-Kult im Intimbereich und die Einrichtungen zur Beförderung der »Ehehygiene«, seien es Uhse-Utensilien oder Zeitschriften wie *Jasmin*, sind aus Sicht der Aufbruchsbeschwörer in derselben Lustfeindlichkeit verbündet.

Bei der Anti-Werbung als einem wiederkehrenden Bildtyp der *Sexfront* liegt die strategische Funktion der parodierenden Ironie auf der Hand und kommt einem »aufschlüsselbaren« Umkehr-Code am nächsten. Diese Bilder werben zumindest negativ gegen etwas: gegen den keinen Winkel verschonenden Reinlichkeitsrigorismus,

262 Vgl. den Artikel *Cupidos Köcher*, in: *Der Spiegel* Nr. 38 vom 15. September 1969, elektronisches Archiv <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45547933.html>.

263 Ebd. Am Ende stellt der Artikel noch die neuste Steigerungsform in diesem Hygiene-Sektor vor, empfohlen von »Body-Kosmetiker[n] in den USA«, die argwöhnen, Sprühduft allein habe denselben Effekt wie »weiße Handschuhe an schmutzigen Fingern«: »Vaginalduschen« mit Namen wie »Cupidos Köcher« (ebd.).

264 Da würde sich ein Vergleich etwa mit dem Kommentar in Form eines ganzen Buches aus der rückblickenden Innenperspektive des jüngsten Gründungsmitglieds der Kommune I lohnen: Ulrich Enzensberger: *Die Jahre der Kommune I* (2004).



Abb. 3
(Amendt: *Sexfront*, S. 139)

JASMIN

Die Zeitschrift für das Leben zu zweit



Kommune Die Mitglieder dieser seltsamen Gemeinschaften tun alles, um ihre Umwelt zu schockieren: Sie lassen sich nackt fotografieren, und die freie Liebe ist bei ihnen so etwas wie Pflicht. Dieser Protest gegen das „satte Bürgertum“ wird von aufgeschlossenen Zeitgenossen amüsiert zu Kenntnis genommen. Warum sollte in einer Welt, in der schon so viel erlaubt ist, dadurch die öffentliche Moral gefährdet werden?

Abb. 4
(Amendt: *Sexfront*, S. 83)

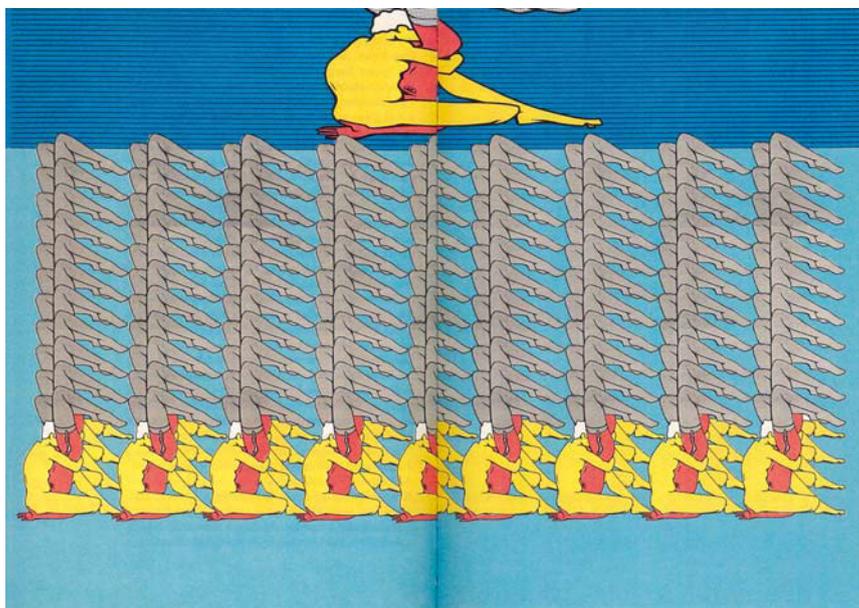


Abb. 5 (Amendt: *Sexfront*, S. 102 f.)

gegen das Frauenideal des Haus(halt)mütterchens, etc. Wie schon aus dem *Selbstgespräch* ersichtlich, beschränkt sich freilich die durch Kunstaffinitäten eingebrachte Ironie in Amendts Buch nicht darauf, mit der Parodie von Gegenpositionen indirekt doch nur Wasser auf die eigene Mühle zu leiten. Einen gegenteiligen Effekt haben etwa jene Bilder, die im Buch jeweils eine Doppelseite füllen (vgl. Abb. 5 und 6).

Als anstößiger Höhepunkt des Aufklärungsbuchs wird jedenfalls eine der beiden Darstellungen im sozialministerialen Antrag auf Indizierung eigens erwähnt: Amendts jugendverführende Texte würden »überhört durch obszöne Fotografien« und »Zeichnungen«, die »in der doppelseitigen Glorifizierung der Homosexualität und des Triolenverkehrs gipfeln«, heißt es dort.²⁶⁵ Wäre damit – einmal abgesehen von der moralischen Verurteilung – die Wirkung zutreffend beschrieben, dann wäre die »Glorifizierung« des Propagierten lediglich das Pendant zur Ironisierung des

265 Zitiert nach Raitz (2000), S. 588.

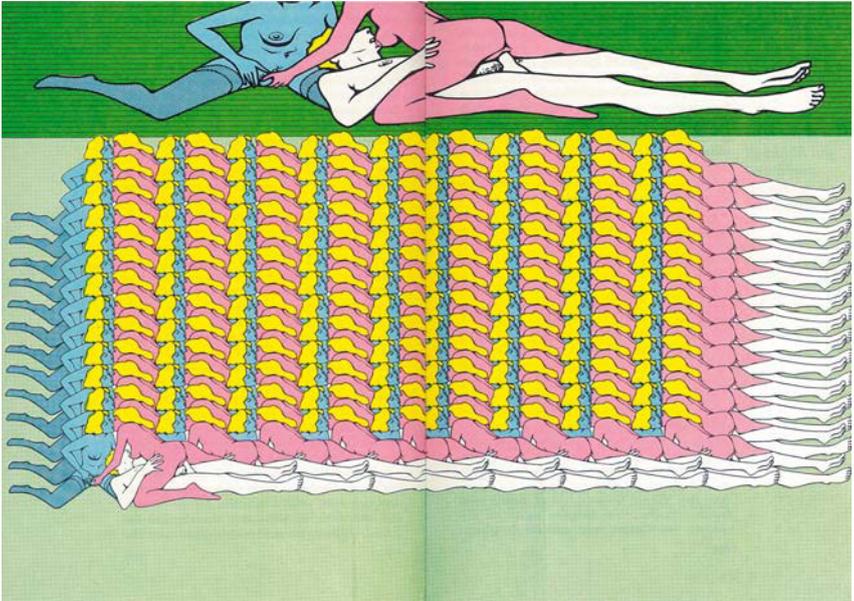


Abb. 6 (Amendt: *Sexfront*, S. 124f.)

Kritisierten (also Wasser auf die *Sexfront*-Mühle). Einiges spricht zunächst dafür: In genauem Kontrast zu jenen Parodien, die mit veralteter Medienästhetik arbeiten, imitieren diese Darstellungen den Stil der um 1970 noch jungen Pop Art und stellen den sexuellen Aufbruch ins Licht eines künstlerischen Aufbruchs. Zusätzlich ästhetisiert werden die ›Gegenstände‹ durch die Farbkombination und das serielle Prinzip, das die dargestellten Überschreitungen der lebenslänglichen heterosexuellen Zweierbeziehung formal potenziert und zum Ornament werden lässt.

Damit ist jedoch nur die eine Seite des zweideutigen Darstellungseffekts beschrieben. Allgemein betreiben die Verfahren der Pop Art keine ungebrochene »Glorifizierung« ihrer Sujets, wie dies beispielsweise an der Kopf-Serie von Warhols berühmtem *Marilyn-Diptych* (1962) deutlich ist, die das multiplizierte Idol Monroe (auch) aushebelt. In der speziellen Variante dieser *Sexfront*-Bilder, die eine komische Verschachtelung und absurde Zerstückelung in Einzelkörperteile ergibt, wirkt das serielle Prinzip umso weniger eindeutig wie Werbung in eigener Sache. Ohne das

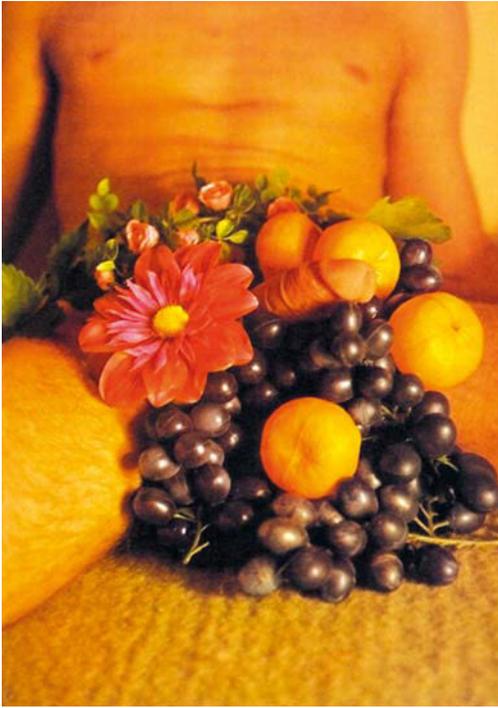


Abb. 7 (Amendt: *Sexfront*, S. 99)

Aufbruchs- und Aufklärungsunternehmen zurückzunehmen, trägt solche Bebilderung zur Tonspur der Selbstironie bei, die im Buch der vielen Sex-Tipps und -Tricks mitläuft – und übrigens nicht einmal vor den »obszönen Fotografien« Halt macht, wofür ein letztes Beispiel stehen kann (vgl. Abb. 7).

Über das Stilleben mit Penis ließe sich Verschiedenes sagen, aber bestimmt nicht, dass das Zentralstück dabei unironisch »überhöht« werde.

Die darstellerische Ironie selbst in Fotos wie diesem stellt schließlich den »Charakter der Pornographie« in Frage, den der Indizierungsantrag der *Sexfront* trotz der »gelegentlich eingestreuten politischen und soziologischen Anspielungen« attestiert (und natürlich vorwirft).²⁶⁶ Selbstironie gehört nicht zum Geschäft der

²⁶⁶ Ebd., S. 588f.

Pornographie im Begriffssinn des Antrags. Etwas Pornographie hätte zwar gut ins Programm des März-Verlags gepasst, unterhielt dieser doch die pornographisch ausgerichtete *Olympia Press* als Imprint. Zumal Verleger Schröder sein deutsches Pendant zur gleichnamigen englischsprachigen Produktlinie nicht allein mit Übersetzungen bestücken wollte, aber zu seinem Leidwesen die Beiträge der deutschen Autoren größtenteils unbefriedigend fand (»der reine Krampf«).²⁶⁷ Zudem zeigt die *Sexfront* generell keine Berührungängste gegenüber »niedrigen« Gattungen und verpasst keine Gelegenheit, die »hohe« Weltliteratur von der Bibel (vgl. 13) über Shakespeares *Romeo und Julia* (vgl. 12) bis zu Schillers *Don Carlos* (vgl. 12) und Goethes *Faust* bzw. *Götz von Berlichingen* (vgl. 12, 37, 110) durch den salopp-frotzelnden Nachweis vom Sockel zu heben, dass sich im Grunde auch hier alles bloß um das eine dreht.²⁶⁸

Doch für ungebrochene Pornographie strotzt die *Sexfront* viel zu sehr vor Lust an (Selbst-)Ironie und Parodie. Dieser »Charakter« besonders der künstlerischen Einschüsse im Aufklärungsbuch bringt auf andere und womöglich sinnlichere Weise eine kritische Dimension ein als jene ausdrückliche Pornographie-Kritik, die Amendt in seinem Buch ernst und politisch engagiert äußert. Ironischerweise (mit Blick auf den Indizierungsantrag) ist er nämlich seinerseits gegen Pornographie, indes mit den Argumenten vieler Vertreter des sexuellen Aufbruchs selbst. In *Sexfront* nennt er die gegenwärtig »anhaltende[] Welle pornografischer Literatur«

267 Kalender/Schröder (2007), S. 209f.

268 Als Kostprobe die ausführlichste Passage unter dem Titel *Fragen eines lesenden Schülers*: »Wäre Gretchens Tragödie zu vermeiden gewesen, wenn der geile Faust anstatt mit einem Zauberkraut mit Verhütungsmitteln experimentiert hätte? Hätten Romeo und Julia auch dann Schwierigkeiten gehabt, wenn sie einfach von zu Hause weggelaufen wären und es an der Riviera oder bei Freunden in Padua getrieben hätten? Wäre Schillers Drama so verklemmt, wenn Marquis Posa und Don Carlos miteinander ins Bett gegangen wären? Und Tonio Kröger hätte doch gleich im Norden bleiben können und, anstatt Gedichte zu schreiben und die Geige zu spielen, sowohl mit dem blonden Hans als auch mit der blauäugigen Inge vögeln können. Aber so spricht der Lehrer noch immer von des Knaben lockiger Unschuld, während der sich unter der Schulbank einen runterholt.«

bzw. die »Sexfilmwelle« in einem Atemzug mit den aufstrebenden »Sexshops« und verdächtigt sie demnach der repressiven Entsublimierung (76). Der Fall ist klar: »Die fleischstrotzende Nacktheit will etwas verbergen.« (Ebd.)

Der Spaß, den vor allem die Bilder des entspannenden Aufklärungsbuchs mit dem nicht nur für Pubertierende schwierigen Thema treiben, hört allerdings an einem markanten Punkt auf. Während das klinisch sauber gesprayed »Schönheitsideal« und verwandte gesellschaftliche Zwänge genüsslich in den Dreck gezogen werden, sind die photographierten Frauen und Männer in der *Sexfront* nicht nur (wie die adressierten Leser und Leserinnen) durchweg jung, sondern überdies (sicherlich anders als viele von ihnen) allesamt schlank und schön. Man braucht keine moralische Perspektive einzunehmen, um von Projekten wie dem betont unkonventionellen Sexualratgeber zu erwarten, dass aus der Kritik herkömmlicher Normen gerade bei der Darstellung des Körpers auch eine alternative Ästhetik mit Affinitäten zum bisher als hässlich Disqualifizierten resultieren würde. Bei der Hässlichkeit verlässt Amendts Team, ebenso wie Marcuse, jedoch offenbar der Mut – und vermutlich aus einem ähnlichen Grund: Bleibt für Marcuse die Versöhnung von Sittlichkeit und Sinnlichkeit an die lustvolle Erfahrung künstlerisch produzierter Schönheit gebunden, so verspricht sich das *Sexfront*-Team letztlich von schönen Fotos im doppelten Sinn mehr Stimulationskraft als von hässlichen.

*

In diesem Aspekt stimmen die aufklärerischen Praktiker der *Sexfront* und der zeitgenössische Chef-Theoretiker des sexuellen Aufbruchs überein. Mit Marcuse teilt Amendt ohnehin das Gros des kritischen Programms hinter den Ratschlägen, angefangen bei der Vorliebe für polymorphe Sexualität und der damit verknüpften Aversion gegen das heterosexuelle Genitalprimat bis hin zur ausgeprägten Sensibilität für Mechanismen der repressiven Entsublimierung. Dem Genre der Aufklärungsliteratur gemäß, die im Aufbruch um 1968 eine wichtige Rolle erhält, weil eine »befreiende« (Sexual-)Pädagogik größte Hoffnungen auf eine direkt

wirksame Formung des ›neuen Menschen‹ weckt, verfährt freilich Amendts Buch im Vergleich zur Theorie insofern konkreter und praktischer, als Sex hier Handeln heißt, das im Einzelnen beschrieben und empfohlen bzw. kritisiert wird. In einer anderen Bedeutung praktischer ist die Beziehung zur Sphäre der Kunst: Im Gegensatz zu Marcuse, der in seiner Sexualtheorie *über* Kunst und Literatur spricht (wie umgekehrt in der Ästhetik *über* Sexualität), also mit Kunst und Literatur argumentiert, importieren die *Sexfront*-Produzenten künstlerische Verfahren in den Ratgeber, *arbeiten* mit Kunst-Einschlüssen. Anders formuliert: Bei Marcuse ist der Bezug ausschließlich thematisch, im Aufklärungsbuch vornehmlich²⁶⁹ performativ. Entsprechend kommt Kunst in *Sexfront* nicht wie für Marcuse als Lieferantin strukturanaloger Modelle oder zukunftssträchtiger Orientierungsfiguren des schönen neuen Eros zum Einsatz; stattdessen bringt sie eine andere Darstellungsweise, einen anderen Tonfall ein. Diese Einsprengsel, die sich hauptsächlich an Gattungen der Populärkultur orientieren, bekräftigen nicht einfach das Propagierte und Kritisierte in anderer Form, funktionieren mithin nicht bloß illustrativ. Vielmehr trifft ihre ironisierende Wirkung neben der Aufklärungsliteratur alten Stils und den konservativen Gegnern, die in der *Konfrontation* parodiert werden, zugleich das eigene Unterfangen. In solcher Selbstironie liegt mindestens so viel Lust- und Befreiungspotenzial wie in den aufklärerischen Ratschlägen selbst.

* *
 *

269 Mit Ausnahme der erwähnten Verweise auf literarische Klassiker.

Rückblick

Die Sexualtheorien um 1968 – so hat der erste Teil an wirkmächtigen Texten vorgeführt – sind zentral auf Kunst und Literatur bezogen. Das Verhältnis ist mehrfach, d.h. in den exemplarisch herausgegriffenen Ansätzen je verschieden: Bei Wilhelm Reich, dessen Schriften um 68 intensiv wiedergelesen werden, ist für die künstlerischen Medien hauptsächlich die Rolle manipulativer Hilfsmittel der ›sexuellen Revolution‹ vorgesehen. Marcuse, der gleichermaßen an Ästhetik wie an einer Theorie der Sinnlichkeit interessiert ist und die beiden Bereiche untereinander verschränkt, parallelisiert seine Kritik der gegenwärtigen Sexualität mit derjenigen der Kunst und richtet sein Zukunftsprogramm eines schönen neuen Eros insofern ästhetisch aus, als er der Phantasie die Erinnerung an die einstige Sexualität frei nach dem Lustprinzip zutraut und entsprechend hoffnungsvoll auf die Kunst und Literatur als gestalteter Phantasie blickt bei der zukunftssträchtigen Suche nach der verlorenen Lust. Wieder anders, nämlich praktisch beteiligt ist Kunst schließlich in einem betont progressiven Aufklärungsratgeber wie *Sexfront*, der an künstlerischen Verfahren orientierte Bilder und Texte mit ironisierender Wirkung integriert.

Die Präsentation der Sexualtheorien hat durch Fokussierung der Kunst- und Literaturbezüge jeweils im Anschluss an eine allgemeinere Skizze versucht, neben der Darstellung grundlegender sexualtheoretischer Diskusselemente zugleich neue Aspekte dieses Feldes zu bieten, die sich einer literaturwissenschaftlichen bzw. ästhetiktheoretischen Perspektive verdanken. Eine Auffälligkeit, die sich nebenbei abzeichnet hat, ist die Affinität zum Schönen, die hier erstaunlich unberührt bleibt von den aufbrecherischen Angriffen auf die althergebrachten Normen und Werte. Aber selbst wer nicht mit dem Sex-Appeal der Schönheit als anthropologischer Konstante argumentieren will, kann es auf einer anderen Ebene plausibel finden, dass sich die Sexualtheorien, so radikal ihre Erneuerungsforderungen auf dem eigenen Fachgebiet sind, doch an einer tendenziell klassischen Ästhetik orientieren: Eine solche disziplinäre Differenz oder Ungleichzeitigkeit dürfte

ein häufiges historisches Merkmal von interdisziplinären Beziehungen sein. Dieses ›Gesetz‹ scheint jedenfalls beim hier interessierenden Verhältnis erfüllt, denn dem sexualtheoretischen Faible für Schönheit stehen die ästhetischen Theorien um 1968 gegenüber, die kaum mehr diskussionslos Gefallen finden am Schönen, oftmals sogar lieber für das Hässliche und dessen – nicht zufällige – Assoziation mit dem Obszönen schwärmen.

II. Sexuelle Obsessionen der Ästhetik

Nicht nur begeistert werden die ästhetischen Ambitionen der Sexualtheorien um 1968 von den Spezialisten für Literatur und Kunst bemerkt, die sich umgekehrt verstärkt mit der Thematik der Sexualität befassen. So beginnt etwa auf einem Kolloquium der geisteswissenschaftlichen Forschergruppe *Poetik und Hermeneutik* im September 1966 ein Beitrag über *Mittelalterliche Obszönität als literarästhetisches Problem* mit Kritik an der gegenwärtigen juristischen Praxis, als obszön verdächtige Bücher von Sexualwissenschaftlern beurteilen zu lassen. Als Paradefall führt der Verfasser, Romanist Wolf-Dieter Stempel, das Engagement von Hans Giese an, der seiner 1965 erschienenen Abhandlung *Das obszöne Buch* die Gutachten für Gerichtsverfahren über vier unlängst in Deutschland veröffentlichte Übersetzungen – Jean Genets *Notre-Dame-des-Fleurs* (1960), Henry Millers *Wendekreis des Krebses* (1962), John Clelands *Die Memoiren der Fanny Hill* (1963) und Harold Robbins' *Die Unersättlichen* (1963) – beigegeben hat.¹ Stempel findet, dass die juristische Ausgangsfrage ›Kunst oder Pornographie?‹ das »eigentliche Problem« nicht treffe, da »auch die Pornographie ihre Kunstwerke hervorgebracht« habe, und dass die »literarwissenschaftliche Fragestellung bislang zum Schaden des Gegenstandes nicht die gebührende Berücksichtigung gefunden hat bzw. die forensische oder sexualwissenschaftliche Beurteilung sich in größerem Umfang der Kriterien literarischer Hermeneutik bedient, ohne für deren Prüfung die dafür zuständige Fachdisziplin zu Rate zu ziehen«.²

Für die höflich umschriebene Kompetenzüberschreitung der Juristen und Sexualwissenschaftler macht er implizit die eigene Fachdisziplin mitverantwortlich, denn er beurteilt die bisherigen »Bemühungen um die begriffliche Klärung des Obszönen« von

1 Vgl. Stempel: *Mittelalterliche Obszönität* (1968), S. 187f. – Die vier Bücher im Original: *Notre-Dame-des-Fleurs* (1944), *Tropic of Cancer* (1934), *Fanny Hill: Memoirs of a Woman of Pleasure* (1748/49), *The Carpetbaggers* (1961).

2 Ebd., S. 188.

Büchern oder Bildern als völlig »unbefriedigend«.³ Entsprechend plädiert er für eine Neulancierung der Frage nach dem Obszönen als spezifisch literaturästhetischem Problem und untersucht vornehmlich am Beispiel mittelalterlicher Schwänke und Moralsatiren eine Reihe von literarischen Techniken, die der »Obszönität«, vornehm definiert als »unverhüllte Benennung der *naturalia et pudenda*, sowie die ausführliche Schilderung des im engeren Sinne Sexuellen und des Skatologischen«, zu einer »ästhetischen Existenz [...] verhelfen«.⁴ In der protokollierten Diskussion von Stempels Aufsatz stimmen die Teilnehmer des Kolloquiums (in der Reihenfolge der Wortmeldungen: Manfred Fuhrmann, Karl Maurer, Hans Robert Jauß, Reinhart Koselleck, Hans Blumenberg, Wolfgang Preisendanz) in der vorgeschlagenen Sicht auf das Obszöne als ästhetisches und nicht etwa moralisches Problem überein.⁵ Das zeittypische Gespräch steht folglich unter dem Titel *Lässt sich das Obszöne ästhetisieren?* und dreht sich um das Verhältnis zwischen der Darstellung von Sexuellem bzw. Obszönem, Stimulation, ästhetischer Distanz und Kunst.

Die Frage hat zwar spätestens seit der Sattelzeit um 1800 Tradition. So kann Preisendanz auf Jean Pauls »These« verweisen, »der stärkste Einwand gegen die Ausmalung der sinnlichen Liebe sei kein sittlicher, sondern ein poetischer«, indem nämlich die »sinnliche[] Liebe« wie der Ekel »aus dem Gemälde in den Zuschauer hinabsteige[] und das Anschauen in Leiden verkebre[]«, mithin, sofern nicht durch den »Zynismus des Witzes und Humors« suspendiert, »keinen reinen freien Kunstgenuß zulasse[]«.⁶ Doch die Folgerung, dass solche Darstellungen nicht in den Bereich der Kunst gehörten, weil bei ihrer Rezeption die ästhetische Distanz durch Stimulation gekappt sei, steht um 1968 neu zur Debatte. Diese Abgrenzung von Kunst gegenüber Pornographie wird in jener Zeit breit und, wie die Professorenrunde des Kolloquiums zeigt, bis in die etablierte Geisteswissenschaft hinein diskutiert,

3 Ebd., S. 187.

4 Ebd. S. 193 bzw. 205.

5 Vgl. das Protokoll in Jauß (Hg.): *Grenzphänomene* (1968), S. 611–617.

6 Ebd., S. 615, Zitat aus *Vorschule der Ästhetik*, III. Abt., 2. bzw. §34, Vorrede zu *Doktor Katzenbergers Badereise* und *Jubilare-Vorlesung*, Vierte Kautel des Herzens.

keineswegs nur von den jüngeren Exponenten oder den ›Achtundsechzigern‹. In dem Ausmaß geschieht dies um 68 erstmals und insofern nachhaltig, als derartige Fragestellungen seither etwa in der Literaturwissenschaft gewöhnlich geworden sind. Entgegen einer Wahrnehmung aus dem Rückblick, die vornehmlich die Beiträge ›seit 1968‹ bzw. die feministischen Wortmeldungen der 1970er Jahre erinnert,⁷ intensiviert sich die ästhetische Diskussion um Pornographie bereits früher in den 1960er Jahren, auf die sich der Blick lohnt. Sie tendiert schon in dieser Zeit zu aufgeregt-polemischen Debatten bis hin zum (Zürcher Literatur-)Streit.

Die Intensivierung der Pornographie-Diskussion hängt eng mit dem fundamentalen Gestus zusammen, in dem um 1968 der Begriff der Kunst selbst theoretisch zur Disposition gestellt wird – häufig erklärtermaßen als Reaktion auf die künstlerische Praxis der Gegenwart. Das Gespräch über das Obszöne findet buchstäblich in diesem Kontext, nämlich auf einem Kolloquium zum Thema *Die nicht mehr schönen Künste: Grenzphänomene des Ästhetischen* statt, das angesichts der »Erscheinungen der zeitgenössischen Kunst« für dringlich deklariert wird. Analog erscheinen in der gleichen Zeit Susan Sontags Überlegungen zur Pornographie in einer Sammlung übersetzter Aufsätze unter dem Titel *Kunst und Antikunst* (1968). Das Sexuelle und Obszöne gilt nicht als beliebiges Motiv oder Thema von Kunst und Literatur, es ist kein künstlerischer Gegenstand unter anderen. Vielmehr rückt es einerseits auf der allgemeinen Basis erotisierter Kunsttheorien – Theorien, die *Ars* und *Eros* in engste Beziehung setzen – in den Fokus der ästhetischen Aufmerksamkeit. Andererseits verspricht es, wie das oft im gleichen Atemzug genannte Grausame und Hässliche,⁸ die Grenzen des ›Ästhetischen‹ im Sinn von (schöner) Kunst überhaupt auszuloten; es wird als Provokation, als Entgrenzungspotenzial für einen bestimmten herkömmlichen Kunstbegriff aufgefasst. Solche Provokationen erregen um 1968

7 Vgl. z.B. Klettenhammer (2008) v.a. mit Verweis auf Mertner/Mainusch: *Pornotopia* (1970), Millett: *Sexual politics* (1970)/*Sexus und Herrschaft* (1971) und Gorsen: *Sexualästhetik* (1972); zur feministischen Debatte vgl. etwa Mrosek (2013) und Read (1989).

8 Vgl. z.B. Stempel: *Mittelalterliche Obszönität*, S. 190, 193.

vermehrt die Aufmerksamkeit der Kunst- und Literaturspezialisten, die ihr eigenes Aufbruchsprojekt verfolgen, wie es typischerweise in Jauß' Vorwort zur Publikation der *Grenzphänomene*-Beiträge anklingt: Ziel der Fragestellung sei, »der noch ungeschriebenen Geschichte und Systematik jener Realisationen der Kunst nachzugehen, die aus dem Kanon des Schönen ausgeschlossen, an den Rand verwiesen oder antithetisch ausgeglichen wurden«, um der »modernen Literatur und Kunst« in ihrer »jüngsten Entwicklung« eine »theoretische Grundlage zu geben«.9

In dieser Absichtserklärung wird die Repressionsthese für die Geschichte der Kunsttheorie formuliert, und sie ist wie immer in jener Zeit kritisch-programmatisch. Jauß ruft zur kunsttheoretischen Befreiung vom unterdrückerischen »Kanon des Schönen« auf, damit den dadurch bisher ausgeschlossenen, an den Rand gedrängten oder nur zum Kontrast geduldeten Kunstphänomenen, die gegenwärtig eine neue Aktualität hätten, endlich die gebührende historisierende und systematisierende Beachtung zukomme.

Man kann diese ästhetische Repressionsthese, wie die sexualtheoretische, als historische Behauptung kritisieren. Das tut denn schon Hans-Georg Gadamer in seiner Rezension des *Poetik und Hermeneutik*-Sammelbandes, wenn er – die Diagnose der »nicht mehr schönen Künste von heute« teilend – das Resultat der Beiträge kommentiert: »Was überall siegreich bewiesen wird, ist lediglich, daß es allerhand Kunst und Kunsttheorie gab, die außerhalb eines klassizistischen Schönheitskanons beheimatet ist. Aber wer hat das eigentlich bezweifelt?«10

Abgesehen davon, dass Jauß und seine Kollegen nicht gegen einen derart grundsätzlich zweifelnden Strohmann antreten, sondern nur behaupten, dieser Zweig der Kunst- und Ästhetikgeschichte sei bisher unterbelichtet geblieben, kann man sich jedoch alternativ für die *Effekte* der um 1968 auch im ästhetischen Feld beliebten Repressionserzählung interessieren. Das Narrativ von der Unterdrückung stimuliert insbesondere die Produktion neu perspektivierter Literaturgeschichten und Kunsttheorien. Es bildet

9 Jauß (Hg.): *Grenzphänomene*, Vorwort (unpaginiert).

10 Gadamer: *Die nicht mehr schönen Künste*, S. 68. Die Rezension ist in der *Philosophischen Rundschau* 18 (1971) erschienen.

deshalb einen wichtigen Aspekt, wenn im Folgenden unterschiedliche Schauplätze der Sexualisierungstendenzen in der Ästhetik um 1968 schlaglichtartig beleuchtet werden. Die Auswahl zielt dabei auf Facettenvielfalt, suggeriert trotz chronologischer Anordnung keine lineare Entwicklung und erstreckt sich »örtlich« von Kalifornien und New York über Zürich und Frankfurt bis nach Paris.

Mit diesen Tendenzen hängen Trends der Literaturwissenschaft zusammen, die sich nicht nur als Verstärkung der Pornographie-Diskussion und des Interesses für die *Sexualästhetik der Literatur*¹¹ äußern. Insbesondere unter dem Einfluss der Psychoanalyse-Rezeption geht man neben einschlägigen literarischen Gegenständen und Darstellungsweisen grundsätzlicher noch der intimen Beziehung zwischen *Literatur und Lustprinzip* nach. Diesen Titel trägt eine Aufsatzsammlung (1973) von Dieter Wellershoff, der in einer früheren Sammlung mit der ebenso zeittypischen Überschrift *Literatur und Veränderung* (1969) die »Tendenz der modernen Ästhetik« kritisiert hat: Sie verhindere die »libidinöse Bindung an das ästhetische Objekt« durch die »zahlreichen Methoden der Distanzierung« zur Realisierung des »Identifikationsverbot[s]« und mache »aus dem Zuschauer oder Leser« eine rein rationale »Dame ohne Unterleib«. ¹² Während ein Essay dem Thema Pornographie gewidmet ist, wird in den übrigen alles Mögliche besprochen, denn schon der Klappentext verkauft Literatur ganz generell als Medium, in dem das »ursprüngliche Lustprinzip der Psyche« gegen eine »zu enge unbefriedigende Wirklichkeit« »revolviert« und die alltäglichen »Gewohnheiten und Verkehrsregeln« aufgelöst werden, um »neue Erfahrungen« zu ermöglichen.¹³

11 So exemplarisch der Untertitel einer Zusammenstellung von Studien zu de Sade, Bataille, Genet, Miller, Nabokov, Schnitzler und Wedekind von Horst Albert Glaser: *Wollüstige Phantasie* (1974).

12 Wellershoff: *Literatur und Veränderung*, S. 111 f.; vgl. dazu Anz (1998), S. 17, der mit seiner Lust-Theorie der Literatur die erotisierenden Ansätze der Literaturwissenschaft um 1968 aufnimmt und weiterführt. Brecht, den Wellershoff hier kritisiert, gilt freilich anderen zeitgenössischen Erotisierern von Literatur wie bes. Roland Barthes gerade als vorbildlicher Vereiniger von Kritik und Lust; vgl. dazu unten S. 336

13 Wellershoff: *Literatur und Lustprinzip*.

Als späteres, aber umso breiter wahrgenommenes Produkt dieser psychoanalytisch sexualisierten Literaturwissenschaft sind Klaus Theweleits *Männerphantasien* (1977/78) lesbar.¹⁴ Der Beitrag re-präsentiert zugleich die häufige Verbindung mit einer betonten Gender-Perspektive, die an sich indes nicht automatisch Sexualisierung bedeutet. Letzteres zeigen etwa die Arbeiten von Silvia Bovenschen, namentlich *Die imaginierte Weiblichkeit* (1979) als Untersuchung – womöglich unter selbstverständlicher Anknüpfung an Theweleit, der jedoch nicht zitiert wird – über die »irritierende Diskrepanz« zwischen der Flut von »Weiblichkeitsbilder[n]« in der Literatur und der marginalen Beteiligung von Frauen an der Literatur(produktion).¹⁵

Unter Aufgebot von Reichs Konzept des »Körperpanzers« und der neusten psychoanalytischen Theorien von Deleuze und Guattari über Margaret Mahler bis hin zu Michael Balint und Melanie Klein wird in Theweleits *Männerphantasien* zunächst Freikorps-Literatur der Zwischenkriegszeit analysiert. Daraus resultiert eine Erklärung des Faschismus aus (männlichen) sexuellen Wünschen. Die These, dass der Faschismus den Massen – anstatt bloßer Vortäuschungen – tatsächlich etwas geboten habe, nämlich Abwehr bzw. Abtötung der Angst einflößenden, frei fluktuierenden, weiblich konnotierten Sinnlichkeit durch die lustvolle Feier von Gewalt,¹⁶ trifft gleich mehrfach den Nerv der Zeit. Sie verknüpft Sexualität engstens mit Politik, konkret: sexuelle Unterdrückung mit faschistischer Gewalt, behandelt das Faschistoide als nach wie vor aktuelles Problem und streicht die Verbindung zum Patriarchat hervor. Für den rasch erlangten Kultstatus der

14 Theweleit: *Männerphantasien I* (1977), Theweleit: *Männerphantasien II* (1978). Für eine andere zeitgeschichtliche Kontextualisierung, d.h. allgemein hinsichtlich der »Kultur der späten 1970er-Jahre und der Welt-sichten der linksalternativen Szene«, sowie für eine kritische Würdigung der Studien als Beitrag zur Körper- und Geschlechtergeschichte des Faschismus vgl. bes. Reichardt (2006), Zitat Abschn. 2; zusammenfassend erneut Reichardt (2014), S. 700f.

15 Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit* (1979), Zitat S. 15. Vgl. bes. auch Bovenschen: *Gibt es eine »weibliche« Ästhetik?* (1976).

16 Vgl. zusammenfassend etwa in *Einer Art Nachbemerkung*: Theweleit: *Männerphantasien II*, S. 532-542.

beiden dicken Bücher mit ihrem »gigantischen Gewirr an Überlegungen und Zitanalogien«¹⁷ dürfte zumindest in Literaturwissenschaftler-Kreisen außerdem die spezielle Machart entscheidend gewesen sein: Wie in der zugrunde liegenden Dissertation im Fach Germanistik an der Universität Freiburg konzentriert sich die politisch brisante Analyse neben Ernst Jünger auf ›Autoren‹ jenseits eines noch so erweiterten Kanons, auf »verbotene«¹⁸ Literatur. Mit den assoziativen Brückenschlägen und Aktualisierungen, den inspirierenden Andeutungen, saloppen Wendungen und Comic-Bebildungen verkörpern die *Männerphantasien* eine Wissenschaft jenseits etablierter Disziplin und orthodoxen Drills. Das locker-verspielte Verfahren, gleichermaßen theoretisch ambitioniert und politisch engagiert, verspricht zeitgemäß sinnliche Wissenschaft, eine Art neue Sensibilität der Literaturwissenschaft.

Ausdrücklich auf die ›neue Sensibilität‹ beruft sich die euphorische Benjamin-Rezeption im Stil von Helmut Salzingers *Swinging Benjamin* (1973), die einen weiteren Erotisierungsherd von Literaturwissenschaft um 1968 darstellt.¹⁹ Das obsessive Beharren auf der »Tatsache, daß auch« Benjamin »einen Schwanz hatte«, ist hier mehr als bloß antiautoritäre Staffage zur Provokation der ›anständigen‹ Wissenschaft.²⁰ Ebenso wie die mutwillige Frisierung zum langhaarigen »Gammler[]«, »Hascher« und »rauschgiftsüchtige[n] Prä-Hippie« gehört dies zur Lancierung Benjamins als Idol einer materialistisch-hedonistischen Ästhetik bzw. Philologie, die Kunst und Literatur als Funktion ihrer Produktionsbedingungen und zugleich als »edelste[s] aller Genußmittel« begreift.²¹ Entsprechend spielt Salzinger Benjamins Konzeptionen gegen diejenigen Adornos

17 Reichardt (2006), Abschn. 2.

18 Theweleit präsentiert die untersuchten Texte als »Stoff«, der dem Leser »als durchschnittlichem Opfer des hiesigen Verbots, den Faschismus und seine Vorläufer zu kennen, relativ unbekannt sein dürfte« (Theweleit: *Männerphantasien I*, S. 81).

19 Salzinger: *Swinging Benjamin*, S. 174. Für den Hinweis auf dieses Buch danke ich Alexander Honold.

20 Ebd., S. 15.

21 Ebd., S. 22, 132 (vgl. auch 111), 24, 138. Für die Herausarbeitung dieser Ästhetik, welche die Philologie übernehmen solle, vgl. ebd., bes. S. 34, 41f., 66, 72f., 111, 125.

aus und fusioniert sie mit Marcuses Theorie.²² Hierzu akzentuiert er die positiv-progressiven Bedeutungsaspekte zweischneidiger (»dialektischer«) Konzepte Benjamins, namentlich des ›Auraverlusts‹ von Kunstwerken, der »kathartischen Charakter« habe, mithin »neue[] Möglichkeiten« freilege, sowie der ›Zerstreuung‹ der Rezipienten, die den »Zusammenfall von kritischer und genießender Haltung« ermögliche.²³ Letzteres sieht Salzinger etwa darin realisiert, wie die gegenwärtige »Gegenkultur« – seine größte bzw. einzige Hoffnungsträgerin bezüglich Verwirklichung der »Benjaminschen Forderung, Belieferung und Veränderung des Apparats« zu vereinbaren – Filme nach Art von Warhols bis zu 24-stündigen Produktionen präsentiert: Im Rahmen von Happenings wird mit dem ständigen Kommen und Gehen des Publikums gerechnet und der »Zwang« der Zuschauer zum »passiven Objekt der Vorführung [...] zumindest tendenziell aufgehoben.«²⁴ Aus dem gleichen Grund gefällt Salzinger die neue Aufführungspraxis von »Living Theatre« und verwandten Truppen, die »das Publikum zu aktivieren und unmittelbar in die Aktionen der Darsteller einzubeziehen« versuchen.²⁵ Das Lob, mit dem er sich unausgesprochen von *Living Theatre*-Kritiker Marcuse abseilt,²⁶ gilt dabei, typisch für die erotisierte ästhetische Diskussion der Zeit, nicht primär inhaltlichen Aspekten, sondern den *Verfahren* (»Präsentationsformen«). Dies, obwohl oder gerade wenn die Beispiele thematisch einen sexuellen Schwerpunkt aufweisen, denkt man an *Paradise now* oder an Warhols Experimentalfilme wie **** (Four Stars, 1967).

Deutlich ist der formale Fokus bei der ausführlichsten Interpretation eines künstlerischen Werkes in Salzingers Buch, nämlich des – wiederum von Warhol stammenden – Plattencovers des *Rolling Stones* Albums *Sticky Fingers* (1971). Die Analyse, die keine Abbildung des besprochenen begehrenswerten Objekts

22 Vgl. zu Adorno ebd., S. 32-36, 109, 124 142f., zu Marcuse S. 108f., 130f., 133f., 143, 145, 147, 151, 161, 174.

23 Ebd., S. 99f. (vgl. bis 103) bzw. S. 119.

24 Ebd., S. 93 bzw. 119.

25 Ebd., S. 119.

26 Vgl. dazu oben S. 106.

spendiert²⁷ und sich hauptsächlich in kleinstgedruckten Fußnoten abspielt (als bildeten diese das Beste, da buchstäbliche Medium der Subversion), ist mehr noch Analyse einer Analyse: Kritik an einer bestimmten orthodox-marxistischen Kritik an Kunst als Ware, repräsentiert durch die in der Neuen Linken allseits gelesene *Kritik der Warenästhetik* (1971) von Wolfgang Fritz Haug.²⁸ Salzingers Kommentar zu Haugs Kommentar zum *Sticky Fingers*-Cover zeigt exemplarisch, was die hedonistische Benjamin-Rezeption von der rigorosen Kritik der kapitalistischen Konsumgesellschaft trennt und wie eine erotisierte Ästhetik ›Werke‹ und Dinge zu genießen erlaubt, denen von jener militanten Warte aus miesepetrig misstraut werden muss. Deshalb und weil das alles nicht zuletzt in Salzingers genüsslichem Gestus liegt, sei die längere Passage samt exzessiven Fußnoten²⁹ zum Schluss dieser einleitenden Bemerkungen wiedergegeben:

Durch Lukács' Marx-Auslegung konnte man darüber belehrt sein, daß im Kapitalismus jedes Ding und jede Beziehung zwischen Menschen die Form der Ware annimmt und zur Ware wird. Haug nun will uns verklaren, daß jede Ware – eben weil sie Ware ist – notwendig Schund ist.¹⁹

Andy Warhol hat für einen amerikanischen Konzern eine Schallplattenhülle entworfen, die die Werbung für den Penis wieder rücküberträgt auf die Oberfläche einer andern Ware, eben einer Schallplatte [...] Die Hülle der Platte zeigt hautenge, von einem Schmalhüftigen getragene Jeans vom Gürtel abwärts bis zum oberen Drittel der Schenkel. Der Stoff der Hose macht sich [...] zum betont anschmiegsamen Material, unter dem sich der Körper abzeichnet.²⁰ Durch Warhols Technik der grafischen Bearbeitung von Fotos hervorgehoben, zeichnet sich überdeutlich das Glied ab.²¹ In die Abbildung ist ein wirklicher

27 Was heutige Leser und Leserinnen dank *Google Bilder* kompensieren können und also nur noch auf den ›echten‹ Reißverschluss des Covers verzichten müssen.

28 Für die Absetzung von den ›orthodoxen Linken‹ vgl. des Weiteren Salzinger: *Swinging Benjamin*, S. 123, 140, 150.

29 Ebd., S. 104-107; die Fußnoten erscheinen im Folgenden am Ende der zitierten Passage, vgl. unten S. 162f.

Reißverschluß eingelassen. Der Reißverschluß kann geöffnet werden. – Wer die Platte kauft, kauft mithin zugleich einen Abzug vom Hosenlatz eines jungen Mannes²², als Verpackung kenntlich an den grafischen Tricks, die den Penis hervorheben²³ und dadurch zum versprochenen Inhalt hochstilisieren²⁴. Der Käufer hat die Möglichkeit mitgekauft, die Verpackung zu öffnen²⁵, den Reißverschluß aufzuziehen, und er findet dahinter – nichts.²⁶ (Haug, S. 111 f.)

Nicht nur entlarvt Warhol die Warenästhetik auf eine Weise, die ihre Larve wieder nur als Werbung fungieren läßt, die raffinierter ist als die entlarvte. Schlimmer noch: auf diese Weise teilt die angeblich mit ihren eigenen Mitteln unterlaufene Warenästhetik Zynismus mit, der mit der Enttäuschung darüber verschmilzt, daß man nur mehr Verpackung in den Händen hält. Die Verpackung nimmt aber dadurch, daß sie sich dem öffnenden Zugriff als leer erweist²⁷, ihren imaginären Raum mit seinen Verlockungen und Verhaltensbahnen nicht in sich zurück. Vielmehr scheint das enthüllte Nichts beschämend und süchtigend auf den Besitzer zurückzufallen.²⁸ (Haug, S. 112 f.)

[...] Haugs Einwände gegen die Verpackungsästhetik sind deswegen undialektisch, weil er übersieht, daß die Verpackung in diesem Zusammenhang bereits selber Inhalt geworden ist. Das Album ist nicht bloß die Platte, sondern die Platte in einem ästhetisch-funktionalen Kontext, der das ganz Ding, das Album, zur eigentlichen Ware macht. Haug will natürlich bloß die Platte. Es scheint, er kann nicht spielen. Darum aber entgeht ihm, wie weit die Ästhetisierung des gesamten Warenverkehrs im Konsumbereich bereits fortgeschritten ist. Warenkonsum als Spiel.

[...] Haug analysiert politisch. Ich, wenn überhaupt, ästhetisch. Bin ich deswegen unpolitisch? Ich zweifle, daß Haug mit dem, was er für politische Analyse hält, dem Sachverhalt, den er analysiert, voll gerecht wird. Denn sein einseitiger Politizismus ist nur die Kehrseite der politischen Einseitigkeit. Haugs politische Analysen laufen – unausgesprochen – in der Regel auf moralische Werturteile hinaus. Daß der Kapitalismus schlecht sei, strukturell falsch, gemessen am Ziel der Geschichte, das mit den kapitalistischen Methoden unerreichbar bleibt (was die Kapitalisten sehr gut wissen, weshalb sie alles, was auf histori-

sche Überwindung ihres Systems ausgerichtet ist, als utopische Schwärmerei abzutun versuchen; und die Marxisten, die meisten, nicht alle, tun es ihnen gleich). Aber – so teilt er durch die Wortwahl mit – auch böse. An sich böse und böse eben drum. Die Revolution als Teufelsaustreibung.

Daß die Platte »massenhaft« verkauft wurde, sagt Haug so beiläufig wie mißbilligend daher. Dabei liegt gerade darin das Entscheidende. Wenn das Cover dazu beigetragen hat, die Platte unter die Leute zu bringen, dann ist das nicht allein »sehr zugunsten des Konzerns« geschehen, wie Haug moniert. Denn – so Benjamin – die Reproduktionstechnik erlaubt der Reproduktion im Gegensatz zum auratischen Kunstwerk, »dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen«. Wenn einer allerdings, wie offenbar Haug, prinzipiell jede Ware, nur weil sie Ware ist, für Ramsch und überflüssig hält, wird er gerade darin die besondere Hinterhältigkeit des generellen Betrugs erkennen. Gesetzt jedoch, daß er sich irrt, daß es sich um eine Ware handelt, die zwar Ware ist und dies nicht nur nicht verleugnet, sondern geradezu hervorkehrt, um zugleich mit ihrem eigenen Warencharakter den unausweichlichen Warencharakter jeglicher gesellschaftlichen Beziehung im Kapitalismus zu denunzieren, dann erhielte die werbende Verpackung dieser Ware eine wichtige gesellschaftliche Funktion. Sie geriete unter die »unscheinbaren Formen«, von denen Benjamin anfangs der »Einbahnstraße« spricht (vgl. GS IV, S. 83). Wohl ist der Ware erlaubt, dem Käufer entgegenzukommen, und das gerade dann, wenn es sich um ein nicht-auratisches Kunstwerk handelt. Aber es muß zunächst diese Erlaubnis genutzt, die Ware auf den Weg, den richtigen Weg, den Weg zu den Massen gebracht werden. Wenn also – wie Haug unterstellt – Warhols Gestaltung der Verpackung wesentlich dazu beigetragen hat, daß die Platte massenhaft verkauft wurde, dann hat er dazu beigetragen, daß sie auf den richtigen Weg gekommen ist, daß sie die Massen, für die sie bestimmt war, erreicht hat. Und das – möglicherweise – durchaus – wenigstens auf lange Sicht – sehr zuungunsten des Konzerns.

- 19 Bloß weil sie verpackt ist, das heißt, weil sie ihr wahres Gesicht verhüllt und die verhüllende Larve als ihr Gesicht auszugeben versucht. Haug hat die bürgerliche Moral irgendwo verinnerlicht, sozusagen politisch verpackt. Diese Moral aber besagt: Wer sich versteckt, der hat etwas zu verbergen.
- 20 Wozu sonst Jeans?
- 21 Was für ein Glied? – Offenbar meint Haug *das* Glied. Da ist aber seine Phantasie mit ihm durchgegangen. Nichts dergleichen zeichnet sich ab, weder überdeutlich noch überhaupt. Was sich abzeichnet, wenn etwas sich abzeichnen sollte, ist das [ein – C. W.] Schlüsselbund in der Hosentasche.
- 22 Wie jung? Wieso Mann? – Anm. 21.
- 23 Vgl. Anm. 21.
- 24 Es muß einer schon in den intellektuellen Dimensionen eines Wolfgang Fritz Haug sich wohlfühlen, um auf die Idee kommen zu können, der versprochene Inhalt einer Schallplattenhülle sei ein Penis, und sich dann von der Erfahrung frustrieren zu lassen, daß kein Penis, sondern bloß eine Schallplatte drin ist. – Im übrigen hat Haug mit der unbezahlbaren Vokabel hochstilisieren das Wörterbuch des Erotischen um eine recht anschauliche Prägung bereichert.
- 25 Als ob diese Möglichkeit nicht jeder, der einen verpackten Gegenstand kauft, mitkaufte. Vgl. aber die diesbezüglichen Hinweise auf allen Arten von Spraydosen.
- 26 Soweit Haugs Vision. – Als ich den Reißverschluß öffnete, fand ich dahinter – ein grafisches Unterhöschen. Was sonst? Und dann allerdings, überdeutlich auf dem unschuldigen Weiß des Höschens, die Signatur des Künstlers: Andy Warhol Fecit. Damit aber fängt die Geschichte überhaupt erst an. Denn was Warhol hier gemacht hat, ist zugleich Selbstzitat und Selbstparodie. Auf dem ebenfalls von Warhol entworfenen Cover der ersten Velvet Underground-LP findet sich nichts als ein Aufkleber in Farbe und Form einer Banane mit dem Hinweis, diesen Aufkleber vorsichtig von oben her abziehen. Wer dieser Aufforderung nachkommt, dem allerdings wird die Erwartung suggeriert, hinter dem Bananenaufkleber einen Penis zu finden. Was zunächst sichtbar wird, scheint die Spitze eines erigierten Pimmels zu sein. Wer ganz genau wissen will, wie so was aussieht, findet dann allerdings nur, was gewöhnlich hinter einer Bananenschale sich verbirgt, eine geschälte Banane. Frustriert wird durch dieses Cover allenfalls die Geilheit des Voyeurs. – Auf dem Stones-Cover hat Warhol den gleichen Mechanismus noch einmal in Gang gesetzt. Aber höhertourig. Es soll hier nicht noch einmal die Erwartung des Voyeurs frustriert werden, als welcher Haug unversehens sich präsentiert, sondern die Erwartung dessen, der Warhols Bananencover auch schon so schön geil fand und sich jetzt einen neuen Gag erwartet. Er bekommt ihn und wird dennoch frustriert. Zwar: der Inhalt einer Verpackung ist genau, was

diese versprochen hat. Hinter der Bananenschale die Banane, hinter dem Reißverschluß der Hose die Unterhose und in der Plattenhülle die Platte. Im übrigen: kein Gag außer dem einen: Andy Warhol hat diesmal keinen gemacht. Mit diesem Plattencover hat Warhol den an ihn gestellten Rollenerwartungen zugleich sich entzogen und sie erfüllt. Warhol macht's möglich, und der linke Analytiker, der in die Wäsche schauen wollte, schaut nun aus derselben. Aber nicht sehr geschickt.

- 27 Wieso leer? – Etwa weil Haugs öffnender Zugriff statt auf eine Platte auf etwas anderes aus ist? – Als leer erwiese die Verpackung sich erst dann, wenn sie leer wäre. Wenn sie also beispielsweise keine Platte oder, besser noch, eine unbespielte Platte enthielte. Erst dies hieße, den herrschenden Betrug auf die Spitze zu treiben und aufliegen zu lassen.
- 28 Wieso scheint? – Der Name des Besitzers aber ist Haug. Es handelt sich um einen Fall von linksanalytischer Subtilität im leeren Raum. Haug versucht einen ästhetischen Sachverhalt politisch zu deuten. Da er ihn aber nicht versteht, deutet er ihn falsch. Er versteht ihn deswegen nicht, weil er sich ihn falsch vergegenwärtigt: als politisches Phänomen statt als ästhetisches. So laufen dann seine für politisch sich haltenden Analysen auf moralische Werturteile hinaus. Haug meint, Benjamin nicht nur vertiefen zu müssen, sondern auch zu können (vgl. Haug S. 170), hat ihn aber offensichtlich nur unzulänglich begriffen. Eine der fundamentalen Lehren Benjamins ist es, daß allein die ästhetische Analyse eines ästhetischen Sachverhalts seine Wahrheit aufzudecken vermag, sei sie nun politischer oder moralischer oder sonst einer Natur.

Statt einer ausführlichen Analyse der Analyse der Analyse abschließend nur eine Anmerkung: Stellvertretend für viele theoretischen Beiträge zu Kunst und Literatur um 1968 erhellt Salzingers Gegenrede zu Haugs »politizistischer« Cover-Kritik – die sich beide bezeichnenderweise am sexy Gegenstand entzünden –, weshalb dieses Diskussionsfeld nicht auf den Nenner einer Politisierung im engen Sinn zu bringen ist, sosehr mit der geforderten analytischen Hingabe an das »ästhetische Phänomen« als solches gerade ein ganzheitlich politischer Anspruch gestellt wird.

Wie durch diese Beispiele angedeutet, ließe sich die vielfältige Erotisierungstendenz in der Ästhetik jener Zeit bis in die Fachgeschichte der Literaturwissenschaft breit verfolgen. Die punktuellen Einblicke, die nachfolgend geboten werden, beginnen bei einem frühen, vielleicht ersten Unternehmen in dieser Sparte: Eine Reihe literaturwissenschaftlicher Bücher zur Pornographie

eröffnend,³⁰ rückt Ludwig Marcuse die ›obszöne Welt-Literatur‹ Europas und der USA ins Zentrum einer alternativen Literaturgeschichte, die vom 18. Jahrhundert bis in die amerikanische Gegenwart des Jahres 1962 reicht. Dies geschieht unter Einbettung in eine erotisierte allgemeine Kunsttheorie. Der ästhetikgeschichtliche Teil des vorliegenden Buchs, in dem neben den Austauschbeziehungen zwischen dem deutschsprachigen und dem französischen Raum die ebenso engen Beziehungen zum amerikanischen Bereich in den Vordergrund treten, widmet sich daher zunächst Ludwig Marcuses Projekt einer parteiischen Geschichtsschreibung, seinem literaturwissenschaftlich-philosophischen »Pamphlet« für die »Sinnen-Lust«.³¹

1. Stimulierende Entgrenzung: Die Literaturgeschichte des Obszönen und das Programm des Schreibens »ohne Sicherheitskäppchen« bei Ludwig Marcuse

Ludwig Marcuse kommt in einer Kurz- bzw. Kürzestgeschichte von Reiner Kunze vor, allerdings nicht als konkurrenzloser Held:

REVOLTE

»Marcuse? Du hast ein Buch von Marcuse? Leihst du mir das mal?«

Ich sagte, in diesem Buch sichte Marcuse die Philosophie von sechshundert vor Christi bis zur Gegenwart.

»Macht doch nichts.«

Zweieinhalb Jahrtausende Philosophie, das sei schon etwas, sagte ich. Da könne einem mit sechzehn der Durchblick schon noch fehlen.

»Trotzdem. Ich muß das unbedingt lesen.«

Ich gab ihr das Buch. Mir täte es nur leid, sagte ich, wenn sie es nach den ersten Seiten weglege, um es nie wieder in die Hand zu nehmen.

30 Um je ein amerikanisches und deutschsprachiges Beispiel zu geben: Hyde: *History of Pornography* (1964), Mertner/Mainusch: *Pornotopia* (1970).

31 L. Marcuse: *Obszön* (1962), S. 28f.

»Ach, bestimmt nicht. Wenn's von dem ist.«
 Ich sagte, sie wisse, daß es zwei Marcuse gibt.
 »So? Aber der hier, das ist doch der, der die Studentenrevolten gemacht hat?«
 Sie meine Herbert Marcuse, sagte ich. Das hier sei Ludwig Marcuse. In diesem Buch gehe es darum, was den Menschen zum Menschen macht.
 »Ach so.« Ihr Blick streifte den Buchrücken. »Dann brauche ich's nicht.«³²

Die Geschichte, die davon handelt, dass die beiden Marcuse höchstens dem Namen nach zu verwechseln sind, setzt bestens ins Bild, wie »Ludwig, nicht Herbert« – so heißt er selbst in einem Nachruf – zumeist wahrgenommen wird.³³ Die Namensvetter seien, obschon Generationsgenossen, »weder verwandt noch geistesverwandt«,³⁴ und die Verwechslung der beiden mite geradezu »grotesk« an,³⁵ wird betont. Ludwig Marcuse, Publizist, Essayist und Universitätslehrer in Deutscher Literatur bzw. Philosophie, der als Jude 1933 aus Deutschland zunächst nach Frankreich geflohen war und ab 1939 bis zu seiner Rückkehr 1962 in den USA lebte, galt und gilt gemeinhin – sei es im negativen oder rückblickend vermehrt im positiven Sinn – als »anachronistisch«,³⁶ als »unzeitgemäß«³⁷ besonders für die 1960er Jahre.

Diese Wahrnehmung resultiert zum einen aus dem persönlichen Verhältnis zwischen Ludwig Marcuse und der Frankfurter Schule, das erklärtermaßen gegenseitig unfreundlich ist. Adorno formuliert

32 Kunze: *Die wunderbaren Jahre* (1976), S. 52. Die Rede ist wahrscheinlich von L. Marcuse: *Philosophie des Glücks* (1949 bzw. 1972 in erweiterter Neuauflage).

33 Günther (1987), S. 14. Günthers Nachruf, ursprünglich in den *Neuen deutschen Heften* 18 (1971) veröffentlicht, ist im bisher einzigen, v.a. aus Nachdrucken bestehenden Sammelband zu Ludwig Marcuse, herausgegeben von Lamping (1987), wieder abgedruckt. Auch Kunzes Geschichte ist aufgenommen worden (S. 17).

34 Günther (1987), S. 14.

35 Von Hofe (1987 [1976]), S. 66.

36 Reich-Ranicki (1987 [1977]), S. 26.

37 Lamping (1987b), S. 39, der seine Überlegungen zum *Vergessenen Provokateur* insgesamt auf diese Formel bringt.

etwa in einem Brief an Joachim Günther die Besorgnis, Herbert ja nicht mit dem »grauslichen« Ludwig zu verwechseln.³⁸ Ludwig erscheint den Anhängern Herberts als zweifelhafter Liberaler oder gar heimlicher Reaktionär.³⁹ Umgekehrt äußert sich Ludwig über Herbert und die ganze Frankfurter Schule so abschätzig, dass in der Edition der Briefe eine offenbar beleidigende Stelle durch den Herausgeber getilgt ist.⁴⁰

Zum anderen verhält sich Ludwig Marcuse als Pessimist mit Grundsatzzweifeln an jedwedem System skeptisch-kritisch zu allem, was mit ›1968‹ im engeren politischen Sinn assoziiert wird. Dabei gibt er im Jahr 1968 zum Zweck einer problematisierenden Vergangenheitsaufarbeitung eine Sammlung von Stellungnahmen einiger »Deutsche[r] D & D«, d.h. »Dichter und Denker«, zur Frage *War ich ein Nazi?* heraus.⁴¹ Aus »Mangel an politischer

38 Vgl. Günther (1987), S. 14. Es handelt sich um einen unveröffentlichten Brief.

39 Vgl. dazu Lamping (1987a), S. 7.

40 Vgl. die Auslassungszeichen im Abdruck des Briefes an Rolf Hochhuth vom 20. September 1969 mit Bezug auf dessen Artikel in der 20. Nummer der Zeitschrift *Konkret* (1969): »Gestern las ich Ihren Aufsatz in ›Konkret‹ gegen Herbert Marcuse. Abermals mit Begeisterung, die nicht nur Ihren Absätzen über mein *Pessimismus*-Buch entstammt. Sie können Ihre Kritik dieses [...], der jetzt die Studenten im Stich läßt, drucken lassen. Gut, daß Sie Ihre Popularität so gut nutzen.« (L. Marcuse: *Briefe* [1975], S. 255) Dazu auch Lamping (1987a), S. 7. – Die Fortsetzung des Briefes verdeutlicht den Kritikpunkt: »In meinem letzten Buch, das im März erschien (hat der Verlag es Ihnen zugesandt: *Nachruf?*) schrieb ich dasselbe, was Sie jetzt aktuell und so unmißverständlich akzentuieren: wie unhuman diese Zukünftler sind. Es ist die Frankfurter Schule, welche die Studenten verhext hat (Wir beide wissen, daß die Studenten in ihren sachlichen Forderungen recht haben). Aber der ideologische Quatsch ist gefährlich von den Neo-Marxisten injiziert worden. Ich hörte neulich Lukacs am Bildschirm. Er war einer meiner Lehrer. Ich kann mit seiner Dogmatik nichts anfangen. Aber welche Solidität, wie seriös – verglichen mit den Adornos, Herbert Marcuse, Bloch (von dem man wenigstens sagen kann, daß er ein großer Schriftsteller ist).« (Ebd., S. 255 f.)

41 L. Marcuse (Hg.): *War ich ein Nazi?* (1968), Zitat aus Marcuses Vorwort bzw. *Anleitung für den Leser* zu diesen bestürzenden Dokumenten, S. 5. Im Vorwort findet sich ohne Namensnennung eine Anspielung auf Adornos Verteidigungsstrategie, sein ganzes »œuvre« gegen seine mit dem Nationalsozialismus sympathisierenden Sätze in einem Artikel über die neue Chormusik, erschienen in *Die Musik. Amtliches Mitteilungsblatt der*

Weitsicht« unterschreibt er die deutsche Erklärung gegen den Vietnam-Krieg nicht.⁴² Er kritisiert die ›dogmatisch‹ marxistischen Linken und die ›Utopisten‹, die in seinen Augen mit dem Verweis auf eine eschatologische Hoffnung die Jugend verführen.⁴³ Seine Rezension von Ernst Blochs *Das Prinzip Hoffnung*, worin er »viel mehr Stalin als Marx« sieht, ist ein Verriss, und sich selbst bescheidenigt er Revolutionsuntauglichkeit.⁴⁴

Einiges in dieser Richtung unternimmt Ludwig Marcuse auch in seinem sehr gut verkauften Buch *Obszön. Geschichte einer Entrüstung* (1962), das noch während der Professur an der University of Southern California in Los Angeles entstanden und im Jahr der Rückkehr nach Deutschland erschienen ist. Wenn er hier eine pamphletartige »Philosophia militans« verspricht, enttäuscht er zugleich vorsorglich jede Hoffnung auf eine engagierte Priorität der Praxis, die er unter Einsatz der einschlägigen progressiv klingenden Vokabeln als gegenwärtige Mode kritisiert: »Leider gibt es mehr Engagement als Nachdenken; die Engagierten sind oft in nichts als einen [sic] Mangel an Wissen engagiert. Im Elfenbeinturm, nicht auf dem Marsch erscheint das Ziel. Am Anfang ist die Idee – und dann erst die Praxis, die sie realisiert.«⁴⁵ Die »Utopisten, welche eine Zukunft verabsolutieren«, bauen aus seiner Sicht »ebenso auf Sand, wie die Traditionalisten, welche die ewige Wahrheit in irgendeinem Überkommenen sehen« (388). Er glaubt nicht an Problemlösungen durch einen »Umbau der Gesellschaft«,

Reichsjugendführung vom Juni 1934, in die Wagschale zu werfen (ebd., S. 10). Selbst ahnungslosen Lesern erschließt sich die Anspielung im Verlauf der Lektüre, weil Hans Egon Holthusen in seinem Beitrag zum Band auf Adornos Äußerung in der Antwort auf einen offenen Brief in *Diskus. Frankfurter Studentenzeitschrift* 13 (1963/1) verweist (vgl. ebd., S. 75f.).

42 Vgl. seine Rechtfertigung, die zuerst *Konkret* und dann die *Rote Revue* bringt: L. Marcuse: *Warum ich die Vietnam-Erklärung nicht unterschrieb* (1966), Zitat S. 212.

43 Vgl. dazu Wernicke (1987), S. 47 und 54, auch von Hofe (1987), S. 66.

44 Vgl. Wernicke (1987), S. 53 und 55-58, Zitat aus der Rezension, die am 12. März 1960 in der *Stuttgarter Zeitung* erschienen ist, S. 56.

45 L. Marcuse: *Obszön*, S. 28. Verweise auf diese Ausgabe erscheinen im Folgenden ohne Sigle direkt im Text. Eine englische Übersetzung des Buchs unter dem Titel *Obscene: The History of an Indignation* ist 1965 herausgekommen.

den »heute viele [...] propagieren« (378). Als Vertreter einer individualistisch ausgerichteten Philosophie kommentiert er abfällig die Zeitstimmung, die aus dem »Individuum [...] ein bourgeoises Vorurteil« gemacht habe (387). Schließlich kommt »der bolschewistische Sex« (378), wie ihn radikal-marxistische Sexualreformprogramme zur »Pflicht« (389) erklären, schlecht weg.

Freilich gehört gerade *Obszön* – wie dieses Kapitel zeigen soll – zum Kern der ästhetischen Aufbruchsunternehmen von ›1968‹ im vorgeschlagenen zeitlich und inhaltlich erweiterten Sinn. Das Buch wird in den Beiträgen zum Autor jeweils höchstens gestreift⁴⁶ neben der Behandlung von Schriften wie *Philosophie des Glücks* (1949), *Der Philosoph und der Diktator: Plato und Dionys* (engl. 1947, dt. 1950), *Pessimismus* (1953), den Monographien u.a. zu Nietzsche, Wagner, Büchner, Heine, Strindberg, Ignatius von Loyola und Freud sowie Autobiographischem in *Mein zwanzigstes Jahrhundert* (1960) und dem Selbst-Nachruf auf Ludwig Marcuse (1969). In *Obszön* – Feindschaften zwischen den Autoren hin oder her – werden grundlegende Verwandtschaften mit Konzeptionen und Argumentationsfiguren der Frankfurter Schule, namentlich Herbert Marcuse, besonders plastisch. Umso mehr leuchtet dann ein, dass Ludwig Marcuses Bücher in einem 1968 erschienenen Roman von Gerhard Zwerenz entgegen dem Tenor der Rezeption unter die gebotene Lektüre für Aufbruchsbewusste eingereiht werden: Ludwig und Herbert heißen hier »die beiden Marcuses« und stehen gleich hinter Lukács, Bloch und Adorno bzw. vor Régis Debray und Ché Guevara.⁴⁷

46 Vgl. z.B. von Hofe (1987), S. 83. Insgesamt wird *Obszön* im von Lamping veranstalteten Band zu *Werk und Wirkung* Ludwig Marcuses kaum je genannt. Die bisher einzige Monographie zu Marcuses Philosophie (Hense [2000]) lässt es beiseite.

47 Zwerenz: *Erbarmen mit den Männern*, S. 133 bzw. 151. Umgekehrt ist übrigens Ludwig Marcuse von Zwerenz' *Casanova* (1966) begeistert gewesen, wie aus einem Brief an Dieter E. Zimmer vom 2. August 1966 hervorgeht: »Seit der *Blechtrommel* hat mir kein Roman so gut gefallen wie Zwerenz' *Casanova*. Leider habe ich ein Referat von I und einhalb Seiten bereits an ›Twen‹ geschickt, was Sie wohl hindert, noch einmal von mir eine längere Besprechung zu bringen. Sollte aber, was möglich ist, bei Ihnen eine Diskussion über dies Buch stattfinden, so beteilige ich mich gerne daran.« (L. Marcuse: *Briefe* [1975], S. 229)

Der in *Obszön* beschworene Aufbruch der Literaturwissenschaft geht mit einer Kunsttheorie einher, die auf zeitspezifische Weise von Sexualtheorie inspiriert ist, und beruht auf einem – mehrgleisig erzählten – Repressionsnarrativ.

Gegen »liberale Illiberalität«:

Literaturgeschichte als Kritik einer Dialektik der Aufklärung

Marcuses Ausgangspunkt bildet eine Repressionsthese bezüglich Sprachwissenschaftsgeschichte inklusive Doppelmoral-Verdacht und Befreiungsprogramm: Die reichhaltige »Geschichte der verfemenden Worte« sei von der Wissenschaft »ebensowenig aufgehellt wie das, was sie bezeichnen« (14). So »erlaubte[n]« etwa die Gebrüder Grimm dem Begriff ›Obszön‹ keinen »Eintritt« in ihr Wörterbuch (ebd.).⁴⁸ Deshalb müsste man »ein Lexikon der gemiedenen Sprache schaffen«, wofür einerseits »Ethnologen« abzuklären hätten, »ob es auch außerhalb der Hoch-Kulturen Vokabeln gibt, die privat mit Genuß gebraucht, deren öffentliche Preisgabe aber bestraft wird« (14), ob also sprachliche Doppelmoral herrsche. Andererseits wären bei diesem linguistisch-ethnologischen Unternehmen die Philologen gefordert, um eine »Universal-Geschichte der *linguae obscoenae*« zu schreiben, und zwar »der alltäglichen und der literarischen« Sprache (15).

Analog zu dieser Aufgabe für »Sprachforscher« (15), die den Bereich der Literatur zunächst nur als Sprachgebrauchsfundus mitberücksichtigen würden, skizziert Marcuse eine »Literatur-Geschichte der Zukunft« (41) als Befreiung von bisheriger Unterdrückung. Aus verstreuten Hinweisen in der ausufernden Polemik des Buches lässt sich das Projekt immerhin der Kontur nach erschließen (vgl. bes. 13–61): Zu schreiben wäre eine Geschichte der sexuell stimulierenden Weltliteratur, die in der Vergangenheit mit dem entrüsteten Verdikt des Obszönen belegt und aus dem Bereich der Literatur ausgeschlossen worden oder aber – mindestens so schlimm – mit dem Argument, sie sei nicht einfach obszön oder pornographisch, d. h. sexuell stimulierend, vielmehr überwiege die

⁴⁸ Dies dürfte jedoch v. a. in Grimms Entscheidung begründet gewesen sein, keine ›Fremdwörter‹ aufzunehmen.

künstlerische Qualität, verteidigt worden ist. Unter Einrechnung der linguistischen Therapie, die Ludwig offensichtlich ähnlich wie Herbert Marcuse mit dem Begriff ›Obszön‹ betreibt, was zur Verwirrung der Leser beiträgt, könnte man dieses Programm wie folgt formulieren: Anzustreben wäre eine Geschichte der obszönen Literatur im propagierten Sinn von sexuell stimulierender Literatur, die in der Geschichte als Obszönität im abzulehnenden Wortgebrauch von Stimulation *anstatt* Literatur unterdrückt worden ist oder aber – diese Doppelspurigkeit steigert die Verwirrung – nicht minder repressiv als Literatur *anstatt* Stimulation vor dem Obszönitätsvorwurf bewahrt worden ist.

Kulturgeographisch sieht Marcuse die Repression auf die »europäisch-amerikanische Gesellschaft« beschränkt, »deren Vorstellungen allerdings die Welt eroberten«, so dass mittlerweile auch die Japaner mit ihrer langen Tradition von bedeutender Kunst des »Unanständigen« (45) und – kein Klischee wird ausgelassen – die »Orientalen« (49) mit ihrem *Kamasutra* von der Entrüstung über das Obszöne angesteckt seien. Darin gelten ihm Europa und die USA gleich viel bzw. wenig, obwohl er an anderen Stellen durchaus differenziert, freilich ohne eindeutige oder stabile Bewertung. Letzteres liegt vornehmlich an seiner ambivalenten Wahrnehmung der USA,⁴⁹ die ihm gleichermaßen für ursprüngliche »Anarchie«, »rebellische[s] Überrennen der Grenzen«, »Free speech und Freedom of the press« (336) stehen wie für die Ablehnung des »Kinsey-Report[s] als freche Beleidigung« und für die Einschränkung der »Phantasie auf den lokalen Sex« (362f.).⁵⁰

Bei der historischen Konkretisierung deckt sich Marcuses literaturgeschichtliche Repressionsthese mit üblichen sexualgeschichtlichen Versionen, zumindest hinsichtlich des im 19. Jahrhundert verorteten Höhepunkts der Unterdrückung. Die Kultur dieses Jahrhunderts gänzlich »im Zeichen des Feigenblatts« ist für Marcuse literarisch von den allesamt »sehr brav[en]« deutschen »Klassikern und Romantikern«, englischen, französischen

49 Zum zweischneidigen USA-Verhältnis Marcuses, das sich in *Amerikanisches Philosophieren* (1959) und verschiedenen Essays abzeichnet, vgl. bes. von Hofe (1987), S. 80–82.

50 Für weitere Referenzen in *Obszön* vgl. v. a. 23, 58, 319, 324, 328f., 394f.

und russischen »Realisten« bestimmt (50). Das »Victorianische[]« strahlt in seinen Augen recht ungebrochen bis in die Gegenwart aus, die entgegen dem freieren Anschein unter einer kaum veränderten »öffentliche[n] Sexual-Moral« stehe (55). Obschon sich insgesamt ein »Gestaltwandel« vom »matteren zum stärkeren Vokabular«, von der »seltener zur häufiger verbreiteten Unanständigkeit« und von »lauteren zu leiseren Protesten« gegen das Obszöne abzeichne, sei »die Entrüstung« im Grunde bis heute »dieselbe geblieben« (55) – über das ganze »*Viertel-Jahrtausend Feigenblatt*« (45) hinweg.

Diese Epocheneinteilung verrät zugleich, wann Marcuses Unterdrückungszeitalter anfängt: Zwar macht er dessen Wurzeln bzw. Vorläufer im Dualismus von Leib und Seele der »platonisch-katholisch-protestantisch-idealistischen Metaphysik« aus (z.B. 23). Den Beginn der repressiven Hochkonjunktur oder die eigentliche »Geburt der Entrüstung« (50) setzt er indes bei der »Aufklärung« (z.B. 52) an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert an (vgl. 50). Für die vergleichsweise freizügigen Zeiten davor evoziert er unbehelligt erschienene Werke von Boccaccio, Chaucer, Aretino, Rabelais, Grimmelhäuser, Defoe und anderen (vgl. 49). Dass Marcuse dem »Jahrhundert der Toleranz« eine verschärfte »Intoleranz contra obscenum« anhängt, hat mit der *Art* der Repression zu tun, die im Fokus seiner Aufmerksamkeit steht, und führt direkt zum Hauptanliegen seines Projekts, das – wie sich der einseitigen Betonung der Differenz zu Adorno und Kollegen entgegenhalten lässt – in der Kritik an einer speziellen Form von Dialektik der Aufklärung besteht.

Die doppelspurig projektierte Literaturgeschichte resultiert aus Marcuses Interesse an zwei Arten von diagnostizierter Unterdrückung, einer offensichtlichen einerseits und einer subtil-versteckten andererseits. Natürlich bzw. typisch für die Repressionskritik um 1968, ist ihm die zweite Unterdrückungsart wichtiger, auch wenn die erste jeweils zunächst im Vordergrund steht. So verweist er für den Beginn des »intoleranten Zeitalters der Toleranz« zuerst auf zwei Fälle offener Unterdrückung: 1708 habe die englische Krone mit *Die fünfzehn Plagen einer Jungfernschaft* den »ersten Versuch« gemacht, »ein Buch als obszön zu verdammen«, und wenig später sei die »erste Bestrafung zelebriert« worden, indem

»[e]in Pornographie-Verleger [...] an den Schandpfahl in Charing Cross« kam (46).⁵¹ Entsprechend orientiert sich die Auswahl von literarischen Obszönitäten, die Marcuse als Elemente jener neuen Literaturgeschichte, wie sie ihm vorschwebt, präsentiert, an Fällen juristischer Anklage. Betitelt jeweils mit dem Ort und (einem entscheidenden) Jahr des Verfahrens, bespricht er im Wesentlichen fünf Bücher: unter *Jena 1799* Friedrich Schlegels *Lucinde*; unter *Paris 1857* Gustave Flauberts *Madame Bovary*; unter *New York 1873* eine Reihe von Büchern, die in Konflikt kamen mit dem *Comstock Act* von 1873, einem Gesetz gegen den Versand obszöner Materialien (namentlich Schriften und Verhütungsmittel), benannt nach Anthony Comstock, Postinspektor, Politiker und Gründer der *New York Society for the Suppression of Vice*; unter *Berlin 1920* Arthur Schnitzlers *Reigen*; unter *London 1960* D.H.Lawrences *Lady Chatterley's Lover*; schließlich unter *Los Angeles 1962* Henry Millers *Tropic of Cancer*. Diese Anlage bedeutet zugleich, dass sich Marcuse über weite Strecken weniger mit der Analyse der Werke selbst befasst als vielmehr mit den Gerichtsverfahren oder genauer: mit den Debatten von Anklägern und Verteidigern im Verfahren wie allgemein mit den Diskussionen der Pro- und Kontra-Stimmen, die er gern unter Hohn und Spott bespricht.

Auf den ersten Blick überraschend, gilt bei dieser parteiischen Literaturdebatten-Geschichte die Kritik insbesondere den jeweiligen *Verteidigern*.⁵² Doch für Marcuse üben oftmals gerade die Verteidiger jene perfide Repressionsmacht aus, die sich als Liberalität ausgibt und mit deren Entlarvung der Verfasser von *Obszön* Originalität beansprucht. Erklärte Absicht ist »nicht, zum soundsovielten Mal, noch einmal mehr die bösen Zensoren

51 Hier wie generell in *Obszön* spart sich Marcuse jegliche bibliographische Nachweise. Die genannten Fälle dürfte er direkt, d.h. beinahe wörtlich von Ginzburg: *Erotica* (1958), S. 43 f., übernommen haben, der berichtet, wie die englische Krone im Jahr 1708 – letztlich erfolglos – ein *The Fifteen Plagues of a Maidenhead* betitelt Buch angeklagt hatte, und wie dann 20 Jahre später das erste Obszönitätsurteil ausgesprochen wurde: gegen den Verleger Edmund Curll anlässlich des pornographischen Werks *Venus in the Cloister, or the Nun in Her Smock*.

52 Vgl. dazu auch Anz (1998), S. 215.

zu treffen – sondern zum ersten Mal die Illiberalitäten ihrer liberalen Gegner« (29). Dieser Marcuse reagiert auf »unterdrückende Befreier«, schlimmere als »schlichte Unterdrücker«⁵³, genauso empfindlich wie der andere Marcuse auf »repressive Toleranz« und »repressive Entsublimierung«. Mit seiner Geschichte der illiberalen Liberalität oder »liberale[n] Illiberalität«, die vor allem in der »Sphäre der Sexualität« weit »unerforschter« sei »als der Typ des unbeweglichen Konservativen« (22), verfolgt er ein Bilderbuchprojekt von Dialektik-Kritik, die bei der Aufklärung im systematischen wie historischen Sinn ansetzt. Denn dieser Teil der doppelgleisig erzählten Geschichte beginnt für Marcuse nicht mit jenem königlichen Angriff auf ein obszönes Buch am Anfang des 18. Jahrhunderts, sondern damit, dass »der große aufklärende Lessing« den Epigrammatiker Martial gegen den Vorwurf des »Unanständige[n]« verteidigte, indem er argumentierte, der Dichter habe das Obszöne nur präsentiert, um es mit Spott und Verachtung zu strafen (52 f.).⁵⁴ Durch diese und ähnliche Ehrenrettungen, die fortan immer wieder verwendet werden sollten, sei Lessing zum »Ahn der späteren liberal-illiberalen Verteidiger obszöner Kunst« geworden (52). Marcuse übt Kritik an solcher Dialektik (seit) der Aufklärung.

Sein prioritäres Anliegen, das Repressive an scheinbar liberalen Verteidigungen von als obszön angeklagten Büchern zu erweisen, erklärt, weshalb Marcuse gerne historische Fälle aufgreift, die ohne juristische Restriktionen mit einem Freispruch endeten. Die nicht per Zensur oder anderen richterlichen Verboten, sondern rein argumentativ vollzogene Unterdrückung beruht für ihn hauptsächlich auf einer falschen Alternative. Diese teilen die Verteidiger mit den Anklägern, wenn sie ein Buch als (überwiegend) Kunst anstatt obszönes, d.h. sexuell erregendes Objekt qualifizieren. Rhetorisch fragt er: »Haben die großen Künstler nie aus Wollust geschaffen und ihren Lesern nie Wollust verschafft?« (42). Er

53 L. Marcuse: *Aus den Papieren* (1964), S. 263. Vgl. dazu auch Reich-Ranicki (1987), S. 31.

54 Für eine detailliertere Zusammenfassung von Lessings Überlegungen zu Martials Epigrammen im Aufsatz *Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm* (1771) vgl. etwa Nisbet (2008), S. 633-635.

bezweifelt den Sonderstatus der sexuellen Sinnlichkeit bei der Wirkung von Literatur auf Sinne und Gefühle: »Generationen von Lesern Shakespeares und Schillers und Byrons und Dostojewskis danken den Meistern ungeheure Steigerungen der Emotionen. Mit Ausnahme der sexuellen?« (Ebd.) Er versteht diese Stimulation ganz körperlich, wie eine weitere rhetorische Frage zeigt, die nebenbei auch gleich ein Forschungsprojekt anregt:

Ist je untersucht worden, wie sehr die erotische Reaktionsfähigkeit von jenen hochliterarischen Liebes-Geschichten ›physiologisch‹ gereizt wird, die zu Aufsatz-Themen verschrottet werden? Diese Frage blieb vor der anerkannten Erotik ungestellt; denn man hatte zwar nie etwas gegen den Druck auf die Tränen-Drüsen – ignorierte aber jenen, der minder respektable Säfte hervorruft. (40)

Solche epistemologische Ignoranz und experimentelle Abstinenz begründet Marcuse – gemäß seiner Repressionsthese und in Ablehnung an Freuds Theorie – mit der Angst vor der Kränkung (vgl. 40), vor der Verletzung des »Stolz[es] auf die Souveränität der regierenden Vernunft«, der »in der Sexualität (und gar in ihrer Reizung durch Benennen) eine Minderung der Herrschaft des Menschen über sich selbst sieht« (57). Der unsinnliche Kunstbegriff, der ästhetische Idealismus, den er jenen pseudo-liberalen Verteidigern vorwirft, basiert daher auf einer unterdrückerischen Verleugnung einer unbequemen Wahrheit:

Indem die sogenannten Liberalen leugneten, daß die große Literatur die erotische Phantasie stachle, verdeckten sie höchst illiberal einen ihnen unbequemen Zustand der Dinge. Sie wollten unter keinen Umständen den Boden der Tradition verlassen, die vorschrieb: das Geschlechtliche ist nur zugelassen, wenn es im poetischen Äther verdunstet. [...] Wer aber die Verdampfung des Irdischen als Kunst-Kanon etabliert, vor allem im Zusammenhang mit der vitalsten Sphäre, leugnet die lebendige Herkunft aller erregenden Schöpfungen, weil sie in einer Sphäre weiterleben, die fälschlich die ideale genannt wird. (42)

Allerdings scheint dem geforderten Bruch mit dieser »Tradition«, dem Angriff auf den »Kunst-Kanon« zu widersprechen, dass

Marcuse in seiner Auswahl von zumeist kanonischen Werken bzw. Fällen selber eine recht traditionelle Literaturgeschichte liefert. Wäre von einer befreiend-subversiven Geschichte des Obszönen nicht Unbekannteres, Abseitigeres, Gewagteres zu erwarten als literaturhistorisch längst Etabliertes wie Schlegels *Lucinde*, Flauberts *Madame Bovary* oder Schnitzlers *Reigen*? Zumal, wenn Marcuse es besonders scheinheilig findet, dass »Obszön[es] mit Patina« der älteren kanonisierten Literatur leicht zum »Kultur-Dokument« erhoben werde (38f.).

Doch dieses Unoriginelle von Marcuses Literaturgeschichte gründet unmittelbar in der Absicht, das Illiberale an jener »liberalen« Strategie aufzudecken, die darin besteht, Texte als hohe Kunst zu verteidigen, indem deren sexuelle Stimulation in Abrede gestellt bzw. etwa gegenüber ästhetischen Qualitäten und moralisch oder wissenschaftlich behelrenden Wirkungen (vgl. 43f.) in den Hintergrund gerückt wird. Marcuse muss projektgemäß vor allem Fälle aussuchen, in denen die Strategie erfolgreich war. Seine alternative Literaturgeschichte ist weniger durch die vorkommenden Werke eine andere Geschichte der Literatur. Vielmehr ist sie anders erzählt, und zwar insofern, als sie keinen Gegensatz oder auch nur eine Spannung von Kunst und Obszönität, Kunst versus Mittel der sexuellen Erregung voraussetzt – sondern, wie man sich angesichts dieser Kritik an herkömmlicher Ästhetik fragt, im Gegenteil? Ist für Marcuse Kunst im emphatischen Sinn stets obszön und bzw. oder sind umgekehrt sexuell stimulierende Texte und Bilder automatisch Kunst? Ist die neue gute wahre Kunst Pornographie?

Der anti-systematisch, ja anti-methodisch⁵⁵ eingestellte Marcuse beantwortet diese Fragen nach seinem Kunst- und Literaturprogramm in *Obszön* nicht systematisch. Trotzdem können sie zur Orientierung dienen, um im Folgenden einige programmatische Elemente seiner unsystematischen Ästhetik des Obszönen zusammenzutragen.

55 Vgl. etwa Kolbe (1987 [1979]), S. 22. Für Äußerungen von Marcuses System-Aversion in *Obszön* vgl. z. B. 383.

Bei aller Kritik an der unterdrückerischen Aufspaltung von Kunst einschließlich »angesehene[r] erotische[r] Literatur« (35) einerseits und Pornographie andererseits propagiert Marcuse nicht einfach deren Verschmelzung. Zwar hält er anfänglich fest, der Begriff ›Pornographie‹ sei in seinem Buch »rein deskriptiv gemeint, nicht abwertend« (33). Leser und Leserinnen, die auf die versprochene literaturästhetische Befreiung lauern, dürfte dies dennoch enttäuschen, hätten sie sich doch Aufwertung erhofft. Nach einer neutralen Beschreibung der Hauptmerkmale des »Genre[s] Pornographie« – nämlich »Irrealität« der Reduktion des »Dasein(s)« auf jenen »vitalen Bezirk«, der »öffentlich nicht zur Sprache kommen darf«, sowie Bevölkerung mit Figuren, die allesamt »Helden« sind »in ihrem märchenhaften Verlangen, ihrem märchenhaften Können und ihrer märchenhaften Freude am Sich-zeigen« – folgt als Auskunft zur Qualität, es gebe darunter »besser und schlechter Geschriebenes, Eintags-Literatur und die große, die sich über Jahrhunderte gehalten hat« (34). Demnach wären Pornographie und »große« Literatur zwei unabhängige Felder mit Schnittbereich, der freilich besonders interessiert, denn Marcuse hat keineswegs vor, die qualitative Frage zu dispensieren, und bewertet Pornographie immer wieder (vgl. z.B. 320).

Mehr noch: Während die Texte des pornographischen Genres aus seiner Sicht zweifellos »in eine Kultur-Geschichte« gehören, hängt dagegen ihre Aufnahme in eine künftige Literaturgeschichte, wie er sie projiziert, von der Qualität ab. »Vielleicht wird man bei einer künftigen Bestandsaufnahme hier nicht so viel ästhetisch Betrachtliches finden, daß eine Einreihung dieser Gattung in die Geschichte der Literatur gerechtfertigt ist.« (34) Marcuse betont zwar das »Vielleicht« und suggeriert, dass bei einer »gründliche[n] Untersuchung« mancher Text, der bisher als Pornographie aus der Literaturgeschichte ausgeschlossen wurde, Eingang fände (ebd.). Aber vielleicht würde man von einem Verteidiger obszöner Literatur selbst noch gegen deren Verteidiger doch etwas mehr literaturgeschichtliche Konventionen sprengende Leidenschaft für Pornographie erwarten.

Und bestimmt bringt die Einteilung in bessere und schlechtere Pornographie die Frage nach den Qualitätskriterien auf, die

im Kontext der harschen Kritik an herkömmlichen ästhetischen Urteilen schwierig wird. Denn die Rede vom »ästhetisch Beträchtlichen«, das bei der rein inhaltlich definierten Pornographie als formales Surplus erst das Eintrittsticket zur Literatur(geschichte) bilde, erinnert frappant an die kritisierte Strategie, Texte mit dem Verweis auf vorhandene bzw. überwiegende ästhetische Qualitäten vor dem Obszönitätsverdacht in die Kunstsphäre zu retten.

Mit welchem impliziten Argument – oder Trick – Marcuse sich da behilft, wird aus der Bemerkung deutlich, dass »die wirksamsten Werke der Pornographie [...] vom Range der *Lady Chatterley*« seien, »gerade weil das Obszöne hier auch noch große Kunst« sei (45). So gilt ihm zufolge allgemein: »Die Pornographie der Künstler hat eine Eindringlichkeit, die kraftloseren Darstellungen fehlt.« (Ebd.) Ihre »Wirksamkeit«, d. h. ihren Stimulationseffekt verdankt Pornographie demnach entscheidend jenem formal akzentuierten »ästhetisch Beträchtlichen«. Gute Pornographie ist sexuell besonders stimulierend *wegen* ihrer künstlerisch raffinierten Darstellungsweise. Im Kontrast zu den kritisierten Verteidigern, die ihr Wort für erotische Kunst einlegen, indem sie diese als »ästhetisch beträchtlich« *statt* stimulierend bzw. *trotz* Erregungswirkung qualifizieren, behauptet Marcuse keine Spannung, sondern eine Harmonie, ja einen Kausalzusammenhang zwischen jenem werkästhetischen und diesem wirkungsästhetischen Aspekt.

Hinsichtlich der aufgeworfenen Fragen heißt dies: Seine Konzeption bringt sexuelle Stimulation und »große Kunst« derart zur Deckung, dass die erregendsten Texte zugleich besonders kunstvoll sind und umgekehrt gute Pornographie als Paradesfall von Kunst gilt. Gute Pornographie ist demnach nicht die einzige, aber speziell wahre Kunst, die noch andere thematische Möglichkeiten hat und nicht unbedingt sexuell, indes jedenfalls sinnlich wirksam sein muss. Argumentativ elegant, ist der harmonische bzw. kausale Zusammenhang, den die Idee vom je ästhetisch interessanteren, desto erregenderen Werk herstellt, allerdings empirisch anzweifelbar. (Warum erfüllen ästhetisch anspruchslose Porno-Heftchen dem Absatz nach zu urteilen ihren Stimulationszweck offenbar bestens?)

Marcuses Entwurf einer Literaturgeschichte des Obszönen enthält ein rezeptionsästhetisch ausgerichtetes Kunstkonzept, das

insofern programmatisch sexualisiert ist, als die erregende Wirkung eines Werkes auf die ›untere‹ Sinnlichkeit ins Zentrum künstlerischer Merkmale gerückt wird. Daher ist die Formulierung von der ›Eindringlichkeit‹ kunstvoller Pornographie im Gegensatz zu ›kraftloseren‹ Darstellungen nicht allzu metaphorisch zu nehmen.

Lob der luxuriösen Lüste

Diese Konzeption ist, typisch für die erotisierte Ästhetik jener Zeit,⁵⁶ mit einer Anthropologie des Luxus verbunden. Während das ›Sich-ans-Leben-Klammern‹ des Menschen bloß das ›Factum brutum‹ sei, mit dem ›jede philosophische Anthropologie beginnen sollte‹, verortet der Epikuräer⁵⁷ Marcuse das eigentliche Anthropinon hingegen in den ›Lüsten‹ als dem ›Überschuß‹ jenseits des selbstbehauptenden ›Drang[s] zum Leben und Überleben‹ (386f.). ›In ihnen ist der Mensch: Mensch‹, schreibt er emphatisch und schließt eine Kulturtheorie an. ›Man kann die Kultur auf mindestens zwei Wurzeln zurückführen: in ihrem Prothesen-Charakter zeigt sie den Dienst an der Selbstbehauptung des Einzelnen und der Rasse;⁵⁸ in ihrem Unnutzen die gewaltigste Entfaltung und Beleuchtung der Lust.‹ (387) Dieses Lob des Luxus (›Unnutzen‹) verknüpft bei Marcuse die Lüste mit der Literatur als überschüssiger Kultur. Er bietet um 1968 ein grundlegendes Scharnier zwischen der Anthropologie bzw. Sexualtheorie und den ästhetischen Theorien. Für die sexuelle Sinnlichkeit bedeutet das Lob des Luxus keine Affinität zum Bereich bloßer Bedürfnisse, zur Sphäre tierischer Instinkte; vielmehr verdient sie, ›göttlich genannt zu werden‹ (ebd.).

Zudem heißt das Luxus-Lob für die sexuellen ›Lüste‹, deren ›Plural‹ Marcuse gegen den freudschen ›monotheistischen

56 Vgl. bes. auch bei Peter Gorsen (dazu unten S. 253) und Roland Barthes (unten S. 344).

57 Allgemein dazu vgl. Hense (2000), bes. S. 54-56, 71-73 und 88-91, sowie Wernicke (1987), S. 61. Auch in *Obszön* gibt es explizite wie implizite Referenzen auf Epikur (vgl. z.B. 382).

58 Marcuse verwendet ›Rasse‹ in *Obszön*, als handelte es sich um einen historisch unbelasteten Begriff (vgl. etwa auch 359), was wohl als eine Art Anglizismus bzw. Amerikanismus zu erklären ist.

Singular libido« unterstreicht (ebd.), eine dezidierte Distanzierung vom Fortpflanzungszweck samt assoziiertem Genitalprimat. Zu Freuds Theorie, deren *Bild vom Menschen* (1956) er bereits monographisch behandelt hat,⁵⁹ hat der Verfasser von *Obszön* eine Hassliebe. Er macht Freud neben Schopenhauer, Marx und Nietzsche auf der einen Seite für den befreienden »Bruch« mit dem Sinnen-feindlichen bzw. Sinnen-vergessenen »Idealismus« verantwortlich (382), weil diesem Enttabuierer aufgegangen sei, was »schuld ist am Unbehagen in der Kultur: es kommt vom vielen Sublimieren« (374). Auf der anderen Seite kritisiert er – hierin näher als Herbert Marcuse bei den Ideen von Wilhelm Reich – den »Viertel-Platoniker« (383) Freud dafür, die Sublimation, dieses »Residuum des Platonismus«, weiterhin propagiert zu haben, was belege, »wie sehr noch dem kühnen Freud vor den Sinnen, vor allem dem mächtigsten unter ihnen, angst und bange war« (374). Eine ähnliche Doppelrolle schreibt er Freud bei der Pluralisierung der Lüste zu, die jener, freilich unter »Ablehnung«, erkannt habe:

Dieser großartig revolutionäre und zugleich erstaunlich bremsende Forscher brachte es noch nicht über sich, dem Sexus, diesem Erz-Trieb, die pluralistische Konsequenz zuzugestehn. Er verherrlichte, streng konservativ, in der Konstruktion eines Fortschritts vom Polytheismus des Möchtens zum Monotheismus des hierarchisch geordneten Trieb-Systems, von der Rangordnungs-Freiheit der polymorphen Libido zur Diktatur des Penis und der Einehe – den Weg nach oben. (376)

Die »Diktatur des Penis und der Einehe« erklärt Marcuse damit, dass in der theologisch-philosophischen Tradition zur Rechtfertigung der Sexualität neben der entkörperlichenden »platonische[n] Liebe« immer auch das »Interesse des Schöpfers am Fortbestand der Menschen-Rasse« angeführt worden sei (380). Aus der Legitimation des Sexus als »Mittel« (ebd.) zum Zweck der Fortpflanzung ergibt sich demnach eine reduktionistische Hierarchie der sexuellen Triebe oder ein »Monotheismus« des »Penis«, die männlich akzentuierte Form des Genitalprimats. Mit einer weiteren Metapher, diesmal aus der staatspolitisch-territorialen Sphäre,

59 So der Untertitel von L. Marcuse: *Freud* (1956).

kehrt Marcuse das Beengende dieser Reduktion hervor, wenn er dem Marquis de Sade das Verdienst zuschreibt, besagte »kleine Provinz im Reiche des Sex für das« genommen zu haben, »was sie ist: einen Pferch« (401). So habe de Sades »Menschlichkeit« in der »Entgrenzung« gelegen, während er sich – das sei wiederum sein »Unhumanes« – durch die »Gleichsetzung von Sexualität und Gewalt« in eine »neue Enge« verirrt habe, die im »alten Philosophen-Eifer« gründe, »mit einem Prinzip durchzugehen bis ans Ende der Welt« (ebd.). Aus dieser Sicht huldigt de Sade, ähnlich wie später Freud, erneut einem Monotheismus als Verabsolutierung eines einzigen Prinzips, die Marcuse allgemein, speziell aber für den Bereich der Lüste ablehnt.

Ludwig Marcuse ist, genau wie Herbert und die anderen Beschwörer eines sexuellen Aufbruchs, für die »polymorphe Libido«, für einen »Polytheismus des Möchtens«, den sich der Anarchist⁶⁰ völlig unhierarchisiert denkt. Damit fordert er die Emanzipation der Sinne von jeglicher instrumenteller »Diener-Rolle« hin zur Position eigener »Herren«, zum Selbstzweck des vollkommen unnützen oder luxuriösen und deshalb »perversen«⁶¹ Genießens jenseits aller Ziele wie Fortpflanzung (380). Bei Marcuse wird augenfällig, wie in den Theorien um 1968 die sexualtheoretische Kritik an Fortpflanzungsorientierung und Genitalprimat nicht nur mit einem Autonomiepostulat,⁶² sondern zugleich mit einer Anthropologie des Luxus zusammenhängen kann, die ihrerseits die ästhetischen Anschlussmöglichkeiten verstärkt. Und ebenso wie die Sympathie für Selbstzweck-Sinnlichkeit erzeugt dieses Lob der luxuriösen Lüste eine Spannung zu jener Ausrichtung aller

60 Vgl. z.B. sein Schwärmen für »ewige Anarchie« (388). Er soll sich selbst als »konservativer Anarchist« charakterisiert haben (vgl. Reich-Ranicki [1987], S. 31, ohne Zitarnachweis).

61 Marcuse zitiert hier (wieder ohne Nachweis) als exemplarischen Propagator des »Diener Sexus« den prominenten englischen Reverend Donald Soper, der die Disqualifizierung »pervers« direkt aus dem Selbstzweck ableitet: »Wer die Freuden sexueller Erregung und Betätigung genießt, ohne sie in Beziehung zu setzen zu Zwecken, denen sie zu dienen haben, ist pervers und muß als Verbrecher verdammt werden.« (380)

62 Vgl. oben S. 88.

Gegenstände auf politisch-gute Zwecke, die viele Theorien gleichzeitig betreiben,⁶³ jedoch die Wahrnehmung aus dem Rückblick allzu einseitig dominiert.

Bei allem Enthusiasmus für die Lüste will Marcuse indes seinerseits die anthropologische Reduktion darauf vermeiden. Er liefert ausdrücklich keine neue Universalformel »der Art: der Mensch ist ein Lust- und Unlust-Sensorium«, denn er ist generell gegen jede »runde Antwort« auf die Frage nach dem Wesen des Menschen (383). Weil die »System-Bauer« solche Antworten immer geliebt und gegeben hätten, beklagt er, sei die »Geschichte der philosophischen Anthropologie« eine »Reihe von Stilisierungen fragmentarischer Erfahrungen« (383 f.), eine Serie von Verabsolutierungen einzelner Teilaspekte des Menschen – oder eben Monotheismen.

Literatur als erotisches Wissen

Ohnehin traut Marcuse der Theorie auf dem Gebiet der Anthropologie weniger zu als der *Literatur*. In der Befreiung »von allen unzulänglichen Das-ist-der-Mensch« seien seit je »die Dichter erfolgreicher« gewesen »als die Philosophen, weshalb das Wissen vom Menschen eher in Gedichten und Romanen als in den Büchern der Theoretiker niedergelegt« sei (384 f.). Die Literatur hat in seinen Augen als Kontrastmedium zu allen reduktionistischen »runden Antworten« die besondere Fähigkeit bzw. – programmatisch gewendet – Aufgabe, ein anthropologisches Wissen zu bieten, das inhaltlich und formal so vielfältig wie unsystematisch ist. Sie kann und soll Anthropologien im Plural entfalten, was nicht bedeutet: lehren. Marcuse ist gegen obszöne Literatur als Lehrmittel der schönen neuen Lüste und kritisiert einen Ausspruch von George Bernard Shaw, *Lady Chatterley* sollte auf den Regalen jeder Oberrealschule für heranwachsende Mädchen bereitstehen, die zur Lektüre gezwungen würden, ansonsten sie keine Heirats-erlaubnis erhielten (vgl. 373). Wie es sich für die Dialektik-sensiblen Autoren um 68 gehört, reagiert Marcuse allergisch auf solchen »Zwang« zur befreienden Lektüre, und schon gar auf literarisch

63 Im Vergleich etwa zu Herbert (vgl. oben S. 88 f.) ist Ludwig Marcuse darin allerdings weniger engagiert.

vermittelte Gebote zum Lust-Leben: »Das Gebot: Du sollst ein Bett-Held sein! ist ein Puritanismus wie jeder andere, nur etwas ungewöhnlicher.« (Ebd.)

Ähnlich wie in der Ästhetik des Namensvetters⁶⁴ widerstrebt in Ludwig Marcuses implizitem Literaturprogramm die epistemologische Aufgabe der Wissensvermittlung oder -erzeugung der sinnlichen Stimulation nicht, sondern ist engstens damit verbunden. Von der Literatur wird erhofft, dass sie Wissen sinnlich darbietet, zumal im interessierenden thematischen Spezialfall: Literatur bzw. Kunst erscheint als prädestiniertes Medium zur Verwirklichung des Traums vom erotisierenden Wissen der Erotik. Anders als Herbert⁶⁵ sucht Ludwig aber selber formal am erhofften Sex-Appeal literarischer Erkenntnis teilzuhaben, indem er seine essayistischen Überlegungen zur Literaturgeschichte des Obszönen weniger am wissenschaftlich-distanzierenden Duktus als an saftig erzählten Geschichten orientiert.

Die neuste Geschichte in dieser neuen Literaturgeschichte vermag das ästhetische Programm, das sich in *Obszön* abzeichnet, am besten zu konkretisieren. Denn mit dem Kapitel *Los Angeles 1962: Der obszönste Schriftsteller der Welt-Literatur* (313-365), das von Gerichtsverhandlungen um die Publikation bzw. den Vertrieb von Henry Millers Roman *Tropic of Cancer* handelt, wagt sich Marcuse am weitesten über den literaturgeschichtlich gesicherten Kanon hinaus in die normative Diskussion um Gegenwartsliteratur – zugleich in die amerikanische Gegenwart des Jahres, in dem sein Buch erscheint, und des Ortes, den er soeben verlässt.

Henry Miller: Meisterlicher »Biograph des Sexus«

Tropic of Cancer von Henry Miller war bereits im Jahr 1934 veröffentlicht worden, jedoch durch *Obelisk Press* in Paris, und diese Ausgabe stand in den USA unter Importverbot. Erst 1961 besorgte die New Yorker *Grove Press* eine eigene Ausgabe, die zwar von der Regierung legalisiert war, aber auf den tieferen politischen Organisationsebenen eine Vielzahl von Prozessen ge-

64 Vgl. dazu oben S. 97f.

65 Vgl. oben S. 117f.

gen Buchhändler auslöste.⁶⁶ Fokussiert auf Los Angeles, wo wie in vielen anderen *Cities* zum Zeitpunkt der Verfassung von *Obszön* ein Verfahren im Gang ist, erzählt Marcuse unter ausgelassenem Gespött die Entwicklung der Ereignisse als Posse. Er malt etwa aus, wie ein Buchhändler am *Hollywood Boulevard* mit Millers Roman im Angebot des strafbaren Tatbestands überführt wird, der gemäß neuester Änderung des kalifornischen Gesetzes nicht mehr im Verkauf von »Obszöne[m]« allein besteht, sondern nur sofern dieses »in voller Kenntnis der Ware« geschieht (»Ein Polizist in Zivil begann ein Gespräch, steuerte auf das Wort Obszön zu, das der Verkäufer auch wirklich aussprach – und arretierte den Mann.« [347]); wie sich die Jury der Geschworenen in Klausur das ganze Buch zur Beurteilung »fünf Stunden täglich« vorlesen lässt, und dies durch einen in solcher Dienstleistung schon erfahrenen »seriöse[n], bebrillte[n] Jüngling«, der dem Auftrag (»keine Deklamation«) gewissenhaft nachkommt, indem er »monoton, in einem nichts verratenden Sing-Sang« liest (349); oder wie der Star-Zeuge der Anklage, der »Fernseh-Professor« Frank C. Baxter – Professor für englische Literatur und Universitätskollege Marcuses, der vor allem als *Dr. Research* in einer beliebten TV-Serie zur Wissenschaftspopularisierung prominent geworden ist – im Gericht auftritt, als routinierter »Pointen-Macher« entrüstet erklärt, das »einzigste Four letter Wort, das Henry Miller obszön fände, sei Love«, und als »Moral-Anwalt« seine Sorge um »jene Teenager[]« äußert, »die wurmstichig sind« und auf die »das Buch wirken« würde »wie Öl oder Gasolin (ein Auto-Fahrer denkt natürlich an alles)« (355 f.).

Ob solcher Geschichten vergisst Marcuse streckenweise beinahe, dass es ihm gemäß Vorhaben in erster Linie um die Verteidigung gegen die Verteidiger geht, die das Obszöne des Buchs herunterspielen oder entschärfen. Jene loben Miller, mit dem Roman die »blutarme Ratio entthront, [...] der Maschinen-Welt Fehde angesagt, [...] die Erde und das Blut und den Eros wieder-entdeckt«

66 Für detailliertere und über Marcuses Momentaufnahme von 1962 hinausreichende Schilderungen der Geschehnisse bis zur Aufhebung der Obszönitätsurteile durch den *Supreme Court* im Jahr 1964 vgl. bes. die zeitnahen Beiträge von Hutchinson (1968) und Rembar (1968).

zu haben (360). Sie bieten die »Religion und Moral zu seinen Gunsten« auf, »um nicht Anstoß nehmen zu müssen«, derweil sie »alles, was sie nicht-gesund, nicht-anständig nennen«, verdrängen (363) und behaupten, »er sei am Sex nicht sehr interessiert« (361). Nicht, dass *Tropic of Cancer* in Marcuses Augen keine Anhaltspunkte böte für solche »übereifrige[n] Freunde« (360), zumal für diejenigen, die auf Moral aus sind. Auch Marcuse nimmt Miller als »Moralist[en]« und »Pädagogen« wahr (332). Aber darin liegt für ihn gerade der einzige Kritikpunkt, der gleichzeitig einen weiteren Hieb gegen die *littérature engagée* als direkt appellierende Dichtung enthält:

Es ist ähnlich wie mit dem politischen Engagement der Dichter: der ästhetische Genuß (erst recht der sinnliche) wird vom Appell beeinträchtigt. Nicht seine Immoralität, seine Moralität, in deren Dienst diese unsagbaren Worte [d.h. *dirty words* – C. W., vgl. 331] stehen, nimmt dieser Pornographie eines Dichters viel von ihrem Reiz, dem direkt-sinnlichen und dem ästhetisch-sublimierten. (332)

Bei diesem Roman, eingestuft als dichterische Pornographie, steigern die avancierten künstlerischen Darstellungsmittel ganz im Sinn von Marcuses ästhetischem Erregungsprogramm den »Genuß«, der übrigens überraschend nun doch unterteilt wird in – zwar innig lierte – »direkt-sinnliche« und »ästhetisch-sublimierte« Reize. Die »Moralität« dagegen schmälert die Lektürelust. Im Gegensatz zu Herbert Marcuses harmonisierendem Konzept einer »libidinösen Moral«⁶⁷ kontrastiert Ludwig Moralität mit sinnlicher Stimulation im ästhetischen Bereich. So verfährt er mit den beiden Standard-Argumenten der Verteidiger von Kunst gegen Pornographie, dem rechtfertigenden Verweis auf moralischen Impetus oder künstlerische Qualität, je verschieden und nimmt die Qualifikation »moralisch wertvoll, anders als »ästhetisch beträchtlich«, nicht in seinen programmatischen Begriff von Pornographie als Kunst auf.

Abgesehen vom Hang zum Moralisieren hat jedoch Marcuse am Dichter Miller nichts auszusetzen. Dieser erfüllt sein Programm

67 Vgl. oben S. 76.

obszöner Kunst offenbar vorbildlich, auch wenn er bei den Auflistungen von Marcuses literarischen Vorlieben in der Sekundärliteratur bezeichnenderweise fehlt.⁶⁸ Generell haben es Ludwig Marcuse nicht nur Autoren wie Döblin oder Joseph Roth angetan,⁶⁹ sondern ebenso Gegenwartsliteratur wie Gerhard Zwerenz' *Casanova*⁷⁰ oder eben Millers Romane. Letzterer Schriftsteller hat sich von ihm den Meistertitel des »obszönste[n] Schriftsteller[s] der Welt-Literatur« verdient, weil er das »Unanständige [...] aus seinem Sonderdasein in die Mitte« gerückt habe und seine Bücher keine obszönen »Stellen« mehr enthielten, vielmehr »eine einzige Stelle« seien (315f.). Dabei habe er dem »Sexus« eine unerhörte Vielfarbigkeit verliehen: »Noch nie ist eine Biographie des Sexus in solcher Breite ausgezeichnet worden, noch nie so anschaulich, noch nie solch eine Intimität von Aufschwüngen und Erektionen, von Fleisches-Unlust und Seelen-Unfrieden« (315). Die quantitative wie qualitative »Breite« des Sexus, der gleichermaßen »erhebend« und »teuflisch« erscheint (315), heißt für Marcuse insbesondere Ambivalenz von hellen und dunklen Schattierungen. Weit entfernt davon, den für jedes Systemgebäude – mithin für jeden Totalitarismus, sei es ein »schwarzer oder roter« – »gefährliche[n] Revolutionär« Sexus nur als Lichtgestalt auszumalen, lobt Ludwig Marcuse Miller für die spezifisch⁷¹ literarische Realisierung von dessen gesamter Bandbreite einschließlich aller Abgründe. Darin unterscheidet er sich von Herbert, der auf Kunst-Gestalten mit eindeutig positivem sexologischem Orientierungscharakter wie Orpheus und Narziss aus ist.

68 Vgl. z.B. von Hofe (1987), S. 74, der u.a. Nietzsche, die Romantiker und Heine nennt.

69 Vgl. von Hofe im Vorwort zu L. Marcuse: *Briefe* (1975), S. 7, dem zufolge Marcuse Döblin und Roth, mit denen er auch Briefe austauschte, für die bedeutendsten Prosaschriftsteller deutscher Sprache im 20. Jahrhundert hielt.

70 Vgl. oben Anm. 47.

71 Die »Breite« des Sexus bei Miller verdankt sich, so impliziert Marcuse, neben der inhaltlichen Ausdifferenzierung einer intensiven Nutzung der charakteristischen Möglichkeiten des Mediums Literatur, völlig andere Erzählungen etwa von Geschlechtsorganen zu liefern als die abstrahierenden »Bezeichnungen« aus »medizinischen Lehrbüchern«, auf die er selbst *faute de mieux*, aber bewusst »deplaciert« zurückgreift, um Millers Texte zu beschreiben (315).

Dieser Differenz entsprechend, lehnt Ludwig Marcuse die Aufhebung solcher abgründiger Gegenstände durch die Schönheit der künstlerischen Form ab. In seinen Augen tun Millers vollkommen »unordentliche«, d. h. anti-systematische oder anarchische⁷² Texte gut daran, radikal auf jenes Privileg der Kunst zu verzichten, das laut Baudelaire darin besteht, »daß das Schreckliche, kunstvoll ausgedrückt, zur Schönheit wird, und daß der rhythmisierte, gegliederte Schmerz den Geist mit einer ruhigen Freude erfüllt« (334).⁷³ Dem Inspirator der Beat-Generation gehört für Marcuse der Ehrentitel »Ober-Beat« nicht nur, weil er dem Begriff die Bedeutung »die Geschlagenen, die rebellieren«, hinzugefügt habe, sondern umso mehr, weil er den Wortsinn »häßlich, in Unordnung geraten«, der in den 1940er Jahren zentral werden sollte, vorbildlich antizipiert habe (335 f.).⁷⁴ Dass Marcuse mit dem unschönen Sexus, den keine künstlerische Form schön arrangiert, die Hässlichkeit in inhaltlicher wie formaler Hinsicht mitten in sein Kunstprogramm aufnimmt, hat eine wirkungsästhetische Konsequenz im Kontrast zu Baudelaires »ruhiger Freude«: Am Beispiel von Millers Roman diagnostiziert er verallgemeinernd, die »Bekämpfung des Obszönen« gründe nicht allein in einem »Widerwille[n] gegen die Erweckung der Lust«, sondern genauso in der »Feindseligkeit gegen die Erweckung der Unlust« (356). Diesen Unlust-Effekt, den der »unerbittliche[] Realismus« (ebd.) von *Tropic of Cancer* in besonderem Maß erzeuge, integriert er in sein positives Konzept sinnlich stimulierender Kunst.

Schreiben als Sex

Mit dem erklärungsbedürftigen »Realismus« fällt das Reizwort des Literaturprogramms, das sich in Marcuses Miller-Hymne abzeichnet. Jene spezielle »Eindringlichkeit« des künstlerisch avancierten

72 Vgl. bes. auch 324.

73 Das nicht nachgewiesene Zitat findet sich in Baudelaires *Critique littéraire* und lautet im Original: »C'est un des privilèges prodigieux de l'Art que l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté, et que la *douleur* rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une *joie* calme.« (Baudelaire: *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 123).

74 Ausführlich zur Begriffsgeschichte vgl. etwa Kreuzer (1971), S. 21 ff.

Obszönen (45), die Marcuse in der Theatermetaphorik als Kappen der Trennung zwischen Bühnengeschehen und Publikum variiert (Miller habe »nichts zu schaffen« mit der »Kluft zwischen Zuschauerraum und jenen Brettern, welche die Welt nur deuten«, weshalb die Figuren »dem Leser auf den Leib« rücken [323]), – solche Eindringlichkeit verdankt sich produktionsästhetisch gesprochen einem Schreiben »ohne ›Sicherheitskäppchen« (322). Das Bild des »Sicherheitskäppchens« entleiht Marcuse einer Szene bei Giacomo Casanova, der erzählt, wie er eine gewisse Hedwig zur Frau gemacht habe, nachdem er sich mit diesem Schutz versehen habe (vgl. ebd.).⁷⁵ Schreiben mit und ohne Sicherheitskäppchen: So unterscheidet er den »lieben Casanova«, der im 18. Jahrhundert noch »gut bürgerlich abenteuerete«, und den »gefährlicher[en]« Miller der Gegenwart (ebd.). Bilderbuchmäßig liefert die Metapher eine sexualisierte Poetologie. Weil dieser Beschreibung des Schreibens auf der werkästhetischen Ebene jener »unerbittliche Realismus« entspricht, gerät auch Marcuses Realismus-Konzept in den Einflussbereich des Bildes: Realismus als Resultat des Schreibens ohne Sicherheitskäppchen. Doch was soll das als ästhetisches Programm bedeuten?

Zunächst steuert ein solcher Realismus offenbar keine Kunstwerke im Sinn möglichst getreuer Abbilder irgendwelcher Wirklichkeiten an, mehr noch, keine ›Bilder von etwas‹ überhaupt. Literatur wird hier weniger als eine Sphäre gedacht, die sich auf eine andere – das ›Leben‹ – bezieht; eher besteht das Ideal mit diffusen romantisch-avantgardistischen Anklängen in einer zum Leben werdenden Kunst. Wenn Marcuse als Wirkung von Kunst eine direkt körperliche Stimulation vorschwebt, hegt er analog für die Werke Pygmalions Wunsch. Folglich schwärmt er, Miller sei auf »Kunstwerke [...] aus Fleisch und Blut« aus gewesen (352), ja, er habe gar keine Kunstwerke geschaffen, sondern »nur seine Erdenspur auch in gedruckten Buchstaben« hinterlassen (359). Bei seinen Romanen breche das »Leben [...] ein in das andere Reich, das man Kunst nennt« (342), denn in »der Rangordnung seiner Sehnsüchte hatte die lebendige Erfüllung einen höheren Rang als

75 Die Suche der Stelle in Casanovas *Geschichte meines Lebens* sei diesmal den Lesern überlassen.

die Petrifizierung im Werk, dem Ersatz« (334). Gemäß Konzeption *ist* solches Schreiben Leben und wird ausgespielt gegen die Herstellung von Kunstwerken als stillgestelltem Lebensersatz, die aus dem Schreiben als »Surrogat« resultieren (341) und beim Rezipienten jene ästhetische Distanz erzeugen, welche die von Marcuse verachteten Verteidiger preisen. Dieses allgemeine Ideal heißt beim speziellen Sujet: Solches Schreiben ist selbst Sex.

Das Programm zielt auf absolute Entsublimierung. Ludwig Marcuse, angetan vom »Aussprech-Fanatismus«, durch den sich Miller der »Kunst des Entblößens« hingebte (331), verwirft mit dem Ersatz-Moment auch die freudsche Auffassung von Kunst als Sublimation,⁷⁶ und zwar auf weiter reichende Weise als der andere Marcuse in der Idee von Kunst als ›Einheit von Sublimierung und Entsublimierung‹. Die Metaphorik in Ludwigs Lob, Millers Bilder und Sätze, die den Gegenständen keine Schönheit durch Form spenden, seien ein »Gegenstoß gegen das künstlerische Sublimieren« (342) oder »unsublimiertes Dynamit« (334), suggeriert eine Art Sprengkraft der totalen Unmittelbarkeit.

Im Kontext der Pornographie-Diskussion um 1968 gelesen, birgt die Begeisterung für solche »literarischen Gewalttätigkeiten« (334) weniger moralisches als ästhetisches Konfrontationspotenzial. Da Marcuses Realismus kein Korrespondenzverhältnis zwischen Literatur und Wirklichkeit vorsieht, können nicht so leicht moralische Bedenken wegen einer Inspirationswirkung der pornographischen Lektüre auf das Leben geltend gemacht werden. Zumindest der Idee nach wäre hier Lesen bereits Leben und würde folglich keine Verwirklichungsgelüste erzeugen. Fragwürdiger erscheint das Programm jedoch aus der Perspektive von ästhetischen Positionen, die eine literarische Realisierung von »unverdünnte[m] Sex« (373) und jede anti-künstlerische ›Rohform‹, wie sie dann beispielhaft von Schneider im *Kursbuch* gefordert wird,⁷⁷ für unmöglich bzw. gar nicht wünschenswert halten. Eine solche Position, die besonders entschieden Herbert Marcuse vertritt, um auf ihrer Basis das pornographische Genre, die ›sexualisierte Literatur‹ der Gegenwart

76 Zu anderen Aspekten von Freuds Kunsttheorie äußerte sich Marcuse hingegen positiv. Vgl. L. Marcuse: *Freuds Ästhetik* (1957).

77 Vgl. oben S. 104.

und Unmittelbarkeitsprojekte wie *Paradise now* zu kritisieren,⁷⁸ verhielte sich skeptisch-ablehnend zu »unsublimiertem Dynamit«. Hätte das Gespräch je stattgefunden, wären die beiden Marcuse uneins gewesen über Konzepte im Stil von *The Living Theatre*.

Allerdings ist Ludwig Marcuse kein naiver Glaube an eine Art *Living Literature* zu unterstellen, jedenfalls weder ein ästhetisches Begehren »nackter Tatsachen« noch ein Authentizitätsverlangen nach nicht-»entfremdeter« Darstellung. Denn zum einen hebt er das künstlerische Obszöne ab von »Nackt-Photographien« als *pars pro toto* für Präsentationsweisen, auf denen das »Splitternackte« doch nie »abzubilden« sei (343). Im wahren Obszönen, vorbildlich bei Miller, komme dagegen etwa das »Clownische[]« oder die »schlichte Angeberei« des Nackten »zum Durchbruch« (ebd.). Zum anderen vereinnahmt Marcuse »[d]as Fremd-machen, in dem Novalis das wesentliche Element des Romantischen, ja aller Poesie sah«, und »die Verfremdung, die Brecht als wichtigstes Mittel seines *anti-emotionalen* Kunst-Willens proklamierte«, umstandslos für sein Programm künstlerischer Stimulationsmittel (45).

Das Ideal einer unmittelbar sinnlich belebten wie belebenden Kunst, das nicht reibungslos mit solchen Beteuerungen vereinbar ist, hat zur Folge, dass Marcuse gern im gleichen Atemzug über Literatur und Leben schreibt, besonders im Fall von Miller. Dieser lebt seit 1944 im kalifornischen Big Sur, wo ihn aufdringliche Verehrer auf ihren »Kremser-Partien« aufsuchen, »um sich seinem Sex-Kult anzuschließen«, jedoch nur »ein gutes Mahl und das Rückfahrt-Billett« erhalten, wie Marcuse schadenfreudig bemerkt (338). Für ihn gehört Miller nicht allein bzw. nicht einmal in erster Linie in die »Geschichte der Literatur«, sondern ist vor allem auch »Autor [...] seines Daseins« (323). Anders formuliert: »*Henry Miller ist nicht nur ein Pornograph, der viel Neuland beschrieben hat, er ist mehr: eine obszöne Existenz.*« (324) Während die Idee von der belebend-belebten Literatur es mindestens ebenso plausibel machen würde, sich als Leser, zumal als Literaturwissenschaftler, hingebungsvoll auf das literarische Produkt zu konzentrieren, führt sie bei Marcuse umgekehrt dazu, dass die Analyse des

78 Vgl. oben S. 106f.

Romans wenig Raum erhält⁷⁹ und die Aufmerksamkeit mehr dem Existenziellen im doppelten Sinn von Millers »obszöner Existenz« und dem (Sex-)Leben im Allgemeinen gilt.

Wenn er angesichts der zur Zeit der Abfassung von *Obszön* noch hängigen Klagen wegen *Tropic of Cancer* auf ein aufsehenerregendes Gerichtsverfahren hofft, geht es ihm daher weniger um den Roman als um die Figur Miller, der sich als Erster mit einem Bekenntnis zum Obszönen als solchem der »Schönheits-Operation« per Deklaration ›Literatur statt Pornographie‹ durch die falschen Verteidiger entzogen habe: »*Es wäre ewig schade, wenn es nicht doch noch zu einem großen, von der Central-Regierung eingeleiteten Verfahren gegen Henry Miller käme: am besten nicht nur gegen dieses oder jenes Werk, am besten nicht nur gegen sein Literarisches – sondern gegen den ganzen Mann.*« (360f.) Davon verspricht sich Marcuse »die weiteste Publizität« des nicht bloß literarischen, sondern existenziellen »Befreiungs-Kampfs« des Henry Miller (ebd.).

*

An diesem »Befreiungskampf« mit seinem eigenen literaturgeschichtlichen Beitrag teilzunehmen, beansprucht Ludwig Marcuse. So treibt er eine Rhetorik, die zu jener Zeit insgesamt charakteristisch ist für literaturwissenschaftliche Aufbruchsvorhaben auf der Basis von Repressionsthesen, auf die Spitze: Seine Hoffnung ist, dass die bisher »ungeschriebenste Literatur-Geschichte« der Pornographie in den Giftschränken der Bibliotheken »vielleicht einmal von einem Außenseiter verfaßt werden« wird (33). Dieses Unterfangen, so die Idee, wäre befreiend, indem es Texte, die bis dahin durch den Ausschluss aus dem Begriff, mithin aus der Geschichte der Literatur unterdrückt worden sind, ins Zentrum rücken würde. Weil sich Geschichte und Begriff wechselseitig bedingen, versprechen bzw. verlangen solche »Außenseiter«-Literaturgeschichten befreiende Entgrenzungen des Literaturbegriffs. Als Vorarbeit zu derartigen zukünftigen Geschichten der Literatur

79 So sind Kommentare zu einzelnen Passagen recht selten und immer knapp (vgl. 327, 332f., 343, 344, 356).

kritisiert Marcuse die Entgegensetzung von ästhetisch distanzierender Kunst und sexuell stimulierender Pornographie. Er erklärt Pornographie insofern zur Kunst par excellence, als sexuelle Stimulation sein rezeptionsästhetisches Kunstprogramm der sinnlichen Erregung in besonderer Weise erfüllt. Die Integration der Pornographie in den Kunstbegriff ist zwar lediglich partiell, da nur ›ästhetisch Beträchtliches‹ aufgenommen wird. Doch als Qualitätskriterium dient – unter Voraussetzung, dass formal raffinierte Texte erregend und erregende Texte formal raffiniert seien – nicht mehr die Erzeugung einer ästhetischen Distanz (geschweige denn eines moralischen Werts), sondern nun eben die stimulierende Wirkung. Die Begeisterung für Henry Millers *Tropic of Cancer* verdeutlicht, dass Marcuse diese Stimulation weder vom inhaltlich noch formal definierten Schönen abhängig macht. Seine Anthropologie des polymorphen Sexus, der pluralisierten Lüste schließt die Unlust bzw. Unluste ein; deshalb lobt er die Literatur, der er spezielle anthropologische Fähigkeiten zuschreibt, dafür, dass sie auch abstoßende Aspekte der Sinnlichkeit bietet. Genauso schließt seine Ästhetik des Obszönen eine Ästhetik der Hässlichkeit ein.

Solche ästhetischen Voten mehren sich um 1968, haben jedoch in der etablierten Literaturwissenschaft zunächst tatsächlich ein gewisses Außenseiter-Potenzial, zumal im Jahr 1962 – fünf Jahre vor der Debatte um die Rede eines der Berühmtesten unter den sich vor Obszönem »ekeln[den] Professoren«, über die Prof. Ludwig Marcuse auf dem Sprung zur Emeritierung pauschal, aus dem Rückblick aber prophetisch seinen Spott ausgießt (z.B. 51). Allerdings wird sich Marcuse im ›Zürcher Literaturstreit‹ rätselhaft positiv zu Emil Staigers Rede äußern.

2. Kunst oder Pornographie? Für und wider die gegenwärtige Literatur im ›Zürcher Literaturstreit‹

Erwin Jaeckle, Chefredaktor bei der Schweizer Tageszeitung *Die Tat*, beginnt seine bereits 1967 verfasste »Geschichte« des »Zürcher Literaturkrieg[s]« mit einer eigenartigen Zeitangabe: »Neun Tage nach dem 75. Geburtstag des inbrünstigen Sexualmystikers Henry Miller hielt Emil Staiger, den städtischen Literaturpreis zu verdanken, seine aufreizende Rede, die viele Gespräche über Wochen hin reg erhalten hat.«⁸⁰ Das Zahlenrätsel lässt sich zwar leicht entschlüsseln: Am 17. Dezember 1966 ist der damals führende Schweizer Germanist Emil Staiger,⁸¹ Lehrstuhlinhaber an der Universität Zürich, im Schauspielhaus am Pfauen anlässlich der Verleihung des Literaturpreises der Stadt mit jener Dankesrede aufgetreten, die als Generalschelte der Gegenwartsliteratur eine der heftigsten Literaturkontroversen der Nachkriegszeit auslösen sollte. Doch was hat diese schweizerische Begebenheit mit jenem amerikanischen Autor zu tun?

Bei seiner Kritik an der Literatur von »heute« nennt Staiger – abgesehen von der eindeutigen Anspielung auf Peter Weiss' *Marat/Sade* (1964/65) und *Die Ermittlung* (1965) – keine Namen, was ihm in der Debatte am prominentesten von Max Frisch vorgeworfen wird.⁸² Pauschal beklagt sich der Professor unter dem Titel *Literatur und Öffentlichkeit* über die neuere Literatur, über die in der »ganze[n] westliche[n] Welt verbreitete Legion von Dichtern, deren Lebensberuf es ist, im Scheußlichen und Gemeinen zu wüh-

80 Jaeckle: *Zürcher Literaturschock* (1968), S. 5 bzw. 7.

81 Für eine Zusammenstellung der Forschungsbeiträge zu Person und Werk, auch im fachpolitischen Kontext vgl. die Bibliographie im Sammelband zu Staigers 100. Geburtstag, herausgegeben von Rickes (2009), S. 193–198.

82 Die Dokumente der Diskussion, größtenteils Zeitungsartikel, sind ohne Aufschub in zwei Sondernummern der Zeitschrift *Sprache im technischen Zeitalter* zusammengestellt worden: Höllerer/Miller (Hg.): *Der Zürcher Literaturstreit* (1967) und Höllerer/Miller (Hg.): *Beginn einer Krise* (1968). Die beiden Sammlungen werden im Folgenden unter der Sigle ZL bzw. BK direkt im Text zitiert. Staigers Rede, wie sie in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 20. Dezember 1966 erschienen ist, findet sich in ZL 90–97, Zitat 91, Weiss-Anspielung vgl. 93; Frischs berühmte Replik in ZL 104–109.

len«, mit der Rechtfertigung, »die Kloake sei ein Bild der wahren Welt, Zuhälter, Dirnen und Säufer Repräsentanten der wahren, ungeschminkten Menschheit«, was ihn zur rhetorischen Frage bringt: »In welchen Kreisen verkehren sie?« (ZL 94f.) Als einen Stellvertreter für diese namenlose Dichter-»Legion« bezichtigt Staiger Peter Weiss, er spekuliere mit der Darstellung von »sexuellen Exzessen« und »politische[m] Terror« auf die »ungeheure Macht des Scheußlichen auf das heutige Publikum«, ohne dadurch »als Widerspiel in unserer Einbildungskraft ein wohlgeratenes, höheres Dasein« zu evozieren, vielmehr zur Auskostung des Scheußlichen »um seiner eigenen Reize willen« (ZL 93).

Die Namen bringen dann freilich die Diskutanden ins Spiel, und Henry Miller rangiert bei ihnen als Parade-Autor der von Staiger Gemeinten (vgl. z.B. ZL 140, 174, 186). Entsprechend setzt die international ausstrahlende Diskussion, besonders hitzig geführt in den Feuilletons schweizerischer und deutscher Zeitungen, den Schwerpunkt von Staigers Rede bei der Kritik an einer gegenwärtigen Sexualisierung der Literatur. Die Wahrnehmung einer solchen Tendenz wird von den Staiger-Gegnern, die dessen Verteidigern etwa im Verhältnis zwei zu eins⁸³ gegenüberstehen, weithin geteilt, obgleich natürlich anders gewertet.

Die Nennung des US-amerikanischen Schriftstellers erlaubt außerdem, die literarische Sexualisierungstendenz primär als Importprodukt zu kennzeichnen. Beispielsweise Wolfgang Ignée, Feuilletonredakteur von *Christ und Welt*, der sich generell für amerikanisch-deutsche Austauschbeziehungen interessiert und etwa an der Übersetzung von Leslie Fiedlers *The Return of the Vanishing American* (1968) für den März-Verlag beteiligt sein wird,⁸⁴ schreibt in seinem vermittelnden Kommentar zum Zürcher Streit, es sei »offenkundig, daß zwischen den beiden Kriegen der Prozeß der Säkularisierung der Literatur, ihrer Entflechtung von ›sittlichen‹ Kategorien, wie Staiger meint, mit Siebenmeilenstiefeln vorangeschritten« sei und dieser Prozess »in den letzten Jahren

83 Vgl. Böhler (1987), S. 250. Allerdings ist die Zuordnung im Einzelnen oft schwierig, da die meisten Voten Staiger nur teilweise zustimmen bzw. widersprechen.

84 Vgl. Fiedler: *Die Rückkehr des verschwundenen Amerikaners* (1970).

eine zur Entladung drängende Intensität angenommen« habe, um zu konkretisieren: »Seit Henry Miller bei uns Einzug hielt, ist die Zahl der Buchtitel, aus denen dem Leser das bewußte weiße Zettelchen entgegenflattert, ins kaum noch Überschaubare angeschwollen.« (ZL 140) Obschon Ignée vor allem an die zahlreichen »Neuaufgaben großer historischer Pornographien« denkt und diese abgrenzt vom bloß lukrativen »Schund«, an dem Staiger doch wohl in erster Linie Anstoß genommen habe (ZL 140), assoziiert er den Hang zur Pornographie in der gegenwärtigen deutschen Literatur mit den übersetzten Romanen von Henry Miller. Dabei knüpft seine Zeitangabe einen weniger zufälligen Zusammenhang als Jaekles abstruse Verbindung von Millers Geburtstag und Staigers Rede.

Dass der in Ludwig Marcuses Ästhetik des Obszönen angepriesene Autor im Zürcher Literaturstreit als zentrale Referenz auftaucht, kann zum Anlass genommen werden, diese Debatte hier, anders als in bisherigen Forschungsbeiträgen, in den Kontext der Pornographie-Diskussion um 1968 zu rücken. Zumal Staigers Klage über die »sexuellen Exzesse« der Gegenwartsliteratur für die Diskussionsteilnehmer einen oder sogar *den* Kern des Streits bildet, obwohl der Redner in seinem Plädoyer für eine moralische Orientierung der Literatur mehrere Thesen bzw. unterschiedliche Kritikpunkte geäußert hat.⁸⁵ So verschmilzt etwa in der Entgegnung von Frisch Staigers Kritik an der Präsentation von »Scheußlichkeiten großen Stils« in »lichtscheuen Räumen« (ZL 93 bzw. 105, vgl. 109) sprechend mit dessen Kritik an der »Entartung« der heutigen Literatur (ZL 91 bzw. 105, vgl. 109). Staiger selbst hat den Begriff aus dem Nazi-Repertoire gar nicht auf die »unsittliche« Kunst gemünzt, sondern auf die *littérature engagée*, gegen die er ebenso viel hat, weil sie ihm als Klassizisten zu direkt sittlich ist (vgl. ZL 91). Besonders deutlich akzentuiert ein Flugblatt der Studentenproteste die Pornographie-Aversion, wenn es bei der Kritik an einer Reihe von Autoritäten im Stil von Lexikon-einträgen zu »*Staiger, Emil*« unter Anspielung auf dessen einstige Mitgliedschaft bei der *Nationalen Front* bzw. auf verteidigende Äußerungen zur Bücherverbrennung vermerkt: »Apostel der werk-

85 Für einen systematisierenden Überblick vgl. Böhler (1987), S. 254.

immanenten ›Methode‹. Glorifizierte 1933 die Bücherverbrennungen. Hetzt heute gegen die ›Pornographie‹ in der modernen Dichtung (Zürcher Literaturstreit).«⁸⁶

Als Teil der neu intensivierten und politisch aufgeladenen Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Pornographie gelesen, steht der Zürcher Literaturstreit – entgegen einer üblichen Bilanz – nicht »außerhalb der fachwissenschaftlichen Entwicklungstendenz«.⁸⁷ Der Streit lässt sich verstehen als Teil der Diskussion über literarische Obszönitäten und verwandte *Grenzphänomene des Ästhetischen* wie das Grausame oder Hässliche, wovon sich die ästhetisch Aufbruchsgestimmten eine Bewusstseinsweiterung der Kunstauffassung versprochen. Dann wird (besser) erklärbar, weshalb die Reaktionen auf Staigers Rede, die nicht nur einen diffusen Rundumschlag gegen die Gegenwartsliteratur enthielt, sondern auch einen Zentralnerv der zeitgenössischen Ästhetik traf, so zahlreich und heftig gewesen sind.

86 Flugblatt zitiert nach dem Ausstellungskatalog *Protest!* von Bentz u.a. (2000), S. 180; vgl. auch Weninger (2004), S. 82. Zu Staigers Position und Äußerungen in der Zeit des Nationalsozialismus vgl. zusammenfassend etwa Hermand (2007), bes. S. 56f., sowie die Literaturverweise dort.

87 So Böhler (1987), S. 257. Spätere Beiträge stimmen Böhler hinsichtlich der Fachgeschichte meist zu; vgl. z.B. Weninger (2004), der lediglich betont, der Streit habe »die gesellschaftliche und geistige Umbruchssituation in der Bundesrepublik« antizipiert, die durch die Studentenunruhen »endgültig herbeigeführt« worden sei (S. 81). Dagegen stellt Kaiser (2000), der Staigers Rede als »Coda des abschwellenden Schwanengesangs einer in wachsendem Maße marginalisierten, bildungsbürgerlichen Kunsthypostase« hört, den Zürcher Literaturstreit im Anschluss an die Analyse von Michael Pehlke in BK, 134-147, bes. 146, in den Kontext der ›Verwissenschaftlichung‹ der Germanistik in den späten 1960er Jahren, d.h. der Bestrebungen, »durch eine theoretische Fundierung der Methodik, eine ›Szientifizierung‹ des semantischen Inventars (vgl. dazu Rosenberg [2000b]) und schließlich auch durch eine Erweiterung des zu erforschenden Gegenstandsbereiches (Trivilliteratur, Medien, Kommunikation) den Anschluß an die anderen europäischen Literaturwissenschaften wiederherzustellen und das Image einer deutschtümelnden Wesenswissenschaft endgültig abzulegen« (S. 393f.).

Die Rede vom Tabubruch

Ebenfalls verständlich wird aus dieser Perspektive die Pointe von Jaeckles polemischer Strategie, Staigers Votum als »aufreizende Rede« zu verkaufen und durch einen künstlichen Brückenschlag ausgerechnet mit dem amerikanischen »Sexualmystiker« Henry Miller zu verbrüdern, der in der Diskussion für das Staiger Störende an der Gegenwartsliteratur steht. Jaeckle ergreift in seiner alles andere als neutralen »Geschichte« der Wortmeldungen unter dem reißerischen Titel *Der Zürcher Literaturschock* klar Partei für Staiger, der im gleichen literarischen Zirkel wie er selber, in der legendären Zürcher »Freitagsrunde«,⁸⁸ verkehrt. Diese Parteinahme geschieht implizit bereits mit jenem ersten Satz, indem Jaeckle den Gestus des Tabubruchs, der die Stimmen für »aufreizende« Literatur *à la* Miller nicht allein in der Zürcher Debatte, sondern in der Pornographie-Diskussion insgesamt prägt, von der Gegenseite auf Staigers Position umbiegt. Die Umwidmung des Tabubruchs, eines Grundelements des Repressionsnarrativs, karikiert und verstärkt gleichzeitig die Dominanz dieses Narrativs in der Diskussion.

Der *Tat*-Chefredaktor wendet eine Strategie an, die bei den Staiger-Verteidigern bzw. Vermittlern allgemein beliebt ist und die Frischs Replik schon mit dem ironischen Titel *Endlich darf man es wieder sagen* (ZL 104) kritisiert. Werner Weber, Feuilletonchef der *Neuen Zürcher Zeitung*, erklärt wenige Tage nach der Rede und deren Abdruck in der *NZZ*, Staiger habe zu Recht die »Pornographie« als jene »Zone der zeitgenössischen Literatur« im Auge gehabt, die »der Literatur in dieser Zeit gefährlich« sei, und damit ein Tabu gebrochen (ZL 111f.). Letzteren Begriff apostrophiert er abschätzig als »Lieblingswort in gegenwärtigen Diskussionen«: »Man bricht »Tabus«, da, dort.« (ZL 112) Er entwendet der Gegenseite ihr Lieblingswort (»Emil Staiger hat auch eins gebrochen« [ebd.]), um zu suggerieren, gegenwärtig sei nicht Pornographie, sondern im Gegenteil Pornographie-Kritik der wahre Tabubruch.

88 Auch deren Geschichte schreibt Jaeckle später, vgl. Jaeckle: *Zürcher Freitagsrunde* (1975) und Jaeckle: *Zeugnisse* (1984).

Manche Diskutanden unterstreichen das geschichtliche Verfallsdatum von Tabubrüchen und halten die verstärkte literarische Beschäftigung mit dem »jahrhundertelang als unanständig und unfein tabuierte[n] Gebiet des Sexuellen« für mittlerweile schon wieder passé (BK 117). Das tut beispielsweise der Literaturwissenschaftler Ulrich Gaier in der 1968er Literaturstreit-Nummer von *Sprache im technischen Zeitalter*. Er spielt zwar die historische Karte zuerst gegen Staiger selbst aus, der ihm eine Inkonsistenz eines »großen Teils der Germanistik« (BK 114) verkörpert: Während man sich beim »Verstehen« von Kunstwerken an den »Maßstäbe[n]« von deren »Entstehungszeit« zu orientieren vorgebe, messe man diese »bewußt oder insgeheim doch wieder an der ›Klassik‹«, weshalb es heutige »Werke, die sich an die Wirklichkeit binden« und »in denen nicht das Endliche von der Idee, der Stoff durch die Form verzehrt wird«, schwer hätten (BK 113). Es sei unfair, die Kunst der Gegenwart, die Gaier als eine »beginnende Zeit« auffasst, als eine Zeit, in der eine »neue Sprache zu schaffen« sei »für die neuen Inhalte«, auf Staigers Art mit einem »geistigen Kulminationspunkt wie der Goethezeit zu vergleichen« (ebd.). Die literarische Präsentation des lange »tabuierten« sexuellen Gebiets, ebenso der Sphäre »des Grausigen und Scheußlichen«, ordnet er zunächst der legitimen Suche nach neuen Stoffen zu und verteidigt sie insofern, als sie nur einerseits »Geschäftemacherei« sei, wie Staiger unterstelle, andererseits aber wie die »vielen Formspielereien zu den Phänomenen der Besitzergreifung eines ungeheuren neuen Bereichs« gehöre (BK 117).

Doch in Gaiers Augen hat sich diese Neuheit unterdessen längst abgenutzt, denn »das ist jetzt [...] ein halbes Jahrhundert so gegangen und sollte genug sein« (ebd.). So vernimmt er »Staigers Stimme« und schließt sich dem Vorwurf an die Pauschaladresse »vieler Literaten der Gegenwart« an, mit »Sexuellem« und Verwandtem bloß Tabus zu brechen, die schon lange keine mehr sind. Allerdings hat Staiger selbst kein Wort von (abgenutzten) Tabubrüchen gesagt. Anders als für viele zum ästhetischen Aufbruch Aufrufende, ist für ihn Tabubruch überhaupt keine Aufgabe der Kunst. Gaier verteidigt den berühmten Kollegen, indem er dessen Kritik an der Gegenwartsliteratur zur progressiv markierten Argumentationsfigur umwandelt und auf die Höhe der Zeit hievt.

Die Beiträger, die Staigers Votum (wie Gaier) auf die eine oder (wie Weber und Jaeckle) auf die andere Weise mit Tabubruch in Verbindung bringen, bezeugen nicht nur, wie dominant die Rhetorik des Repressionsnarrativs in der Diskussion um literarische Sexualität ist – so dominant, dass selbst und gerade die Verteidiger von Staigers Kritik sie verwenden. Die Verteidiger antworten damit zugleich indirekt auf die Redeweisen der rigorosesten Gegner Staigers in diesem Streitpunkt.

Die vehementen Kritiker von Staigers Kritik an der Sexualisierung der Gegenwartsliteratur sind nicht zahlreich, obwohl insgesamt die Kritik an der Rede des Literaturprofessors überwiegt. Exemplarisch für diese Stimmen, zu denen übrigens auch der Literaturkritiker und Suhrkamp-Cheflektor Walter Boehlich, späterer Verfasser des *Autodafé*-Kursbogens im *Kursbuch* 15, zählt,⁸⁹ ist der Diskussionsbeitrag des marxistischen Kunsthistorikers und Publizisten Konrad Farner, der in der sozialistischen Schweizer Zeitung *Vorwärts* vom 26. Januar 1967 schreibt:

[D]er Festredner trat in der Rolle des Anklägers auf gegen die Unterwelt der heutigen Literatur, gegen die Schänder der bürgerlichen Keuschheit, indem er die Dichter, die das Tabu des heuchlerischen Bürger-Sexus durchbrechen, die das Tabu der paulinischen Fleisch-Verfluchung nicht mehr anerkennen, fragte, in welcher Welt sie denn leben? – Wäre nicht darauf zu antworten: eben in der bürgerlichen Welt der Scheinordnung? (ZL 173)

Anders als in Werner Webers Version von Staigers Tabubruch sind hier die Rollen nicht vertauscht: Der »Festredner« wird als Bewahrer der »Scheinordnung« kritisiert, die durch »Tabus« Sexualität unterdrückt bzw. repressiv verleugnet und umformt, wohingegen

89 Boehlich wirft in seinem Beitrag, der auf einer Radiodiskussion mit Werner Weber beruht und im Sommer 1967 fertiggestellt worden ist, Staiger vor, seine Ansprache sei »gouvernemental« gewesen, d.h. im Einklang mit »all dem, womit die Mehrzahl der Regierenden wie der Regierten auf die Herausforderung der Literatur reagieren«, indem sie sich ihr »mit allen Mitteln repressiver Technik zu entziehen« suchen, weil sie von den »Mythen und Tabus« leben, welche die Literatur aufklärt bzw. breche (BK 107 und 109).

der von Staiger adressierten »heutigen Literatur« der befreiende Part der Tabubrecherin zukommt. Unter den angeklagten Autoren bzw. Texten vermutet Farner Baudelaire, Dostojewski, D.H. Lawrence, Jahn, Beckett, Grass mit *Die Blechtrommel* und nicht zuletzt Miller mit *Tropic of Cancer* (vgl. ZL 174). Diese Dichter lobt er für ihre »Rebellion gegen die victorianische Unterwäsche-Prüderie«, für ihre »Revolten gegen die Schein-Ordnung des Bürgertums«, in der gemäß zeittypischer Verbindung die Unterdrückung der Sexualität Hand in Hand geht mit geschichtlichen »Entartungen« von »Verdun« über »Auschwitz« und »Hiroshima« bis zu »Vietnam« (ebd.). Es seien zwar bloß Revolten, »nicht Revolutionen«, weil es sich um individuell-isoliertes Aufbegehren des »entfremdeten, geschändeten Menschen« auf »der bürgerlichen Seite selber« handle (»weil die *Blechtrommel* des Bürgers Graß [sic] zu keiner Revolution trommelt, weil Millers *Wendekreis des Krebses* die Sache eben eines bürgerlichen Krebses ist« [ebd.]), aber immerhin. Wer in seinen Augen literarische »Revolutionen« schreibt, lässt er offen; vielleicht werden dies erst kommende Arbeiter-Autoren können.

Mit Sicherheit jedoch plädieren Farner und seine Positionsgenossen ihrerseits *nicht* für das Pornographische, das Staiger so harsch verurteilt. Um diese womöglich überraschende Behauptung plausibel zu machen, ist eine Begriffsklärung bzw. Präzisierung des Streitpunkts nötig.

Einigkeit im Streit: gegen literarischen Sex zum Selbstzweck

Staiger gebraucht in seiner Rede das Wort »Pornographie« nicht. Sein Verdikt gegen die literarische Darstellung von »sexuellen Exzessen«, von Sexuellem »um seiner eigenen Reize willen« (ZL 93) zielt jedoch auf den Begriff, wie er in der Diskussion gewöhnlich verstanden und auch von Ludwig Marcuse für sein – freilich emphatisches – Konzept literarischer Obszönität eingesetzt wird.⁹⁰ Staiger stört an der gegenwärtigen Literatur die Darstellung von Sexuellem zum Selbstzweck oder, in der Umschreibung durch Debattenteilnehmer: »das Unsittliche um seiner selbst willen«

⁹⁰ Vgl. Kap. II.1.

(z.B. ZL 111, 135). So wird »Pornographie« genauerhin bestimmt, beispielhaft in Webers Votum (ZL 111). Auch Jaeckle setzt auf diese Definition, um Kunst gegen Pornographie abzugrenzen: »Wo [...] das ›Unsittliche um seiner selbst willen‹ [...] Ausdruck findet, wird die Kunst pornographisch« – und um all diejenigen, die meinen, Staiger habe allgemein etwas gegen »Sexualität« als »ein Thema der Literatur«, auf ihr Missverständnis hinzuweisen (ZL 197).⁹¹ Tatsächlich erscheint dies als Kern von Staigers Kritik und als entscheidender Diskussionspunkt der Debatte.

Unter Berufung insbesondere auf Schiller, über den er zu jener Zeit ein Buch schreibt,⁹² verpflichtet Staiger die Literatur allgemein auf »die sittlichen Grundbegriffe, die da heißen: Gerechtigkeit, Wahrheit, Maß« (ZL 92). Das heiße indes keineswegs, dass sich »der Dichter immer nur mit dem Guten, Wahren und Schönen« befassen müsse; er dürfe etwa wie Shakespeare »welterschütternde Frevel« auf die Bühne bringen oder wie Dostojewski (!) sich »in die grausigsten Finsternisse einer Mörderseele« vertiefen, sofern er dabei die sittlichen Werte geltend mache, seine »Empörung« merken lasse und »als Widerspiel in unserer Einbildungskraft ein wohlgeratenes, höheres Dasein« evoziere (ZL 93). »Scheußlichkeiten« zum Selbstzweck ohne moralischen Mehrwert, zu denen Staiger jene »sexuellen Exzesse« der gegenwärtigen Literatur und eben auch Weiss' »Stück mit Marquis de Sade als Helden« rechnet, sind ihm dagegen ein Graus.

Es ist diese moralische Anforderung – Darstellung von Sexualität zu einem guten Zweck –, die Jaeckle an Staigers Votum hervorstreicht und selbst unterschreibt, wenn er erklärt, »obszön« sei eben nicht gleich »obszön«, und die Kritik richte sich lediglich dagegen, dass derzeit »Obszönität [...] allzuoft nichts denn Obszönität« sei (ZL 198). Von einem solchen Standpunkt aus verteidigt er dann selbst Henry Miller, der mit seiner »Mystik des Obszönen« letztlich eine »Bekehrung« im Sinn habe, indem hier »die Kom-

91 Dazu gehören u. v. a. Hugo Leber (ZL 97-100) und Hans Gmür (ZL 144f.), die folgern, Staiger treffe mit seinem Vorwurf an die Gegenwartsliteratur gegen seine Absicht zugleich ›altherwürdige‹ Autoren wie Shakespeare, Grimmelshausen oder Rabelais.

92 Staiger: *Schiller* (1967).

munikation der Leiber den Menschen aus der Maschinenwelt zu befreien« versuche (ebd.). Er lobt genau den Moralisten, den Ludwig Marcuse kritisiert.

Bezeichnenderweise könnte dieses Lob ebenso gut von der politischen Gegenseite stammen. Die moralische Anforderung an die Darstellung von Sexualität, den moralischen Einwand gegen das Pornographische als literarische Sexualität zum reinen Selbstzweck teilen die linken Exponenten wie Farner mit Staiger und seinen Mitstreitern, sosehr die moralischen Werte inhaltlich differieren mögen. Farner, der von der »heutigen Literatur« Aufklärung, Entlarvung, Kritik, Subversion, Revolte, ja Revolution gegen den scheinheiligen »Bürger-Sexus« verlangt und eine Art *littérature engagée* in Sachen Sinnlichkeit propagiert, führt vor, was (nicht nur) für die Zeit um 1968 gilt: Das ästhetische Ideal des Tabubruchs ist oft moralisch motiviert und konvergiert darin mit der Position der bekämpften Errichter bzw. Bewahrer von Tabus.⁹³

Der moralische Anspruch, der für die enttabuisierende literarische Darstellung von Sexualität geltend gemacht wird, besteht dabei nicht unbedingt in der Erziehung der Leser bzw. »Revolution« der ganzen Gesellschaft zum wie immer gearteten guten »Sexus«. Vielen Diskutanden liegt allein an einer »aufrichtigen« statt »verlogenen«, »offenen« statt »verheimlichenden« Präsentation. Wahrheit und Lüge in diesem moralischen Sinn bringt auf bemerkenswerte Weise der Schriftsteller Hugo Loetscher ins Spiel. Zusammen mit Frisch, Peter Bichsel, Otto F. Walter, Paul Nizon, Hans Egon Holthusen, Peter Handke, Franz Theodor Csokor und Friedrich Dürrenmatt gehört er zu den Gegenwartsautoren, die sich im Streit – mehr oder weniger dezidiert, aber allesamt gegen Staiger – äußern. In seinem Artikel in der *Weltwoche* wirft Loetscher Staiger einen ahistorischen Begriff der Kunst wie des Menschen vor und bezeichnet dessen Kritik an der Gegenwartsliteratur als reaktionär, weil das Recht dazu nur demjenigen zustehe, der die Literatur der Gegenwart, die neuen »literarischen Erfahrungen« in ihrem

93 Anders hingegen im erwähnten Argument von Gaier, der den literarischen Bruch von sexuellen Tabus als Möglichkeit bezeichnet, neue Stoffe und Formen zu gewinnen.

Zusammenhang mit den neuen Erfahrungen der Gegenwart mit-
mache (ZL 164). Mit dem diskussionsüblichen Argument nimmt
er die »heutige[] Literatur« in Schutz, die zu Recht die gegenwärtigen
»Erfahrungen aller Scheußlichkeiten und aller Grausamkeit«
einschlieÙe. Allerdings verteidigt er sie gerade auf dem Gebiet der
Sexualität nicht als ehrlicher in diesem Sinn:

Es ist ein Leichtes, auf die Laster der modernen Literatur
aufmerksam zu machen. Ohne Zweifel, man genieÙt heute die
Schweinigelei; aber deswegen zu meinen, die Sexualität sei kein
Thema der Literatur, ist ein falscher Schluß, sie ist es umso
mehr, als die Bourgeoisie über die Sexualität log, indem sie
schwieg, und sie ist es auch nicht zuletzt deswegen, weil wir
lügen, indem wir darüber laut sind. (ZL 163)

Womöglich ist Loetscher in puncto Pornographischem Staiger näher,
als er glaubt. Jaeckle, aus dessen Sicht dieser »falsche Schluß«
Staiger von den Kritikern fälschlich unterstellt wird, würde – zwar
ebenfalls unstimmtig – völlige Übereinstimmung behaupten. Aber
jedenfalls erklärt Loetscher das »Laster der modernen Literatur«,
die »Schweinigelei« zu genießen, seinerseits nicht zur Tugend.
Freilich biegt er mit der Kritik an der Lüge der »Bourgeoisie«
in der Vergangenheit scharf von Staigers Argumentationsweg
(und Redegestus) ab zur ästhetisch gewendeten Repressionsthese
bezüglich literarischer Darstellung von Sexualität. Im gleichen
Atemzug und auch als Lüge kritisiert er jedoch die aktuelle
Gegenstrategie zum früheren Schweigen über Sexualität, nun darüber
»laut« zu sein.

Das literarische »Laster« des lügnischen Lautseins, bei dem
sich Loetscher nicht ausnimmt (»wir«), dürfte auf jene verstärkte
Sexualisierungstendenz zielen, die Stimmen des Streits wie die-
jenige von Werner Weber als Hang zur »Pornographie« ablehnen.
Im Gegensatz zumindest zu Staiger selbst sieht Loetscher dadurch
zwar keine heteronomen moralischen Werte wie die »menschliche
Gemeinschaft« (ZL 93) bedroht. Doch seine Kritik des literari-
schen »Lügens« macht Wahrheit als moralische Kategorie geltend
und fordert eine wahre Darstellung der Sexualität, die gleichzeitig
Darstellung der wahren Sexualität ist – oder besser: sein wird, denn
jene Sexualität ist für ihn genauso wie jene Literatur erst noch zu

erfinden. Dies lässt sich aus dem ästhetisch-anthropologischen Zukunftsprojekt schließen, das er am Ende seiner Replik andeutet und das die Wahrheit einer neuen Literatur unmittelbar mit der eines neuen Menschen verknüpft: »Ja, der Mensch ist neu zu definieren; ich bin überzeugt, daß er erfunden werden kann, und mit ihm eine Literatur, die anders sein wird als jene, die vorausging, eine Literatur der ganzen Tradition, weil des ganzen Menschen.« (ZL 164) Gemäß dieser Vision, die nebenbei den Begriff der »Tradition« neu erfindet, wird künftig die Sinnlichkeit im Ensemble aller Dimensionen jenes »ganzen Menschen« aufgehoben sein, der ein gängiges Ideal der Zeit darstellt.⁹⁴ Entsprechend wird die »Literatur des ganzen Menschen« weder zu leise noch zu laut sein über Sexualität, nicht mehr lügen, sondern die Wahrheit sagen, die jetzt noch nicht existiert, aber dann erfunden sein wird.

Loetscher, der sich im gleichen Artikel gegen »ein l'Art-pour-l'art-Denken« und für die »[W]ieder«-Vereinigung von »ästhetischen und moralischen Begriffe[n]« ausspricht (ZL 163), passt mit diesem Anspruch an literarische Sexualität ins Fazit des Streits, das Herausgeber Norbert Miller zum Abschluss der Dokumentation von *Sprache im technischen Zeitalter* (1968) zieht: Nicht nur die Staiger-Unterstützer, sondern auch der »weitaus größte Teil der Kontrahenten« inklusive Max Frisch habe bei aller Kritik die These Staigers, »Kunst stehe in einem direkten Rapport zur Moral«, unter der Hand akzeptiert (BK 174 bzw. 177). Staiger selbst, der in seiner Rede gegen ein »romantisches Vorurteil [...], Sittlichkeit habe nichts zu schaffen mit dem ästhetischen Rang«, darauf beharren wollte, dass Literatur danach zu beurteilen sei, ob sie »wahrhaftig oder verlogen, edel oder verworfen, sittlich oder tief-unsittlich« sei (ZL 94), hat sich in einem kurzen Schlusswort zum 1. Band der Dokumentation (1967) beklagt, »[k]ein einziger« seiner Gegner habe sich mit der »eigentlichen Frage befaßt, ob sittliche Gesinnung irgendwelcher Art zu einem Dichter gehöre« (ZL 205). In Millers Augen trifft die Klage insofern den Punkt, als die Gegner in dieser »eigentlichen Frage« erstaunlich einig gehen mit Staiger, dem sie nicht vorwerfen, »daß er die Kunst unter das Primat der Moral bringe, daß er damit einen falschen Begriff von

94 Vgl. dazu oben S. 114f. bzw. unten 256 und 278.

Dichtung habe, sondern daß er falschen Vorstellungen von der Moral anhängen« (BK 174).

So sehr sich der Literaturwissenschaftler Miller darüber wundert, hätte doch Staigers Auffassung »zumindest die Autoren unter den Kritikern« zum Widerspruch »im Namen der Freiheit der Kunst« herausfordern müssen (ebd.), erklärt er es sich – abgesehen von der »binnenschweizerische[n] Atmosphäre« (BK 177) – aus dem aktuellen, mit den politischen Geschehnissen einhergehenden Umbruch in der Ästhetik. Sein Mitherausgeber der Streit-Dokumentation, Walter Höllerer, schreibt der Debatte im Vorwort zum zweiten Band mit dem Titel *Beginn einer Krise* initialisierende Bedeutung zu: Im Zürcher Literaturstreit »entzündeten sich die symptomatischen Fragen, in ihm wurde die Verkoppelung von moralischen und literarischen, von moralischen und gesellschaftlichen Problemstellungen zu Beginn einer Krisenzeit erstmals evident« (BK 87).

Ähnlich ist der Streit für Miller in dieser Hinsicht eine »Vorwegnahme der späteren Ereignisse« (BK 166): Das »Beharren auf der moralischen Verbindlichkeit von Dichtung auch auf Seiten der modernen Autoren und Theoretiker« erscheine über die Zürcher Diskussion hinaus »symptomatisch« für »eine in den letzten Jahren schnell wachsende Neigung, die Dichtung wieder unter die Vorherrschaft der Moral zu stellen, Kunst wieder in eine moralische Anstalt zu verwandeln, auch wenn diese Moral radikal von den überkommenen Vorstellungen« abweiche und nun eine »Moral des Protestes« sei (BK 177f.). Er belegt diese Tendenz per Extrembeispiel, indem er anführt, dass selbst »die Hersteller von Sehtexten, die Autoren von experimenteller und konkreter Poesie wie Franz Mon oder Eugen Gomringer, die Veranstalter der ersten literarischen Happenings wie Wolf Vostell [...] auf dem politischen und moralischen Anspruch ihrer Tätigkeit« insistierten, und zwar »oft mit den gleichen, nur angepaßten Argumenten wie die Verfechter einer stoffunmittelbaren engagierten Literatur« (BK 178).

Norbert Miller stellt den Literaturstreit bereits zeitnah in den Kontext jenes generellen ästhetischen Umbruchs, der aus dem Rückblick immer wieder als Moralisierung bzw. Politisierung der Kunst und Kunsttheorie um 1968 wahrgenommen wird und der

manche unvermutete Affinität über die politischen Lager hinweg, etwa zwischen so unterschiedlichen Schiller-Verehrern wie Staiger und Herbert Marcuse, erhellen kann. Dass seine Diagnose einer allgemeinen moralischen Argumentationstendenz bei allem Zwist in der Zürcher Debatte zutrifft, heißt jedoch weder, im Grunde seien alle für *littérature engagée* als direkt propagierende Literatur, noch, es werde nicht zugleich häufig mit der künstlerischen Form argumentiert. Darauf wird im Folgenden näher eingegangen.

Außerdem gibt es neben der Tendenz, die Miller pauschalisiert, auch einige, obschon eher dezente Gegenstimmen. Unter den Autoren wird in diesem Punkt Dürrenmatt am deutlichsten. Mit seiner scharfzüngig-ironischen Dankesrede an Stelle des Malers Varlin alias Willy Guggenheim anlässlich der Verleihung des Zürcher Kunstpreises 1967 beteiligt er sich an der Diskussion um Staigers Rede. Er bekennt, leider nicht zu wissen, wie er mit seiner zweifellos vorhandenen »anständigen sittlichen Gesinnung« schreiben solle: »Nicht, daß sie mich stören würde, sie steht auch nicht vorwurfsvoll neben meinem Schreibtisch, nein, sobald ich schreibe, entfernt sich meine sittliche Gesinnung taktvoll und spielt keine Rolle mehr.« (BK 90) Weniger eindeutig meldet sich Handke. Unter Anspielung auf die amerikanische Naïve Künstlerin Anna Mary Robertson Moses, genannt Grandma Moses, meint er in seiner kurzen Antwort auf eine *Mercur*-Umfrage, »Prof. Staigers Rede« sei »die Rede der Grandma Moses gegen die Verderbtheit der modernen Kultur, nur daß Grandma Moses keine solche Rede gehalten hätte«, und fragt rhetorisch, wie man sich verhalten soll »[g]egen eine Auffassung von Literatur, die die Gegenstände kritisiert und nicht den Stil« (ZL 170). Dann kritisiert er seinerseits den Stil der Rede als »Spielart jener Unmenschlichkeit«, die »mit dem unreflektierten Kauderwelsch einer längst verjährten Menschlichkeit so oft eine Verständigung zwischen Menschen verhindert« (ebd.). Damit macht er, ähnlich wie die von Miller erwähnten Konkreten Poeten, die Moral der Form geltend, wenn auch gerade nicht bezüglich Literatur, sondern ästhetischem Statement.

Literatur ist kein »Päckchen Zigaretten« – und andere Einwände gegen Pornographie

Mit der Moralisierung- und Politisierungstendenz des ästhetischen Aufbruchs benennt Miller eine Dimension des Zürcher Streits, die für die hier vorgeschlagene Perspektive als Beitrag zur Pornographie-Debatte zentral ist. Allerdings wirkt sie sich auf die Beurteilung des Pornographischen genau umgekehrt aus als Miller meint, wenn er ausmalt, was jene »Moral des Protests« für die neuen Wertmaßstäbe der Ästhetik heiße:

[E]s wird, alten dialektischen Kniffen folgend, das Beharren auf bestehenden sittlichen Normen im Zeichen der Sittlichkeit für unsittlich erklärt und die Verachtung nicht nur zum moralischen, sondern zum ästhetischen Prinzip erhoben. So können die simple Spekulation auf den sexuellen Anreiz im Leser, die literarische Klopffvorlage und der Aufruf zur nackten Gewalt über die moralische Rechtfertigung hinaus zum Kunstwerk aufgewertet werden, und jeder Windbeutel darf einen Obersekundanerscherz minderer Provenienz als originäre künstlerische Äußerung von Rang ausgeben, ohne die mindesten Zweifel an seiner Kompetenz und Glaubwürdigkeit zu erwecken. (BK 178)

Woran immer Miller bei seiner Kritik der ästhetischen Ehrfurcht vor »Obersekundanerscherzen« denkt – vielleicht an Aktionen wie Otto Muehls *Abschlussprüfung*⁹⁵ –, im Zürcher Literaturstreit werden solche »dialektische Kniffe« zur Rechtfertigung literarischer Produkte, die bloß auf den »sexuellen Anreiz« spekulieren, auf jeden Fall nirgends angewendet. Im Gegenteil legen nicht einmal die vehementesten Gegner Staigers ein gutes Wort ein für das Pornographische oder literarische Obszöne zum reinen Selbstzweck des sexuellen Reizes, und der variantenreiche moralisch-politische Anspruch erscheint als ein Hauptgrund dafür. Argumentiert wird nicht mit Indezenz oder aus anderen »prüden« Motiven; vielmehr können die Beiträger mit literarischer Selbstzweck-Sexualität nichts anfangen hinsichtlich angestrebter

95 Vgl. dazu unten S. 265 f.

gesamtgesellschaftlicher Umbrüche oder nur schon des Wunsches nach sexueller ›Wahrheit‹. Über moralische Ansprüche in diesem Sinn können um 1968, wie der Zürcher Literaturstreit zeigt, die Pornographie-Bedenken der Aufbruchsinteressierten auf dem ästhetischen Feld mit denjenigen der progressiven Sexualtheorie bzw. Aufklärungsliteratur nach Art von Amendts *Sexfront* fusionieren.⁹⁶

Es gibt noch ein zweites wichtiges Motiv, das die Streitenden von einer Verteidigung des Pornographischen gegen Staiger abhält und über die Zürcher Debatte hinaus repräsentativ ist für einen wichtigen Argumentationszweig jenseits konservativer Positionen. Es lässt sich als autonomieästhetisches Postulat mit Formfokus kennzeichnen und ist als ein Aspekt von Herbert Marcuses Kunsttheorie bereits angesprochen worden.⁹⁷

Dieses Motiv kommt implizit bei Millers Kritik am durchweg moralischen Blickwinkel zum Zug, der offenbar nicht verworfen wird, um »Obersekundanerschätze« zu rehabilitieren. Miller findet zwar die moralische Bewertung so verfehlt, dass für ihn, ähnlich wie für Ludwig Marcuse, die »Apologeten der modernen Literatur«, die sich nach Art der Verteidiger in Literaturprozessen auf den »Nachweis der sittlichen Gesinnung versteifen«, noch »unglaubwürdiger« und »lächerlicher« sind als die Ankläger (BK 175). Entsprechend lobt er, wie sich hingegen der Verteidiger in einem aktuellen Prozess gegen den Sade-Verleger Jean Jacques Pauvert auf die »Unabhängigkeit der Kunst« von der Moral berufen habe (BK 176). Doch mit der propagierten »Eigengesetzlichkeit der Kunst«, der »Kunst um ihrer selbst willen«, die seit dem Krieg gemeinhin als »Ästhetizismus« abgelehnt werde (BK 177f.), liegt auch ihm an einer klaren Abgrenzung der wertvollen Werke gegenüber »Windbeutel«-Produkten, nur eben in ästhetischer statt moralischer Hinsicht. Dabei erzählt (und begrüßt) er die Geschichte der Literatur insgesamt als Geschichte der »Grenzüberschreitungen«, welche die jeweils zeitgenössische Dichtung anstrebe und dadurch »gültige Normen« in Frage stelle (BK 176). Wirbt Miller um Verständnis für diese Grenzüberschreitungen, die in der Gegenwart

96 Vgl. in Kap. I.3, bes. S. 145f.

97 Vgl. in Kap. I.2, bes. S. 107.

zunehmend »häufiger, gewagter, exzentrischer« würden (ebd.),⁹⁸ dann spricht er – anders als etwa Jauß als Herausgeber des Sammelbandes zu den *Grenzphänomenen des Ästhetischen* – von der Überschreitung moralischer Normen, von *Grenzphänomenen des Moralischen*. Zugeknöpfter ist er gegenüber grenzwertigen Phänomenen wie Obszönitäten, die sein Kunstverständnis in *ästhetischer* Hinsicht über- bzw. unterschreiten.

Mit solchen ästhetischen Bedenken gegen (bestimmte) Pornographie ist Miller im Zürcher Literaturstreit nicht allein, obschon sein Fazit die ganze Debatte auf den moralisierten Kunstbegriff festlegt. So hat etwa Werner Weber bei der Problematisierung des Pornographischen als »Unsittliche[s] um seiner selbst willen« von Anfang an auf diesen Punkt abgehoben: Während man über die Frage streiten möge, was »Unsittliches« heiße, sei dagegen »das ›um seiner selbst willen‹« jeweils »aus dem Text« selbst feststellbar, weil das »eine Frage der Stimmigkeit, der erfüllten oder der nicht erfüllten Kunst« sei (ZL 111). Das ästhetische Problem ist nicht ausschließlich formal, wie in Webers weiter ausgebauter Definition samt bezeichnendem Kontrastbeispiel deutlich wird: »Pornographie« sei »nicht viel anderes [...] als mangelhaftes Denk-, Fühl- und Formvermögen«, wobei etwa *Lady Chatterley's Lover* »dank Lawrences Denk-, Fühl- und Formvermögen« eben »keine Pornographie« sei (ebd.). Aber der Mangel liegt für Weber hauptsächlich in der Form, denn er unterstreicht, jene pornographische »Zone der zeitgenössischen Literatur«, die Staiger im Blick gehabt habe, sei »eine Zone mangelhaften Formvermögens« (ebd.). Bei Staiger selbst ist zwar nicht von dieser »Zone« die Rede gewesen, wie Peter Bichsel richtigstellt, der Webers beschwichtigende Auslegung von Staigers Angriff auf die Gegenwartsliteratur scharf kritisiert (ZL 132). Umso mehr impliziert Bichsel damit, eine Problematisierung von formal definierter Pornographie wäre hingegen erwägenswert.

Auch Ulrich Gaier versteht sein Plädoyer für die »innere Stimmigkeit« der Werke, für die »Konsistenz mit sich selbst« als

98 Unter Verweis auf Hans Sedlmayrs Diagnose einer zunehmenden Entfremdung von der ›Mitte‹, die jener freilich beklagt. Vgl. Sedlmayr: *Verlust der Mitte* (1965).

Einwand gegen Staiger, der vom Kunstwerk »Wahrheit, Gerechtigkeit, sittliche Verantwortung einer menschlichen Gemeinschaft gegenüber« fordere (BK 116). Nach diesem Maßstab künstlerischer Eigengesetzlichkeit, nicht in moralischer Hinsicht, fällt Pornographisches als Kunst bei ihm durch: Der Anspruch solcher Stimmigkeit bedeutet ihm nämlich, »wenn schon Schweinerei und unanständiges Gewühl um seiner selbst willen, dann bloß das und kein Anspruch auf Bewunderung und Kunstrummel – wer’s nötig hat, wird sich’s eben kaufen wie andere ein Päckchen Zigaretten« (ebd.).

Mit Blick auf das Diskussionsklima jener Zeit mag erstaunen, dass es im Zürcher Literaturstreit allgemein keine Voten für die Auffassung von einem »Päckchen Zigaretten« und ähnlich profanen Genussmitteln *als* Kunst gibt. Über diesen Punkt besteht Einigkeit noch im Streit, der doch verstärkt polemische Energie und Widerspruchsgeist mobilisiert, zumal gegen die klassizistische Kunstauffassung einer professoral-etablierten Instanz. Obwohl die Kritik an Staigers Rede dominiert und bisweilen vehement geäußert wird und die meisten Diskussionsteilnehmer im Pornographischen, aufgefasst als literarische Darstellung von Sexualität zum bloßen Selbstzweck des »sexuellen Anreizes«, den maßgeblichen Stein des staigerschen Anstoßes an der Gegenwartsliteratur sehen; obwohl nicht nur die Wahrnehmung einer Sexualisierungstendenz der gegenwärtigen Literatur weithin geteilt wird, sondern vor allem auch die gegen den Literaturprofessor gerichtete Forderung, sich auf die Entwicklungen der Gegenwartsliteratur einzulassen, – trotz alledem kontert niemand mit einer offensiven Verteidigung jenes Pornographischen, sei es im zeittypischen Eifer der Suche nach Kunstbegriffserweiterungen oder nur aus purer Lust an der Provokation bzw. anti-autoritärem Trotz.

Stattdessen wird viel darauf verwendet, diesen oder jenen Autor der Gegenwart gegen den Pornographie-Verdacht zu verteidigen, und namentlich darüber gestritten, ob Peter Weiss zu Recht (z.B. ZL 169) oder zu Unrecht (z.B. ZL 186) solche Obszönität vorgeworfen worden sei. So festigt nicht einfach Staigers Rede, sondern mehr noch der Zürcher Literaturstreit insgesamt einschließlich der vielfältigen Kritik an der Rede die Abgrenzung von Kunst und Pornographie, wo und zwischen welchen Namen auch immer die Grenze im Einzelnen gezogen wird.

Niemand argumentiert hier wie Ludwig Marcuse, der die sexuelle Stimulation zum ästhetischen Qualitätsmerkmal erhebt und derart darstellerische Obszönität zum Selbstzweck in die Sphäre der Kunst integriert. Zwar grenzt Marcuse seinerseits ›gute‹ gegen ›schlechte‹ Pornographie ab, und konkret dürften seine Vorlieben in vielen Fällen – obgleich nicht im Fall Henry Millers – mit denen übereinstimmen, die im Zürcher Literaturstreit bei der Verteidigung dieses oder jenes Werkes gegen den Pornographie-Vorwurf bekundet werden: *Lady Chatterley's Lover* gefällt Werner Weber so gut wie Ludwig Marcuse. Doch genau gegen die Verteidigungsstrategie ›Kunst statt Pornographie‹ verteidigt Marcuse ja die obszöne Literatur. Es geht um diese argumentative Differenz, darum, wie verteidigt wird, nicht was. Dass Marcuse voraussetzt, speziell stimulierend seien ästhetisch raffinierte Texte, mithin sei ›gute‹ Pornographie zugleich ›große‹ Kunst, kann man als Trick abtun und empirisch bezweifeln. Aber die Argumentation weicht jene konzeptionelle Grenze zwischen Pornographie und Kunst auf, die dagegen im Zürcher Streit betont wird, der – jenseits pauschaler Verbannung von Sexualität aus der Literatur und bei Dominanz der Staiger-Kritik bis zur Vehemenz linker Provenienz – Kunst moralisch oder ästhetisch gegen Pornographie ausspielt.

Angesichts dieses Kontrasts erscheint die Antwort umso seltsamer, die Ludwig Marcuse seinerseits auf die *Merkur*-Umfrage zum Zürcher Streit gibt. Emphatischer noch als die Stimmen, die Staiger einen willkommenen Tabubruch attestieren, verwendet Marcuse das Aufbruchsvokabular zur Verteidigung des »Professor[s]«, der eine »Revolution« beabsichtigt habe gegen den gegenwärtig »stärksten deutschen Konformismus«, dabei nur – »Jammerschade!« – die falschen Worte gebrauchte, so dass er seinen Entgegnern »ermöglichte, eine keimende Revolution als Reaktion auszuschreien« (ZL 170f.). Während er in puncto Obszönität Staigers Worte besonders kritisiert, da »[d]ie Kloake, ›Zuhälter, Dirnen und Säufer‹ [...] schon die Anti-Wedekindianer bis auf den letzten Rest aufgebraucht« hätten, setzt er bei der eigenen Klage über die Gegenwartsliteratur einen anderen Akzent, dem sich offenbar seine Zustimmung verdankt: Jener »Konformismus«, den Staiger im Begriff gewesen sei zu »sprengen«, bezieht sich nämlich auf das »Joch«, das die gegenwärtigen »Dramatiker und Essayisten

und Romanciers« zwingt, »uns als »entfremdet« und sonst nichts zu erfahren und darzustellen« (ZL 171). Entsprechend erklärt er Staigers Intention: »Er wollte die Freiheit wiederherstellen: gegen manchen wildgewordenen Soziologen, Liebe und Freundschaft in unserer Zeit auch ohne ironische Anführungsstriche passieren zu lassen. Er wollte die Götzendiener der Negation attackieren (nicht Kritik, nicht nützliche Zersetzung).« (Ebd.)

Marcuse, der in *Obszön* für die ästhetische Legitimität der Darstellung von Sexualität ohne Adellung durch Liebe oder andere »höhere« Werte plädiert und der von Henry Millers Romanen nicht zuletzt begeistert ist, weil diese die finsternen Dimensionen der Lust bzw. die Unlust einschließen, konzentriert sich im Literaturstreit ausgerechnet auf den Aspekt von Staigers Rede, der notdürftig eine Übereinstimmung zu konstruieren erlaubt: auf den von Staiger so bezeichneten »Nihilismus« (ZL 95). Rätselhaft bleibt, warum Marcuse diese schräge Allianz eingeht und nicht vielmehr die Differenz der Argumentation hervorkehrt. Die Differenz wird beim Blick auf seinen eigenen, höchstens oberflächlich Staigerkonformen Seitenhieb gegen die Gegenwartsliteratur in *Obszön* noch einmal augenfällig: Bei der Besprechung günstiger literarischer Bedingungen für sexuelle Stimulation erklärt er, dass ein »gemäßiger, mit Sinnlichkeit geladener Realismus stärkere Wirkung« habe »als ein krasser, der gar nicht sinnlich« sei, weshalb etwa die »leise streichelnden Anspielungen« in Apuleius' *Goldenem Esel* mehr »reizen« als »viele der deutlichsten, aber kältesten unanständigen Passagen unserer Jahre«.99 Wäre der Vorbehalt gegenüber »krassem Realismus« bestimmt in Staigers Sinn, so argumentiert jedoch Marcuse hierbei anders als jener und als alle Streitteilnehmer. Anstatt moralische oder ästhetische Bedenken gegen explizite sexuelle Darstellungen zum stimulierenden Selbstzweck vorzubringen, fürchtet Marcuse bei übermäßiger Explizitheit einzig und allein um diesen Selbstzweck selbst.

*

99 L. Marcuse: *Obszön*, S. 60.

Der Kontrast zwischen den Argumentationsweisen von Ludwig Marcuse und den Debattanten des Zürcher Literaturstreits führt die Pornographie-Diskussion um 1968 als breites Spektrum vor, in dem die Sympathien und Aversionen nicht simpel nach politischen Positionen bzw. ›progressiv‹ *versus* ›konservativ‹ einteilbar sind.

Ebenfalls wenig plausibel wäre eine Entwicklungsgeschichte, die eine kontinuierliche Auflösung der Grenze zwischen Kunst und Pornographie erzählen würde. Oder eine, die auf den ersten ›Vorstoß‹ bei Ludwig Marcuse den Zürcher Literaturstreit als ›Rückfall‹ – und dann den endgültigen ›Durchbruch‹ der Entgrenzung in (der Rezeption von) zwei repräsentativen Wortmeldungen der neuen amerikanischen Literaturtheorie folgen ließe: Wenn sich das nächste Kapitel mit einer Relektüre von Susan Sontags und Leslie A. Fiedlers Überlegungen zur Pornographie befasst, die auch für die deutschsprachige Diskussion grundlegend sind¹⁰⁰ und jene Abgrenzung zur Kunst – nochmals anders als Marcuses *Obszön* und auf einander entgegengesetzte Weise – in Frage stellen, soll folglich keine Entwicklung vorgeführt werden. Stattdessen geht es um die argumentative Vielfalt und Gleichzeitigkeit selbst innerhalb der Aufwertungen des Pornographischen.

3. Exklusive versus popularisierende Entgrenzung: Pro Pornographie als Paradefall von extremer Literatur (Susan Sontag) oder von Massenkultur (Leslie A. Fiedler)

Im Gegensatz zu Fiedlers Diskussionsbeitrag anlässlich einer im Sommer 1968 ausgerichteten Anschluss-Veranstaltung zum Zürcher Literaturstreit gibt es bei Susan Sontags Essay *The Pornographic Imagination* (1967) keine Indizien einer interkontinentalen Austauschbeziehung mit jenem Streit in den deutschsprachigen Feuilletons. Der rasch ins Spanische, Italienische, Holländische, Deutsche und weitere Sprachen übersetzte Essay, ursprünglich in der Frühlingsnummer der Zeitschrift *Partisan Review* von 1967 und somit fast gleichzeitig wie die erste Sammlung der Artikel

¹⁰⁰ Allgemein zur wichtigen Rolle von Sontag und Fiedler für die deutsche Germanistik jener Zeit vgl. Luckscheiter (2000), S. 364f.

zu Staigers Rede seit Weihnachten 1966 erschienen, weist jedoch eine Reihe gemeinsamer Bezugspunkte auf. Daher kann er als Teil der größeren Diskussion gelesen werden, die sich an den verschiedenen Schauplätzen mit mehr Korrespondenzen abspielt als dies zumindest Sontag selbst suggeriert, indem sie spezifisch die ästhetischen Ansichten der »English and American critics« behandelt und kritisiert.¹⁰¹

Susan Sontag, die mit Peter Weiss' *Marat/Sade* bereits 1965 das nachmals für den Zürcher Streit wichtige Stück Gegenwartsliteratur enthusiastisch besprochen hat,¹⁰² teilt die gängige Diagnose, dass – neben der gegenwärtigen Mode von Neuauflagen bzw. Taschenbuchausgaben minderwertiger »pornographic potboilers« (PI 181, vgl. 211) – die »contemporary literature« häufig »zones of writing« einschlieÙe, »that structurally resemble pornography« (PI 186). Angesichts dieser Tendenz der Gegenwartsliteratur fordert sie die Interpreten auf, ihre ästhetische Orientierung an vergangenen Zeiten, namentlich am »Realismus« des 19. Jahrhunderts, und das moralische Postulat, Literatur solle das »Menschliche« (»the ›human‹«; z.B. PI 186) darstellen, aufzugeben. Das klingt wie eine direkte Entgegnung auf Staigers Rede, obschon sie die »English and American world of letters« hierin als speziell rückständig einschätzt und mit der »European« Literaturkritik kontrastiert, wobei sie freilich in erster Linie an die französische denkt (PI 187).

Gegen solche Auffassungen, die ihr zufolge dem Verständnis von Pornographie *als* Literatur, mithin dem Verständnis der Pornographie-Affinität gegenwärtiger Literatur im Wege stehen, setzt Sontag ihre These, dass »some pornographic books« zugleich »interesting and important works of art« seien (PI 183). Das ästhetische Votum für (einen Teilbereich der) Pornographie dieser Autorin wird von der Sekundärliteratur, die ohnehin überwiegend systematisch orientiert ist, gewöhnlich in – kontrastiven –

101 Sontag: *Pornographic Imagination* (1967), Zitat z.B. S. 185. Verweise auf diese Ausgabe des Essays fortan unter der Sigle PI direkt im Text. – Für einen Überblick der Übersetzungen vgl. Poague/Parsons (2000), S. 157f.

102 Vgl. Sontag: *Marat/Sade/Artaud* (engl. 1965, dt. 1968), dazu etwa Bommert (1989), S. 341.

Bezug zur feministischen Pornographie-Diskussion gestellt,¹⁰³ die dann in den 1970er Jahren zunächst in den USA entflammt und mit der *PorNO!*-Debatte in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre in Deutschland ihren Höhepunkt erreicht. Doch der Vergleich mit unmittelbar zeitgenössischen Positionen ist mindestens so ergiebig.

Repräsentativ für die Pornographie-Votanten der Zeit, verbindet Sontag mit ihrem Thema den Anspruch einer Grundsatzdebatte über die »nature of literature« (PI 188), deren Begriff anhand von herkömmlich aus der Kunst Ausgeschlossenen neu zu überdenken sei. Diesen Aspekt betont der Titel *Kunst und Antikunst* (1968) der Essay-Sammlung, worin der Pornographie-Aufsatz (*Die pornographische Phantasie*) ein Jahr später als Zugabe zur übersetzten Kollektion *Against Interpretation* (1966) auf Deutsch erscheint.¹⁰⁴ Nicht minder typisch ist die Aufbruchsgeste, mit der Sontag die vorgeschlagene Perspektive als völlig neuartig beansprucht: Nirgends in der angloamerikanischen Debatte sei sie bisher ihrer These begegnet, denn Pornographie werde, anstatt als ästhetisches, ausschließlich als gesellschaftliches bzw. psychologisches Phänomen und unter moralischem Blickwinkel betrachtet (vgl. PI 183; PP 41).¹⁰⁵ Offenbar hat sie das Buch von Ludwig Marcuse nicht gelesen, obwohl die englische Übersetzung seit 1965 greifbar ist.¹⁰⁶ Umso besser, d. h. unabhängiger belegt Sontags Essay den perspektivischen Umschwung in der Pornographie-

103 Vgl. z. B. Gubar (1987).

104 Die Übersetzung des Pornographie-Essays ist zunächst zweigeteilt in der Februar- bzw. April-Nummer von *Akzente* (1968) erschienen. Da die Sammlung *Kunst und Antikunst* für die deutschsprachige Rezeption wirkmächtig ist, wird *Die pornographische Phantasie* im Folgenden nach dieser Ausgabe zitiert: direkt im Text unter der Sigle PP. Paraphrasierend wird aber häufig eine eigene Übersetzung geboten.

105 Darin folgt ihr die Forschung gewöhnlich. Vgl. etwa Klettenhammer (2008), S. 417, für die Sontags ästhetischer Blickwinkel einen »Wendepunkt« im bisherigen »Pornographie-Diskurs« bedeutet.

106 Vgl. L. Marcuse: *Obscene*, dazu oben Kap. II.1. Dabei gehören die beiden zum gleichen Lektürekanon um 1968, wie etwa Uwe Timm in seiner Erinnerungserzählung über Benno Ohnesorg *Der Freund und der Fremde* (2005), S. 127, nahelegt, wenn er unter den gemeinsamen Leseerfahrungen der Kolleg-Zeit Susan Sontag gleich nach Ludwig Marcuse nennt.

Diskussion um 1968 – sowie die Attraktivität der Aufbruchsgeste, die alle Rücksichten auf mögliche Vorgänger selbst bei der nicht allzu radikalen These, *manche* Pornographie sei Kunst, fahren lässt. Zumal Sontag überdies ein kleines, aber markantes Fragezeichen setzt beim Label ›Pornographie‹ für solche zugleich »seriöse Literatur« (»serious literature«), indem sie das »zweifelhafte Etikett« (»dubious label«) nur *faute de mieux* (»lacking a better name«) verwenden will (PP 39f.; PI 181f.).¹⁰⁷ So rückt sie mit der normativen Unterscheidung zwischen literarischer und nicht-literarischer Pornographie begrifflich in nächste Nähe zu denjenigen, die seit je erotische Literatur von Pornographie abgegrenzt haben.

Zeitgemäß setzt sich Sontag auch mit der Repressionsthese samt Ausläufer zur Erklärung des Phänomens Pornographie auseinander. Allerdings kritisiert sie die These fundamental. Das ist umso bemerkenswerter, als die Lieblingserzählung der Beschwörer einer sexuellen Befreiung beim Transfer in die Kunsttheorie ein besonderes Potenzial entfaltet, historisch aus dem Literaturbegriff ausgegrenzte, ›unterdrückte‹ Darstellungen von Sexualität zu rehabilitieren, mithin sich für Sontags Zwecke anböte. Im Essay unauffällig placiert und erst am Schluss mit einer Gegenthese verbunden, erweist sich ihre Kritik am beliebten Repressionsnarrativ, die angesichts der Kritik an der moralischen Perspektive leicht zu übersehen ist,¹⁰⁸ beim hier gewählten Zugang als eigentlicher Kern der – in französischer Theorietradition stehenden – Konzeption und erhellt die spezifischen, eng liierten Begriffe von Sexualität und Kunst.

107 Vgl. auch die Begriffsbedenken PI 182: »– assuming that the stale label has any use at all –« (PP40: »– sofern dieses abgegriffene Wort überhaupt etwas besagt –«).

108 Vgl. exemplarisch Rollyson (2001), S. 89, der Sontags Blick auf Pornographie »outside the context of Christian morality« im Einklang mit der These von der christlichen Moral als Hauptunterdrückungsfaktor der westlichen Sexualität sieht.

Sontag: gegen die Repressionsthese – für Pornographie als moderne Religion

Susan Sontags Kritik an der Unterdrückungsthese betrifft erklärtermaßen die aktuell unter den aufgeklärtesten (»most enlightened«; PI 199) Diskussionsteilnehmern vorherrschende Auffassung von Sexualität. Der so entscheidende wie falsche Punkt an dieser Mischung aus »Rousseauist, Freudian and liberal social thought« besteht für Sontag in der Annahme, dass Sexualität von Natur aus eine reine Quelle emotionalen und physischen Vergnügens (»pleasure«) sei, während alle Probleme lediglich aus der langen Geschichte der Unterdrückung bzw. Deformation der sexuellen Impulse durch das westliche Christentum (»Western Christianity«) resultierten. Entsprechend werde das stigmatisierende Etikett des »Obszönen« (»the obscene«) als bloße Konvention angesehen, als Fiktion (»fiction«), die der Natur von einer Gesellschaft aus dem Irrglauben aufgezwungen werde, dem Sexuellen hafte etwas Anrühiges an (PI 199; vgl. PP 57f.).

Sontag kritisiert die Idee einer natürlich-guten Sexualität weniger als problematischen Essentialismus, geht sie doch selbst von einer »ahistorical domain of eros« (PI 193) aus, denn vielmehr als anthropologische Verharmlosung. Unter Berufung auf die französische Tradition – repräsentiert durch de Sade, Lautrémont, Bataille vornehmlich als Autor von *Histoire de l'œil* (1928) sowie durch die pseudonymisierten¹⁰⁹ Verfasser(innen) der »highly literary« (PI 192) pornographischen Werke *L'histoire d'O* (1954) und *L'image* (1956) – bevorzugt sie dagegen ein finsternerer Bild des Sexuellen: Jenseits von christlichen und anderen Unterdrückungen sei die menschliche Sexualität ein höchst fragwürdiges (»highly questionable«) Phänomen und folglich das »Obszöne« tief im Bewusstsein verankert. Sexualität gehöre, zumindest potenziell, nicht zu den gewöhnlichen (»ordinary«; »normalen«), sondern zu den extremen Erfahrungen des Menschen und bleibe, möge sie noch so gezähmt sein, eine der dämonischen Mächte (»demonic forces«) im

¹⁰⁹ Inzwischen gilt Anne Desclos (Pseudonym: Pauline Réage) als Verfasserin von *L'histoire d'O* bzw. Catherine Robbe-Grillet (alias Jean de Berg) von *L'image* als gesichert.

menschlichen Bewusstsein – eine Macht, die immer wieder verbotene und gefährliche Wünsche in uns wecke, die vom Verlangen, einem anderen Menschen Gewalt anzutun, bis zur wollüstigen Sehnsucht nach der Auslöschung des eigenen Bewusstseins, ja selbst nach dem Tod reiche (PI 199f.; vgl. PP 58). Ihr zufolge ähnelt der Liebesakt (»making love«) eher einem epileptischen Anfall als – gemäß Suggestion jener ›Aufgeklärtesten‹ – dem Genuss einer Mahlzeit oder einem Gespräch (PI 200; vgl. PP 58). Ein anderer Vergleich ruft schließlich die neuste unheimliche Energie jener Zeit auf den Plan: »[S]exuality is something, like nuclear energy, that may prove amenable to domestication through scruple, but then again, it may not.« (Ebd.)

Mit derartigen Kräften wird Sexualität bzw. Eros weder von Wilhelm Reich und seinen Nachfolgern noch von Herbert Marcuse assoziiert, und Sontags Kritik am schönfärberischen Sexualitätsbild der Repressionsthese der »enlightened public opinion« (PI 200) trifft unausgesprochen auch diese Theorien. Dabei hat sich Susan Sontag einige Jahre zuvor begeistert gezeigt von der Interpretation bzw. Umdeutung der freudschen Psychoanalyse zu radikaler Gesellschaftskritik und sexualrevolutionärem Aufbruchprogramm durch Reich und mehr noch durch Marcuse. In ihrer Besprechung von Norman O. Browns *Life Against Death* (1959), deutsch als *Zukunft im Zeichen des Eros* (1962) erschienen, nennt Sontag das Buch, das in ihren Augen mit der Akzentuierung der Bedeutung von Sexualität und Freiheit wichtige Aufholarbeit leistet für die theoriegeschichtlich – erneut im Vergleich zu Frankreich – rückständigen USA, stets zusammen mit Marcuses *Eros and Civilization (Triebstruktur und Gesellschaft)*.¹¹⁰ Ihr Doppellob gilt neben dem Kulturveränderungsprogramm und der damit verbundenen Ablehnung des ›revisionistischen‹ Freudianismus¹¹¹

110 Vgl. Sontag: *Norman O. Browns ›Zukunft im Zeichen des Eros‹* (1968 [engl. 1961 bzw. 1966]). Der »unselige« Reich erhält zwar weniger Lob als Marcuse, aber Sontag verteidigt ihn gegen Brown mit dem Argument, dass der Irrtum des Orgasmus-Primats weniger schwerwiegend sei als das Verdienst, die kritischen Implikationen von Freuds Ideen erfasst zu haben (ebd., S. 254).

111 Marcuse kritisiert diese Position bes. im Epilog von *Triebstruktur und Gesellschaft*, S. 234-269.

insbesondere der Überwindung des Leib-Seele-Dualismus, der Betonung des körperlich-sexuellen Ich und der Annahme eines latent-idealen Androgynismus des Menschen, von dem ein unbewusster Aufstand gegen sexuelle Differenzierung und genitale Organisation ausgehe.¹¹² Sei es, dass Sontag ihre Meinung über Marcuse zwischen den beiden Beiträgen (teilweise) geändert hat oder dass sie einfach ein zwiespältiges Verhältnis zu dessen Sexualtheorie unterhält – ihre dunklere Anthropologie der Sexualität fällt als Differenz ins Gewicht und ist für die Orientierungen am französischen Theoriezweig exemplarisch.¹¹³

Mit ihrer Kritik an der sexualtheoretischen Repressionsthese verwirft Sontag gleichzeitig eine prominente Möglichkeit, die Existenz von Pornographie zu erklären. Wiederum ohne dass der Name fällt, handelt es sich um die Erklärung nach Reichs Muster.¹¹⁴ Pornographie wird demnach als Krankheitssymptom einer Gesellschaft begriffen, deren sexuelle Gesundheit («sexual health») durch Unterdrückung der Sexualität geschädigt sei (PI 199; vgl. PP 58); sie gilt gleichermaßen als Ausdruck und als Kompensation der gesellschaftlichen Heuchelei und Verdrängung (vgl. PI 183; PP 41). Pornographie ist aus solcher Sicht ein klassisches Symptom von Doppelmoral im Sinn des Klischees vom scheinbar treuen, insgeheim Bordelle besuchenden Ehemann: Pornographie funktioniert gesellschaftlich so gut bzw. so schlecht wie Prostitution.

Diese negative Erklärung des Phänomens Pornographie ersetzt Sontag am Ende des Essays durch eine aufwertende Entstehungsgeschichte, die im Einzelnen überrascht, während die Aufwertung an sich der zeitgenössischen Tendenz entspricht und – ebenfalls

112 Vgl. Sontag: *Norman O. Browns ›Zukunft im Zeichen des Eros‹*, bes. S. 253f.

113 Für eine Meinungsänderung könnte etwa sprechen, dass sie in der Brown-Besprechung von 1961 die pessimistische Auffassung von Sexualität kritisiert, die bei Freud deren Verdrängung, Unterdrückung zur Ermöglichung von Kultur verlangt (vgl. ebd., S. 254f.). – Zur zunehmend kritischen Sicht Sontags in einem anderen Bereich, nämlich auf Marcuses Konzept der ›repressiven Toleranz‹, vgl. zusammenfassend Rollyson (2001), S. 213f. Ausschließlich Gemeinsamkeiten der Konzeptionen Marcuses und Sontags bespricht dagegen Peariso (2009).

114 Vgl. dazu oben S. 57.

wenig exotisch – mit Kapitalismuskritik verknüpft ist. Ähnlich wie Ludwig Marcuse lässt Sontag ihre Geschichte im 18. Jahrhundert der Aufklärung beginnen, doch anders als jener, der die Geschichte der *Unterdrückung* des literarischen Obszönen mittels pseudo-liberaler Verteidigung erzählt, vermutet Sontag hier den Ursprung der *Pornographie* in der ›modernen‹ westlichen Erscheinungsform, um die es ihr ausschließlich geht (vgl. PI 210; PP 68). Die nur angedeutete Argumentation kann zu einer Pointe zugespitzt werden, die im Diskussionszusammenhang brisant ist: Als in der Aufklärung die ›old religious imagination‹ zu bröckeln angefangen habe, sei die ›pornographic imagination‹ in die Bresche gesprungen, um das menschliche Bedürfnis nach ›high-temperature visionary obsessions‹, nach ›exalted self-transcending modes of concentration and seriousness‹ zu befriedigen (ebd.). Diesem Bedürfnis werde nämlich die moderne kapitalistische Gesellschaft mit ihrem einseitigen Akzent auf dem Individuum und ihrer Dämonisierung des genauso grundlegenden Verlangens nach Überschreitung des ›Persönlichen‹ nicht gerecht (ebd.). Folglich erweist sich Pornographie, die das einst religiöse Monopol auf die Phantasie einer absoluten Welt (›total universe‹; z.B. PI 207) und auf das Selbst transzendierende Bewusstseinsformen beerbt, als eine Art Fortsetzung der Religion mit anderen Mitteln; Pornographie als profane Religion.

So einleuchtend sie erscheinen mag, im historischen Kontext gelesen ist Sontags emphatische Verbindung von literarischer Pornographie und Religion über diese Entstehungsgeschichte denkbar – und doppelt – eigenwillig.

Auf der *einen Seite* dient der Hinweis auf religiöse Affinitäten ebenso wie auf moralische Inhalte denen, die an der herkömmlichen Abgrenzung von Kunst gegenüber Pornographie festhalten, gewöhnlich dazu, ein Buch als literarisch *statt* pornographisch zu qualifizieren. Gegen diese Position, die Ludwig Marcuse als Illiberalität mit liberalem Schein taxiert hat, richtet sich Sontags Abwehr von Argumentationen wie derjenigen im Kommentar zur englischen Übersetzung (1965) der *Histoire d'O*: Dort wird, wie Sontag zitiert, die dargestellte vollkommene geistige Verwandlung der Protagonistin zur sexuellen Gefügigkeit mit ›ascesis‹ assoziiert und das Buch als ››a mystic work‹, and therefore ›not, strictly speaking,

an erotic book« bezeichnet (PI 208f.). Die Schlussfolgerung basiert für Sontag auf einer falschen Alternative (Religiöses *oder* Erotisches). Die Auffassung des religiösen Sinnes als ›Wahrheit‹ hinter dem wörtlichen erotischen Sinn sei eine verfehlte Interpretation, die belege, dass »the range and seriousness of sexual experience« trotz der vielbeschworenen neuen Freizügigkeit weiterhin verunglimpft werde und die Mehrheit nach wie vor die »religious imagination« nicht nur als wichtigste, sondern im Grunde als einzige glaubwürdige Absolutheitsphantasie gelten lasse (PI 209).

Die Autorin ist gegen solche, eigentlich allegorische Lektüren und betrachtet es als eine der wichtigsten intellektuellen Aufgaben der Zukunft, eine neue »serious, ardent and enthusiastic« Sprechweise jenseits der religiösen Einbindung zu finden (ebd.). Daher geht es ihr nicht um die Rückführung der pornographischen auf ›ursprünglich‹ oder ›eigentlich‹ religiöse Literatur, wenn sie dem Pornographischen seit dem 18. Jahrhundert die einstige Rolle des Religiösen überträgt und den Essay mit Bezügen und Parallelen zwischen der sexuellen bzw. pornographischen und der religiösen Sphäre spickt: angefangen bei Sexualität und Religion als den ältesten Mitteln zur Erlangung von Ekstase (vgl. PI 200; PP 58f.) über den analogen Entwurf eines ›absoluten Universums‹ durch die pornographische und religiöse Phantasie (vgl. PI 207f.; PP 66) bis hin zum gemeinsamen Motiv der Ich-Auslöschung (vgl. PI 209; PP 67), dem pathetischen Ton (vgl. PI 210; PP 68) und einer wirkungsästhetischen Ähnlichkeit der Bücher, die auf Erregung bzw. Bekehrung aus sind (vgl. PI 191; PP 49f.). Vielmehr leistet in ihren Augen die Pornographie für die Gegenwart das, was die Religion für die Vergangenheit geleistet hat. Darin ist Pornographie zeitgemäß, zudem zukunftsträchtig, denn sie weckt für das Projekt einer neuen ›ernsthaften, brennenden, enthusiastischen‹ Sprechweise besondere Hoffnungen. Entsprechend schlägt Sontag in der Rezension von *Life Against Death* eine Zukunftsorientierung an der Apologie des Leibes in der christlichen Eschatologie vor, allerdings im diesseitigen Sinn einer ›Eschatologie der Immanenz‹, die sie bei Brown unternommen sieht.¹¹⁵

115 Vgl. Sontag: *Norman O. Browns ›Zukunft im Zeichen des Eros‹*, S. 256f.

Die Pornographie in nobilitierender Absicht als Nachfolgerin der Religion zu etablieren, ist vor allem auch mit Blick auf die *andere Seite* der sich progressiv verstehenden Diskussionsteilnehmer abenteuerlich. Für jene, die Sontag schon mit der Ablehnung der Repressionsthese indirekt adressiert, bildet ja Religion als Institution üblicherweise ein kulturelles Hauptinstrument zur Unterdrückung der Sexualität. Aus diesem Blickwinkel könnte der Pornographie eine Allianz mit Religion nur schaden, wäre geradezu eine ideale Abwertungsstrategie, etwa im Sinn einer zur historischen Erzählung ausgebauten Kritik an ›repressiver Entsublimierung‹,¹¹⁶ die so klänge: Während die religiöse Repression seit der Aufklärung zunehmend an Macht und Bedeutung verliert, treten an ihre Stelle subtilere Formen von Unterdrückung wie die vermehrt unzensurierte Pornographie, die mit der Gewährung von eng begrenzten (Pseudo-)Freiheitsräumen für die Phantasie der realen Repression zuarbeitet.

In einem, für sie freilich positiven, Punkt wäre Sontag mit dieser Kritik einig, was zu einem weiteren Kennzeichen ihrer Konzeption führt: Die Betonung liegt bereits im Titel des Essays auf der pornographischen *Phantasie* (»*Imagination*«), die – auf den ersten Blick widersprüchlich – insofern nicht ›nur‹ Phantasie ist, als sie weder im Gegensatz zur *Wirklichkeit* noch zum *Wissen* steht.

Das anthropologische Wissen der pornographischen Phantasie

Literarische Pornographie wird von Sontag als dezidiert phantastisches Genre (»fantasy«) beschrieben, vergleichbar mit Science fiction (vgl. PI 182, 190f.; PP 40, 48f.). Die beiden Gattungen ähneln sich nach ihrer Auskunft im oft ahistorischen, traumähnlichen Schauplatz sowie in der merkwürdig erstarrten Zeit der Handlung. Insbesondere aber: Genauso wenig wie die phantastischen Raumschiffe und die von Lebewesen wimmelnden Planeten der Science fiction-Romane existierten, seien selbstverständlich die sexuellen Meisterleistungen der Pornographie-Protagonisten, die Größe ihrer Organe, die Zahl und Dauer der Orgasmen, die

116 Zur Standardversion der Kritik an Pornographie als ›repressiver Entsublimierung‹ vgl. oben S. 145f.

Variationsbreite praktizierter Stellungen und das Ausmaß der sexuellen Energie realistisch (vgl. PI 190; PP 48).

Zugleich hat die unrealistische Pornographie einen direkten Draht zur anthropologischen Realität, zu den sexuellen Phantasien als fundamentalem Teil menschlicher Sexualität. Für Sontag ist Sexualität mindestens so sehr ein Phänomen des Bewusstseins (»consciousness«, PI 199 u.ö.) wie der Praktiken, die nicht als »wirklich« von »bloßer« Phantasie abtrennbar sind. Die Differenz wird nicht eingeebnet: Wenn die »extreme forms of human consciousness« der Stoff (»materials«) pornographischer Bücher sind (PI 190), dann regt Pornographie – vorzugsweise finstere – sexuelle Phantasien als solche an, nicht als »Taten«; sie dreht sich um die dunklen sadistischen und masochistischen menschlichen Sehnsüchte als solche. Unrealistisch wie sie ist, betrifft Pornographie die Phantasien, die *als Phantasien* real sind und einen realen Bestandteil von Sexualität bilden.

Weil solche Phantasien zur menschlichen Sexualität gehören, traut Susan Sontag der literarischen Pornographie – ähnlich wie Ludwig Marcuse dem obszönen Text als Paradefall von Literatur¹¹⁷ – ein besonderes Wissen (»knowledge«, PI 210-212) vom Menschen zu, das sie allerdings anders als der Systematik-Skeptiker anthropologisch verallgemeinert. Nicht zufällig sind jene französischen Bücher, die ihr für eine das Abgründige der Sexualität integrierende Anthropologie Pate stehen, durchweg literarische Werke.¹¹⁸ Hierbei erscheint das *Wissen der pornographischen Phantasie*, dem zweideutigen Genitiv (*subjectivus* und *objectivus*) entsprechend, als spezieller Wahrheitszugang (»peculiar access to some truth«) in zweifacher Bedeutung: Zum einen handelt es sich um ein besonderes Wissen *über* die menschliche Phantasie, ein Wissen um die dunklen, verbotenen, extremen Phantasien des Menschen, ein Wissen »about sensibility, about sex, about individual personality, about despair, about limits« (PI 211). Dieses Spezialwissen stuft Sontag zwar im Einklang mit einer Fraktion von Pornographie-Kritikern als potenziell gefährlich ein, indem es etwa zur Verrohung, zur »brutalization of the morally innocent«

117 Vgl. Kap. II.1, S. 181f.

118 Vgl. oben S. 216.

führen könne (ebd.). Das rechtfertigt für sie jedoch keine Zensur, denn wegen der Missbrauchsmöglichkeit sei im Grunde jedes allgemein zugängliche Wissen gefährlich. Zudem sei pornographisches Wissen als Massenware immerhin weniger lebensgefährlich (»lethal«) und – was den Preis menschlichen Leids anbelange – weniger kostspielig (»costly«) als das Wissen der Technik, in das man gegenwärtig den ganzen Fortschrittsglauben setze (PI 211f.).

Zum anderen ist das Wissen der pornographischen Phantasie bei Sontag gleichzeitig eine spezifische *Weise* des Wissens, keine Theorie aus kühler Distanz, sondern selbst eine sinnliche Erfahrung (»experience«, PI 211) und in diesem Sinn Erfahrungswissen. Pornographie bietet deshalb keine bloße Beschreibung, vielmehr eine »invocation of the erotic in its darkest sense« (PI 201). Die Kennzeichnung als Beschwörung (»invocation«) unterstreicht die performative Dimension dieser Form von Wissensvermittlung, die mit dem Gegenstand des Wissens perfekt korrespondiert: Die Pornographie, die das Bewusstsein der Leser und Leserinnen um abgründige Erlebnisse der Phantasie erweitert und auf sinnliche Weise Wissen, mithin Erfahrung vermittelt, erfüllt hier ein charakteristisches Ideal der Kunsttheorien um 1968, das Ideal vom Eros des Wissens, vom erotischen Wissen über den Eros.¹¹⁹

Sontags doppelt spezielles Wissen der pornographischen Phantasie ist trotz aller Abgründigkeit auch zukunftsfruchtig. Diesen Aspekt, indes deutlich unterschieden von der umfassenden Orientierungsfunktion erotischer Zukunftsfiguren wie Narziss und Orpheus bei Herbert Marcuse, tönt die erwähnte Rede von einer neuen intensiven Sprechweise der Zukunft an.

Das Zukunftspotenzial der Pornographie tritt in den Vordergrund, sobald eine Diskussion berücksichtigt wird, in deren Nachbarschaft Sontags Essay – zufällig oder nicht – bei der Ersterscheinung in *Partisan Review* steht und zu der er eine unauffällige, aber signifikante Beziehung unterhält. Ein Blick auf diese Diskussion

119 Vgl. dazu oben S. 97f. (bei Herbert Marcuse) und 181f. (bei Ludwig Marcuse) sowie unten 316 (bei Adorno) und 364 (bei Barthes). Weil auch Sontag die *Vereinigung* von Wissen und Sinnlichkeit im Auge hat, greift es zu kurz, sie den sinnlichen auf Kosten des intellektuellen Aspekts favorisieren zu sehen (vgl. z.B. zeitgenössisch Gilman [1969], neuerdings tendenziell Peariso [2009], S. 166).

lohnt sich umso mehr, als Sontag selbst daran teilnimmt und sich dort kritisch auf Fiedler bezieht.

»Post-Freudian, post-Marxian«: Erotische Zukunftsvisionen

Die *Partisan Review*-Nummer vom Frühling 1967, die *The Pornographic Imagination* und weitere Aufsätze bringt, setzt daneben die Veröffentlichung von Antworten auf eine Umfrage zur Gegenwart und Zukunft der USA fort, die in der Ausgabe vom Winter 1967 begonnen hat. Die Frage dieser Umfrage ist auf dem Titelblatt beider Nummern prominent in einem separaten Kasten am Kopf des Inhaltsverzeichnisses placiert, so dass die Essay-Beiträge buchstäblich unter der großen Frage stehen: »WHAT'S HAPPENING TO AMERICA?« Die redaktionelle Umfrage geht von der tentativen Diagnose einer beginnenden moralisch-politischen Krise (»moral and political crisis«) aus, die nicht durch eine bestimmte Politik (»any single policy«), sondern durch »some more general failure or weakness in our national life« erklärbar sei. Sie ist in sieben Teilfragen zu den aktuellen Entwicklungen in Problembereichen wie Inflation und Armut, Rassismus oder Außenpolitik und zur amerikanischen Zukunft ganz allgemein unterteilt.¹²⁰

Susan Sontag hat sich ihrerseits an der Umfrage beteiligt; ihre Antwort ist mit der ersten Runde der Responenzen in der Winter-Ausgabe erschienen. Sie weist zunächst auf die globale Relevanz der Zukunft Amerikas hin, das heute als Weltmacht »man's biological as well as his historical future in its King Kong paws« halte.¹²¹ Am ausführlichsten behandelt sie hernach die siebte Frage betreffend die heutige Jugend (»Do you think any promise is to be found in the activities of young people today?«), die ihr in der düster beurteilten Gegenwart das größte Zukunftspotenzial verkörpert.¹²² Sie begrüßt den neuen »radicalism«, den sie als ebenso »post-Freudian« wie »post-Marxian« und gleichermaßen als »experience« wie »idea« charakterisiert, da die jetzigen Jungen die »puritanische« Konzentration auf Ideen, auf Politik im engen Sinn

¹²⁰ *Partisan Review* 34 (Winter 1967), S. 13 f.

¹²¹ Ebd., S. 51-58, Zitat hier S. 51.

¹²² Vgl. ebd., S. 55-58 bzw. 14 (Frage).

aufgegeben hätten, um sich stattdessen für neue »personal mores« zu interessieren.¹²³ Auf dem Gebiet der Sexualität, die sie im Zentrum dieser neuen ›Sitten‹ oder Lebensweisen verortet, sieht Sontag die »sexual revolution« in eine vielversprechende Phase eintreten, welche die veralteten (»outmoded«) Slogans der Repressionsthese ablöse: Unter Übernahme einer Diagnose von Leslie A. Fiedler – die sie allerdings eindeutig positiv wendet, während sie Fiedlers ambivalente Wertung als Kritik akzentuiert – assoziiert sie die neue Entwicklungsstufe vor allem mit der Verwischung von Geschlechterdifferenzen zugunsten des Androgynen und Bisexuellen.¹²⁴

Dieses zukunftsweisende Moment kehrt im Essay über die pornographische Phantasie an der Stelle wieder, wo Sontag die Verweigerung von »fixed distinctions between the sexes« und »bisexuality« hervorhebt (PI 207; vgl. PP 66). Freilich erklärt sie sich das hier nicht lebensweltlich, sondern rein ›strukturell« (»structurally«), d.h. mit der dadurch erzielten Vermehrung der Möglichkeiten zum sexuellen Austausch innerhalb der allein nach dem »erotic imperative« funktionierenden pornographischen Welt (ebd.). Die aufgezeigte Verbindung mit der Umfrage zur (amerikanischen) Zukunft läßt dieses Merkmal der Pornographie zukunftsträchtig auf und erweitert das phantasierte Erotische »in its darkest sense« (PI 201), namentlich sadistische und masochistische Imaginationen, um ein programmatisches Element für das Bild einer neuen Sexualität jenseits heterosexueller Konventionen.

Die pornographische Phantasie als Quelle anthropologischer Wahrheiten, sogar sexueller Zukunftsideen: Sind dies die versprochenen *ästhetischen* Argumente zur Verteidigung einer durch »artistic excellence« (PI 181) ausgezeichneten Pornographie?

123 Vgl. ebd., S. 55f.

124 Ebd. Sontag bezieht sich auf Fiedlers »remarkably wrongheaded and interesting essay« *The New Mutants*, ein Jahr zuvor in *Partisan Review* erschienen, und differenziert dessen Bewertung der diagnostizierten Entwicklung in einer Klammerbemerkung, ebd., S. 55: »(Though sometimes, in his characteristic have-it-both-ways manner, Fiedler seemed to be vicariously relishing this development, *mainly* he appeared to be lamenting it.)« – Diesen Essay Fiedlers nehmen dann Brinkmann und Rygulla in ihre *Acid*-Anthologie der *Neuen amerikanischen Szene* auf (vgl. Brinkmann/Rygulla [Hg.]: *Acid* [1969], S. 16-31).

Zumindest im Sinn eines weiten Begriffs von Moral, wie ihn Norbert Miller anlässlich des Zürcher Literaturstreits bei seiner Diagnose einer generellen Moralisierungstendenz der gegenwärtigen ästhetischen Debatte verwendet,¹²⁵ argumentiert Sontag moralisch.¹²⁶ Ihr Ansatz reiht sich insofern in die Tendenz ein, als sie Pornographie mit dem Verweis auf das epistemologische und punktuell programmatische Potenzial des darin präsentierten bzw. erzeugten Wissens um Sexualität in die Sphäre der Literatur erhebt. Dies schließt jedoch den Blick auf die *Textverfahren* theoretisch ein, denn bei pornographischer Literatur, beansprucht als Verwirklichung jenes Ideals des erotischen Wissens über den Eros, ist die spezifische *Form* dieses Wissens entscheidend – und entscheidend anders als diejenige von sexualwissenschaftlichen bzw. -utopischen Abhandlungen. Wie für Ludwig Marcuse liegt für Sontag das Obszöne letztlich nicht im Geschilderten selbst, sondern in der Darstellungsweise, im ›Ton‹: »[S]heer explicitness about sexual organs and acts is in no sense necessarily obscene; it only becomes so when delivered in a particular tone [...].« (PI 202; vgl. PP 60) Allerdings konzentrieren sich ihre Ausführungen weitgehend auf Inhaltliches, so dass man über die alles entscheidende erregend-obszöne Form literarischer Pornographie frustrierend wenig erfährt.¹²⁷ In dieser Hinsicht löst der Pornographie-Essay das Versprechen einer dezidiert ästhetischen Perspektive höchstens teilweise ein.

125 Vgl. oben S. 203.

126 Klettenhammer (2008), S. 417, spricht von einem ›ideologiekritischen Wertungskriterium‹, wenn Sontag pornographische Texte mit gesellschaftlicher Sprengkraft, resultierend aus einer Fokussierung des von Regeln und Normen des ›Oberflächendiskurses‹ Abweichenden, von kommerzieller Pornographie trenne.

127 Am meisten noch erfährt man über *Histoire d'O*, die in einem gehobenen Prosastil, einer würdigen, fast keuschen Sprache geschrieben sei und – im Gegensatz zu de Sades Texten – eine Entwicklung der Ereignisse sowie statt unsinnlichen schematischen Schilderungen sorgfältige Beschreibungen von Gefühlen biete (vgl. PP 53 f.; PI 194–196).

Ähnlich wie Ludwig Marcuse wertet Susan Sontag Pornographie im größeren Rahmen einer sexualisierten Ästhetik auf. Dabei akzentuiert sie aber nicht nur den Begriff der Sexualität, sondern ebenso das Kunstkonzept signifikant anders, was für die Differenzierung der Diskussion sprechend ist.

Sontag vertritt eine explizit erotisierte Kunsttheorie: Im weithin rezipierten (anti-)hermeneutischen Programm *Against Interpretation* (1964) kritisiert sie unter Betonung der künstlerischen Form die interpretatorische Übersetzung von Kunstwerken in Gedanken und votiert für eine sinnliche Erfahrung von Kunst, für »erotics of art« statt »hermeneutics«. ¹²⁸ In *Pornographic Imagination* scheint der Kunstbegriff gegenüber herkömmlichen Konzepten, die Kunst etwa nach dem Kriterium der ästhetischen Distanz von Pornographie abgrenzen, zunächst lediglich dahingehend erweitert, dass pornographische Texte als Randphänomen, als Extremzone von Literatur neu eingeschlossen wären: Weil »the materials of art« allgemein »the variety of forms of consciousness« seien, lasse sich Kunst nicht als »excluding the most extreme forms of consciousness« konzipieren, könne also Pornographie, deren Stoff solche Extremformen des Bewusstseins seien, nicht ausschließen (PI 188f.). Doch im Verlauf der Argumentation rückt der pornographische Extremfall vom Rand ins Zentrum der Kunst und wird zum Paradefall. Genau wie in Marcuses *Obszön* avanciert Pornographie bei Sontag zwar nicht zur einzig wahren, aber zur Literatur par excellence.

Freilich geschieht dies mit einem anderen Hauptargument als bei Marcuse, obwohl Sontag ihrerseits die (sexuelle) Erregung als respektable Wirkungsintention von Literatur verteidigt (vgl. PI 191, 197; PP 49f., 55f.) und eine intensive Unmittelbarkeit (»thoroughness, authenticity and power«, PI 191) der im Werk

128 Der Titel-Aufsatz der Essay-Sammlung von 1966 ist zuerst in *Evergreen Review* 34 (1964) erschienen: Sontag: *Against Interpretation* (1964), Zitat S. 80; dt. enthalten in *Kunst und Antikunst*: Sontag: *Gegen Interpretation* (1968). Zu Sontags »erotics of art« und Form-Fokus vgl. z.B. Peariso (2009), bes. S. 155 und 162.

dargestellten Bewusstseinszustände gegen die traditionelle Forderung ästhetischer Distanz ausspielt. Sie wertet Pornographie jedoch in erster Linie dadurch auf, dass sie die Aufgabe der »autonomous« Kunst der Moderne nicht mehr in der Erbauung oder Unterhaltung (»edify or entertain«) sieht, sondern darin, mit ihren Darstellungen an die Grenzen des Bewusstseins (»frontiers of consciousness«) vorzustoßen und die Überschreitung (»outrage«) alltäglicher Normen aufs Äußerste zu treiben, um die Rezipienten zu faszinieren und zu fesseln (PI 189; vgl. PP 47). Kunst ist demzufolge gänzlich getrennt von »ordinary life«; sie erzählt vom Unrealistischen, Außergewöhnlichen, Abnormalen, Exzessiven und bietet ein extremes Wissen, das immer zugleich riskante Erfahrung ist, ein Erfahrungswissen mit dem Risiko des Wahnsinns (»madness«, ebd.). Aus diesem allgemeinen Begriff von Kunst gleichsam als Extremität, wofür sie gängige Label wie »surrealism« zu wenig aussagekräftig findet, bezieht Sontag ihre Kriterien zur Bewertung des pornographischen Genres: »The notion of art as the dearly-purchased fruits of an immense spiritual risk [...] invites a new set of critical standards.« (PI 189f.; vgl. PP 47f.) Diesem »extremen« Kunstbegriff verdankt die Pornographie, genauer: die künstlerische Pornographie in Abgrenzung zum pornographischen »trash« (PI 191), ihre neue Position mitten im Herzen der Literatur. Denn: »From the point of view of art, the exclusivity of the consciousness embodied in pornographic books is, in itself, neither anomalous nor antiliterary.« (Ebd.)

Demnach bedeutet Extremität zugleich Exklusivität. Mit dem programmatischen Begriff von Kunst als Vermittlung extremer »Bewusstseinsformen«, dem die Pornographie ihren besonderen Literatur-Status bei Sontag verdankt, wird Kunst im Allgemeinen und pornographische Kunst im Speziellen exklusiv. Das anthropologische Erfahrungswissen der pornographischen Phantasie ist nicht allein in seiner Abgründigkeit und gekappten Distanz speziell. Anders als das Wissen der neuen empirischen Sexualwissenschaft, die auf *durchschnittliche* sexuelle Praktiken und Einstellungen zielt,¹²⁹ richtet es sich zudem auf das

129 Vgl. dazu oben S. 68

Außerordentliche – gewissermaßen getreu der traditionellen Auffassung vom Unerhörten als Kerngeschäft der Novelle bzw. Literatur.

Diese Exklusivität setzt sich auf Subjektebene fort, wenn Sontag das erwähnte moralische Gefahrenpotenzial des pornographischen (wie jeglichen) Wissens vor allem damit begründet, dass nicht alle den Durchblick und die Souveränität von Wissenden im emphatischen Sinn hätten (»not everyone is in the same condition as knowers or potential knowers«; PI 211). Sie rechnet mit dem Risiko einer destruktiven Wirkung der pornographischen Bewusstseins- und Erfahrungserweiterung bei der *Mehrzahl* der Leser: »It may be that, without subtle and extensive psychic preparation, any widening of experience and consciousness is destructive for most people.« (Ebd., vgl. PP 70) Dieses Risiko besteht jedoch aus ihrer Sicht bei jeder Form von ernstzunehmender Kunst und Wissen (»all forms of serious art and knowledge«; PI 212). Das Risiko für die Mehrheit spricht gegen keine Kunst und kein Wissen, ist mindestens in Kauf zu nehmen, wenn nicht sogar ein Qualitätsmerkmal innerhalb einer Ästhetik (und Epistemologie) des Extremen und Exklusiven, wie sie sich im Pornographie-Essay abzeichnet.

Mit dem exklusiven Grundzug hängt zusammen, dass Susan Sontag in der Umfrage zur Zukunft der USA bei aller Begeisterung für die neuen Praktiken und Auffassungen der Jugendlichen in den gegenwärtigen Aufbruchsbewegungen, namentlich der »sexuellen Revolution«, offenbar nicht an eine *Massenbewegung* glaubt. Ihr Lob der heutigen Jugend bezieht sich lediglich auf die »gifted, visionary minority among the young« und die »complex desires of the best of them«. ¹³⁰ Ihre Zukunftshoffnungen sind deshalb bescheiden. Sontag hält nicht für wahrscheinlich, dass diese wenigen die Oberhand gewinnen und das Land, geschweige denn die Welt verändern werden (»I'm not arguing that they're going to prevail, or even that they're likely to change much of anything in this country«) – einzig »a few of them may save their own souls«. ¹³¹ Dies dimmt implizit auch die Hoffnung auf das Veränderungspotenzial visionärer Bilder und Ideen der Kunst bzw. Literatur

130 *Partisan Review* 34 (Winter 1967), S. 56.

131 Ebd., S. 58.

vom gesamtgesellschaftlichen Level herunter auf das individuelle ›Seelenheil‹. Es dominieren nämlich die Künstler bei der Konkretisierung jener *happy few* »from Emerson and Thoreau to Mailer and Burroughs and Leo Szilard and John Cage and Judith and Julian Beck«. ¹³² Mit Judith und Julian Beck ruft Sontag das Gründerpaar von *The Living Theatre* auf, Parade-Truppe des künstlerisch-politischen Aufbruchs, die wenig später durch die Performance *Paradise now* weltberühmt werden sollte. ¹³³ Dass solche Projekte die Welt nicht verändern werden, spricht für Sontag nicht gegen sie; im Gegensatz etwa zu Herbert Marcuse beurteilt sie das *Living Theatre*-Projekt positiv. ¹³⁴ Von der Warte ihrer exklusiven Kunsttheorie ist die Einschätzung, Kunst sei nicht massenwirksam, keine Disqualifizierung. Allerdings haben Malina und Beck selber – schon vor *Paradise now*, womit sie dann die ›sexuelle Revolution‹ vorantreiben wollen – weit Größeres vor als das ihnen von Susan Sontag zugestandene »project of trying to save their own souls«. ¹³⁵

Sontags Literaturtheorie im Pornographie-Aufsatz ist schließlich auch im Hinblick auf die Anzahl der aufzuwertenden Werke exklusiv. Aus ihrem Qualitätskriterium der Vermittlung einer extremen (Lese-)Erfahrung, die letztlich nicht nur auf sexuelle Erregung, sondern auf Desorientierung, auf psychische Verstörung (»at disorientation, at psychic dislocation«; PI 191) abzielt, folgt für die Autorin, dass literarisch wertvolle Pornographie im Vergleich zur großen Zahl jener minderwertigen »potboilers« selten ist; sie selbst kennt etwa ein Dutzend gute pornographische Bücher (PI 181 f.). Das tut dem Genre – wie der darin gleich eingestuften Science fiction – wiederum keinen Abbruch. Sontag schätzt das Mengenverhältnis von ›echter‹ Literatur zu »trash«, von »novels of genuine literary merit« zum »entire volume of subliterate fiction produced for mass taste« insgesamt als höchstens unwesentlich günstiger ein und verwirft das quantitative Argument grundsätzlich: »Anyway,

132 Ebd.; *happy few* ist nicht Zitat.

133 Entgegen Sontags Nennung des – programmatisch in offener Ehe lebenden – Paares unter Becks Namen, ist bibliographisch Judith Malina (Mädchenname) üblicher.

134 Vgl. oben S. 106f.

135 *Partisan Review* 34 (Winter 1967), S. 58.

the quantitative measure supplies a trivial standard.« (PI 182) Vom Standpunkt einer exklusiven Ästhetik, die sich in mehrfacher Hinsicht eher an der Ausnahmerecheinung als am Regelfall orientiert, ist das Mengen-Argument buchstäblich trivial.

Allgemein kann man eine solche Kunsttheorie nach Belieben bewerten, etwa politisch als elitär kritisieren oder ästhetisch als anspruchsvoll loben. Bemerkenswerter ist jedoch im besonderen Fall ihre direkte Verbindung mit der Aufwertung von Pornographie. Zumal Sontags Ästhetik weder generell noch in jener Zeit einheitlich exklusiv ist. Mit Blick auf andere Essays, insbesondere *Notes on ›Camp‹* (1964) und *One Culture and the New Sensibility* (1965), erscheint das Verhältnis zur Massenkultur bei der Autorin, die eine herkömmliche Einteilung der Kultur in ›high‹ und ›low‹ verwirft, vielmehr überwiegend positiv oder zumindest ambivalent; ihre Kunsttheorie ist sogar als ›inklusive‹ bezeichnet worden.¹³⁶ Ausgerechnet dort, wo sie für Pornographie als Literatur – bzw. für den literarischen Wert mancher pornographischer Werke – argumentiert, disqualifiziert Sontag dagegen die Massenprodukte des Genres dezidiert.

Die Verbindung mit einer exklusiven Ästhetik ist das besondere Kennzeichen ihrer Aufwertungsstrategie und prägt deren zweiseitigen Effekt: Auf der einen Seite wird die Entgrenzung des Literaturbegriffs, die der Essay durch den Einschluss von Pornographie beansprucht, relativiert. Diese Entgrenzung betrifft unter anderem einen bestimmten, an der Literatur des 19. Jahrhunderts orientierten Realismus-Begriff, nicht aber jene Kunstkonzepte aus dem Umfeld der klassischen Moderne, vornehmlich des Surrealismus, die Sontag, freilich zusammen mit einer unterdessen auch schon längeren Tradition, vertritt.¹³⁷ Auf der anderen Seite werden

136 Vgl. z.B. Leschke (2003), bes. S. 203–208, Aschmann (2003), S. 258; von ›inclusive aesthetic‹ spricht Kher (1979). Differenziert zur Ambivalenz von Affinität und Abhebung gegenüber Massenkultur in ›Camp‹, vgl. Hecken (2007), S. 109–111. Beide genannten Essays sind übersetzt in *Kunst und Antikunst* (1968): Vgl. Sontag: ›Camp‹; Sontag: *Einheit der Kultur*.

137 Zum Zusammenhang von Sontags »modernist« Auffassung und ihrer Distanz zu »popular culture«, vgl. bes. McRobbie (1991) und erneut etwa Kaplan (2009), S. 109.

jene (paar) pornographischen Werke, die per exklusivem Literaturbegriff in die hohe Sphäre der Kunst aufgenommen werden, dank einem umso größeren Abstand zu den verwandten Massenprodukten desto stärker aufgewertet. Diese Aufwertungsstrategie ist derjenigen Leslie A. Fiedlers geradezu entgegengesetzt, mit dem Sontag gewöhnlich in einem Atemzug genannt wird, wenn vom Plädoyer für eine ›postmoderne‹ Aufhebung der Differenz zwischen Elite- und Massenkultur die Rede ist.¹³⁸ Von hier aus lohnt sich ein neuer Blick auf Fiedlers ästhetisches Grenzüberschreitungsprogramm *Cross the Border* im Kontext der Pornographie-Diskussion um 1968.¹³⁹

Fiedler: Die Geburt der Postmoderne aus der Pornographie

Für einen solchen Blick auf den Gründungstext der Postmoderne-Debatte¹⁴⁰ spricht allein schon die Verbindung von Fiedlers Beitrag zum Zürcher Literaturstreit, der demnach literaturwissenschaftlich keineswegs folgenlos¹⁴¹ geblieben ist: Ende Juni 1968 findet im Theatersaal der Alten Universität in Freiburg im Breisgau ein Symposium zum Thema *Für und wider die zeitgenössische Literatur in Europa und Amerika* statt, das den Literaturstreit fortführen soll.¹⁴² Als Redner eingeladen ist auch der Ordinarius für Englische

138 Vgl. z.B. Welsch (2008), bes. S. 11 und 15.

139 Dies umso mehr, als für Fiedler selber Kontextualisierung das literaturwissenschaftliche Kerngeschäft bildet, wie er im Vorwort zu *Love and death in the American novel* (1960/66) ausführte: »The best criticism can hope [...] to set the work in as many illuminating contexts as possible: the context of the genre to which it belongs, of the whole body of work of its author, of the life of that author and of his times.« (Fiedler: *Love and death*, S. 10)

140 Diesen Stellenwert hat Fiedlers Text weniger für die amerikanische als für die deutschsprachige Debatte (vgl. dazu Huyssen [2001], S. 41, weiterführend zur Rolle Fiedlers im amerikanischen Kontext Milich [1998], S. 184-200). Zur ›postmodernen‹ Hervorhebung der Lust an Literatur in Verbindung mit dem Appell, die Kluft zwischen Elite- und Massenkultur aufzuheben, vgl. Anz (1998), S. 18-20.

141 So Böhler (1986), vgl. bes. S. 252f. und 262.

142 Vgl. Luckscheiter (2000), S. 366f. Der Marbacher Ausstellungskatalog verzeichnet das Programmheft mit allen Vorträgen u.a. von Hilde Domin

Literatur an der New York State University in Buffalo, Leslie A. Fiedler; er hält einen Vortrag mit dem Titel *Close the Gap – Cross the Border: The Case for Post-Modernism*. Darin fordert er eine neue Literaturkritik bzw. -wissenschaft, die der neuen ›Pop‹-Literatur in ihrer Öffnung hin zu Massenkultur und Trivialgenres, namentlich Western, Science fiction und Pornographie, gerecht würde. Dieses Programm ist nicht nur in der Entgrenzungsgestik und in der Fundamentalkritik an der – gegenüber der Gegenwartsliteratur – als rückständig empfundenen gegenwärtigen Ästhetik typisch für die Beschwörungen eines kunsttheoretischen Aufbruchs jener Zeit. Im Rahmen des Freiburger Symposiums wird der Vortrag gleichzeitig zur Entgegnung auf den in Zürich entstandenen Streit, zur Kritik an Staigers Votum *wider die zeitgenössische Literatur* der Selbstzweck-Unsittlichkeit. Fiedler plädiert allerdings im Gegensatz selbst zu Staigers Gegnern (und radikaler als Susan Sontag) für eine grundsätzliche Entgrenzung des Kunstbegriffs in Sphären wie Pornographie.

An den Zusammenhang mit dem Streit über gegenwärtige Literatur und Literaturwissenschaft(ler) erinnert, impliziter zwar als das Thema des Symposiums, der Titel, unter dem die schriftliche Fassung von Fiedlers Beitrag ursprünglich – auf Deutsch – erschienen ist: Nach der Veranstaltung in Freiburg bittet Wolfgang Ignée, der sich auch im Zürcher Literaturstreit zu Wort gemeldet hat,¹⁴³ Fiedler, den Vortrag zu einem Aufsatz auszuarbeiten; Ignée übersetzt den Text, um ihn im September 1968 im Feuilleton von *Christ und Welt* unter der Überschrift *Das Zeitalter der neuen Literatur* zu bringen.¹⁴⁴ Neben dem Titel verweisen die Erwähnung der »werkimmanenten Interpretation« in Ignées Einführung zum Artikel und Fiedlers Kritik am »Skandal der etablierten zeitgenössischen Kritik«, die mit an herkömmlicher Literatur gewonnenen Begriffen die neue »Sorte von Büchern« behandle,

und Martin Walser, die – entgegen dem ursprünglichen Plan – nie als Sammelband erschienen sind (vgl. ebd., S. 366-368).

¹⁴³ Vgl. dazu oben S. 193f.

¹⁴⁴ In zwei Teilen in *Christ und Welt* 37 (13. 9. 1968) und 38 (20. 9. 1968) mit je verschiedenem Untertitel: *Die Wiedergeburt der Kritik* bzw. *Indianer, Science fiction und Pornographie: die Zukunft des Romans hat schon begonnen*.

auf Staiger und den Zürcher Literaturstreit.¹⁴⁵ Beide Anspielungen finden sich in der späteren, kanonisch gewordenen Aufsatzversion nicht mehr. Dabei ist es zuerst die – von Ignée zusätzlich an zahlreiche deutsche Schriftsteller zur Stellungnahme verschickte – Textfassung von *Christ und Welt*, in der Fiedlers Thesen zum Tod der modernen bzw. modernistischen Literatur und Geburt der »Nach-Moderne«¹⁴⁶ jene breite Debatte auslösen mit Martin Walser als schärfstem Kritiker und Rolf Dieter Brinkmann als größtem Anhänger Fiedlers.¹⁴⁷

Die Sonderstellung der Pornographie innerhalb von Fiedlers trivilliterarischem Dreiergespann, die sich bereits aus der Verbindung mit dem Literaturstreit ergibt, wird im weiteren Verlauf der Publikationsgeschichte noch ausgebaut. Die Weihnachtsausgabe des amerikanischen *Playboy* von 1969 druckt eine erweiterte Version des Aufsatzes ab, nun betitelt als *Cross the Border, Close the Gap*, die schließlich der Verleger Jörg Schröder für eine Anthologie von März-Texten wiederum ins Deutsche übersetzt.¹⁴⁸ Rückblickend akzentuiert Schröder die Wortmeldung in schönem Stabreim als Fiedlers »Porno- und Popeinsichten in seinem Essay über die Postmoderne«.¹⁴⁹ Pathetisch pointiert: Bei Fiedler erfolgt die Geburt des Postmoderne-Konzepts aus dem ästhetischen Geist der »sexuellen Revolution« (und umgekehrt).

Schröders Akzent entspricht einer dominanten Wahrnehmung schon der Rezeption um 1968, die sich etwa, freilich kritisch, in

145 Fiedler: *Zeitalter der neuen Literatur*, II, S. 14, bzw. I, S. 9.

146 So übersetzt Ignée durchgängig, z.B. Fiedler: *Zeitalter der neuen Literatur*, II, S. 14.

147 Einige der Reaktionen sind wieder abgedruckt in der von Wittstock herausgegebenen Textsammlung zur Postmoderne-Diskussion, *Roman oder Leben* (1994), S. 58-77. Zusammenfassend dazu vgl. Luckscheiter (2000), S. 361 bzw. 369.

148 Vgl. in *Playboy* 16 (December 1969), S. 151, 230, 252-254; die Einbettung in den *Playboy* wirkt so passend, dass diese Version in der Sekundärliteratur häufig als ursprüngliche angegeben wird (vgl. z.B. Welsch [2008], S. 15; Ketterer [1999], S. 115). Im Folgenden wird unter der Sigle Ü direkt im Text auf die deutsche Version der März-Anthologie verwiesen: Fiedler: *Überquert die Grenze* (1984 [engl. 1969]). – Zur Publikationsgeschichte vgl. auch Luckscheiter (2000), bes. S. 372 f.

149 Kalender/Schröder (1996), S. 12.

der rhetorischen Frage äußert, die Walser in der Debatte stellt, um seine politischen Bedenken gegen Fiedlers Forderung neuer populärmedial inspirierter ›Mythen‹ zu formulieren: »Sollte uns nicht an etwas Aufklärung mehr gelegen sein als an orgiastischen Fluchten in irgendwelche Büffelhäute und Sciencefiction-Schauer?«¹⁵⁰ In der Reihe der drei Genres erscheint Pornographie nicht nur an erster Stelle vor Western und Science fiction, sondern zudem weniger neben- als übergeordnet, wenn Walser Fiedler unterstellt, beim Plädoyer für die künstlerische Attraktivität von Western- und Science fiction-Elementen auf Kosten der aufklärerischen Aufgabe von Literatur »orgiastische Fluchten« im Sinn zu haben.

Auch in Fiedlers Beitrag selbst gibt es Anhaltspunkte für den speziellen Stellenwert der Pornographie. Zwar wird dieses Genre erst an dritter Stelle behandelt, und zur »Überbrückung der Kluft zwischen Elite- und Massenkultur«, welche die gegenwärtige (Roman-)Literatur durch die Orientierung an Trivialgenres erziele, preist Fiedler zunächst die »Wildwestgeschichte« als am »geeignetsten« (Ü 680).¹⁵¹ Doch wenig später erklärt er mit einem Anklang an die Repressionsthese, »[s]eit der viktorianischen Zeit« sei die Pornographie »die *eigentliche* Form von Pop-Art – die am wenigsten tilgbare Gestalt aller Subliteraturen, eine Unterhaltungsform, die dem Laster nähersteht als der Kunst« (Ü 686). Ohne das enthierarchisierende Gesamtunternehmen doch wieder auf eine simple Hierarchie – nun innerhalb der Pop-Arten – festzulegen, scheint das pornographische Genre für Fiedlers programmatische Auflösung der Grenzen in spezieller Weise prädestiniert: Weil, wie er suggeriert, dieses Gebiet mit dem herkömmlich hartnäckigsten

150 Walsers Entgegnung erscheint ihrerseits in *Christ und Welt* 42 (18. 10. 1968), S. 76, zitiert aus dem Typoskript nach Luckscheiter (2000), S. 385.

151 Er macht v.a. geltend, dass sie »viele Jahrzehnte lang ausschließlich in den Rahmen von Groschenblättern, billigen TV-Serien und B-Filmen gehörte und rein als Mythos und Unterhaltung aufgenommen wurde, nicht als Literatur«, sowie dass »ihre Sentimentalität sich unserer Köpfe so bemächtigt hat, daß sie heute ohne wesentliche Einbuße durch Parodie, Ironie und sogar kritische Analyse verdünnt werden kann« (Ü 680f.). Allgemein zu Western bei Fiedler vgl. etwa Winchell (2002), S. 192-207, zu Science fiction – die in der Zeit aufschlussreiche Querverbindungen zum Thema von Sexualität bzw. Pornographie aufweist – vgl. bes. Ketterer (1999).

Status der »Subliteratur« am weitesten entfernt ist bzw. war von der etablierten Sphäre anerkannter Literatur, löst die Übernahme von Pornographischem in die Literatur die Grenzen der Kunst besonders effizient auf. Die »hohe« Literatur lässt sich am wirksamsten durch Anleihen beim »niedrigsten« Genre entgrenzen.

Deshalb bedeutet das von ihm beobachtete und begrüßte »Wiederaufleben der Pornographie« in der Gegenwartsliteratur nicht nur das »Ende der Kunst« im bisherigen Verständnis, sondern zugleich das »Ende der Pornographie« im angestammten Sinn von Subliteratur, das Ende des gegenseitig konstitutiven Gegensatzes von Kunst und Pornographie (Ü 686f.). In »letzter Zeit« haben aus Fiedlers Sicht viele Autoren an der »Liquidation der Idee von Pornographie« – an der Liquidation ihres Gegensatzes zur Literatur – gearbeitet, »indem sie den Porno aus dem Underground an die vorderste Front holten«, obwohl viele von ihnen »ihre Arbeit mit ernsthafter Moralität (Hubert Selby in *Letzte Ausfahrt Brooklyn*) oder Parodie (Terry Southern in *Candy*) zu verschleiern« versuchten (Ü 686f.).¹⁵² Moralische Indienstnahme und parodistische Behandlung widerstreben dem Pornographischen, das Fiedler im Einklang mit den Debattanten des Zürcher Literaturstreits als Darstellung des »Obszöne[n]« zum Selbstzweck, als »schmutzige[] Sprache und Skatologie [...] um ihrer selbst willen« definiert, wie er am aktuellen Beispiel von Norman Mailers *Why are we in Vietnam?* (1967)¹⁵³ ausführt. Anders als sogar den Kontrahenten Staigers dient diese Definition freilich Fiedler, wie Ludwig Marcuse, nicht zum Tadel, sondern Lob.

Abgesehen vom besonderen Entgrenzungspotenzial gründet die privilegierte Position der Pornographie bei Fiedlers Postmoderne-Programm in einer sexualisierten Ästhetik, die sich in seinem Essay, ähnlich wie bei Sontag, andeutet und, ebenfalls parallel zur Konzeption jener Autorin, mit einer auffälligen Affinität zum Religiösen zusammenhängt. Umso offensichtlicher wird auf der

152 Fiedlers Romanbeispiele sind Selby: *Last Exit to Brooklyn* (1964), dt. *Letzte Ausfahrt Brooklyn* (1968); Southern, in Zusammenarbeit mit Mason Hoffenberg: *Candy* (1958), dt. *Candy oder Die sechste der Welten* (1967).

153 Dt. ... *am Beispiel einer Bärenjagd* (1970).

Grundlage dieser Gemeinsamkeiten dann aber auch die entscheidende Differenz der beiden Konzeptionen.

Die Rezeptionsästhetik der Ekstase und die Kunst der »religiösen« Vision

Wie Sontag die faszinierende Funktion der ›modernen‹ Kunst, so setzt Fiedler die ›postmoderne‹ Literatur von den Wirkungsabsichten des Belehrens und Unterhaltens ab. Er evoziert indes in mythisierend-apokalyptischem Ton eine dreistufige Entwicklung, die zu seinem durchgängigen Spiel mit dem triadischen Geschichtsmodell der Romantik gehört:¹⁵⁴ Da »unsere neuesten Poeten [...] in diesen Endzeiten« begreifen, »was ihre entferntesten Vorfahren begriffen hatten«, nämlich, dass »es nicht genug ist, nur zu belehren und zu unterhalten«, seien nun »[d]er Traum, die Vision, *ekstasis* [...] wieder die wahren Ziele der Literatur geworden« (Ü 694). Bei den intern verbundenen Zielen liegt die Betonung auf der wirkungsästhetisch perspektivierten »*ekstasis* des Lesens«, die Literatur bei den Rezipienten zu erzeugen vermöge (Ü 675).

Daraus leitet Fiedler ein Interpretationsprogramm für die Literaturwissenschaft ab. Die neue »Kritik« soll – gemäß seinem Ideal, das bei allen Unterschieden einen Grundzug ausgerechnet mit Staigers ›Kunst der Interpretation‹ teilt – die Grenze zur Literatur überschreiten: Die »Autorität des Kritikers« basiert »nicht auf seinen Forschungstechniken oder Textsammlungen«, sondern »auf seiner Fähigkeit, Wörter, Rhythmen und Bilder zu finden«, die »seiner ekstatischen Vision« des jeweils beschriebenen

154 Dieses Spiel entspricht dem expliziten Bezug zur Romantik mit ihrer »Nostalgie für Volksweisen und Volksrhythmen«, die Fiedler bei den »Postmodernisten« weiterleben sieht (Ü 694). Anders als in der »ausschließlich rückwärtsgewandt[en]« Romantik, gehe es jedoch den gegenwärtigen Imaginationen etwa darum, die »Nacktheit der neuen Primitiven mit fortgeschrittenster solarer Heizungstechnik zu erwärmen« (Ü 695f.). Weil sein Bild der romantischen Nostalgie klischiert ist und jenes triadische Modell weit weniger auf bloße Rückkehr als auf Wiedererlangung eines zugleich neuen Standes im figuralen Sinn einer Spirale zielt, ist seine »Romantik des postelektronischen Zeitalters« (Ü 694) noch näher bei der romantischen Idee, als er glaubt.

literarischen Textes »angemessen sind« (Ü 676). Ähnlich wie Susan Sontag mit ihrer gegen herkömmliche Hermeneutik ausgespielten »erotics of art«, präsentiert Fiedler mit seinem ästhetischen Zentralbegriff der »Ekstase« eine erotisierte Literatur- und Interpretationstheorie.¹⁵⁵

Dabei wird deutlich, dass um 1968 die Ästhetik ein bevorzugtes Feld ist, um Erotisierung *gegen* Politisierung im engen Sinn von »Politik« zu betreiben: Fiedler zählt Norman O. Browns *Life Against Death*, das Sontag ihrerseits enthusiastisch besprochen hat, zu den Vorbildern des neuen Zugangs im Kontrast gerade auch zu den »marxistischen Kritikern« als den »verzweifelten Verteidiger[n] der Rationalität und der Vorherrschaft des politischen Faktums« (Ü 674f.). Innerhalb einer solcherart sexualisierten Ästhetik erhält Pornographie, umschrieben als »ekstatische Befreiung in der Phantasiewelt der Orgie« (Ü 691), eine besondere Potenz, ein spezielles Potenzial für Lektüre-Ekstase.

Die Pornographie verdankt ihre ästhetische Kardinalposition insofern einer Auslegung der Autonomie-Idee, als Fiedler die Ekstase zum neuen Ziel der Literatur nach Ablösung von der belehrenden (und bloß unterhaltenden) Funktion deklariert. Damit adelt er Pornographie insgesamt als Darstellung von Obszönität »um ihrer selbst willen«, empfiehlt aber überdies einen bestimmten Motiv-Trend innerhalb der Pornographie (Ü 687). Wenn er im gleichen Atemzug bzw. Absatz eine gegenwärtige Tendenz hin zum literarischen Selbstzweck-Obszönen und weg von den »Standardformen heterosexueller Kopulation« diagnostiziert (ebd.), handelt es sich nur auf den ersten Blick um eine Verquickung zweier unabhängiger Entwicklungen. Mit charakteristischer Selbstironie stellt Fiedler fest, die sexuellen Standardformen, ob nun »normal oder »poetisch« vermittelt«, seien heute »verflucht altmodisch, wenn nicht gar ein bißchen lächerlich; wir fordern Fellatio, Analverkehr und Flagellation,¹⁵⁶ um sicherzugehen, daß wir Pornographie vor

155 Selber praktiziert Fiedler diese Theorie bes. in *Love and death in the American Novel* (1960/66), einem Buch, das zentral von Sexualität – als keinem beliebigen Motiv unter anderen – handelt.

156 In der früheren Version ist von »Fellatio«, »Perversion« und »Geißelungen« die Rede (Fiedler: *Zeitalter der neuen Literatur*, II, S. 14).

uns haben und keine Liebesgeschichte« (ebd.). »Nutznießer« und gleichzeitig Beförderer dieses »Trends« ist für ihn neben Mailer insbesondere Philip Roth, der sich »zum Laureaten der Masturbation und oralgenitalen Liebespraxis gemacht« habe (Ü 687f.). Die Vorliebe für solche »perverse« Formen von Sexualität, die im Gegensatz zum Standard »heterosexueller Kopulation« von Liebe und Fortpflanzungszweck gänzlich abgekoppelt sind und in den Sexualtheorien um 1968 aufgewertet werden, erweist sich hier als direktes Pendant der ästhetischen Präferenz für post-belehrende Literatur, für Darstellung zum bloßen Selbstzweck der Lese-Ekstase. Fiedler forciert bei dieser Gedankenverbindung jenen fundamentalen Zusammenhang zwischen Sexualtheorie und Ästhetik, den Theoretiker wie Herbert Marcuse ebenfalls über das Scharnier der Autonomie etablieren:¹⁵⁷ »Perverse« Sexualität wird als Entsprechung zum Ideal autonomer Kunst gefeiert – freilich von Fiedler weniger fürs Leben als für die Literatur.

Vergleichbar mit Sontags *Pornographic Imagination* ist Pornographie beim seinerseits anti-realistisch¹⁵⁸ eingestellten Fiedler in erster Linie Phantasie und hat als »Träumerei« (Ü 687) ihren Sitz im Leben. Stärker noch als Sontag stattet Fiedler solche Phantasie mit der Kapazität der *Vision* aus. Hauptsächlich über die visionäre Dimension rückt er die Pornographie in eine Nähe zum Religiösen, die ebenso groß ist wie bei der Kollegin, obgleich mit den Genres Western und Science fiction geteilt: »Das Vordringen in die Indianerterritorien des Westens, der Raumflug, die ekstatische Befreiung in der Phantasiewelt der Orgie – all das sind Analogien zu dem, was man traditionell als Reise oder Pilgerfahrt zu transzendenten Zielen bezeichnet, visionäre Momente.« (Ü 691) Dank dieser »Analogie« vermag pornographische Literatur auch in Fiedlers Augen anthropologisches Wissen zu vermitteln, das der kapitalistischen Leistungsgesellschaft entgegensteht. Sie ist allerdings weniger auf die Sehnsucht nach Selbstauflösung in Sontags Sinn ausgerichtet denn auf die Relativierung des Prinzips

157 Vgl. dazu Kap. I.2, bes. S. 88.

158 Gegen jeglichen ästhetischen »Realismus« im Stil des 19. Jahrhunderts als Option der aktuellen Literatur, v.a. des Romans, vgl. bes. Ü 691, Zitat ebd.

Arbeit: In der gegenwärtigen »großen religiösen Renaissance [...] sagen uns gewisse Dichter und Romanautoren, Pop-Sänger und pornographische Dramatiker in Druckbuchstaben, über Ätherwellen, überall, daß nicht Arbeit, sondern Vision die angemessene Tätigkeit des Menschen ist und daß deshalb letztlich das kontemplative Leben einem aktiven vorzuziehen sei« (Ü 695). Das visionäre (Kunst-)Wissen vom Wesen des Menschen jenseits des Arbeitstiers korrespondiert mit Ideen etwa von Marcuse, der aber solche Erkenntnisse eher von der ›hohen‹ Literatur erwartet und seine literarischen Orientierungsfiguren Narziss und Orpheus – so mythisch sie ihrerseits sind – lieber aus der abendländischen Tradition im Gefolge der alten Griechen bezieht.

Fiedler dagegen vertraut für Visionswissen im doppelten Sinn eines Wissens über die Vision als menschliche »Tätigkeit« par excellence und einer visionären Weise des Wissens auf »pornographische Dramatiker« (Ü 696). Sie spielen bei der aktuellen »religiösen Renaissance« bzw. »permanenten religiösen Revolution« (ebd.) nicht die einzige, jedoch eine eigens erwähnte Rolle und mögen im Diskussionskontext des Zürcher Literaturstreits von Peter Weiss mit seinem *Marat/Sade* repräsentiert sein.¹⁵⁹ Die pornographische Inspiration der Literatur gehört daher zentral in Fiedlers postmoderne Variante des um 1968 modischen Projekts einer ›neuen Religion‹.¹⁶⁰ In dieses Unterfangen gliedert er sein Plädoyer für die literarische Übernahme von ›Pop-Formen‹ insgesamt ein, indem die maßgeblichen Erzeugnisse der Gegenwartsliteratur für ihn »wesentlich religiöse Bücher« sind – »wie Pop Art im Grunde stets religiös ist« (Ü 695). »Religiös« hat selbstverständlich nichts zu tun mit »etablierte[r] Kirche«; es heißt vielmehr »prophetisch« in der absichtlich unbestimmten Bedeutung einer »Vision«

159 Die Formulierung, die aber bei der Textversion in *Christ und Welt* fehlt, dürfte jedenfalls von den damaligen deutschsprachigen Rezipienten als direkte Anspielung verstanden worden sein. So könnte sie auch von Fiedler gemeint gewesen sein, der übrigens – zusammen mit Susan Sonntag – im Frühling 1966 anlässlich einer Podiumsdiskussion im Rahmen des Jahrestreffens der Gruppe 47 in Princeton mit Weiss zu tun hatte (vgl. Luckscheiter [2000], S. 364f.).

160 Vgl. allgemein den erhellenden Aufsatz zur *Kunst der Verheißung* von Luckscheiter (2001), zu Fiedler bes. S. 133–135.

des Aufbruchs »zu einem Gelobten Land, das sich noch niemand von uns vorstellen kann«, wie Fiedler im Anschluss an eine Passage aus Leonard Cohens Roman *Beautiful Losers* (1966) schreibt (Ü 696f.). Dieses »Niemand« dürfte die Literaten selber einschließen, klingt doch hier das erkenntnistheoretische Grundproblem an, das in den zeitgenössischen Aufbruchsbewegungen regelmäßig wiederkehrt und darin besteht, wie etwas radikal neues Künftiges in der alten Gegenwart überhaupt vorstellbar sei.¹⁶¹ Fiedler erhofft demnach von der Pop-Literatur keine konkreten Karten Gelobter Länder, keine Paradiesvorstellungen als *Modelle für eine neue Welt* nach Art jener futurologischen Schriftenreihe dieses Titels.¹⁶² Eher spekuliert er auf die visionäre Energie eines allgemeinen Sinns für bessere Möglichkeiten, die selbst die Grenzen des Vorstellbaren sprengen.

Bei Fiedler wie bei Sontag geht die Aufwertung der pornographischen Phantasie mit einer bemerkenswerten Affinität zu Religion bzw. Religiösem einher. Während Sontag die literarische Pornographie eine Reihe von Funktionen herkömmlicher Religion – *unter anderem* das Visionäre – erben lässt, mithin historisch zu einer Art Nachfolgerin der Religion erhebt, legt Fiedler alles Gewicht auf den Aspekt der Vision, um die pornographische Pop-Form für sein eigenes Programm einer ›neuen Religion‹ der Zukunft einzuspannen. Getreu seiner, von Sontag nicht geteilten, gesteigerten Grenzüberschreitungsambition, Literaturwissenschaft (›Kritik‹) wie Literatur zu betreiben, verfällt Fiedler bei seiner Ode an die visionäre Kraft solcher Pop-Literatur besonders am Ende des Essays seinerseits in den Ton einer ekstatischen Prophezeiung (vgl. Ü 696f.). So unterscheidet sich die Schlusspassage deutlicher noch als der Aufsatz im Ganzen gerade bei großer inhaltlicher Nähe in der Schreibweise von Sontags nüchterner Beschreibung.

¹⁶¹ Vgl. dazu oben S. 48, 117 und 119f.

¹⁶² Vgl. oben S. 38f., wobei wenigstens laut Programm des Herausgeber Robert Jungk nicht unbedingt an definitive positive Modelle, sondern mehr an »unruhestiftende« Imaginationen gedacht ist.

Neben der Schreibweise gibt es jedoch eine gewichtige inhaltliche Differenz zwischen den Konzeptionen von Sontag und Fiedler, die beide Pornographie auf der Basis einer erotisierten Ästhetik aufwerten und eine intime Beziehung zum Religiösen knüpfen. Im Gegensatz zu Sontag, die im Pornographie-Essay eine exklusive Ästhetik vertritt und bei ihrer Aufwertung weder auf die breite Masse der Produkte noch der Rezipienten zielt, unterhält Fiedler – zumindest erklärtermaßen – ein emphatisches Verhältnis zur Masse auf allen Ebenen. Weil er der Literatur Ingredienzen des Westerns, der Science fiction und der Pornographie empfiehlt, um die »Kluft zwischen Elite- und Massenkultur« (Ü 680) zu überbrücken, kommen die drei Gattungen als Massenkultur in den Blick, wobei wiederum die Pornographie dieses Etikett speziell zu verdienen scheint. Jedenfalls in der Textfassung von *Christ und Welt*: Dass es »der modernen Massengesellschaft einfach nicht mehr angemessen« sei, »zwischen hoher und trivialer Literatur« zu unterscheiden, zeige sich »insbesondere auf dem Sektor des Sex«. ¹⁶³

Gegen diese Unterscheidung, mithin für Pornographie und die anderen Trivialgenres, bringt der Prophet der Postmoderne ein moralisch-politisches Argument vor, das sich noch besser als Sontags Aufwertungsverfahren in die von Norbert Miller diagnostizierte Moralisierungstendenz der Ästhetik fügt: ¹⁶⁴ Zu einem »Zeitpunkt, wo Massenkunst ohne Ehrfurcht die Museen und Bibliotheken erobert«, sei es die »wichtigste Aufgabe« gegenwärtiger Schriftsteller und gleichermaßen ein »politischer und ästhetischer Akt«, die »sogenannte Hohe Kunst« unter anderem durch die »Übernahme und Verfeinerung von Pop-Formen« »herunterzuschrauben« (Ü 689). Die »Vorstellung von einer Kunst für die ›Gebildeten‹ und einer Subkunst für die ›Ungebildeten‹« bezeuge nämlich den »letzten Überrest einer ärgerlichen Unterscheidung innerhalb der industrialisierten Massengesellschaft, die nur einer Klassengesellschaft zustünde« (ebd.). Da »Pop-Art«

¹⁶³ Fiedler: *Zeitalter der neuen Literatur*, II, S. 14.

¹⁶⁴ Vgl. oben S. 203.

dieses »verschleierte[] Klassenvorurteil« unterlaufe, sei sie »subversiv« (ebd.).¹⁶⁵

Fiedler wendet die gängige Kulturindustrie-Kritik zum Programm um und lädt in der Folge die Orientierung an Massenmedien, d.h. an »von Maschinen massenproduzierten und massengestreuten Medien« wie »Comic Books«, »Jazz«, »Rockmusik«, »Zeitungsschlagzeilen und politischen Karikaturen«, im »Fernsehen« neu ausgestrahlten alten Filmen oder »Geschwätz [...] aus den Autoradios« mit einem subversiven Potenzial auf (Ü 692f.). Analog erhalten multimediale Betätigungen und Medienwechsel innerhalb von Künstlerbiographien eine moralisch-politische Entgrenzungsdimension. Vorbildlich darin sind etwa der »Dichter« Ed Sander und der »Romancier« Leonard Cohen, die aus Langeweile »in der Begrenzung durch die traditionelle Hohe Kunst« eine eigene Pop-Gruppe (*The Fugs*) gründen bzw. Pop-Songs aufnehmen, oder Bob Dylan und John Lennon, diese »spektakuläre[n]« Fälle des »neuen Künstlers als Doppelagent« (Ü 690). Solche Multi- und Intermedialität gefällt Fiedler nicht einfach aus Freude an bereichernder Abwechslung, sondern in erster Linie als Grenzüberschreitung zwischen »Professionalismus und Amateurtum« (ebd.), die offenbar dadurch zustande kommen soll, dass ein Künstler, sobald professionell in einem Metier, in einem anderen wieder zum Anfänger wird.

Der Adelung von Massenkultur auf der Ebene der Medien und Genres entspricht Fiedlers Lob auf das neue »Massenpublikum« des »Postmodernismus«, das er gegen das »Elitepublikum« des »Modernismus« ausspielt und damit – bewusst oder nicht – einen Seitenhieb gegen die exklusive Kunsttheorie der Modernistin Sontag einbaut. Die Divergenz in der Einschätzung und Bewertung der Masse setzt sich schließlich darin fort, dass Fiedler der gegenwärtigen künstlerischen Aufbruchsbewegung, der »religiösen Revolution« der Literatur, zutraut, die »Masse« zu ergreifen (Ü 696), während Sontag in ihrer Antwort auf die *Partisan Review*-Umfrage zur Zukunft Amerikas skeptisch davon gesprochen hat, es möge einigen gelingen, »to save their own souls«.¹⁶⁶

165 Das zeichnet sie für Fiedler gegenüber der »Folk Art« aus, die »ihren Platz in der Klassengesellschaft« akzeptiere (Ü 681).

166 *Partisan Review* 34 (Winter 1967), S. 58.

Genau bei Fiedlers polemischer Entgegensetzung von postmodernistischem Massenpublikum und modernistischem Elitepublikum relativiert sich jedoch der Abstand zu Sontags *happy few* zugleich, denn ›Masse‹ meint hier und im ganzen Aufsatz keineswegs ›alle‹. Gepriesen wird das »junge[] Massenpublikum« der neuen Ära, welches das »alternde[] Elitepublikum« vergangener Zeiten verdränge (Ü 689). In jugendbewegten Zeiten mag die Masse automatisch jung erscheinen, tatsächlich enthält die Kennzeichnung aber eine Bedingung oder – um ein (allzu?) ernstes Wort zu gebrauchen – ein Ausschlusskriterium.

Generell betreibt Fiedler in *Cross the Border* einen mutwilligen ästhetischen Jugendkult, der den Habitus einer althergebrachten Literaturwissenschaft konterkariert und alle Kunstkomponenten betrifft: Bezüglich der ›Werke‹ verteidigt er die »pubertär[en]«, ja »infantil[en]« Western-»Träume« gegen »aristokratische Kunstvorstellungen«, die einen »Graben« geschaufelt haben »zwischen den Dingen, die uns im Alter von zehn oder zwölf ausfüllen, und jenen, die uns befriedigen, wenn wir fünfzig oder sechzig sind«,¹⁶⁷ und erklärt trotz der freudianisch disqualifizierten Motive der »Unreife« zum neuen Programm (Ü 682 f., vgl. 692). Nicht zufällig interessiert er sich für Science fiction als »junges Genre« (Ü 684), während der »alte Roman« spätestens seit der jüngsten »Tod-der-Kunst-Kritik« so »sicher [...] wie der alte Gott tot ist« (Ü 676 f.).

Auch die neuen Schriftsteller sind natürlich jung: Fiedlers Faible bezieht sich vornehmlich auf »unsere jüngsten Autoren« oder wenigstens auf »jüngere[] Schriftsteller[]« wie Leonard Cohen (*1934), Ken Kesey (*1935) oder Richard Fariña (1937-1966) (Ü 693). Zwar gehört es zu seinem selbstironisierenden Spiel, dass sich Fiedler, 1917 geboren, gleichzeitig lustig macht über den Jugendkult der Autoren: »Schriftsteller, die nicht das Glück haben, unter 30 (oder 35 oder was immer das kritische Alter heutzutage ist) zu sein«, müssten »wiedergeboren werden [...], um dem Augenblick und denen, die ihn höchst behaglich bewohnen, der

167 In der früheren Version des Aufsatzes klafft der Altersgraben noch früher, zwischen den »Träume[n] des Zwölfjährigen« und den »Befriedigungen eines Vierzigjährigen« (Fiedler: *Zeitalter der neuen Literatur*, II, S. 14).

Jugend, wichtig zu erscheinen« (Ü 676f.). Dennoch schließt er sich der Wiedergeburtforderung an und sieht, wie seine vorwiegend jungen Beispiele zeigen, bei den alten Autoren eher schwarz für die Möglichkeit, »sich erneuern« zu können statt »Romancier im traditionellen Sinn« zu bleiben (Ü 677). So tendiert die Argumentation zum Generationengraben, obwohl Fiedler nicht so weit geht wie dann Brinkmann in seiner begeisterten Replik mit dem bösen Bekenntnis *Ich hasse alte Dichter*:¹⁶⁸ Alte Autoren sind und bleiben alt im doppelten Wortsinn; die Jungen sind die Neuen.

Ebenfalls jung ist bei Fiedler das maßgebliche Publikum. Der leise Spott über jene »Behaglichkeit«, mit der die »Jugend« die aktuelle Zeit »bewohnt«, hebt deren Autorität in Kunstdingen nicht aus. Vielmehr gibt Fiedler sogar an, sein ganzes ästhetisches Grenzüberschreitungsprogramm letztlich von den Jungen zu haben: Die Vorbildlichen, die sich anschicken, Unterscheidungen wie ›high‹ und ›low‹ zu »zerschlagen«, sind die »von der Jugend im Augenblick geschätzten Schriftsteller« (Ü 689). Sowohl die – nach »Jahren der Mißachtung« – berechnete Bejubelung eines Kurt Vonnegut, dessen »Methode« aus der Science fiction stammt, wie auch jenes »Wiederaufleben« der Pornographie in der Gegenwartsliteratur seien »nicht der Scharfsicht unserer Kritiker«, sondern der »Macht der Jungen« zu verdanken (Ü 685f.).

Beim Thema der Pornographie parodiert Fiedler zudem unausgesprochen die Zensurmaßnahmen zum ›Jugendschutz‹, indem er die Eltern als unschuldige Naivlinge vorstellt: Dort, wo er Philip Roths »Hinüberwechseln in die Welt der Pornographie und des Pop« mit *Portnoy's Complaint* (1969) bespricht, was ihm die steigenden Verkaufszahlen – »sogar in der gebundenen Ausgabe!« – belegen, gesteht er zunächst zu, es seien »[n]atürlich [...] die wohlhabenden Leser mittleren Alters, die die Leinenausgabe des Buches kaufen« (688), fügt aber gleich an:

168 So lautet der Untertitel (im Anschluss an einen Ausspruch von Gregory Corso) von Brinkmanns Antwort, wieder abgedruckt bei Wittstock (Hg.): *Roman oder Leben* (1994), S. 65-77. Entsprechend findet es Brinkmann »notwendig«, dass sich die »Kluft zwischen den Generationen« derzeit noch weiter vertiefe (ebd., S. 77).

[D]och ihre Kinder holen es sich offensichtlich auch schon, weil sie nicht warten können, bis die Paperback-Ausgabe auf dem Markt ist. Sie wissen, es ist ein subversives Buch – im Gegensatz zu ihren Eltern (die überzeugt sind, daß ein Junge, der seine Mutter liebt, so schlecht nun wieder nicht sein kann) und im Gegensatz zu Roth selber, dem dieser Sachverhalt wohl zuerst entgangen war. Vor der Veröffentlichung hatte er zumindest Zweifel, was den Wert offen zersetzender Literatur angeht – und er mißtraute Mailer zum Beispiel sehr –, deshalb scheint er wider seine Überzeugung zum Pop-Rebellen geworden zu sein, aus Gier nach dem großen Publikum eher [...]. (688f.)

Hier steigert Fiedler seine Hymne auf die Jugend als neue Instanz der Kunstkritik zu höchsten Tönen: Die jungen Leser verstehen das Buch über einen ebenso Mutter- wie Sexfixierten, das vor allem wegen ausschweifenden Schilderungen von Masturbation und (s)expliziter Sprache in vielen amerikanischen Bibliotheken gesperrt gewesen ist, nicht nur besser als ihre Eltern, sondern sogar als der Autor selbst. Die Subversionskraft von pornographischer Literatur bzw. Pop Art allgemein wird exklusiv vom »jungen Massenpublikum« erkannt – und von Fiedler als Mann von über fünfzig Jahren.

Zum Schluss ist Fiedlers große Entgrenzungsgeste auch hinsichtlich der Grenze zwischen neuer Literatur und Trivialgenres zu relativieren. Dieser Graben bleibt insofern bestehen, als das Programm für die Literatur eine »Übernahme und Verfeinerung von Pop-Formen« (Ü 689) und keine reine Imitation, für den Künstler eine Rolle als »Doppelagent« (Ü 690) und nicht als bloßer Überläufer vorsieht. Entsprechend wird beschrieben, wie die »Helden der Comic Books« und anderer Massenmedien in »den Köpfen unserer neuen Schriftsteller« ein »zweites Leben« führen und so »neue Antigötter und Antiheroen« aus ihnen »erwachsen« (Ü 693). In diesem Fall bedeutet die verfeinernde Übernahme sogar Kontrafaktur: Aus den Heroen des Comic werden Antihelden der Literatur. Obschon der Aufsatz die Grenze zwischen Literatur und »Pop-Formen« wie insbesondere Western, Science fiction und Pornographie systematisch verwischt und beweglich hält, scheint ihre Aufhebung nicht angestrebt. Es geht nicht darum, dass

Literatur als »Pop-Art« identisch würde mit den »Pop-Formen«, vielmehr darum, dass sie sich an jene Formen anlehnt und an ihnen orientiert, von ihnen inspirieren lässt, Anleihen bei ihnen nimmt und mit ihnen spielt.¹⁶⁹ Es geht um eine Beziehung, eine sehr intime, jedoch nicht um Identität; es geht um einen – durchaus ernsthaften – Flirt.

Das gilt zumindest für den gegenwärtigen Moment in der Gesellschaft, der bei allen von Fiedler beschriebenen und beschworenen Auflösungstendenzen zugleich noch von der Einteilung in ›hohe‹ und ›niedrige‹ Kultur geprägt ist. Mit seiner Selbstverortung in einer Übergangszeit lässt sich womöglich erklären, weshalb Fiedler gerade im Bereich des Pornographischen den Graben zu den Groschenromanen und Kiosk-Heften nicht überspringt, sondern sich bei den besprochenen Beispielen auf Bücher von (schon damals) namhaften Autoren konzentriert: Genauso wie der etablierte Literaturkanon auf der einen Seite ist aus solcher Optik auf der anderen Seite die Groschenroman-Tradition durch die Dichotomie von ›high‹ und ›low‹ bestimmt, der man folglich am Kiosk nicht entkommt. Trotzdem hätte es eine Konsequenz der euphorischen Entgrenzungsphantasie sein können, als Perspektivenwechsel den Blick auf die andere Seite der herkömmlichen Grenze oder – mit einem anderen Bild – in die unterste Schublade einzuschließen.

*

Je nach politisch-ästhetischem Belieben mag man Fiedlers Entgrenzungsprogramm samt integrierten alten und neuen Grenzen als demokratisierend loben oder als (pseudo-)populistisch tadeln. Hier interessiert es als theoretischer Rahmen, in dem eine spezifische Art der Aufwertung von Pornographie entsteht. Verglichen mit Susan Sontags Verfahren in *The Pornographic Imagination* zeigt sich eine entgegengesetzte Bewegung, obgleich im Ergebnis einer – teilweisen – Aufwertung auf der Grundlage einer erotisierten Ästhetik ähnlich: Sontag betont in diesem Essay den

169 Vgl. ähnlich z.B. Hecken (2007), S. 105 f., der von der Abwandlung und Neuaneignung populärer Genres spricht.

Graben zwischen ›hoher‹ und ›niedriger‹ Literatur und nutzt ihn, um einige erlesene, neue Werke der Pornographie gegenüber der gewöhnlichen Massenware mit dem exklusiven Label der Literatur auszuzeichnen. Fiedler verwirft hingegen die Hierarchie von ›high‹ und ›low‹ grundsätzlich und wertet Pornographie *als* bisherige Trivialliteratur auf, an der sich die neuen Schriftsteller mit Vorteil orientieren. Sontag erhöht Pornographisches, indem sie es ins Zentrum eines exklusiven Kunstbegriffs der außergewöhnlichen (Lese-)Erfahrung erhebt; Fiedler ›erniedrigt‹ umgekehrt das Literaturkonzept durch Entgrenzung, durch Öffnung auf Massen- und Trivialgenres hin, für die ihm Pornographie als Prototyp gilt.

Wer die Klischees auskosten will, kann bei Fiedler eine typisch amerikanische Strategie am Werk sehen – ist doch die Grenze zur Trivialliteratur in den USA seit je lockerer gehandhabt worden¹⁷⁰ – und mit dem Verhalten von Susan Sontag als »good European«¹⁷¹ kontrastieren. Noch europäischer ist diesbezüglich die in der Schweiz entsprungene Debatte und Vorgeschichte von Fiedlers Vortrag, denn die Kontrahenten des Zürcher Literaturstreits sind sich über die künstlerische Minderwertigkeit von Trivialliteratur einig, selbst bei so verschiedener Provenienz und unterschiedlichem Ton ihrer Verdikte gegen »Kitsch« wie dem eines Hans Egon Holthusen oder eines Hugo Loetscher.¹⁷² Jenseits vereinter

170 Vgl. dazu z.B. Huyssen (2001), S. 41, Luckscheiter (2000), S. 363.

171 Diesen Titel hat ihr in anderem Zusammenhang Hardwick (1982), S. X, verliehen.

172 Beide in Höllerer/Miller (Hg.): *Der Zürcher Literaturstreit* (1967): Loetscher spricht etwa darüber, dass die ›blaue Blume‹ der Romantik »ebenso Anlaß zu großen Werken wie zum Kitsch« gewesen sei (S. 164). Holthusen wettet gegen die »blöde ›Sex-Welle« in der gegenwärtigen Literatur, die »unter die Rubrik ›Saurer Kitsch« falle (S. 170). Holthusen, der mit dem Essayband *Der unbehauste Mensch* (1951) ein Schlagwort für seine Generation geliefert hat und sich auch an der Fiedler-Debatte beteiligt (vgl. den Wiederabdruck seiner Stellungnahme bei Wittstock [Hg.]: *Roman oder Leben* [1994], S. 61-64), ist seit Beginn der 1960er Jahre mit seiner SS-Vergangenheit konfrontiert worden, zu der er sich v.a. im *Mercur* äußerte. Seine Stellungnahme und deren Kritik von Jean Améry sind im erwähnten Sammelband von L. Marcuse (Hg.): *War ich ein Nazi?* (1968) wieder abgedruckt. Bei der gewundenen Verteidigung – in der 3. Person Singular – spielt die rigorose Selbstbeziehung für den

moralischer Bedenken der unterschiedlichen Lager bildet diese Einigkeit einen entscheidenden Grund dafür, dass dort nicht einmal die vehementesten Gegner Staigers das verteidigen, was Ignée ästhetisch disqualifizierend pornographischen »Schund«¹⁷³ nennt und worunter darstellerische Obszönität zum reinen Selbstzweck ohne künstlerischen Mehrwert verstanden wird. Jedenfalls dem entgrenzenden Programm nach und ohne Werturteile über Literatur insgesamt auszuhebeln, schafft Fiedler in *Cross the Border* die ästhetische Kategorie des »trivialen Schundes« ab.

Wenn es ergiebig sein kann, kanonisch gewordene Texte wie diejenigen von Sontag und Fiedler, die vorwiegend als Theorieangebote zum Thema Pornographie bzw. Postmoderne gehandelt werden, im historischen Diskussionskontext wiederzulesen, so verspricht umgekehrt auch die Lektüre von Beiträgen einen Gewinn, die wohl vor allem deshalb keinen Platz innerhalb der Kanongrenzen erhalten haben, weil sie allzu zeittypisch erscheinen. Dass Letzteres im Theoriefeld um 1968 nicht mit Trivialität zu verwechseln ist, wird bei Peter Gorsen deutlich, der die allgemeine Tendenz zur Sexualisierung der Ästhetik auf eine besondere Spitze treibt.

4. Potenzierte Dialektik: Das Obszöne als Formprinzip anti-pornographischer Kunst bei Peter Gorsen

Ganz gemäß dem Popularisierungsprogramm, mit dem der Rowohlt-Verlag seine *Sexologie*-Reihe im Klappentext zu einer Art Entgrenzung von Wissenschaft erklärt,¹⁷⁴ kommt der Reihenbeitrag Nummer 8015 einerseits betont unakademisch daher: *Das Prinzip Obszön. Kunst, Pornographie und Gesellschaft* (1969) ist, wie alle Bücher der Serie, ein billiges Taschenbuch,¹⁷⁵ das, kaum

»Ramsch und Schund« des Schreibstils seiner eigenen Tagebücher eine merkwürdig zentrale Rolle (Holthusen: *Freiwillig zur SS* [1968], S. 50).

173 In Höllerer/Miller (Hg.): *Der Zürcher Literaturstreit*, S. 140, vgl. dazu oben S. 194.

174 Vgl. oben S. 33-35.

175 Zur Geschichte des deutschsprachigen Taschenbuchs und ihres Protagonisten Rowohlt vgl. allgemein Völker (2014); zum Taschenbuch als

gekauft, schon zerfleddert und schmutzilig wird. Die Einleitung steht unter dem Titel *An Stelle einer akademischen Vorrede*, was offenbar der Gegenstand selbst gebietet, hat doch »das Obszöne« laut Verfasser das Zeug dazu, »ein wirksames unakademisches Instrument der Aufklärung« zu werden, mithin das Problem zu lösen, dass »Aufklärung noch immer wie Schundpornographie vertrieben« werde, es sei denn, »sie weicht in die privilegierte Sprache der Fachwissenschaft aus«. ¹⁷⁶

Andererseits verspricht jedoch dieser Verfasser als »Dr. P. Gorsen« in großen Lettern bereits auf dem Titelblatt, das akademische Niveau der von »Prof. Dr. Dr. Hans Giese« herausgegebenen Reihe (»Redaktion: Dr. Gunter Schmidt«) zu halten. Der Kapitel-Überblick auf dem Buchrücken lockt die Leser und Leserinnen etwa mit einem *Prolegomenon für eine ›zeitgemäße‹ Ästhetik des Häßlichen* oder einer *Anamorphosis sexualis*. Entsprechend gelehrt in den Bezügen und ambitioniert-avanciert in der Argumentation sind die Ausführungen des Autors, der nach dem Studium der Philosophie, Psychologie und Kunstwissenschaft bei Theodor W. Adorno und Max Horkheimer bzw. Jürgen Habermas ¹⁷⁷ promoviert hat und zum Zeitpunkt der Veröffentlichung an der Universität Frankfurt Literatursoziologie lehrt. Eine derart autoritär-antiautoritäre Mischung der Darbietung ist nicht zufällig bei diesem Thema und braucht kein Widerspruch zu sein: »Kompliziertheit ist dem Menschen zumutbar«, mögen echte Aufklärer finden.

Kompliziert ist das schlichte Taschenbuch, weil Gorsen eine Vielzahl verschiedenster Sexual- und Kunsttheorien – von Charles Fourier, de Sade und Karl Rosenkranz über Wilhelm Reich, Hans

medialer Bedingung der Studentenbewegung vgl. Mercer (2011). Diese Umwälzung auf dem Buchmarkt, die Kulturindustrie-Kritiker wie Hans Magnus Enzensberger zunächst beklagten, auch wenn sie ihr später ihren eigenen publizistischen Erfolg (mit)verdanken sollten, ist als zentraler Faktor der Theorie-Euphorie jener Zeit zu verstehen. Vgl. dazu Felsch (2015), bes. S. 34-37.

¹⁷⁶ Gorsen: *Prinzip Obszön*, S. 78f. – Verweise darauf im Folgenden unter der Sigle PO direkt im Text.

¹⁷⁷ Habermas hat an Stelle des erkrankten Horkheimers die mündliche Prüfung abgenommen.

Blüher, Eduard Fuchs, Walter Benjamin und Georges Bataille bis zu Hans Giese, Ludwig und Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno und Reimut Reiche (um nur die wichtigsten zu nennen) – aufnimmt und mit Blick auf die gegenwärtige Kunstentwicklung zu einem ästhetischen Aufbruchsprogramm weiterverarbeitet, das gleichzeitig ein Beitrag zum sexuellen Aufbruch sein soll. Das Taschenbuch, das sich in jener Zeit allgemein der ›Einschmuggelung‹ von schwierigerem Denken in wachsende Leserkreise verschreibt,¹⁷⁸ läuft hier zur Hochform auf.

Da der exzessive Vernetzer zum einen die innigen Beziehungen zwischen Kunst und Eros nutzt, welche die um 1968 entstandenen bzw. intensiv rezipierten Theorien selbst suggerieren, ist *Das Prinzip Obszön* ein besonderer Beleg für die Verschränkung von Ästhetik und Sexualtheorie der Zeit. Gorsens Konzeption reflektiert aber die Verschränkung nicht nur, sondern wirkt entscheidend daran mit, indem sie zum anderen die kunst-erotischen Beziehungen auf eigene und engste Weise knüpft. Der Theorie-Cocktail ergibt dabei immer wieder Spannungen, die für das Verhältnis der einzelnen Positionen und für die Diskussion insgesamt aufschlussreich sind.

Gorsen erennt das Obszöne gleichermaßen zum zentralen Prinzip der Sexualtheorie als anthropologischem Kernbereich wie der Kunsttheorie. Im Anschluss an Rosenkranz' *Asthetik des Häßlichen* (1853), 1968 im Faksimile-Neudruck erschienen, bestimmt er ›obszön‹ allgemein als »absichtliche [...] Verletzung der Scham«, wobei die Verletzung durch »*isolierende Abstraktion* eines geschlechtlich erregenden *Teils* von seiner natürlichen, körperlichen *Gesamtheit*« zustande komme (PO 19). Neben der von Rosenkranz geerbten Verbindung zum Hässlichen assoziiert Gorsen das Obszöne mit dem psychoanalytischen Begriff des Fetischismus: Er beschreibt jene »Verselbständigung oder Isolierung der Schamglieder aus dem körperlichen Gesamtbild des Nackten« als »Fetischisierungsvorgang«, der eine sexuell erregende »Verhäßlichung« der »natürlichen Schönheit« bedeute (ebd.). Wenn Gorsen das von seinen theoretischen Gewährsmännern

178 Vgl. Felsch (2015), S. 36.

ästhetisch¹⁷⁹ bzw. psychopathologisch disqualifizierte Obszöne emphatisch aufwertet, beteiligt er sich doppelt – bezüglich Kunst wie Sexualität – an den intensiven Entgrenzungsbewegungen gegenüber herkömmlich Ausgeschlossenem oder Randständigem, die um 1968 üblich sind. Seine Begründung, weshalb obszön neu gut sein soll, ist jedoch speziell verschlungen.

Hinsichtlich Sexualität liegt dies erstens daran, dass Gorsen die gängige Version der Repressionsthese samt integriertem Befreiungsprogramm zu vereinen sucht mit einem Verzicht auf die Sehnsucht nach einer ›ursprünglichen‹, ›natürlichen‹ Form des Eros und auf das Wissen um die konkrete Gestalt des ›eigentlichen‹ Sexus einer Zukunft jenseits der Unterdrückung. Zweitens und genauso spannungsreich kombiniert er seine Repressionskritik mit Überlegungen zur stimulierenden Wirkung von Schranken und Verboten. Diese grundlegenden Momente von Gorsens Anthropologie bzw. Sexualtheorie, die sich programmatisch an Kunst orientiert erweist, sind zugleich für seine erotisierte Ästhetik folgenreich und sollen daher zunächst näher ausgeführt werden.

Das Obszöne, sexualtheoretisch:

Gekünstelte Nacktheit und Zerrbild rosig-erotischer Zukunft

Hauptsächlich unter Verweis auf die Diagnose Herbert Marcuses und Reimut Reiches sieht Gorsen den Sexus gegenwärtig nicht generell unterdrückt, sondern durch das Genitalprimat »repressiv enthemmt[]« (z. B. PO 125; vgl. bes. PO 126). Das Obszöne ist von Repression im Sinn repressiver Entsublimierung betroffen, weil es mit jener Fetischisierung den Bereich der ›polymorph-perversen‹ Lüste oder ›Partialtriebe‹ involviert, die im angehängten *Erklärenden Wörterverzeichnis* einschlägig definiert werden: als diejenigen Triebe, »die noch nicht bzw. nicht mehr unter dem normativen Fortpflanzungsziel der Leistungssexualität wirken müssen«, daher

179 Vgl. Rosenkranz: *Asthetik des Hässlichen*, bes. S. 235 f. Generell begreift Rosenkranz das Hässliche, zu dem er das Obszöne zählt, zwar als notwendige Dimension von Kunst, aber bloß als negatives Korrelat des Schönen – und das Wohlgefallen daran als krankhaft (vgl. zusammenfassend dazu z. B. Liessmann [2009], S. 61 f.).

der »Sexualität einen Spielcharakter verleihen können« und »aus gesellschaftspolitischen und religiösen Gründen häufig tabuiert« sind; als die »für Fortpflanzung und Fruchtbarkeit gleichgültigen ›luxuriösen‹ Triebe der Sexualität« (PO 165).

Die Rede von »Leistungssexualität« steht im Zusammenhang von Gorsens politisch aufgeladener Einteilung der Lüste in zwei Gruppen: Gegen den vom leistungsorientierten Kapitalismus erlaubten, ja geförderten »genital-heterosexuellen« (z.B. PO 127) Eros mit letztlichem Fortpflanzungsziel spielt Gorsen dessen »sozialistisch-hedonistische[]« (z.B. PO 95) Gestalt aus. Bei der Begriffsverschmelzung von Sozialismus und Hedonismus schließt Gorsen direkt an Wilhelm Reich an, der »im Interesse einer konsequenten revolutionären Sexualpolitik des Sozialismus den *Geschlechtsakt allein um der Lust willen*« fordert (PO 72).¹⁸⁰ Wie es sich um 1968 gehört, löst er aber das Lob der Selbstzweck-Sexualität selbst noch vom »Geschlechtsakt«, um es auf das polymorphe Triebleben auszudehnen bzw. zu verlagern.

Parallel zu dieser Politisierung von Sexualität läßt Gorsen die polymorph-perversen Triebe *ästhetisch* auf. Das klingt bereits darin an, dass er sie mit den Begriffen von Spiel bzw. Luxus umschreibt und die von Reich und Herbert Marcuse übernommene Orientierung an jener Selbstzweck-Begründungsfigur verstärkt, die ihren prominentesten Ort in der Autonomieästhetik hat.¹⁸¹ Diese Ästhetisierung von Sexualität, die bei Gorsen ähnlich wie vor allem bei Ludwig Marcuse¹⁸² mit einer Anthropologie des Luxus einhergeht, erfolgt im *Prinzip Obszön* weit dezidiierter als in den bisher diskutierten Theorien auf Kosten der Naturalisierung. Gorsen verwirft mit dem Fortpflanzungszweck jegliche biologischen Begründungen des ›wahren‹ Eros. (Guter) Sex ist für ihn auf der ganzen Linie kulturell, künstlich und künstlerisch bestimmt. Erregung entsteht in seinen Augen nicht von Natur aus, und Nacktheit ist nie nackte Natur. Es gebe »›keinerlei ›natürlichen‹ Zusammenhang zwischen Nacktheit und sexueller

180 Mit Bezug auf Reich: *Massenpsychologie des Faschismus*, S. 157.

181 Vgl. oben S. 48 bzw. 88.

182 Vgl. oben S. 178ff.; die Verbindung findet sich aber etwa auch bei Herbert, auf den Gorsen verweist (vgl. PO 83).

Erregung; dieser Zusammenhang muß jedesmal durch die Kultur mitgeschaffen werden«¹⁸³, zitiert er den polnischen Philosophen Leszek Kołakowski (PO 48).¹⁸³ Er hält Nacktheit beim Menschen, da »unabtrennbar vom kulturell darstellenden Modus der Bekleidung«, nie für Unmittelbarkeit, sondern stets für ein Sich-Gebärden, eine »Attitüde der Verstellung« – und sei es die Attitüde des »Hemmungslosen« (ebd.). Dem Menschen ist nur eine Nacktheit als »Abstraktion[]« von der »normativen Erscheinung« der Bekleidung möglich, keine »tierliche selbstverständliche Nacktheit« (ebd.). Solche Nacktheit, Bedingung »obszöner Wirkungen« und »potentiell immer obszön[]«, ist gleichzeitig *nur* dem Menschen zugänglich (ebd.). Daher zeichnet die Herstellung und Wahrnehmung des Obszön-Nackten den Menschen aus, und zwar als »unnatürliches« Kulturwesen. Das Obszöne zählt zur »Erotik« als Kulturtechnik, ja Kunst:

Wo sie [die Erotik – C.W.] die natürlichen Funktionen der Sexualität übertreibt, beginnt sie diese, sei es durch Verfeinerung oder auch Vergrößerung, überhaupt erst zu kultivieren. Die Übertreibung und das Maßlose, die orgienhafte Komponente des menschlichen Liebesgenusses gehört zu den großen Leistungen der Kultur und der Kunst gegenüber der Natur. Diese kennt den geistigen Genuß des Immer-noch-Mehr und der Transzendenz nicht, so wie in jenen gegen das natürliche Gebot der Mäßigung fortwährend verstoßen wird. (PO 32 f.)

Gorsens Ideal von Sexualität ist auf »Kultur« und »Kunst« ausgerichtet, nicht auf »Natur«, mehr noch: *gegen* Natur. Unter Umkehrung einer herkömmlichen, etwa populär-freudianischen Zuordnung, wonach Kultur die exzessiven natürlichen Triebe mäßigt und bändigt, ist hier die Steigerung des »Liebesgenusses« ins Maßlose, Orgienhafte genuine Kulturleistung und Kunst.

Das anti-naturalistische Ideal kehrt aber auch jene Wertung um, auf welche die Vertreter der Repressionsthese als fundamentale Kulturkritik in diesem Punkt gewöhnlich zurückgreifen (müssen): Für die Befreiung des unterdrückten polymorph-perversen Eros

183 Mit Verweis auf die Analyse des Striptease in Kołakowski: *Philosophische Essays* (1967), S. 43.

mit dem Argument zu werben, dass Sexualität »[u]rsprünglich« und »von Natur aus ›polymorph-pervers« sei, wie es Herbert Marcuse tut,¹⁸⁴ verbietet sich für Gorsen. Dies weniger aus Skepsis bezüglich möglichen Wissens um jene Natur, weiß Gorsen doch offenbar, dass »natürliche« Sexualität maßvoll ist und – darin folgt er Marcuse – dass ihr »anthropologischer Kern [...] ebenso sehr Sublimation wie Entsublimierung« sei (PO 127). Vielmehr lässt die gesteigerte Kunstaffinität seines Sexualitätsideals das Attribut ›natürlich‹ umgekehrt zur Disqualifikation werden.

Gorsen kann deshalb nicht mit dem Verweis auf irgendeine Natur begründen, dass er seinerseits für die polymorph-perversen Lüste, für die »obszöne Enthemmung« durch »Kultivierung aller extragenitalen Geschlechtlichkeit« schwärmt (z.B. PO 125) und die Repressionsthese beibehält. So bietet sich nur eine Alternative, die allerdings die Spannung nicht einfach auflöst: zu suggerieren, dass Obszönes, Polymorphes befreiend und gut ist, *weil* es gesellschaftlich unterdrückt und abgewertet wird. Es ginge also lediglich negativ entgrenzend um »Auflösung der bürgerlichen, eingeschränkt genitalen Sexualität« (ebd.), um Subversion zum Selbstzweck. Darauf deutet insbesondere, dass Gorsen sich zurückhält mit konkreten Zukunftsbildern der neuen Sexualität und das betreffende erkenntnistheoretische Problem¹⁸⁵ diskutiert.

Zwar macht er Angaben für das künftige Ideal: Er spricht von der »Utopie« eines sexuellen »Glück[s]«, wonach »alle Triebe zu ihrer eigenen Befriedigung schöpferisch arbeiten dürften« (PO 145). Das ästhetisierende Autonomie-Postulat, angereichert mit organologischen Ganzheitsvorstellungen, wird zum Modell des Trieblebens insgesamt. Diese Utopie beinhaltet zudem die »*Versöhnung von Mann und Frau in einer Gesellschaft, die den Unterschied von geschlechtlich Herrschenden und Beherrschten nicht mehr kennt*« (PO 88). Das Ideal, das ihm – ähnlich wie etwa Susan Sontag¹⁸⁶ – in der die Geschlechterdifferenz verwischenden Aufmachung der gegenwärtigen »jugendlichen Pseudo-Transvestiten«, der ›Gammler‹ mit ihrer »obszönen Vermengung

184 Marcuse: *Triebstruktur und Gesellschaft*, S. 53. Vgl. dazu oben S. 74.

185 Vgl. oben S. 48, 117, 119f. und 241.

186 Vgl. oben S. 225.

klassengesellschaftlich vermittelter Geschlechtsmerkmale« und ihrer »sexualästhetischen Intention auf einen hermaphroditischen Menschentypus« aufscheint, ist jedoch wenig konkret und vornehmlich negativ bestimmt (PO 86-88). Die Sexualität der Zukunft zeichnet sich nur allgemein als ganzheitlich-versöhnte Triebbefriedigung ohne Klassen- und Geschlechterunterschiede ab. So dient der ›philosophische Hermaphroditismus‹,¹⁸⁷ wie Gorsens Pendant zum ›Androgynen‹ als diskussionsüblicher Orientierungsfigur zur Überwindung der Geschlechterdichotomie heißt,¹⁸⁸ weniger als konkret-positives Modell von Bisexualität denn negativ als subversive Figur zur Auflösung der Normalvorstellung von männlicher und weiblicher (Hetero-)Sexualität.

Dieser Status des »hermaphroditische[n] Ideal[s] von Sexualität« ist durch die von den Aufbruchsbeschwörern vielbesprochene Schwierigkeit bedingt, dass die Vorstellungskraft beim Entwurf der »Sexualität in [...] einer befreiten Gesellschaft« an die »vorgegebenen ideologischen Kategorien der gegenwärtigen Gesellschaft« gebunden bleibt, denen sie bloß ein »abstrakt verneinendes *Nicht* oder *Anti* voransetzen« kann (PO 84). In diesem Sinn lediglich »abstrakt-utopisch« den »Typus inversus« zu liefern, der als pures »protestierendes Gegenteil« der »bürgerlichen Verspießung« weiterhin verhaftet sei – dies wirft Gorsen unter Berufung auf Ernst Bloch und besonders Reimut Reiche den Theorien von Herbert Marcuse und Hans Blüher vor (PO 83 f., Zitat 83). Wenn er das hermaphroditische Ideal selbst indes von Marcuse bzw. Blüher¹⁸⁹ übernimmt, ändert er dessen epistemologischen Status: Um dem Problem der Abhängigkeit aller positiven Gegenbilder der Zukunft von den Bildern der Gegenwart zu entgehen, das man als Kontradependenz bezeichnen könnte, versteht er Herma-

187 Im *erklärenden Wörterverzeichnis* definiert als: »Überwindung des geschlechtlichen Antagonismus. Wiedergewinnung der bisexuellen Struktur einer offenen unverdinglichten Sexualempfindung, die als noch nicht in entweder fremd- oder gleichgeschlechtliche Strebungen getrennt gedacht werden kann (s. *alternative Sexualität*), sondern für hetero- und homoerotische Erfahrungen gleichermaßen frei wäre.« (PO 164)

188 Z.B. bei Marcuse und Sontag bzw. Brown. Vgl. oben S. 114 f. und 218.

189 Dieser hat aus seiner Sicht mit dem Konzept des »alloerotische[n] Hermaphroditismus« Marcuses Erotisierungsprojekt antizipiert (PO 50).

phroditismus nicht unmittelbar als Zukunftsvision, sondern als gegenwärtiges »Zerrspiegel«-Bild der »Utopie sexueller Vollkommenheit und Freiheit« (PO 50). Gemäß Konzeption, die mit der Metapher des Zerrspiegels an eine romantische Kardinalfigur von gegenwärtiger Präsenz des transzendenten Ideals erinnert, ist die einzig mögliche »konkrete Erscheinungsweise« der Utopie in der Gegenwart das *Zerrbild* – konkret: ihre »abstoßende, häßliche, obszöne« Gestalt (PO 51). Der Zerrbild-Status von Entwürfen alternativer Sexualität ist auch für Gorsens Kunstprogramm entscheidend.¹⁹⁰

Der Preis dieser eleganten Lösung des erkenntnistheoretischen Problems, das sich jedem Projekt einer Totalveränderung oder Revolution stellt,¹⁹¹ besteht in einer womöglich noch tiefergreifenden Abhängigkeit: Eine Sexualtheorie, die sich als Befreiungsprogramm ohne positive Vorgaben für die Freiheit präsentiert, bezieht ihre Werte von der kritisierten Unterdrückung. Sofern das Obszöne polymorpher Lüste nur erstrebenswert ist, weil es unterdrückt wird, ist es bloß so lange attraktiv, wie es unterdrückt wird; sein Wert – als »Richtiges nur im Falschen« – erübrigt sich mit der Repression. Diese radikale Relativität eines rein subversiven Programms mag Gorsen aber nicht in Kauf nehmen. Nur scheinbar am Rand, nämlich in einer zentralen Fußnote, kennzeichnet er die ideale Sexualität der Zukunft, über die er demnach doch etwas weiß, als polymorph pervers und äußert die Hoffnung auf eine Obszönität jenseits und unabhängig von Repression:

Zumindest als Aspekt sei die philosophische Frage angemerkt, ob und inwieweit es für eine polymorph pervers erfüllte, zu sich selbst gekommene Sexualität noch ein Obszönes geben könne. Wenn als dessen Kern die »Rationalität der Negation« wirklich verstanden wird, müßte es mit dem letzten sexuellen Tabu, das gebrochen würde, gleichfalls verschwinden. Das Obszöne als Produkt sexueller Not und Verdrängung entfiele. Aber ist

190 Vgl. weiter unten S. 267f.

191 Gorsen selbst spricht vom »Engpaß einer jeden gesellschaftsverändernden Philosophie [...], die auf revolutionäre Umgestaltung des Wirklichen ganz *außerhalb* seiner Möglichkeiten sinnt« (PO 15).

darüber hinaus nicht ein *affirmativ Obszönes* sexueller Freiheit denkbar? (PO 139f.)

Zumindest in Form dieser hoffnungsvollen rhetorischen Frage kann es Gorsen – als noch so guter Adorno-Schüler – nicht lassen, das Prinzip seiner Sexualtheorie (und Ästhetik), das er einerseits zur reinen Negation der Unterdrückung erklärt, andererseits in die Positivität der Freiheit hinüberzuretten, ohne indes den Begriff des »affirmativen Obszönen« im Geringsten zu füllen.

Eine solche Ambivalenz kennzeichnet neben der *kritischen* Dimension von Gorsens Obszönem auch dessen anderen Kernaspekt, die *erregende* Wirkung, woraus sich das zweite Spannungsfeld ergibt.

Stimulierende Repression

Da sich Gorsen nicht nur bei Marcuse und Kollegen, sondern ebenso bei den einschlägigen französischen Autoren inspiriert, resultiert das Erregende des Obszönen wesentlich aus der Unterdrückung selbst. Aus seiner an de Sade und Bataille geschulten Optik besteht Erotik als Kulturleistung zu einem Gutteil in der Produktion von Tabus, die sexuellen Praktiken und Phantasien den Reiz des Verbotenen verleihen. Das Eingangskapitel *An Stelle einer akademischen Vorrede* bietet eine Lektüre von de Sades *Philosophie dans le boudoir* (1795), worin Gorsen die »für alle späteren Erklärungsversuche der Lust am Obszönen – sei sie nun als Profanisierung des Göttlichen, als Beschmutzung des Schönen oder prinzipieller als Grenzüberschreitung definiert – grundlegende Erkenntnis« formuliert sieht, dass »*immer nur so viel Glück möglich ist, wie Verbote zu brechen sind, und daß alles Glück aufhört, wenn man ihm sein Unrecht nimmt*« (PO 9). Diese Erkenntnis kehrt für ihn insbesondere in Batailles Beschreibung der Entstehung bzw. Steigerung von Lust durch das »Bewußtsein von der Überschreitung der Grenzen«, mithin des »schöpferische[n] Prinzip[s] des Ungehorsams und der Übertretung« wieder (PO 27). Verbote und Tabus nicht einseitig als Instrumente zur Verhinderung von Lust, sondern zugleich als Stimulationsmittel aufzufassen, ist für den Dialektik-bewussten

Gorsen speziell reizvoll, weil es seiner anti-naturalistischen Akzentuierung von Sexualität entspricht.

Derartige Erregungsfaktoren dürften allen einleuchten, die Verständnis haben für das Problem von (literarischen) Paaren wie jenem Oskar und jener Emma bei Robert Walser, die vor lauter Freiheit – aus Mangel an Behinderung – die Lust verlieren.¹⁹² Darüber hinaus wird aus diesem Blickwinkel klar, weshalb die Repressionsthese so attraktiv ist und wohl oft weit über ihre empirische Deckung hinaus vertreten wird: Die Idee von der Unterdrückung der Lust, wie fiktiv auch immer, wirkt stimulierend.

Die gleichsam genüssliche Seite der Unterdrückung ist jedoch nicht leicht mit dem Befreiungsprogramm vereinbar, das Gorsen ebenfalls vertritt. Denn das Rechnen auf sie arbeitet der Motivation zum Aufbruch in eine neue Freiheit jenseits der Unterdrückung entgegen. Und dies auf besonders effektive Weise, weckt es doch keine moralischen, sondern gerade hedonistische Bedenken, indem beim Abbau von unterdrückerischen Verboten und Tabus der Verlust von Lust droht.

Gorsen versucht die widerstrebenden Theoreme dadurch zu versöhnen, dass er die von solchen Beschränkungen abhängige Lust zur historisch-zufälligen, nicht anthropologisch-notwendigen Gestalt deklariert und suggeriert, analog zu jenem ›affirmativ Obszönen‹ würde eine wahrhaft befreite Sexualität der Zukunft nicht mehr von Schranken leben (vgl. PO 7-15). Wenn sich de Sade und wir uns dies nicht vorstellen können – so argumentiert Gorsen mit Verweis auf die epistemologische Schwierigkeit –, liegt es daran, dass die revolutionäre Totalrenovation nur über die Negativfolie von Bildern ›des wirklich Bestehenden‹ vorstellbar ist (PO 15). Dieses Argument verunsichert allerdings nicht nur die Skeptiker, die bezweifeln, dass der revolutionierte Mensch ein unkompliziertes Wesen ohne zwiespältiges Verhältnis zu Beschränkungen wäre, sondern genauso die Optimisten, die Gorsen glauben möchten, obschon dieser es ja selber nicht wissen kann.

Gorsens sexualtheoretisches Befreiungsprogramm ist nicht einfach: Beide besprochenen Aspekte, die Unmöglichkeit positiver konkreter Zielvorgaben für die neue Sexualität sowie die stimulier-

192 Vgl. oben in der Einleitung.

rende Funktion von Repression, problematisieren programmintern die Idee einer neuen Lust der Zukunft und komplizieren Auskünfte auf die Frage, was zu tun sei und wozu. Diese Spannungsmomente betreffen auch die Ästhetik in *Prinzip Obszön*, zumal Gorsen die Kunst die Hauptrolle bei der sexuellen Befreiung spielen lässt.

Das Obszöne, kunsttheoretisch: Vorbildlicher Pygmalion und ästhetischer Hermaphroditismus

Bereits in Gorsens allgemeiner Definition ist Obszönität kunstaffin. Sie wird als Effekt einer dezidiert produktiven Wahrnehmungs- bzw. Darstellungsweise beschrieben, die ihr Objekt weniger vorfindet als hervorbringt. Sie entsteht durch die perverse, genauer: fetischisierende »Abstraktion« eines Körperteils von der »natürlichen [...] Gesamtheit« (PO 19). Demnach ähnelt der Perverse, der Fetischist einem Künstler, dessen Verfahren umgekehrt mit perversen, fetischistischen Praktiken verwandt sind.¹⁹³

Deshalb ist das Obszöne besonders zur Kunst prädestiniert, und die »obszöne[] Kunst«, die laut Rückentext »neuerdings gegen den kulturellen Zwang aufbegehrt und in Grenzbereiche des Ästhetischen vordringt, die der bürgerlichen Kunstepoche als barbarisch galten«, ist kein künstlerisches Spezialgebiet unter anderen. Das ästhetische Entgrenzungsprojekt im Sinne des 1968er *Poetik und Hermeneutik*-Bandes¹⁹⁴ ernst zu nehmen, bedeutet für Gorsen – wie auf je eigene Weise für die beiden Marcuse, Susan Sontag und Leslie A. Fiedler – eine im Kern erotisierte Kunsttheorie zu entwerfen. Das Obszöne ist daher das Grundprinzip seiner Ästhetik,

193 Ausführlicher zur Verwandtschaft von Perversem und Künstler, zur »bisweilen hohe[n] Artistik sexueller Persionen«, an anderer Stelle: »Die obszöne Wirkung seines Werkes wird dem Künstler ebenso wenig wie der Fetisch dem Fetischisten von der Natur geschenkt, sondern das Sittenwidrige, das Unanständige, das Skandalöse auf mehr-als-natürlicher kultureller Ebene stellt nicht weniger eine Ausdrucksleistung dar, eine schöpferische Annullierungsarbeit gegenüber dem Wirklichen, wie Stekel zu bedenken gab, als das Sittliche selbst, dem es mit gutem ästhetischem oder sogar moralischem Grund opponieren und bei dem es Anstoß zu erregen die Kraft haben muß.« (PO 64)

194 Vgl. dazu oben die Einführung zu Teil II. Gorsen nimmt Bezug auf den Band (vgl. PO 102f.).

es ist Kunst par excellence, nicht nur mit Blick auf das ›Was‹ der dargestellten Motive, sondern vor allem bezüglich des ›Wie‹ der Präsentationsweise und Wirkung.

Erotische Motive mit erregender Wirkung auf die Rezipienten bilden für Gorsen den Paradefall von Kunst, weil sie mit allen kantianischen Ästhetik-Ideen von ›interesselosem Wohlgefallen‹ auf-räumen. In der Nachfolge von Eduard Fuchs, der in seinen kulturhistorischen Kompendien, namentlich *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (1902-1912), *Geschichte der erotischen Kunst* (1908-1923) und *Die großen Meister der Erotik* (1930), »soweit« gegangen sei, »das gerade sinnliche interessvolle Wohlgefallen an der Kunst zum Kriterium ihrer Qualität zu erheben«, zählt er »mit Vorrang das Erotische und die sinnliche Erregung des Beschauers zu den Hauptsachen der Kunst« (PO 34).

Um diesen Aspekt ins Bild zu setzen, greift Gorsen, ähnlich wie Herbert Marcuse bei seinen ästhetischen Orientierungsfiguren, zu einer Gestalt aus der antiken Mythologie, die nachmals in der Psychopathologie Karriere gemacht hat – getreu seinem Generalprogramm, sich dem zu widmen, »was der Psychopathologie verdächtig« sei, da dieses eine »ausbeutbare ästhetische Seite« habe (PO 56f.). Anders als Marcuse mit seinem Narziss (und Orpheus) kürt jedoch Gorsen Pygmalion zum vorbildlichen Künstlermythos. Der ›perverse‹ König steht ihm für eine direkt-erotische Beziehung zum Kunstwerk ohne ›bürgerliche‹ ästhetische Distanz.¹⁹⁵ Freudig prophezeit er eine Pygmalionisierung der Kunst wie des ganzen Lebens: »Heute steht den spätkapitalistischen Industriegesellschaften, und nicht nur in den Künsten, eine [...] Entwicklung bevor in Richtung auf den ethisch und religiös befreiten Sinnengenuß der *pygmalionistischen Einstellung*, der zweifellos von den neuen Konsumgewohnheiten und dem materiellen Wohlstand der industriellen Massengesellschaft getragen wird.« (PO 105) Gut anti-klassizistisch wird Kunst im Zuge der ästhetischen Aufbruchsbewegungen um 1968 nicht mehr über die ästhetische Distanz, sondern über ihre Erregungswirkung

195 Entsprechend dient er Gorsen als Gallionsfigur für kunstsoziologische Essays unter dem Sammeltitle *Das Bild Pygmalions* (1969), worauf übrigens eine Werbeanzeige hinten in *Prinzip Obszön* verweist.

definiert. So kollabiert die Differenz zwischen Kunstwerken und erregenden ›Objekten‹, was mit der programmatischen Wendung von Pygmalions Geschichte besonders plastisch wird. Durch solche Erotisierung rückt Kunst in einer anderen Hinsicht als den gewöhnlich diskutierten Aspekten (z.B. Profanisierung) mit Gebrauchsgütern zusammen, die in jener Zeit etwa in Form von Andy Warhols *Brillo Box* in die Galerien gelangen.¹⁹⁶ Über Pygmalions Eros verbindet Gorsen Kunst emphatisch mit Konsum.

Wie Ludwig Marcuse zielt er beim Kunstkriterium der Erregung freilich nicht auf empirische Ermittlung: Kunst ist nicht einfach, was, aus Verkaufszahlen oder Umfragen zu schließen, viele erregt. Vielmehr regelt Gorsens befreiendes Kunstprogramm, das gleichzeitig ein Erziehungsprogramm zur ästhetischen ›Alphabetisierung‹ der Rezipienten ist (vgl. PO 90f., 129), was wie erregen *soll*.

Das heißt zunächst: was alles *nicht* kunstvoll-befreiend erregt. Gemäß Gorsens strengem, ja asketischem Maßstab sind beispielsweise der allergrößte Teil der gegenwärtigen »Nuditäten der amerikanischen Pop Art« ebenso wie die »Aktfotografien der Zeitschrift ›Playboy‹« nicht »wahrhaft obszön«, sondern lediglich eine »raffinierte Variante der *Sexualanpassung durch fun*, die als eine repressive Form der Enthemmung im American way of life vorgesehen ist« (PO 127f.).¹⁹⁷ Die ästhetische Anwendung von Herbert Marcuses Kritik an repressiver Entsublimierung, hier wie bei Adorno¹⁹⁸ mit *Amerika-bashing* vereint, macht konkret die Darstellung von Penissen, zumal erigierten, suspekt. War die »idolische«¹⁹⁹ Ausstellung des »Phallischen« noch ein »Schock

196 Zum Umbruch, den *Brillo Box* von 1964 verkörpert, vgl. bes. Danto (1992).

197 Weiteres zu diesem Einwand sowie zur allgemeineren Kritik an der »trivialen Idolisierung« als Tendenz der Pop Art, vgl. PO 30 bzw. 43, Zitat 43.

198 Vgl. oben S. 73. Gorsen verweist für diesen Kritikpunkt an anderer Stelle selbst auf Adorno (vgl. PO 124).

199 Kritisch gegenüber den Ethnologie-Anleihen der Gegenwartskunst, stellt Gorsen einen direkten Zusammenhang her zwischen den »Fetischen der Produktivität in der spätkapitalistischen Gesellschaft und den ›ethnologischen‹ Regressionen auf den priapischen Fruchtbarkeitszauber in der manieristischen bzw. phantastischen figurativen Kunst der Gegenwart, wofür die kunsthistorisch unerklärliche Konjunktur ihrer phallischen

für viktorianische Augen« und somit ästhetisch wahrhaft obszön, genügt sie dem betont historisch-relativen Kunstkriterium in der Gegenwart nicht mehr – im Gegenteil: Heutzutage verkörpern die Bilder vom »phallische[n] Exhibitionismus der Penisathleten« die repressiv enthemmte »genitale Leistungssexualität« als eine »Art von Sport« (PO 145). Hinter diesem darstellerischen Verdikt steht der doppelte Anspruch, dass Kunst sinnlich erregend und zugleich Anstoß erregend im gesellschaftskritischen Sinn sein soll. Beim Verdikt gibt sich Gorsen – im Tigersprung ins 19. Jahrhundert – von Baudelaire inspiriert, der Kunst und Erektion bzw. Koitus für unvereinbar halte und an die »ältere asketische Vorstellung« anknüpfe, wonach Kunst »mehr mit sexueller Gehemmtheit und Sublimierung« zu tun habe und nicht »nur Medium für die Entfesselung und Satisfaktion der Sinne« sei (PO 128). Daher empfiehlt er dem heutigen »Künstler als Pornograph« eine Äußerung Baudelaire's, für die man in einer Kunsttheorie des sexuellen Aufbruchs auf den ersten Blick keinen Kredit erwarten würde: »Je mehr ein Mensch die Künste kultiviert, um so weniger koitiert er. Bloß der animalische Dummkopf erigiert gut, und das Koitieren ist der Lyrisismus des Volkes.« (PO 128)²⁰⁰ Lieber Askese als Scheinfreiheit: Das ist die Konsequenz der dialektischen Kritik.

Über dieses moralisch-politische Darstellungsverdikt trennt Gorsen die Spreu vom Weizen bei den gegenwärtigen »Nuditäten« nicht nur der Pop Art, sondern etwa auch des Nouveau Réalisme und des Happening, das er speziell als sexualisierte Kunstform akzentuiert. Er dürfte an Projekte wie *Paradise now* denken, wenn er an Marcuses Mahnung erinnert, man müsse vor allem bei der »Einübung der Enthemmung im Happening« immer »genauer hinsehen« – genauer hinsehen, ob sie nicht letztlich jener genitalen Leistungssexualität zuarbeite (PO 128). Dabei billigt Gorsen diesem neuen Genre grundsätzlich ein großes Potenzial zu, habe doch die »Provokationskunst des Happening« rasch die »obszöne Anmutung der Formen gestörter oder steriler Genitalität« für ihre

Darstellungen als ein Symptom angesehen werden kann« (PO 137). Anders als in Verbindung mit dem Obszönen verwendet er ›Fetisch‹ hier negativ.

200 Das Zitat stammt aus Baudelaire: *Intime Tagebücher*, S. 47.



Abb. 8: Otto Muehl: *Penisaktion* (PO, Bildteil, Nr. 15).

»Aktionen« entdeckt (PO 138). Der Sympathisant des Wiener Aktionismus im Fahrwasser der Happening- und Fluxus-Bewegung führt insbesondere die »inszenierten Enthemmungen« von Otto Muehl, Jean Jacques Lebel und Hermann Nitsch als vorbildlich an, die »obszön« wirken, »weil sie der normativen Genitalität im abnormen Bilde verweigerter Potenz und matriarchaler Regression destruktiv begegnen« (ebd.).²⁰¹ Im Einzelnen schätzt er Darstellungen, die am Penis »nicht die Seite seiner »sportlichen« Unmittelbarkeit« beleuchten, sondern die »hässlichen amorphen

²⁰¹ Seine Kommentare seit 1969 sind versammelt in Gorsen: *Wiener Aktionismus* (2008).



Abb. 9: Otto Muehl: *Materialaktionen* (PO, Bildteil, Nr. 16).

Formen des kaum aufgerichteten, des geknickten Gliedes, das von aller Spannkraft verlassen scheint« (PO 137f.). Dafür verweist er auf Aktionen, die in den 1960er Jahren oft gleichermaßen das Entsetzen der Zuschauer wie die Aufmerksamkeit der Polizei erregt haben, etwa Muehls *Penisaktion* (1966) bzw. *Materialaktionen* (1964-1966), im Buch durch Fotos veranschaulicht (vgl. Abb. 8 und 9). Aber ebenso gefällt ihm Spielerisches wie die »Karikatur« mit dem Titel *Abschlußprüfung*, die »alle genitale Akrobatik lächerlich« mache und bei der es sich, laut der von Gorsen zitierten Anleitung aus Muehls *Papa Omo* (1967), um einen simplen Selbst-Test handelt: »Man versuche das Glied in erregten Zustand zu bringen. Das Glied muß gut stehen. Nun probiere man, auf der

Eichel ein Hühnerei zu balancieren. Wenn Ihnen diese Übung gelingt, so dürfen Sie sich mit Recht als wertvollen Sexualpartner betrachten. Sie dürfen heiraten.« (PO 140)²⁰²

Die Aspekte, die Gorsen als Liebhaber der erotischen Kunst des Surrealismus²⁰³ an Gegenwartskunst faszinieren, verraten einiges über seine programmatischen Vorstellungen, was Kunst darbieten soll, um ›echt‹ obszön zu sein. Zur Subversion des Genitalprimats eignen sich Bilder einer für anormal, gestört, unnatürlich, regressiv oder anderweitig pervers befundenen Sexualität. Vergleichbar mit der Verbindung im *Poetik und Hermeneutik*-Sammelband, der das Obszöne unter dem Etikett der *Nicht mehr schönen Künste* verhandelt, und ähnlich wie bei Ludwig Marcuse – im Gegensatz zu Herbert – wird außerdem bei Gorsen analog zur Aufwertung des Perversen das Hässliche nobilitiert, zu dem das Sexuelle für ihn wiederum in Anlehnung an Bataille ohnehin eine besondere Affinität hat (vgl. PO 16-38, bes. 26f.). Bezüglich der Sujets lautet das Programm, das Gorsen zugleich für die Beschreibung der »progressiven« Tendenzen« der »gesamten Kunstentwicklung« des 20. Jahrhunderts vorschlägt: Einschluss von hässlichen Objekten nach dem Muster jenes amorphen Glieds oder »Ästhetisierung des Unästhetischen« (PO 38).

Das positive Pendant zu hässlichen schlaffen Penissen und Konsorten, die der künstlerischen Vermiesung genitaler Sexualität dienen, bilden für Gorsen vor allem Darstellungen von

202 Zu finden in Muehl: *Papa Omo*, S. 7. – Zu Muehls Landkommune im Burgenland, 1972 von seiner ›Aktions-Analytischen Organisation‹ aufgezogen, als freilich höchst umstrittenem Teil des linksalternativen Milieus vgl. Reichardt (2014), S. 686-698 sowie die Literaturverweise dort.

203 Vgl. bes. PO 98f.; gleichzeitig kritisiert er im erklärten Anschluss an Walter Benjamin die surrealistische Vorstellung vom Zusammenhang zwischen Ästhetik und Revolution dahingehend, dass das Experiment mit dem psychopathischen und rauschhaften Bewußtsein als Vorbereitung zur Revolution noch nicht ausreiche, da es den objektiv gesellschaftlichen Aspekt der Umwälzung vernachlässige, und bilanziert: »Die falsche romantische Auffassung des Anarchismus von den Möglichkeiten der Revolution trug dazu bei, daß die Revolution Surréaliste scheitern mußte. Sie ist eine Revolution in den aristokratischen Grenzen der Ästhetik geblieben.« (PO 99)

Transvestitismus bzw. Hermaphroditismus (vgl. PO 52-101). ›Ästhetischer Hermaphroditismus‹ wird im Begriffsglossar unter Abgrenzung gegenüber Androgynitätskonzepten indifferenter Geschlechtlichkeit definiert: »Erscheinungsbild von geschlechtlicher Doppelsinnigkeit, nicht von geschlechtlicher Indifferenz, an ein und demselben Individuum. Sinnliche und geistige Versöhnung der geschlechtlichen Eindimensionalität des Männlichen und Weiblichen in der Kunst.« (PO 164) Beispielhaft dafür erscheinen ihm Zeichnungen, Fotos und Fotomontagen von Pierre Molinier (vgl. Abb. 10 und 11), den die Pariser Surrealisten in den 1950er Jahren in ihren Kreis aufgenommen und dessen Arbeiten in die Ausstellung *E. R. O. S. (Exposition internationale du Surréalisme)* von 1959/60 integriert haben. Das kunstprogrammatische Gewicht des Hermaphroditismus unterstreicht, wie basal die Bilder des alternativen Eros bei Gorsen – exemplarisch für viele Konzeptionen jener Zeit – mit der Überwindung herkömmlicher Geschlechterrollen verknüpft sind.

Allerdings sind die hermaphroditischen Inszenierungen der Kunst so wenig wie die entsprechenden sexualtheoretischen Zukunftspantasien als positiv-konkrete Idealbilder zu verstehen. Anders als optimistischere Aufbruchsbeschwörer traut Gorsen nicht einmal dem Medium Kunst zu, der erkenntnistheoretischen Schwierigkeit zu entgehen, dass Imaginationen anderer Welten im Gegebenen gefangen bleiben, dass Phantasie an Wirklichkeit gebunden bleibt – noch bzw. gerade im Verhältnis des Kontrasts. Übrigens ohne seinen Lehrer Adorno im kunsttheoretischen Zusammenhang je zu nennen,²⁰⁴ vertritt er daher eine negative Ästhetik und erwartet von der befreienden, wahrhaft obszönen Kunst keine direkten Vorschläge für ein besseres Leben, sondern Bilder, die – im Sinn jener auch poetologisch aufzufassenden Metapher des Zerrspiegels – das Bestehende subvertieren und nur indirekt auf die Freiheit (des Eros) verweisen. Die entsagungsvolle Konzeption enthält aber, wie erwähnt, immerhin die Hoffnung auf ein ominöses ›affirmativ Obszönes‹, die kunsttheoretisch noch essenzieller sein dürfte als sexualtheoretisch. Denn, wenn Kunst

204 Adorno figuriert in *Prinzip Obszön* nur als sexualtheoretische Referenz (vgl. PO 84, 124 und 146).



Abb. 10: Pierre Molinier: *Le grand combat*, Federzeichnung 1965/66 (PO 61).

einzig und allein in Subversion bestünde, würde sie sich insgesamt erübrigen, sobald es nichts mehr zu subvertieren gäbe – eine Konsequenz, auf die Gorsen nicht aus ist.

Die ästhetische Erziehung zum »Unanständigen als Form«

Neben inhaltlichen Vorgaben, was wahrhaft obszöne Kunst darstellen soll, betrifft Gorsens Kunstprogramm mehr noch die Darstellungsweise. Wie insbesondere Herbert Marcuse²⁰⁵ gehört Gorsen zur – entgegen dem Klischee ›Ästhetik um 1968‹ – starken Fraktion aufbruchsorientierter Theoretiker, die das kritische und progressive Potenzial der Kunst hauptsächlich in deren Form verorten und in dieser Hinsicht eine Art Moral der Form vertreten. Er

²⁰⁵ Vgl. oben Kap. I.2, bes. S. 104–107.

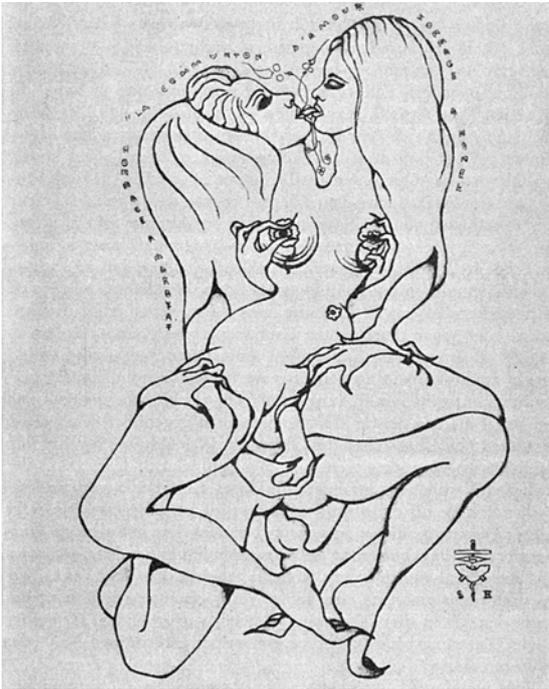


Abb. 11: Pierre Molinier: *Communion d'amour*, Bleistiftzeichnung 1968 (PO 63).

plädiert für ein »Verständnis des Unanständigen als Form« (PO 91) und erklärt das produktiv subversive Obszöne zur Form-Sache. In diesem Bereich sieht er den größten Bildungsbedarf im Sinne seines ästhetischen Erziehungsprogramms: Die »Verurteilung« des »pornographischen Kunstwerks« durch die »unaufgeklärten Massen«, für die »Kunst und Pornographie zu unversöhnlichen Gegensätzen verfestigt sind«, führt er darauf zurück, dass jene »nicht lernen durften, ein Kunstwerk hinsichtlich seines Formcharakters zu verstehen« (ebd.). Deshalb bleibe solchen Unaufgeklärten zur Beurteilung ein »bloß inhaltliches Einfühlen«, sie halten das Kunstwerk »für das Leben selbst« und fassen dessen »erotische Zumutung als praktische Anweisung für sich selber« auf, die sie ablehnen (ebd.).

Dieses Kunstprogramm, gegen eine Auffassung von künstlerischen Werken als Identifikationsangebote und Botschaftsträ-

ger direkter didaktischer Anweisungen gerichtet, mag zunächst überraschen, erteilt doch Gorsen der Kunst gleichzeitig einen gesellschaftspolitischen Auftrag. Er fordert »eigentlich obszöne[]«, d.h. »pornographische Kunst im gesellschaftskritischen Sinne« (PO 146) und attestiert solcher Kunst eine politische Avantgardefunktion. Ihre Vorreiterrolle belegt ihm etwa der Umstand, dass in Frankreich Jean Jacques Lebel mit seinen Kunstaktionen beim de Sade gewidmeten *Festival de la Libre Expression* von 1966 dem »herrschenden Gaullismus« schon »zwei Jahre vor der Generalrevolte der studentischen Opposition« einen »Scheiterhaufen« errichtet habe (PO 113). Eher würde man da einen Aufruf zu pornographischem AgitProp erwarten, der den Rezipienten jeweils in drastischen Schreck- und Paradiesbildern vor Augen hält, was schlechter und was guter Sex ist. Auf dem Feld der erotisierten Ästhetik um 1968 stehen indes Ideen von Kunst als formal anspruchsloser Botschafterin nicht hoch im Kurs. Es ist im Gegenteil die Form, von der sich diese Theoretiker das Entscheidende versprechen in Sachen Sinnlichkeit.

Entsprechendes gilt für das Erziehungsprogramm, das Gorsen skizziert und das auf dem »sozialistischen Ideal einer klassenlosen Bildungsgemeinschaft« beruht (PO 90): Bei aller Dringlichkeit seines sexualreformerischen Anliegens geht es Gorsen offenbar nicht darum, Kunst direkt zur sexuellen Aufklärung der »unaufgeklärten Massen« einzusetzen. Anstatt auf Erziehung *durch* Kunst richtet sich sein Programm primär auf Erziehung *zur* Kunst, auf Erziehung zu einem in seinen Augen angemessenen Kunstverständnis über die Form. Weil für ihn der Genuss unmittelbar ans Verständnis gekoppelt ist, fordert er eine »gerechte, von allen Menschen gleich erprobare ästhetische Ausbildung ihrer Sinne« (ebd.). Ob man dies nun als Zeichen speziellen Zutrauens in jene Massen oder als besondere Zumutung versteht – jedenfalls zielt Gorsen mit seinem obszönen Kunstprinzip auf ästhetische Erziehung der Sinne zur Sensibilität für die künstlerische Form und nicht umgekehrt auf den Einsatz von Kunst als gefällig-eingängiger Form der Botschaftsvermittlung zur (sexuellen) Erziehung.

Von einer »Entprivilegierung des Bildungswesens« im Fach Kunsttheorie erhofft er sich weit mehr »Änderung« bei jenen – von Ludwig Marcuse so eingehend besprochenen – Gerichts-

verfahren um »obszöne« Bücher und Bilder als von einer »größ- zügig reformierenden Strafrechtsreform« (PO 90). So wenig wie für Marcuse sind für ihn die Ausgänge solcher Prozesse das Hauptproblem, zumal diese häufig mit Freispruch enden. Viel- mehr beklagt er, dass kein auf den Gutachten von »Kunstrichtern und Spezialisten« basierender »Urteilsspruch den Unkundigen beibringe, wie ein obszönes Kunstwerk zu nehmen sei«, weshalb das »Urteil der Volksmeinung« oft entgegen dem gerichtlichen Freispruch auf Pornographie laute (ebd.). Letzteres wecke zwar paradoxerweise bei den »Unkundigen« das Interesse am jeweiligen Werk, aber eben als Pornographie *statt* Kunst. Zudem setzten die Experten ihrerseits auf diese Opposition, wenn sie umgekehrt »*ein Kunstwerk durch Verleugnung seines pornographischen Gehaltes vor der gesetzlichen Diskreditierung zu retten*« suchten (PO 90f.). Umso nötiger erscheint ästhetische Erziehung als Ausbildung des Form-Verständnisses und -Genusses.

Dazu soll nicht zuletzt Gorsens allgemein erschwingliches Taschenbuch selbst einen substanziellen Beitrag leisten. Mit die- sem Erziehungsbestreben beansprucht der Autor für sein Buch eine Veränderungswirkung – und eine größere als die von Gesetzen – in dem Bereich, auf den es die Aufbruchsambitionierten jener aufklärerischen Zeit meistens abgesehen haben: Mehr Freisprüche genügen ihm nicht, sein Revolutionsehrgeiz betrifft die Gesinnun- gen, konkret die »eingefleischten wertenden Gewohnheit[en] des bürgerlichen europäischen Bildungsmenschen« (PO 64).²⁰⁶ Solcher Ehrgeiz kennzeichnet die ästhetischen so gut wie die sexuellen Aufbrüche – und erst recht Doppelaufbrüche ästhetisierter Sexu- alität bzw. erotisierter Kunst wie in *Prinzip Obszön*.

Die ästhetische Erziehung zum Formfokus soll freilich nicht bewirken, dass die Rezipienten nicht mehr unterscheiden zwi- schen Kunst und Pornographie oder besser: zwischen künstlerisch ›wertvoller‹ und ›wertloser‹ Pornographie. Wie die beiden Marcuse und Susan Sontag, lehnt Gorsen bei allen Entgrenzungspanta- sien bezüglich Kunstbegriff die Produkte ab, die sich zumindest

206 Er bezieht sich wörtlich auf den Bereich der »Eingefleischtheiten«, wie dieser in Robert Walsers Prosastück von Oskar und Emma heißt (vgl. oben in der Einleitung).

mit dem Kernbereich des herkömmlich als pornographisch statt künstlerisch Diskreditierten decken. Das ist bei ihm weniger offensichtlich, weil er die Begriffe noch um eine Potenz zweischneidiger braucht als die anderen Autoren. Mit dem Pornographischen verbindet er manchmal emphatisch die wahrhaft obszöne Kunst (vgl. z.B. PO 146), manchmal das negativ bewertete Gegenteil, das ›reine Pornographie‹ oder, noch verwirrlicher bzw. dialektischer, ›positiv obszöne Pornographie‹ heißt (vgl. z.B. PO 109, 128).²⁰⁷ Doch es gibt eindeutige Stellen; etwa dort, wo mit einem Zitat Muehls die Abgrenzung gegen »Illustriertengeilheit« erfolgt, um im Kontrast dazu künstlerische Pornographie geradezu als »ANTIPORNOGRAPHIE« zu lancieren (PO 113); oder dort, wo festgehalten wird, dass »die großen Obszönitäten [...] eine Domäne der Kunst und nicht des ästhetischen Analphabetismus der Trivialpornographie« seien (PO 129). Auch dieses sexualisierte Kunstprogramm strebt keine grenzenlose Entgrenzung an und warnt vor Porno-Heftchen.

Und auch für Gorsen ist eine Frage der Form, ob es sich um Kunst oder »ästhetischen Analphabetismus« handelt. Einzig jene Auffassung des »Unanständigen als Form« könne zu einem »authentischen Urteil über den künstlerischen Wert oder Unwert der Pornographie« führen, betont er (PO 91). Als Qualitätskriterien in wirkungsästhetischer Hinsicht verwendet er »energetische Kategorien« wie Überraschung und Schock, Zumutung und Provokation, die Hans Blumenberg im *Grenzphänomene*-Sammelband generell zur »Abgrenzung des ästhetischen Feldes« an Stelle von essentialistisch und ahistorisch begriffenen Merkmalen von Kunst vorgeschlagen hat (PO 110).²⁰⁸ Da diese Wirkungsmomente, mit denen Gorsen am intensiven Revival von Avantgarde-Kunstbegriffen um 1968 teilnimmt, in seinen Augen letztlich vom Darstellungsverfahren, nicht vom Dargestellten, abhängen, ist selbst ein motivischer Ausbund an ›genitaler Leistungssexualität‹ mit

207 Die ›positiv obszöne Pornographie‹ bewertet Gorsen negativ im Gegensatz zur positiv eingeschätzten, bestehende Pseudo-Freiheiten ›negierenden‹ obszönen Kunst (vgl. PO 127f.).

208 Vgl. Blumenbergs Beitrag in der protokollierten Diskussion zum Thema ›OP‹, ›POP‹ oder *Die immer zu Ende gehende Geschichte der Kunst* in Jauß (Hg.): *Grenzphänomene*, S. 692.

der richtigen »Ästhetik der Entfremdung« (z.B. PO 129) für das Subversionsprogramm zu retten. Wie bei Herbert Marcuse taucht der Begriff ›Entfremdung‹, der in den linken Gesellschaftstheorien gewöhnlich kritisch gemeint ist, in *Prinzip Obszön* durchweg kunstprogrammatisch auf als Synonym zu ›Verfremdung‹ und richtet sich gegen Ideen von Unmittelbarkeit und verwandte ästhetische Sehnsüchte nach dem Verschwinden der künstlerischen Form.²⁰⁹

Zu solchen Gelüsten gehört für Gorsen insbesondere ›Natürlichkeit‹, die ihm als Kunstprinzip noch unattraktiver erscheint denn als Lebensprinzip, gerade wenn es um Sexualität geht. »Darstellungen menschlicher Sexualität« sollen dem »schöpferische[n] Prinzip« folgen, das »*Naturbedürfnis*« (bzw. die »jeweils kulturell normative[] Gestalt«) etwa des Koitus künstlerisch zu »*entfremden*«. Es gelte ihr spezielles Potenzial zu nutzen, Aufmerksamkeit für die Verletzung *ästhetischer* Konventionen oder »Tabus« zu wecken, was für die »kulturelle Zukunft der Menschen« ebenso »revolutionär« sein könne wie andere Tabubrüche: »Die Naturentfremdung *jeder Kunst* kann in der *erotischen* zum Stein des Anstoßes« für Veränderung werden – zum »anstößig[en]« oder eben »obszön[en]« Motor des »ästhetischen Fortschritt[s]« (PO 131f.). Gorsen traut dem Obszönen als Entfremdungsverfahren, als künstlerischer Verkünstlichung bei der Darstellung ›natürlicher‹ Sexualität ein besonderes ästhetisches Innovationspotenzial zu.

Im Gegensatz zu Herbert Marcuse, der am künstlerischen Formprinzip der *Schönheit* festhält, konkretisiert Gorsen das entfremdende Verfahren für sein Kunstprogramm als *Verhässlichung*. Seine »zeitgemäße Ästhetik des Häßlichen« zur »Depravierung der klassischen Einstellung zum ästhetisch Schönen« enthält zwei komplementäre Komponenten. Sie bezieht sich einerseits gemäß der Forderung nach »*Ästhetisierung des Unästhetischen*« auf den

209 Vgl. PO 11, 21, 40, 129, 131 (›Entfremdung‹); 38, 44, 106, 112 (›Verfremdung‹). Zu Marcuses Begriffsverwendung vgl. oben S. 110f. Anders als Marcuse wertet Gorsen aber auch den Begriff des Fetischismus ästhetisch auf, den ja nicht nur die Psychoanalyse, sondern ebenso die marxistisch inspirierten Gesellschaftstheorien negativ gebrauchen.

Einschluss von herkömmlich für hässlich befundenen Gegenständen in die Kunst. Die Verhässlichung hat jedoch in der »*Entästhetisierung des Ästhetischen*« zugleich eine wichtigere formale Seite (PO 38): Erstrebenswert sind Darstellungsweisen, die im Kontrast zu traditionellen Verfahren der kunstschnen Präsentation das Dargestellte verhässlichen, wobei es weniger um die Referenz auf eine Wirklichkeit geht als auf die geschichtlich etablierte Formensprache der Künste.

Wie das Postulat einer »*Ästhetisierung des Unästhetischen*« korrespondiert dieser Programmpunkt mit der Diagnose einer Grundtendenz in der Kunst der Gegenwart und jüngeren Vergangenheit. Für eine »*Entästhetisierung des Ästhetischen*« stehen Gorsen etwa die »Verlautbarungen des Antikunstwerk-Denkens«, Dadaismus, Nouveau Réalisme und Arte povera, die Kinetische Kunst und Minimal Art, aber ebenso die Aktionsformen des Happening, der »zeitlich ungeraffte Marathonfilm im Stil von Warhol« sowie die »somatisch-bildnerische Besitzergreifung des realen Raums und synästhetische Aktivierung des sinnlichen Betrachters« bei Mixed Media und »neuromantische[n] Gesamtkunstwerkvorstellungen« (ebd.). Bei der bunten Mischung bleibt die hässliche Dimension allerdings recht unbestimmt.

Für sein eigenes Spezialgebiet des Obszönen, das Gorsen als »kleine[n]«, jedoch zentralen »Ausschnitt« (PO 37) der doppelspurigen Ästhetik der Hässlichkeit vorstellt, wird er hingegen konkreter mit Auskünften zu geeigneten Darstellungsverfahren. Es wird auch konkreter als die meisten anderen formbewussten Kunsttheoretiker, die jeweils die kritische, visionäre oder stimulierende Funktion der Präsentationsweise unterstreichen, ohne im Einzelnen auszuführen, wie diese aussieht. Damit hängt zusammen, dass er die verhässlichenden Verfahren – die innerhalb seiner sexualisierten Kunsttheorie den »perversen« Motiven perfekt entsprechen: sie pervertieren die Ästhetik der Schönheit – nicht nur bespricht, sondern zudem in Form von beigegebenen Illustrationen zeigt. Während die Beispiele vornehmlich aus der Aktionskunst, Photographie und Malerei bzw. Zeichenkunst stammen, somit die optischen Künste das Leitmedium abgeben bei seinen Überlegungen zum *Pornographischen*, referiert Gorsen gelegentlich auf Literatur und beansprucht für seine Ästhetik ohnehin

allgemeine Gültigkeit. Medienspezifische Aspekte spielen mit, zumal bei den empfohlenen Verfahren, die der letzte Teil dieses Kapitels fokussiert.

Aufregend hässlich I: Montage

Gorsen richtet Kunst programmatisch auf Disharmonie, Widersprüchlichkeit und Spannung aus. Nicht einmal jene »hermaphroditischen« Motive, die immerhin negativ-umwegig auf die Möglichkeit einer besseren Sexualität jenseits der Geschlechterdichotomie verweisen, dürfen zur schönen Illusion werden, indem die männlichen und weiblichen Geschlechtsattribute glättend-harmonisch verschmolzen würden. Vielmehr zeichnet sich die »hermaphroditische Darstellung« als *Verfahren* dadurch aus, dass sie die Komponenten klar unterschieden hält und die Verbindung als gemachte, nicht-natürliche und unaufhebbar spannungsvolle inszeniert – wie dies die erwähnten Arbeiten von Molinier aus Gorsens Sicht vorbildlich tun (PO 58; vgl. oben Abb. 10 und 11). Am dienlichsten für seine unversöhnlichen Zwecke findet Gorsen zwei Darstellungstechniken aus dem traditionellen Anti-Klassik-Sortiment: Montage und Karikatur.

Montagen, insbesondere Fotomontagen, aber auch Unterarten bzw. verwandte Verfahren wie Assemblage, Collage oder der »Fundfetischismus des objet trouvé« (PO 25) gefallen Gorsen, weil sie bei erotischen Sujets »über die naturalistischen Grenzen des Abbildes respektive seiner pornographischen Möglichkeiten hinausgehen und ein der sexuellen Utopie des ästhetischen Hermaphroditismus adäquates Modell herstellen« (PO 98). Die Montage mit ihren beiden Dimensionen von Dekomposition und Neukomposition basiert einerseits auf Isolierung und realisiert künstlerisch jene fetischistische Wahrnehmung, der das subversive Obszöne gemäß Gorsen überhaupt entspringt. Andererseits bringt sie als komponierendes Verfahren ungewohnte und phantastische neue Möglichkeiten ins Spiel, freilich ohne diese »realistisch« abzubilden bzw. vorzubilden. Montage setzt in seinen Augen auf die »Auswechselbarkeit der naturalistischen Formen und der auf sie eingeschworenen konservativen Blickwinkel, auf der unsere Sehgewohnheiten beruhen« (PO 41). Dieser progressive »Kunstgriff

der ästhetischen Pervertierung« sei zwar vor allem aus der »manneristischen Tradition seit langem bekannt«, nehme jedoch in der Gegenwart neue – eben obszöne – Gestalten an (ebd.). Beispielhaft dafür gelten ihm die Montagen »im hochaktuellen, technischen Medium der Fotografie« (PO 42) von Tilo Keil, einem deutschen Foto-Künstler, der vor allem mit seinen seit 1967 entstandenen *Hautbildern* bekannt geworden ist und für den sich zur gleichen Zeit Hans Giese interessiert (vgl. Abb. 12).²¹⁰

So sehen für Gorsen produktive Verunsicherungen unserer Sehgewohnheiten aus. Das erste Beispiel (oben links) interpretiert er als Vexierbild oder »anamorphotische[s] Bild eines Aktes« (PO 41). Allgemein erscheinen ihm Vexierbilder in ihrer spannungsvollen Doppelperspektive prädestiniert zur Darstellung des »hermaphroditischen Eros«, da sie jeweils »zwei Ansichten« zusammenbringen, »die erscheinungsmäßig nichts miteinander zu tun haben, aber durch einen Erlebniszusammenhang dennoch sinnvoll verbunden sein können«, so dass ein »Denk-Bild« entsteht, »das immer einen ästhetischer Abbildbarkeit entzogenen Gedanken, ein prozeßhaftes Geschehen formuliert« (PO 57). Dank der »reproduzierenden Denkarbeit des Betrachters«, dem die »Synthesis des Inkohärenten« überlassen bleibe, sei es »stets selber in Bewegung« (ebd.). Ein solcherart bewegtes Bild, maßgeblich vom Rezipienten mitproduziert, weist über das hinaus, was zu sehen ist, und macht neue Möglichkeiten eines »Erlebniszusammenhangs« – etwa einen hermaphroditischen Eros – vorstellbar.

Allerdings gehört das spezifische Motiv dieses ersten Beispiels nicht in den engeren Bereich hermaphroditischer Vexierbilder, die Gorsen auf die Doppelsinnigkeit von »sexuell männliche[n] bzw. weibliche[n] Erscheinungsweisen« festlegt und mit dem vornehmen Begriff »Anamorphosis sexualis« versieht (PO 163). Hier steht dagegen nicht die Geschlechterdifferenz im Vordergrund; stattdessen ergibt sich laut seiner umständlichen Beschreibung eine andere »doppelte Perspektive [...], je nachdem, ob der Betrachter

210 Giese hat das Vorwort geschrieben für den Bildband mit Keils Hauptarbeiten, der im gleichen Jahr wie *Prinzip Obszön* erschienen ist, dem Todesjahr des früh verstorbenen Künstlers: Keil: *Hautbilder* (1969).

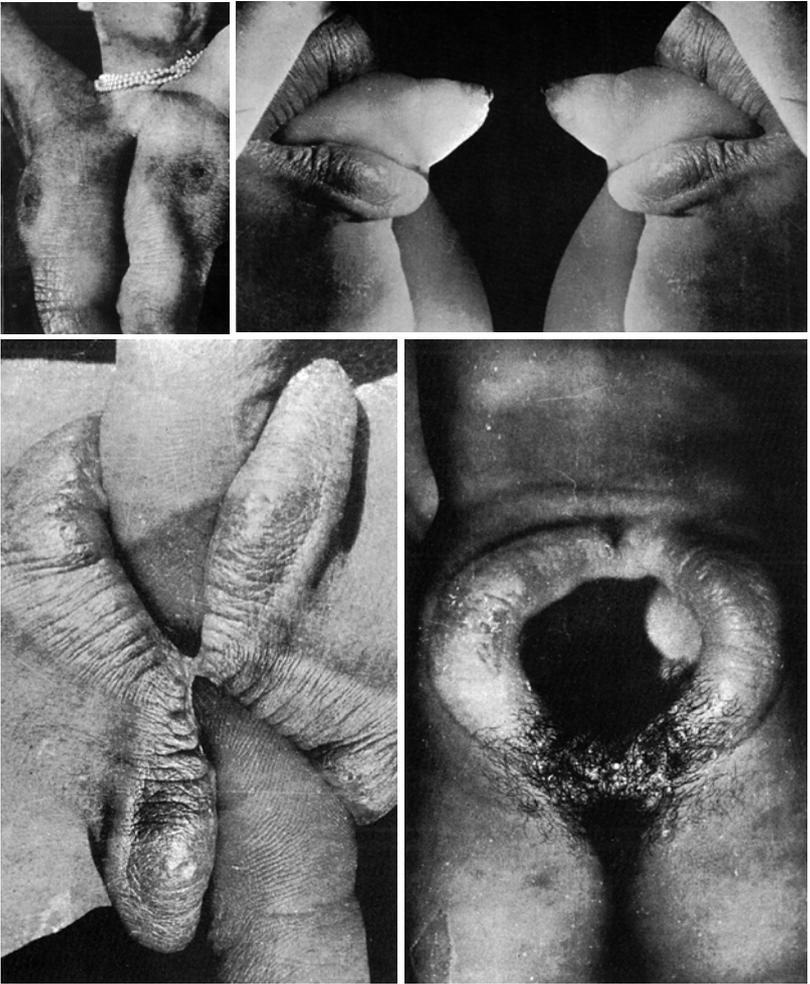


Abb. 12: Tilo Keil: Fotomontagen 1967 f. (PO, Bildteil, Nr. 1, 2, 4 und 5).

die natürliche, [...] vertikale Sicht auf [...] die Brustpartie des Aktes vollzieht oder durch Drehung der Ansicht um 90 Grad die gleiche Figuration, sie jetzt horizontal und gleichsam unnatürlich vor Augen, als das idolhaft vergrößerte Cachet eines aus Lippen gebildeten Mundes in den Blick bekommt« (PO 41). Seine Begeisterung für Kippfiguren, die Körperteile jenseits der männlich-weiblichen Distinktion einschließen, zeigt, dass er letztlich auf eine erweiterte Erotisierung des Leibes, einen ganzheitlichen Eros hinauswill – im Sinn jener gängigen Utopie, wie sie unter anderen Herbert Marcuse und Norman O. Brown vertreten.

Dies ist auch bei den euphorischen Bildbeschreibungen der anderen Fotomontagen Keils auffällig. Das zweite Beispiel (vgl. Abb. 12, oben rechts) lobt Gorsen als »Formenpotpourri«, als »Abstraktion durch *Verdichtung* ganz heterogener Formen«, nämlich »des Mundes und der Brust zur kombinierten Ansicht eines Mundes, aus dem zwischen wülstig geöffneten Lippen statt der Zunge der Zipfel einer weiblichen Brust herausfährt«, wobei zusätzlich durch eine »ausschnittweise[] Vergrößerung« der »verbrauchte[], zeichenhafte[] ›intellektuelle[]‹ Charakter von Zunge und Mund« gegen deren »ungesehenen«, »sinnlichen« vertauscht werde (PO 41). An der dritten und vierten Montage (vgl. Abb. 12, unten) akzentuiert er schließlich die verdoppelte »spitzwinklige Zangenform eines offenen Mundes, in den die phallische Gliedform eines Fingers hineinfährt« (PO 42), bzw. die Kombination »von oraler und vaginaler Körperöffnung« als bereits »klassisches Motiv der pornographischen Kunst« (PO 45) – unter Betonung von *Kunst*.

Denn die Beschreibungen verdeutlichen, dass Gorsen bei erotischer Kunst nicht nur den Bruch mit den Konventionen des ›natürlichen‹ Anblicks, sondern mindestens ebenso sehr mit den Darstellungsmustern ›bloßer‹ Pornographie im Auge hat. Deshalb spricht er jeweils in einem Atemzug von der Überschreitung der »naturalistischen Grenzen des Abbildes« und dessen »pornographischen Möglichkeiten« (PO 98), ja betrachtet den reinen Pornographen umstandslos als Naturalisten, von dem er Tilo Keil als echten Künstler abhebt: »Die vom Pornographen geschätzten Erregungszentren des naturalistischen Aktes« seien hier »überwunden«, und zwar »in einer Weise, daß sie vielmehr übertrumpft als ausgeschaltet sind, in gebündelter, konzentrierter Form in der

Montage wiederkommen – eines Betrachters gewiß, der die Kunst für sinnlich erregender und insofern auch für höher erkennt als die lebende Natur« (PO 40).

So augenfällig diese Montagen vorführen, was Gorsen mit der geforderten Hässlichkeit meint und wie diese Darstellungstechnik die »Integration des Unansehnlichen« (PO 25) betreibt, so zweifelhaft könnten sie eine solche gesteigerte Erregungswirkung werden lassen. Für solche Zweifel braucht man sich nicht einmal auf die Äste der Empirie hinauszuwagen, beruft sich doch Gorsen selber für sein Programm »entästhetisierender Antipornographie« auf Otto Muehls »asketische Formel« einer generellen Genussverweigerung: »Keine Erotik, keine Illustriertengeilheit, dem Beschauer gründlich den Appetit verderben, keine Genüsse, keine Freizeitgestaltung« (PO 113). Konzeptuell liegt die sinnlich stimulierende Wirkung im Clinch mit dem gleichzeitig beanspruchten kritisch-subversiven, also moralisch-didaktischen Wert von Kunst – und dies in voller Absicht: Programmgemäß richten sich ja die vermiesenden Maßnahmen bloß gegen die disqualifizierte »rein lukullische Einstellung des Genusses« (PO 112) des »sinnlich verkrüppelten Betrachter[s]« (PO 40), nicht gegen jenen erstrebenswerten »ethisch und religiös befreiten Sinnengenuss der *pygmalionistischen Einstellung*« (PO 105). Doch unklar ist nicht nur, worin genau und wie begründbar sich der gute Pygmalion vom schlechten Lukull unterscheidet, sondern mehr noch, wie der gegenwärtige lukullische Genießer durch antipornographische Bilder zum künftigen pygmalionistischen »Betrachter« erzogen werden könnte, der die wahrhaft obszöne Kunst als sinnlich erregend »erkennt« und – da Gorsen sich mit Erkenntnis allein nicht zufriedengeben dürfte – tatsächlich erregt würde.

Montage ist nach dieser Konzeption in erster Linie eine Darstellungstechnik optischer Medien. Bei der Hervorbringung des Obszönen ist für Gorsen die »bildende[] Kunst« im Vorteil namentlich gegenüber dem Textmedium, weil sie die fetischisierende »isolierende Ostentation« allein schon »kraft ihres nicht-diskursiven bildhaften Mediums« ermögliche, in ihrer »sinnlichen Materialität der Sphäre der Leiblichkeit des Betrachters näher« sei und die leibliche Sphäre »besser nach[ahmt] als die sprachlichen Abstraktionen eines Textes«, weshalb sie »eine sinnliche Reaktion

auch unmittelbarer auszulösen« vermöge (PO 103). So übernimmt Gorsen die traditionelle Auffassung von der »größere[n] Unzüchtigkeit des obszönen Bildes und der obszönen Skulptur«, für die ihm Denis Diderot Pate steht, um sie einfach positiv zu wenden (ebd.). Texte wirken im Vergleich nur mittelbar obszön:

Selbst das »schlechte Buch« erfordert für seine Lektüre größere Voraussetzungen als das pornographische Bildwerk. Dessen »anthropologischer« Auslöse-Effekt ist optisch evident – nahezu blitzartig für die Anschauung da, während er im sprachlichen Kontext als auslösendes Reizwort, als obszönes Geschehen oder beschreibende Übersetzung eines obszönen Bildes erst diskursiv angeeignet werden muß. (PO 103)

Dass Gorsen auf der Basis dieser denkbar konventionellen Bild-Text-Unterscheidung in pornographischer Hinsicht das visuelle Medium auch für seine avanciert-subversive Obszönität favorisiert, erstaunt angesichts seiner Abneigung gegen alle ästhetische Programmik der Unmittelbarkeit, Natürlichkeit und realistischen Mimesis. Gerade wenn sich die beiden Medien in dieser Weise unterscheiden, müsste seine Vorliebe für anti-naturalistische, dezidiert inszenierte, widerständige und kompliziert vermittelnde Darstellungen zugunsten des Textmediums ausschlagen. Aus dieser Warte wirkt die Ästhetik von *Prinzip Obszön* speziell auf Literatur zugeschnitten.

Dennoch hält sich Gorsen in der Wahl seiner Beispiele mehr ans Bild im weiten Sinn von Produktionen und Aktionen mit optischer Dimension. Zwar integriert er Texte durch die häufige Rede von »Literatur und Kunst« in den universellen Anspruch seiner Kunsttheorie (z. B. PO 78, 89, vgl. 99), nennt jedoch nur selten Autoren, zumal der Gegenwart – als »sexuelle[] Outsider[]« immerhin William Burroughs, Jean Genet und Henry Miller (PO 89)²¹¹ –, und bespricht kein literarisches Werk näher. Das passt zu seiner Auffassung, dass der Produktion von Obszönität die »sinnliche quasi-körperliche Beschaffenheit des Bildwerkes« (PO 104) ent-

211 Einzig Genet wird etwas ausführlicher gewürdigt, nämlich als der Autor, durch den »der Homosexuelle« zur »Stilfigur des bürgerlich unangepaßten, sogenannten negativen Helden« geworden sei (PO 89).

gegenkomme; eine Auffassung, die nicht zuletzt erklärt, weshalb Pygmalion sein Künstlerheld ist.

Selbst bei medienübergreifenden oder intermedialen Formen von Montage denkt Gorsen nicht unbedingt an Bild-Text-Verbindungen. In seiner Theorie stellt allgemein die Montage verschiedener Medien wegen ihrer synästhetischen Wirkweise²¹² ein besonders attraktives und zukunftsträchtiges Verfahren dar im Sinn einer erotisch erregenden Kunst, der er zusammen mit Marshall McLuhan und anderen eine große Zukunft prophezeit (vgl. PO 105).²¹³ Es ist konsequent: Zur Erweiterung der Sinnlichkeit erscheint multimedial ideal. Dabei akzentuiert Gorsen die Medien-Montage optisch, wenn er die aktuell entstehenden Mixed Media »aus Malerei, Choreographie, Musik, Film, Tanz oder Aktionen« als neue »bildnerische[] Mischformen« bezeichnet (ebd.). Während er hier die mögliche Beteiligung von Texten nicht einmal erwähnt, beschreibt er zwar an anderer Stelle enthusiastisch den (Gerichts-) Fall eines Flugblattes, das »der aus Text- und Bildelementen bestehenden Montage vergleichbar« ist, nämlich eine Gewalt-Kritik unter Verwendung einer Illustration von Aubrey Beardsley zu Aristophanes' *Lysistrata* (PO 141).²¹⁴ Aber er sieht darin genau das Beispiel einer Textform, die auf die »größere optische Effektivität des pornographischen Bildes« zurückgreife (ebd.).

Ausführlich und beispielreich erfährt man, was Montage als erregend-verhässlichendes, mithin wahrhaft obszönes Darstellungsverfahren für die Bildmedien heißt. Wie subversiv-sinnliche

212 Die »synästhetische Ausstrahlung« – die er auch Keils Fotomontagen attestiert, da sie oftmals in der »Koppelung« von Nah- und Fernperspektive den »Tast- und Augensinn« vereinigt ansprechen – macht Gorsen Hoffnung auf die Rückgewinnung der benjaminschen Aura: Es »scheint«, als »hätte gerade das geflickte fetischistische Bild« von der »Einheit« der Komponenten »etwas von der verlorenen sinnlichen Fülle der mythischen Kunsterfahrung zurückerworben, die Walter Benjamin im kultfeindlichen Medium der Fotografie ausverkauft und unwiederbringlich verloren glaubte« (PO 44f.).

213 Er verweist auf McLuhan: *Magische Kanäle* (1968), McLuhan/Fiore: *The medium is the massage* (1967) und auf Masters/Houston: *L'Art psychédélique* (1968).

214 Für die ganze Geschichte dieses Faltblattes in der Bremer Schülerzeitung *a* vom März 1968, vgl. PO 141-145, Abb. PO 21.

Montage als *Textverfahren*, als Verfahren von Literatur aussehen würde, können bzw. müssen sich dagegen die Leser und Leserinnen von *Prinzip Obszön* selber ausmalen.

Aufregend hässlich II: Karikatur

Die zweite von Gorsen eindringlich empfohlene Darstellungstechnik, die Karikatur mit ihren ebenso anti-klassizistischen wie anti-naturalistischen Übertreibungen und Deformationen, ist ebenfalls vorrangig als Bild gedacht.

»[D]ie Lust am Orgiastischen, der freie Tod, die sexuelle Ausschweifung, der Schmerz aus Lust, die Maßlosigkeit und das Süchtige, die schamlose Beschmutzung, die Karikatur, das Obszöne« – das ist Gorsens »negative[r] Katalog des bürgerlichen Moralismus« in der Kunst (PO 37). Die Einreihung der Karikatur unter die fast ausnahmslos erotisch konnotierten Schreckbilder »bürgerlicher« Kunst, die gemäß ästhetischer Aufbruchsbeschwörung aufzuwerten sind, wirkt wie ein kategorialer Bruch. Doch sie beruht auf der These einer kunstgeschichtlichen Affinität: Die Mehrzahl aller erotischen Darstellungen hätten seit je einen Zug ins Karikaturistische gehabt, so dass in keinem anderen Motivbereich die Karikatur stärker vorherrsche, schreibt Gorsen im Anschluss an Rosenkranz und den durch seine Benjamin-Lektüre wahrgenommenen Eduard Fuchs (vgl. PO 30).

Mit der historischen Verknüpfung von Erotik und Karikatur im Kunstbereich lässt er eine *strukturelle* Verwandtschaft korrespondieren, die das Verfahren der Karikatur über seine allgemeine Funktion der Kritik hinaus fruchtbar macht für eine Ästhetik des Obszönen. Dass Gorsen den kritischen Effekt karikierender Präsentationsweisen beispielsweise zur Unterminierung von Sujets »genitaler Leistungssexualität« schätzt, liegt auf der Hand. Aber neben dieser negativen Funktion hat die Form der Karikatur für ihn ein positiv-programmatisches Potenzial, weil sie als maßlose Übertreibung und genüssliche Verhässlichung das direkte künstlerische Pendant bildet zu seiner Idee der obszön avancierten »Erotik«, die, wie oben zitiert, alle »natürlichen Funktionen der Sexualität übertreibt« und in ihrer Maßlosigkeit »zu den großen Leistungen der Kultur und Kunst gegenüber der Natur gehört«

(PO 32f.). Nicht zufällig entwickelt er die Konzepte von Karikatur und Erotik in der gleichen Passage und verschmilzt diese Sphären von Kunst und Leben übergangslos (vgl. PO 30-33). Die Karikatur erweist sich als Kardinalform künstlerischer Erotik – wie umgekehrt kunstvolle Erotik gleichsam als gelebte Karikatur erscheint.

Zur Erotik der Karikatur gehört bei Gorsen keine plakative Eindeutigkeit. Das ist nicht selbstverständlich, weder mit Blick auf die Geschichte des Genres im engeren Sinn bissiger Bildkommentare zum politischen Tagesgeschehen noch angesichts des sexualpolitischen Impetus von Gorsens Kunsttheorie. Seine Beispiele aus der Gegenwart und (mehr oder weniger) jüngeren Vergangenheit zeigen es jedoch (vgl. Abb. 13). Ob die Deutungswiderstände und Mehrdeutigkeiten der ausgewählten Bilder vom Kunsttheoretiker beabsichtigt sind oder dessen Intentionen eigenmächtig unterlaufen, kann dahingestellt bleiben.

Jedenfalls suggeriert etwa seine komplizierte Beschreibung der Karikaturen des deutsch-amerikanischen Malers und Graphikers George Grosz, dass bei der Beispielswahl die leichte Umschiffbarkeit von Verständnisklappen kein Kriterium gewesen ist und dass dieses ästhetische Erziehungsprogramm für einen Kunstbegriff jenseits direkten Engagements das Risiko zumindest in Kauf nimmt, den Zöglingen womöglich gerade das Gegenteil des erotischen Lernziels zu vermitteln. Kompliziert präsentiert Gorsen Grosz' Zeichnungen aus wilhelminischer Zeit vor allem, indem er sie gleichzeitig historisiert und aktualisiert. Die ursprüngliche Stoßrichtung dieser »obszönen Karikaturen und Impotenzbilder« (PO 155) interpretiert er als eine harsche Kritik an der gestörten »Genitalität« des »bankrotten Wilhelminismus« (PO 153). Grosz zeichne zum Beispiel den »genußsüchtigen Freier nicht etwa sportlich-priapisch, im Vollbesitz seiner sinnlichen Spannkraft, sondern mit schwach erigiertem, ekelig geädertem Glied, flankiert von zwei Dirnen, denn eine bringt es an ihm nicht mehr zustande, so verlebt und kraftlos muß er sein« (PO 151; vgl. Abb. 13, Nr. 3). Eine andere Zeichnung stelle dar, wie die »Geilheit des leistungsunfähigen impotenten Mannes« einen Penis phantasiert, »so groß, hart und lang wie eine Reckstange, woran der entbehrte weibliche Geschlechtspartner sich fest zu halten vermöchte« (ebd.; vgl. Abb. 13, Nr. 4). Inspiriert vom *élan*

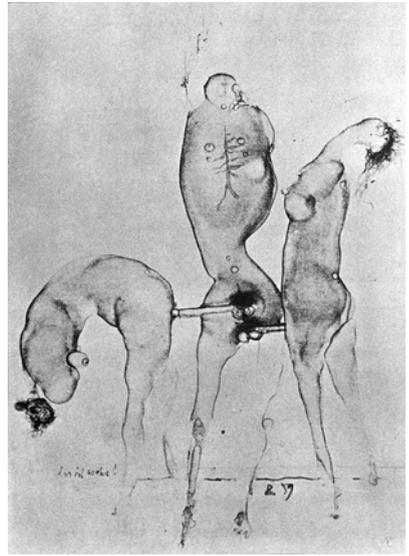


Abb. 13: Karikaturen: 1. Hans Bellmer: *à Sade*, Kupferstich 1961 (PO 31) – 2. Paul Wunderlich: *qui s'explique*, Lithographie 1959 (PO, Bildteil, Nr. 22) – 3. George Grosz: *Mann und zwei Dirnen*, Bleistiftzeichnung o. J. (PO 152) – 4. George Grosz: *Akrobaten*, Federzeichnung auf Pergament o. J. (PO 154).

vital der »Jugendstilphilosophen« lieferte Grosz – der unter der »unausgesprochene[n] Voraussetzung« einer »rein biologisch determinierten Sinnlichkeit« auf die »Erfüllbarkeit der genitalen Sexualität naiv vertraut« habe – kritische Bilder der »*Perversion aus Schwäche*« (PO 152 f.). Dies alles ist ganz gegen Gorsens eigene sexualpolitische Absichten in einer neuen »Realität«, die sich »mit der genitalen Geschlechtlichkeit zur Unterdrückung der Partialtriebe verbündet hat« (PO 155).

Doch Gorsen gefallen Grosz' Karikaturen. In großem Vertrauen auf ein »*produktive[s] Mißverständnis*« glaubt er, dass »die abschreckende Darstellung der sexuellen Perversion von damals beim heterosexuell enthemmten, sonst aber frustrierten Betrachter heute eine lustvolle, bejahende Übereinstimmung mit den dargestellten Perversionen auslösen, also eine entgegengesetzte Reaktion zur ursprünglichen Intention provozieren« könne (ebd.). Er setzt auf ein Verständnis gegen den Strich, das die dargestellte perverse Schwäche in eine »Stärke«, »abschreckende« in »hedonistische« Bilder verwandeln würde (ebd.). So endet sein Buch vom *Prinzip Obszön* mit der Evokation einer Art hermeneutischen Revolution: Die Karikaturen seien »beunruhigend aktuell, insofern der asoziale psychopathische Sexus der Perversionen, den Grosz und die gesamte erotische Kunst des etablierten Bürgertums verurteilte, dem werdenden sozialistischen Menschen der Gegenwart und einer sexualpolitisch interessierten Avantgarde in der Kunst in einem neuen, merkwürdig revolutionären Glanz erscheinen kann« (ebd.).

Diese Wirkung der Bilder ist indes nicht gesichert, zumal Gorsen selbst davon ausgeht, dass die Mehrheit der Betrachter im Gegensatz zur sexualpolitisch-ästhetischen »Avantgarde« allererst dazu erzogen werden müsste. Die Auffassung von der sinnlichen Macht optischer Medien kann ihn außerdem nicht einmal hoffen lassen, seine im Text gebotene verschlungene Interpretation leite die Bildrezeption verlässlich auf die richtige Bahn. Die Unerzogenen – und erst recht die bloß im Buch Blätternden – mögen Grosz' Zeichnungen genauso gut als verspielte Phantasien einer großartigen Genitalität genießen. Bei allem Erziehungsehrgeiz gilt aber offenbar Gorsens Vorliebe derartigen (mindestens) zweideutigen Karikaturen mit erheblichem Risiko zu kontraproduktiven Effekten. Bilder mit besserem Garantieschein zur eindeutigen

sexualpolitischen Propaganda-Wirkung sähen anders aus, scheinen ihn aber weniger zu reizen.

Wie um dies endgültig zu beweisen, ist dem *Prinzip Obszön* zuhinterst eine besonders uneindeutige Karikatur samt Text beigegeben. Dabei handelt es sich um Werbung – gewöhnlich ein eindeutig propagierendes Genre –, nämlich um eine jener berühmten Reklamen für Waren und Dienstleistungen, mit denen der Rowohlt-Verlag seine Taschenbücher zur Verbilligung zu bestücken pflegte und die häufig auf den Inhalt des jeweiligen Buches Bezug nahmen.²¹⁵ Am Ende erfassen die Zweideutigkeiten in *Prinzip Obszön* sogar die Werbung für Wertpapiere, und deren Text bietet an unerwarteter Stelle doch noch ein bisschen karikierende Literatur (vgl. Abb. 14).

*

»Obschööön« – das ist die ideale Kurzformel für Gorsens Verschmelzung von Ästhetik und Sexualtheorie. Sie hat den einzigen Schönheitsfehler, dass sie der favorisierten Hässlichkeit nicht gerecht wird, die in diesem Programm der doppelten Subversion von »normaler« herkömmlicher Sexualität respektive Kunst die konsequente ästhetische Entsprechung zum rehabilitierten polymorph-perversen, vornehmlich fetischistischen Eros bildet. Während die engste Verschränkung von Erotik und Kunst bei Gorsen auf der einen Seite bedeutet, dass Sexualität noch gegen die entfernteste Erinnerung an Fortpflanzung und andere Natürlichkeitsassoziationen auf künstlich-künstlerische Aspekte wie Luxus, Spiel, Inszenierung und Übertreibung ausgerichtet wird, erscheint auf der anderen Seite aktuelle Kunst in ihrem progressiven Kern erotisch, d.h. obszön. Solcher Kunst, die sinnliche Stimulation und Subversion harmonisch vereinen soll, traut Gorsen gegenwärtig eine besondere gesellschaftskritische und sexualrevolutionäre Kraft zu. Aufgrund der erkenntnistheoretischen Bedenken, die in dieser ästhetischen Diskussion insgesamt präsent sind, erwartet er

215 Allgemein zu dieser Praxis des Verlags vgl. z.B. Janzin/Güntner (2007), S. 420. Gemäß Auskunft von Peter Gorsen hat Rowohlt die Anzeige (auch) in diesem Fall selbständig hinzugefügt.

[17] Eigentlich – er selbst pflegt zu sagen: grundsätzlich – ist er ja gegen das Geld. Geld verdirbt nämlich, also nicht so wie eine Wurst, sondern transitiv: den Charakter. Doch da er als Moralinsten den starken Charakter gepachtet hat, ist er gegen jegliche Verderbnis gefeit.

Dennoch häuft auch er Geld an, aber gewissermaßen studienhalber: um sich seiner Standfestigkeit vor den Anfechtungen Mammons zu versichern. Da sieht er nun sein Konto wachsen, sein Wertpapierdepot immer größer werden – aber nein, er freut sich nicht, er ist standhaft. Nicht, daß er spartanisch lebte, er meidet nur die öffentlichen Ausschweifungen und dazu gehört auch die offensichtliche Freude am Wohlstand.

Sparen betrachtet er als eine Tugend, weil es das Gegenteil von Verschwendung ist, weil es erzieherisch wirkt, und die Erziehung der anderen ist dem Moralinspritzer Herzenssache. Sparen hat nur einen Haken: Man bekommt Zinsen dafür, wird also mit Silberlingen belohnt, um nicht zu sagen: bestochen, wenn man sein Übriges zur Bank bringt. Das ist nicht recht, weil man nun nicht um der Tugend, sondern um des schönöden Lohnes willen spart. Ihn ficht das zwar nicht an, aber die anderen, die alle so anfällig sind für den verderblichen Einfluß des Geldes, die wohl nur sparen, um hinterher um so mehr ausgeben zu können. Sparen hat gefälligst Konsumverzicht zu sein und nicht Genußaufschub. Wer spart, muß leiden, sagt er. O ja, mit Moral kann man sich genüßlich kasteien. Moralinst ist ein gefährliches Genußmittel und so oberschöön.



Der Moralinsaurer

Pfandbrief und Kommunalobligation · Wertpapiere mit hohen Zinsen · Für jeden Sparer · Ab 100 DM bei Banken und Sparkassen

Verbriefte  Sicherheit

Abb. 14: Zweiseitige Reklame im Taschenbuch (PO, auf den beiden unnummerierten Seiten zwischen 162 und 163).

allerdings keine direkten positiven Visionen des schönen bzw. hässlichen neuen Eros, sondern – neben der kritischen Infragestellung herkömmlicher Vorstellungen – Entwürfe, die nach Art der nicht-mimetischen ›hermaphroditischen‹ Darstellungen indirekt alternative Denkmöglichkeiten ins Spiel bringen. Ohnehin akzentuiert Gorsen das propagierte Obszöne der Kunst weniger inhaltlich denn formal als Darstellungseffekt · gewissen verfremdenden und verhässlichenden Verfahren. Wenn er es konkret vor allem auf Montage und Karikatur beruhen lässt, ästhetisiert er das Obszöne über Kunstkonzepte und Praktiken der gleichermaßen anti-naturalistischen wie anti-klassizistischen Tradition. Umgekehrt läßt er diese Darstellungsverfahren durch die Betonung ihres fetischistisch isolierenden bzw. maßlos über-

treibenden Moments erotisch auf. Im Kontrast dazu schreibt Gorsen der Illustrierten-Pornographie à la *Playboy* einen kunstlosen Naturalismus ›genitaler Leistungssexualität‹ zu, um sie doppelt als politisch problematisch und sexuell-ästhetisch nicht (richtig) stimulierend zu disqualifizieren. Das ist insofern typisch, als für die sexualisierten Ästhetiken um 1968 die Distanzierung von solcherart Pornographie einen gemeinsamen Nenner darstellt, an dem zugleich die je spezifischen Argumentationen der unterschiedlichen Theorien besonders anschaulich werden. Erhellend (nicht nur) in diesem Punkt ist Gorsens theoretischer Synkretismus, namentlich sein Spagat zwischen ›deutschen‹ und ›französischen‹ Konzeptionen, der immer wieder interne Spannungen erzeugt.

Jener Nenner trifft auch auf Adornos Kunsttheorie zu. Während hier die rigorose Verurteilung bestimmter Pornographie zumindest teilweise mit der ›Kulturindustrie‹-Kritik zusammenhängt und unübersehbar ist, erscheint die Erotisierung der Ästhetik weit diskreter, für eine Relektüre jedoch umso attraktiver.

5. Der Orgasmus als Modell ästhetischer Erfahrung und die masochistische Lust an der neuen Kunst bei Theodor W. Adorno

Adorno hat sich in der heftigen Zeitungsdebatte zum Zürcher Literaturstreit um die Tendenzen der Gegenwartsliteratur nicht geäußert. Die nachträgliche Präzisierung seiner umstrittenen Aussage, »nach Auschwitz lasse kein Gedicht mehr sich schreiben«, dahingehend, dass sie »nicht blank« gelte, aber »gewiß [...] keine heitere Kunst mehr vorgestellt werden« könne, steht zwar in mittelbarem Zusammenhang mit jener Diskussion.²¹⁶ Den betreffenden Aufsatz zur Frage *Ist die Kunst heiter?* hat Adorno für eine Veranstaltung des westdeutschen P.E.N.-Zentrums im April 1967 verfasst, die als Positionierung des P.E.N. zum Zürcher Literaturstreit geplant war.²¹⁷ Allerdings vermeidet Adorno in diesen allgemeinen Ausführungen jegliche konkreten Referenzen auf den Streit, dessen zentrale Stichworte und die beteiligten Personen.

Umso bemerkenswerter ist, dass es dagegen in seiner *Ästhetischen Theorie* (postum 1970) einen Absatz mit einer deutlichen Anspielung gibt, die zugleich eine dezidierte Stellungnahme ist:

Daß die nominalistische Tendenz der Kunst im Extrem der Abschaffung vorgegebener Ordnungskategorien soziale Implikate hat, ist an den Feinden neuer Kunst, bis zu Emil Staiger, evident. Ihre Sympathie für das, was in ihrer Sprache Leitbild heißt, ist unmittelbar eine mit gesellschaftlicher, zumal sexueller Repression. Die Verbindung sozialreaktionärer Haltung mit Haß

²¹⁶ Adorno: *Ist die Kunst heiter?* (1967), in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 11, S. 599-606, hier S. 603; zu Recht betont Claussen (1995), S. 45, dass es sich nicht um ein Dementi des ursprünglichen Satzes aus *Kulturkritik und Gesellschaft* (1951) handelt. Zur Rezeption und Diskussion des Satzes im Kontext vgl. etwa Sander (2008), S. 65-94, und die Literaturangaben dort. – Verweise auf diese Ausgabe von Adornos *Gesammelten Schriften* im Folgenden unter der Sigle GS direkt im Text.

²¹⁷ Vgl. zu diesen Zusammenhängen ausführlich Kiedaisch (1996), S. 156-163, und Weinrich (2001), S. 59f., der damals seinerseits einen Beitrag zur Debatte lieferte.

gegen die künstlerische Moderne, der Analyse des autoritätshörigen Charakters einleuchtend, wird von der alten und neuen faschistischen Propaganda dokumentiert und bestätigt sich auch der empirischen Sozialforschung. Die Wut gegen die vorgebliche Zerstörung sakrosankter und eben darum schon gar nicht mehr erfahrener Kulturgüter ist Deckbild der real zerstörenden Wünsche der Entrüsteten. Dem herrschenden Bewußtsein ist eines, das es anders möchte, durch Abweichung vom Verhärteten allemal chaotisch. Regelmäßig wettern solche am heftigsten gegen die Anarchie der neuen Kunst, mit der es meist gar nicht so weit her ist, die durch grobe Fehler auf dem simpelsten Informationsniveau der Unkenntnis des Verhaßten sich überführen; unansprechbar sind sie auch darin, daß sie, was abzulehnen sie vorweg entschlossen sind, gar nicht erst erfahren mögen. Unbestreitbar die Mitschuld der Arbeitsteilung an alldem. So wenig der nicht Spezialisierte ohne weiteres die jüngsten Entwicklungen der Kernphysik versteht, so wenig wird ein Nichtfachmann sehr komplexe neue Musik oder Malerei begreifen. [...] Tief neigt der bürgerliche Charakter dazu, wider bessere Einsicht am Schlechten festzuhalten; ein Grundbestand von Ideologie ist es, daß sie nie ganz geglaubt wird, von Selbstverachtung schreitet sie zur Selbstzerstörung fort. Das halbgebildete Bewußtsein beharrt auf dem ›Mir gefällt es‹, zynisch-verlegen darüber lächelnd, daß der Kulturschund eigens fabriziert wird, um den Konsumenten hinters Licht zu führen: Kunst soll als Freizeitbeschäftigung bequem und unverbindlich sein; den Betrug nehmen sie in Kauf, weil sie insgeheim ahnen, daß das Prinzip ihres eigenen gesunden Realismus der Betrug des Gleich um Gleich ist. In solchem falschen und zugleich kunstfeindlichen Bewußtsein entfaltet sich das Fiktionsmoment der Kunst, ihr Scheincharakter in der bürgerlichen Gesellschaft: mundus vult decipi lautet ihr kategorischer Imperativ für den künstlerischen Konsum. [...] Der kritische Begriff von Gesellschaft, der den authentischen Kunstwerken ohne ihr Zutun inhäriert, ist unvereinbar mit dem, was die Gesellschaft sich selbst dünken muß, um so fortzufahren, wie sie ist; das herrschende Bewußtsein kann von seiner eigenen Ideologie nicht sich befreien, ohne die gesellschaftliche Selbsterhaltung zu schädigen. Das verleiht

scheinbar abseitigen ästhetischen Kontroversen ihre soziale Relevanz. (GS 7, 348-350)²¹⁸

Staiger als Auslöser einer nur »scheinbar abseitigen ästhetischen Kontroverse« kommt hier denkbar schlecht weg: Der Literaturprofessor wird unter jene »Feinde neuer Kunst« eingereiht, die sich durch »Unkenntnis des Verhaßten« auszeichnen, und sogar mit dem »Nichtfachmann« und dessen ästhetischem Unverständnis in Verbindung gebracht. Weil neue Kunst gemäß diesem Bild auf Kritik der bestehenden Verhältnisse und mithin auf gesellschaftliche Veränderung aus ist, indem sie durch »Abweichung vom Verhärteten« bzw. »Schlechten« ein »Bewußtsein, das es anders möchte«, einbringt und »im Extrem«, wie gegenwärtig, die »Abschaffung vorgegebener Ordnungskategorien« betreibt, verrät ihr Feind, typisch für den »bürgerlichen Charakter«, eine »sozialreaktionäre« Haltung. Wenn Adorno – ein historisches Muster suggerierend – solchen »Haß gegen die künstlerische Moderne« mit Faschismus verknüpft, nimmt er implizit die im Streit prominent von Max Frisch hergestellte Assoziation auf. Frisch ist es auch gewesen, der in seiner Kritik Staigers Postulat auf den treffenden, aber in der Rede nicht vorgekommenen Begriff literarisch vermittelter »Leitbilder« gebracht hat.²¹⁹

Die »soziale« Bedeutung des Zürcher Literaturstreits als ästhetischer Debatte sowie der dort diskutierten Tendenz der neuen Kunst selbst ist demnach direkt gesellschaftspolitisch: Hinter dem Votum von Staiger und Kollegen für Kunst als Leitbild-Lieferantin bzw. »für das, was« in deren »Sprache Leitbild heißt«, steckt in Adornos Augen die konservative, ja reaktionäre »Sympathie« mit der »Repression« durch herkömmliche Normen und Werte, die von der kritischen Tendenz der »neuen Kunst« aufgeweicht werden. Dieser Kunst verleiht er ex negativo das Potenzial zur Befreiung von »gesellschaftlicher« Unterdrückung, die er zentral als »sexuelle Repression« fokussiert. Damit akzentuiert Adorno die Zürcher Literaturdebatte seinerseits im oben vorgeschlagenen Sinn

218 Die Verweise auf die *Ästhetische Theorie* als Bd.7 der *Gesammelten Schriften* erfolgen fortan mit einfacher Seitenzahl direkt im Text.

219 In Höllerer/Miller (Hg.): *Der Zürcher Literaturstreit*, S. 104 und 108.

als Streit über die diagnostizierte Sexualisierungstendenz der Gegenwartsliteratur.²²⁰ Zugleich stattet der verallgemeinernde Gestus der Passage die Kunst überhaupt mit einer intimen Beziehung zum sexuellen Bereich aus. Dies lässt sich zum Ausgangspunkt nehmen, um Adornos ästhetische Theorie, die bisher vor allem unter systematischer Perspektive untersucht²²¹ und höchstens mit Blick auf die moralisch-politischen Implikationen im Kontext 1968 historisiert worden ist,²²² auf die nicht minder zeitgemäßen Erotisierungstendenzen hin zu lesen. Auf den Literaturstreit-Absatz wird hierbei zurückzukommen sein.

Wenn für Adorno letztlich alle Theoreme, ob innerhalb oder außerhalb der Ästhetik und schon vor den 1960er Jahren, im »erotischen Begehren« wurzeln,²²³ da »noch die fernsten Objektivierungen des Denkens sich nähren von den Trieben«, wie es in *Minima Moralia* (1951) heißt,²²⁴ dann bedeutet diese Perspektive, genauer nach den besonderen Kennzeichen seiner späten Kunst-

220 Vgl. Kap. II.2.

221 Vgl. bes. Zuidervaart (1991), Menke-Eggers (1988), Baum (1988); des Weiteren etwa Bürger (1983) und Wellmer (1983).

222 Punktuell z. B. Schlüter-Knauer (1995) und Claussen (1995) in einem von Schweppenhäuser/Wischke herausgegebenen Sammelband zum Verhältnis von *Ethik und Ästhetik bei Adorno*, der vornehmlich systematisch ausgerichtet ist; vgl. auch die Hinweise im Aufsatz zu Marcuses Ästhetik von Naumann-Beyer (1999), S. 144f. – Allgemein zu Adornos ambivalentem Verhältnis und Verhalten zur Studentenbewegung, deren »Meriten« in der Unterbrechung des »glatten Übergang[s] zur total verwalteten Welt« er einerseits hoch einschätzte (so im letzten Brief vor seinem Tod an Herbert Marcuse, zitiert nach König [2000], S. 134), während er andererseits vom beigemischten »Totalitäre[n]« (ebd.) und Aktionismus abgeschreckt war, vgl. König (2000), bes. S. 126-144, und Domdey (2008). Neben den bekannten Aktionen (zur »Busen-Aktion« vgl. z. B. Yun Lee [2006]) konterten die Studenten auch in Textform, indem etwa bereits die programmatische Zeitschrift der studentischen *Subversiven Aktion* ihre spöttische »Frage« besonders an Adorno richtete, »ob die Frankfurter Schule durch die ständige Proklamierung der Ausweglosigkeit der bestehenden Situation die Dialektik dieser Einsicht durchschaut hat und ob sie sich nicht durch die Manie der perfekten Analyse von der Importanz einer Aktion freispricht«. (Baldeney/Gasché/Kunzelmann: *Unverbindliche Richtlinien II* [1963], S. 22)

223 Vgl. Geulen (2006), S. 98.

224 Adorno: *Minima Moralia*, S. 158. Vgl. dazu Geulen (2006), ebd.

theorie in ihren Bezügen zur erotischen Sphäre zu fragen. Deshalb konzentrieren sich die folgenden Ausführungen auf die Torso gebliebene *Ästhetische Theorie*, zu der sich Adorno mindestens seit 1956 Aufzeichnungen gemacht hatte, die er ab 1961 in einer ersten Version ausformulierte und noch 1969 dabei war zu überarbeiten, als er starb.²²⁵ Gegenüber den Reflexionen von *Minima Moralia*, die insbesondere aufgrund der Freud-Rezeption bzw. Kritik an der Psychoanalyse bereits eine Reihe der hier interessierenden Aspekte enthalten und worin Adorno den zitierten Satz an einen Aphorismus Nietzsches über den Einfluss der »Geschlechtlichkeit« auf den menschlichen Geist anschließt, zeichnen sich hauptsächlich zwei einschlägige Veränderungen ab.

Erstens verschiebt sich der sexualtheoretische Schwerpunkt der Überlegungen tendenziell vom Begriffsfeld ›Liebe‹ in *Minima Moralia* zu demjenigen von ›Sexus‹ in der *Ästhetischen Theorie*. Zwar handeln die *Reflexionen aus dem beschädigten Leben* immer wieder von Sexualität, und Adorno kritisiert schon darin, ähnlich wie Reich und Marcuse, die »repressiven Züge« der freudschen Psychoanalyse, die im Einklang mit der »bürgerliche[n] Verachtung des Trieb[s]« letztlich lustfeindlich sei, weil sie die Libido jenseits aller Fortpflanzungszwecke als »perverts[!]« verdamme.²²⁶ Doch gleichzeitig geht es in diesen Aphorismen sehr häufig um »Liebe«²²⁷ – im Unterschied zur späteren *Ästhetischen Theorie*. Zu Recht bieten die Herausgeber der Suhrkamp-Edition im differenzierten Begriffsregister der *Ästhetik* für ›Liebe‹ keinen eigenen Eintrag, sondern setzen dieses Stichwort ans Ende des Sammelintrags ›Sexus, Sexualität, Eros, erotisch, Liebe.«²²⁸

225 Vgl. das Nachwort der Herausgeber in GS, Bd. 7, S. 537-544, hier S. 538-540.

226 Adorno: *Minima Moralia*, S. 71-73 (Nr. 37, betitelt *Diesseits des Lustprinzips*). Vgl. auch ebd., S. 68-71.

227 Z.B. ebd., S. 20, 96-99, 123, 216, 219, 220-222, 223f., 224, 232f., 235, 253, 255, 290. Geulen (2006), die *Minima Moralia* ins Zentrum ihrer Überlegungen stellt, spricht daher ihrerseits viel von Liebe.

228 Während die Reflexionen zu den anderen Stichworten äußerst zahlreich sind, ist die Rede von »Liebe« innerhalb des umfangreichen Texts an einer Hand abzuzählen: GS, Bd. 7, S. 402, 406 und 437.

Zweitens intensivieren und vervielfältigen sich in der *Ästhetischen Theorie* die Bezüge zwischen *Ars* und *Eros*, die in *Minima Moralia* vornehmlich darin bestehen, dass Adorno seine Überlegungen zum erotischen Begehren im Ausgang von oder unter Beleg durch literarische Thematisierungen entwickelt.²²⁹ Die *Ästhetische Theorie* prägt hingegen eine tiefgreifende konzeptionelle Verstrickung von Kunst und Sexualität, die zunächst in ihren verschiedenen Facetten vorgeführt werden soll. Sie bestimmt in der Konsequenz Adornos Kritik und Programm ›neuer Kunst‹, wie im Weiteren zu zeigen ist.

Die sexuelle Aufladung des Kunstbegriffs rührt in erster Linie daher, dass Adorno seine Ästhetik dialektisch in Anlehnung an und gleichzeitiger Ablehnung von Freuds Theorie und Kants Konzept des ›interesselosen Wohlgefallens‹ entwickelt. Die beiden theoretischen Autoritäten, deren ästhetische Positionen er als zwei unterschiedliche Arten von »Hedonismus« bezeichnet (bes. 25), spielen bei ihm eine noch wichtigere Rolle als bei seinem Schüler Peter Gorsen, der für *Das Prinzip Obszön* (1969) – stillschweigend – vieles aus Adornos Vorlesungen zur Ästhetik übernommen hat,²³⁰ während die *Ästhetische Theorie* erst nachträglich erschien. Gorsen relativiert die Bedeutung von Freud und Kant in seinem weiter gespannten und bunter geknüpften Netz von Theorie-Referenzen, bezieht sich aber inhaltlich ähnlich wie Adorno auf deren Positionen. Auch mit Herbert Marcuses Überlegungen, die gewöhnlich einseitig kontrastiert werden und auf die Adorno selbst in der *Ästhetik* nur ein einziges Mal verweist,²³¹ ergeben sich unter dem gewählten Blickwinkel einige grundsätzliche Übereinstimmungen, so dass die Argumentation bisweilen gerafft präsentiert werden kann – zugunsten ihrer Besonderheiten.

229 Vgl. Adorno: *Minima Moralia*, bes. S. 111–113 (Nr. 54f., bezüglich Schiller, Goethe, Casanova, Schnitzler und Wedekind).

230 Wie er auch selbst sagt bzw. schreibt (Brief an die Verfasserin).

231 Vgl. 374, mit zustimmendem Bezug auf Marcuses Kritik an affirmativer Kultur bzw. Kunst. Allgemein zu dieser Übereinstimmung vgl. etwa Birus (1988), S. 2f.

*Mit und gegen Freud: Kunst als Sprecherin tabuierter Sexualität
und Kritik des »ästhetischen Hedonismus«*

Um die Rekonstruktion des je zweiseitigen Verhältnisses zu Freud und Kant mit der Anlehnung an Ersteren zu beginnen: Bei der Exposition seiner berühmten These vom janusköpfigen Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft, vom »Doppelcharakter der Kunst als autonom und als fait social« zugleich (16), ordnet Adorno seine Ästhetik der freudschen Theorie auf der einen Seite geradezu unter.²³² Weil er die soziologisch-psychologische Parallelisierung unterschreibt, dass die »Konstitution« des Kunst- »Bezirks« innerhalb der »Gesellschaft« der Konstitution eines »inwendigen« Bereichs des Menschen »als des Raums« der »Vorstellung« korrespondiere, findet er es nämlich »[p]lausibel«, die »Bestimmung«, was Kunst sei, »aus einer Theorie des Seelenlebens herauszuspinnen« (19).

Allein schon in dieser Korrespondenz zwischen Kunst als »gesellschaftliche[r] Antithesis zur Gesellschaft« und psychischem Vorstellungsraum liegt unausgesprochen jene »Betonung des Sexus«, jene anti-idealistische »Verflechtung« der Kunst »mit dem Trieb«, wofür Adorno die psychoanalytische Kunsttheorie auch explizit schätzt (19f.). Denn innerhalb des Seelenlebens unterhält bei Freud der Bereich der Vorstellung oder »Imagination« (14), die Zone der Phantasie eine besondere Beziehung zum Triebleben, indem hier die Erinnerung ans Leben gemäß Lustprinzip vor bzw. jenseits der vom Realitätsprinzip geforderten Verdrängungen bewahrt wird. Adorno übernimmt seinerseits jenen Konnex von Vorstellungsvermögen und Lustleben, von Phantasie und Sexualität, den Marcuse in *Triebstruktur und Gesellschaft* so enthusiastisch als Freuds Innovation gelobt hat.²³³

232 Umso erstaunlicher ist, dass die Freud-Auseinandersetzung in Adornos Ästhetik von der Sekundärliteratur selten ausführlich behandelt wird (vgl. aber bes. Goebel [2009], S. 226-237 unter dem Fokus der »Sublimation«) und deren Effekte einer Sexualisierung der Kunstkonzeption bisher nicht ausgelotet worden sind. Einige Hinweise zum Verhältnis von ästhetischer Mimesis und freudscher Triebtheorie bei Adorno gibt Früchtel (1986), S. 185-190.

233 Vgl. oben Kap. I.2, bes. S. 97-100.

Dieser Bezugshorizont erklärt zu einem Gutteil, weshalb Adorno in seiner Kunsttheorie engagiert am Repressionsnarrativ mitschreibt. Dass »gesellschaftliche[]« Unterdrückung für ihn speziell in »sexueller Repression« besteht (348), schwingt mit, wenn er wiederholt schreibt, Kunst ergreife »Partei für die unterdrückte Natur«, nehme »das Interesse der unterdrückten und beherrschten Natur in der fortschreitend rationalisierten und vergesellschafteten Gesellschaft wahr« (z.B. 428 bzw. 499). Das notorische Auftauchen des Begriffs ›Natur‹ in diesem Zusammenhang bestätigt, dass Repressionsthese jeweils auf eine solche Instanz referieren,²³⁴ selbst oder gerade unter der – bei Adorno weitestgehenden – Annahme, es sei keinerlei unmittelbarer Zugang zur unverstellten Natur jenseits von Geschichte möglich: Im Anschluss an »Freuds Sublimierungstheorie« unterstreicht er, »Kunstwerke« würden die »primär unbefriedigte Libido« stets »verwandeln« (23), seien »Sublimierung von Natur« (293).

Da solche Sublimierung im Wechselspiel mit den sich wandelnden Gesellschaftsverhältnissen immer wieder anders geschieht, folgt für ihn daraus keine naturhaft-überzeitliche Gestalt von Kunst, sondern umgekehrt eine radikal historische Erscheinungsweise. So wenig Adorno bei seiner Natur-Affinität von Kunst abgegriffene Oppositionen wie Kunst als sinnliches Gegenstück zu »Vergeistigte[m]« (293) oder als »irrational« (487) gelten lässt, so wenig macht die Bestimmung, in Kunstwerken werde »[u]nterdrückte Natur« »laut« (310), Kunst zur immer gleichen Stimme; vielmehr ist sie der betont »geschichtliche[] Sprecher unterdrückter Natur« (365). Aus dieser Sicht, die Adorno bereits der Psychoanalyse selber als Vorsprung gegenüber »anthropologische[n] Invariantenlehren« zuschreibt (19, vgl. 23), tritt Natur im Sinn der »unterdrückten und unbefriedigten Bedürfnisse« (25) in der Kunst völlig veränderlich in Erscheinung – und erst noch bloß ›negativ‹. Diese Bedürfnisse würden in der Kunst in »ihrer ästhetischen Negation mitvibrieren« (25), formuliert er und definiert: »Kunst ist Rettung von Natur oder Unmittelbarkeit durch deren Negation, vollkommene Vermittlung.« (428) Adornos Spezialität allgegen-

²³⁴ Vgl. dazu oben S. 45 ff.

wärtiger Negativität,²³⁵ hier eingeführt mit dem psychoanalytischen Begriff der Sublimierung, schiebt jedem naiven Glauben an Kunst als einfachem Residuum von Natur jenseits der Repression einen zusätzlichen Riegel. Umso mehr stellt sich jedoch die Frage, wie man bzw. wie Adorno wissen kann, dass es jene Natur und den Draht der Kunst zu ihr überhaupt gibt. Zumal Kunst prinzipiell – nicht nur in einzelnen »affirmativen« Werken – als *fait social* zugleich »mitschuldig« ist an der Repression (310 bzw. 374), da dieser Autor in seinem Unterdrückungs- und potenziellen Befreiungsszenario die Rollen weder eindeutig noch fest verteilt, sondern alle Instanzen dialektisch auf beiden Seiten spielen lässt.

Das Repressionsnarrativ bestimmt bei Adorno den Kunstbegriff nicht nur systematisch; es blitzt ebenso in den eingestreuten Momenten einer Geschichte der Kunst und Literatur auf. Bei dieser bruchstückhaft erzählten Geschichte dient das veränderliche Verhältnis zur Lust als ein Hauptplot. Je nach Epoche »variierte« in der Kunst das »Gewicht« der »Lust«: »[I]n Perioden, die asketischen folgen, wie die Renaissance, war es Organ der Befreiung und lebhaft, ähnlich im Impressionismus als einem Antiviktorianischen; zuzeiten bekundete kreatürliche Trauer als metaphysischer Gehalt sich, indem der erotische Reiz die Formen durchdrang.« (SW 7, 29) Dies ist gleichzeitig eine Geschichte von mehr und minderer Repression. So vermutet Adorno etwa den Grund für die von ihm beobachtete »Formimmanenz der antiken Kunst« darin, dass der Antike »die sinnliche Welt noch nicht, durch die weit über ihr unmittelbares [sic] Bereich hinaus sich ausbreitenden Sexualtabus, erniedrigt war; Baudelaires klassizistische Sehnsucht heftete sich eben daran« (242). Und auf dem Fuß folgt der Hinweis auf die post-antike unheilige Allianz

235 Für eine Auffächerung der vielfältigen Bedeutungen dieses Begriffs in Adornos Ästhetik vgl. Birus (1988). Dabei verwirft Birus freilich das Etikett »Ästhetik der Negativität«, unter dem insbesondere Jauß (1980) Adornos Kunsttheorie gewürdigt hat. Zur Problematik der Negation in Adornos Ästhetik vgl. auch Scheible (2012), S. 247, der die – gegen Hegel gerichtete – Behauptung: »Negation vermag in Lust umzuschlagen, nicht ins Positive« (67), als fragwürdigsten Satz der *Ästhetischen Theorie* bezeichnet und als die Stelle vermutet, an der die an sich selbst verzweifelnde Negation umschlage in die terroristische Aktion.

im »Kapitalismus« zwischen »kommerzielle[m] Interesse[], das die verstümmelte Sexualität ausbeutet«, und der »Nachtseite der christlichen Verinnerlichung« (ebd.). Die künstlerische Antike als Epoche vor der »Erniedrigung« der Sinnlichkeit durch expandierende »Sexualtabus« im Kapitalismus bzw. Christentum: Adorno importiert eine Standardversion der um 1968 so beliebten sexualgeschichtlichen Unterdrückungsthese in die Ästhetik.

Dabei betont auch er die formalästhetische Dimension dieser Geschichte und verknüpft Kunst besonders über ihre Form mit der sexuellen Sphäre. Das zeigt beispielhaft seine Rede von der – übrigens ambivalent gewerteten²³⁶ – antiken »Formimmanenz« an einer Stelle, wo man eher motivische Ausmalungen saftiger Kunst vor der Zeit übergreifiger Sexualtabus erwartet. Entsprechend verwendet er das Repressionsnarrativ nicht bloß für Motiv-, sondern mindestens so prominent etwa für Mediengeschichte. Im Aufsatz *Die Kunst und die Künste* (1967) sieht Adorno als »jüngste[] Entwicklung« der Kunst die »Grenze zwischen den Kunstgattungen« Malerei, Plastik, Musik und Dichtung verfließen bzw. »ihre Demarkationslinien verfransen« (GS 10.I, 432).²³⁷

Diesen formal fokussierten »Verfransungsprozeß« (GS 10.I, 433) beschreibt er zugleich in der Metaphorik eines sexuellen Tabubruchs: »Die Kunstgattungen scheinen einer Art Promiskuität sich zu erfreuen, die gegen zivilisatorische Tabus sich vergeht.« (GS 10.I, 435) Was in heutigen Ohren nach einer ironisierenden Karikatur zeitgeistigen Jargons klingen könnte, verdeutlicht im Zusammenhang, wie attraktiv das Repressionsnarrativ in der Ästhetik jener Zeit ist. Mit ihm läßt Adorno

236 Hat doch bei Adorno alles seine Nachtseite: »Formimmanenz« bedeute auch, dass die »reale Barbarei in der Antike: Sklaverei, Ausmordung, Verachtung des Menschenlebens [...] seit der attischen Klassizität wenig Spuren in der Kunst hinterlassen« habe (241).

237 Zu einer *interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk* Adornos vgl. Eichel (1993), in deren Augen Adorno damit seine bis Anfang der 1960er Jahre vertretene »Ästhetik der Avantgarde« revidiert. Angesichts des anhaltenden Avantgarde-Enthusiasmus in der *Ästhetischen Theorie* (vgl. dazu weiter unten) ist jedoch ein spannungsvolles Nebeneinander womöglich plausibler als ein Nacheinander.

einen diagnostizierten mediengeschichtlichen Wandel der Gegenwart, die Vermischung der künstlerischen Medien durch gegenseitige Anlehnungen in den Verfahren, erotisch auf – und dies keineswegs ›nur‹ metaphorisch. Das Narrativ, das an Unterdrückungskritik jeweils Befreiungsgestik koppelt, nutzt er rhetorisch-strategisch: Die Überblendung der »Verwischung der säuberlich geordneten Klassen der Kunst« (ebd.) mit tabubrecherischer »Promiskuität« dient – im Ausgleich zur negativ klingenden »Verfransung« – eindeutig dem Lob. Adorno ist für mediale Promiskuität.

Mit dem kunsttheoretischen wie -geschichtlichen Einsatz der Repressionsthese hängt unmittelbar zusammen, dass der Tabubegriff für Adornos Ästhetik so zentral ist²³⁸ und seinen Schwerpunkt im sexuellen Bereich hat. Deshalb versteht Adorno unter dem »Zauber«, dessen »Tabuierung dem Fortschritt rationaler Erkenntnis gleichgesetzt« werde in der »entzauberte[n] Welt« und dessen »innezuwerden« die »Chance der Kunst« sei, insbesondere die geächtete Libido (93). Und deshalb ist seine Diagnose einer weiteren, mehr die Motivebene betreffenden Tendenz gegenwärtiger Kunst,²³⁹ das »Eindringen des zuvor Tabuierten«, die Verlockung des »Verfemte[n] und Verbotene[n]«, sexuell akzentuiert (144).

Von dieser Bescheinigung einer besonderen Beziehung der Kunst zu tabuierter Sexualität in der Gegenwart führt eine Verbindung zu Adornos engagierter Stellungnahme in der Debatte um die Sexualstrafrechtsreform Anfang der 1960er Jahre.²⁴⁰ Laut der Zeitdiagnose seines Beitrags mit dem Titel *Sexualtabus und Recht heute* (1963), erschienen in einem von Hans Giese mit-

238 Vgl. allein schon die zahlreichen übers Register erschlossenen Passagen (565). Dazu würde sich eine eigene Untersuchung lohnen, da das Verhältnis von Kunst und Tabu äußerst vielseitig ist. Auch ästhetische Gebote bzw. Verbote wie insbesondere das »Tabu über dem Abbild von Natur« (106) oder »mimetische[] Tabu[]« (142) spielen eine wichtige Rolle, so dass Kunst nicht nur enttabuierend, sondern zugleich tabuierend wirkt.

239 Genauer: einer allgemeinen kunstgeschichtlichen Tendenz mit spezieller Relevanz für die »neue Kunst« (144).

240 Vgl. dazu auch oben S. 73.

verantworteten Sammelband,²⁴¹ wird Sexualität entgegen dem trügerischen Eindruck einer neuen Freiheit nach wie vor tabuiert. Die Tabus seien in Form der Verordnung von ›gesunder‹, ›sportlicher‹, ›hygienischer‹ Sexualität wirksam, die Adorno im Einklang mit Marcuses Kritik an repressiver Entsublimierung anprangert:

Die Rede über Sexualtabus klingt anachronistisch in Jahren, da jedes materiell von den Eltern einigermaßen unabhängige Mädchen seinen Freund hat; in denen die mit Reklame fusionierten Massenmedien, zur Wut ihrer restaurativen Gegner, unablässig sexuell aufreizen und in denen, was amerikanisch a healthy sex life heißt, sozusagen zur physischen und psychischen Hygiene gehört. [...] All dem gegenüber nehmen Vorschläge zur Reform der Sexualgesetzgebung prima vista etwas ehrwürdig Suffragettenhaftes an. [...] – wozu eigentlich Reformen? Nichts anderes ist darauf zu antworten, als daß die Befreiung des Sexus in der gegenwärtigen Gesellschaft bloßer Schein sei. Ereignet hat sich mit ihm, wofür anderweitig die Soziologie ihren Lieblingsausdruck Integration verwendet; so wie die bürgerliche Gesellschaft der Drohung durchs Proletariat Herr wurde, indem sie es eingliederte. Die rationale Gesellschaft, die auf Beherrschung der inneren und äußeren Natur beruht und das diffuse, der Arbeitsmoral und dem herrschaftlichen Prinzip selber abträgliche Lustprinzip bändigt, bedarf nicht länger des patriarchalischen Gebots von Enthaltbarkeit, Jungfräulichkeit, Keuschheit. Sondern der an- und abgestellte und in ungezählten Formen von der materiellen und kulturellen Industrie ausgebeutete Sexus wird, im Einklang mit seiner Manipulation, von der Gesellschaft geschluckt, institutionalisiert, verwaltet. [...] Die eingefangene und mit schmunzelnder Nachsicht zugelassene Lust ist keine mehr; Psychoanalytiker hätten es nicht schwer, nachzuweisen, daß in dem gesamten monopolistisch kontrollierten und standardisierten Sexualbetrieb, mit den Schnittmustern der Filmstars, Vor- und Ersatzlust die Lust ersetzt haben.²⁴²

241 Bauer/Bürger-Prinz/Giese/Jäger (Hg.): *Sexualität und Verbrechen* (1963). Da der Band-Kontext zentral ist, wird Adornos Beitrag (= GS, Bd. 10, II, S. 533-554) nach dieser Ausgabe zitiert.

242 Adorno: *Sexualtabus*, S. 299f.

In der Passage – nebenbei bester Beweis, wie unsäglich ›Schmunzeln‹ ist – beschreibt Adorno die anhaltende Aktualität der »Sexualtabus«, die gemäß *Ästhetischer Theorie* grundlegend sind für die Kunst. Zusätzlich verstärkt er die Schnittstelle zwischen Sexual- und Kunsttheorie über den soziologischen Begriff der »Integration«, der gleichzeitig ein (ambivalenter) Lieblingsausdruck seiner eigenen Ästhetik ist,²⁴³ sowie über den des »Sexualbetriebs«, der die um 1968 intensive Kritik am ›Kulturbetrieb‹ bzw. ›Literaturbetrieb‹ samt Verschärfung zu ›Kulturindustrie‹ bzw. ›Literaturindustrie‹ aufruft.²⁴⁴

Die Aktualität der Sexualtabus begründet Adorno in seiner Version des Genitalprimat-Arguments damit, dass sich die Tabus nicht verflüchtigt, sondern lediglich verwandelt hätten, indem mittlerweile die »tabuierende[] Macht« von der »Form des genitalen Sexus [...] selber« ausgehe und die »Partialtriebe« unterdrücke.²⁴⁵ Diesen Prozess einer »Neutralisierung« oder »Desexualisierung des Sexus«, aus dem eine »arm[e]« und »stumpf[e]«, nämlich »von den als pervers geächteten Partialtrieben ganz gereinigte Genitalität« resultiere, datiert er auf die »jüngste[] geschichtliche[] Phase« seit dem Zweiten Weltkrieg. Er versteht den Prozess – trotz USA-Bezug in der Kritik am »healthy sex life« – mit einem deutschen Index und zieht, wie es sich in dieser Diskussion gehört und wie er es dann in seinem vernichtenden Urteil über Staiger tun wird, eine Linie zum Faschismus: »Die deutschen Sexualtabus fallen in jenes ideologische und psychologische Syndrom des Vorurteils, das dem Nationalsozialismus die Massenbasis zu verschaffen half und das in einer dem manifesten Inhalt nach entpolitisierten Form fortlebt.«²⁴⁶ Adorno rechnet die Verwandlung der Sexualtabus zur Unterdrückung der Partialtriebe zu den »viele[n] Pionieruntaten des Dritten Reiches«, die »bloß die extreme Vorwegnahme gesamtgesellschaftlicher Tendenzen« gewesen seien, und wirft die damali-

243 Vgl. die zahlreichen Stellen in der *Ästhetischen Theorie*: 18, 25, 50, 61, 73f., 79, 84, 92, 101, 134, 142, 151, 155, 161f., 164, 172, 215, 261, 266, 279, 283, 296, 316, 324f., 339, 348, 353, 356, 450, 454f., 460, 476, 482.

244 Zur Geschichte und Gestalt dieser Kritik vgl. Theisohn/Weder (2013), bes. S. 11f.

245 Adorno: *Sexualtabus*, S. 303.

246 Ebd., S. 300-302.

gen und heutigen Unfreiheiten als zumindest vergleichbar in einen Topf: »So wenig [...] der SS-Staat das Reich der erotischen Freiheit war, so wenig ist es die Badestrand- und Campinglibertinage von heute«. ²⁴⁷ Der Vergleich hat unbeabsichtigt eine zweischneidige Wirkung, beleuchtet er doch nicht nur scheinbar harmlose Gegenwartsphänomene drastisch, sondern versieht ebenso umgekehrt die Nazi-Erotik mit Badestrand- und Camping-Flair.

Haben sich die herkömmlichen Sexualtabus aus dieser Optik nicht gelockert, nur verschoben, bleiben sie unvermindert relevant für die Kunst in ihrer attestierten Allianz mit dem Tabuierten, obschon die »Viktorianische[] Zeit« (411) längst vorbei ist, die Adorno als Inbegriff der Triebunterdrückung aus der gängigen Repressionserzählung in seine *Ästhetische Theorie* übernimmt. ²⁴⁸ Der Wandel der Tabus heißt gemäß seiner Beschreibung von Kunst(-geschichte), die nahtlos ins Normative übergeht, dass bestimmte Stoffe heute obsolet sind: »[D]ie Literatur über Ehebruch, die den Viktorianischen Teil des neunzehnten und früheren zwanzigsten Jahrhunderts ausfüllt, ist nach der Auflösung der hochbürgerlichen Kleinfamilie und der Lockerung der Monogamie kaum mehr unmittelbar nachvollziehbar; nur in der Vulgärliteratur der Illustrierten lebt sie dürftig und verkehrt nach.« (13) ²⁴⁹ Diesen »abgestorben[en]« (ebd.) Stoffen trauert Adorno offensichtlich nicht nach. Dafür kommt er bei den »viktorianischen« Darstellungsverfahren ins Schwärmen, wie in einem prägnanten Fragment der Paralipomena deutlich wird, das zudem suggeriert, Unterdrückung im Leben wirke sich nicht unbedingt nachteilig aus auf Kunst – eher im Gegenteil:

In nicht wenigen Gebilden der Viktorianischen Zeit, keineswegs bloß englischen, wird die Gewalt des Sexus und des ihm verwandten sensuellen Moments fühlbar erst recht durchs

²⁴⁷ Ebd., S. 302.

²⁴⁸ Vgl. etwa die erwähnte Bezeichnung des Impressionismus als »Antiviktorianische[s]« und bes. die Rede vom »viktorianisch unterdrückten Trieb[]« (29 bzw. 382).

²⁴⁹ Um das literarische Standardbeispiel *Madame Bovary* für das heutige Interesse zu retten, beeilt er sich zu unterstreichen, dass »das Authentische« dieses Romans nicht an den »Sachgehalt«, den Stoff, gebunden sei (ebd.).

Verschweigen; an manchen Novellen Storms wäre das zu belegen. Der junge Brahms, dessen Genius bis heute kaum recht gesehen worden ist, enthält Stellen von so überwältigender Zärtlichkeit, wie wohl nur der sie auszudrücken vermag, dem sie versagt blieb. Auch unter diesem Aspekt vergrößert die Gleichsetzung von Ausdruck und Subjektivität. Das subjektiv Ausgedrückte braucht nicht dem auszudrückenden Subjekt zu gleichen. In sehr großen Fällen wird es eben das sein, was das auszudrückende Subjekt nicht ist; subjektiv ist aller Ausdruck vermittelt durch Sehnsucht. (411)

Adorno verquickt die Beobachtung zu den »Gebilden der Viktorianischen Zeit« mit seiner Kritik am biographistischen Verständnis von Kunst, das ihm im Kurzschluss von Erlebnis und künstlerischer Gestaltung verfehlt erscheint. Er löst allerdings das Verhältnis nicht einfach auf, sondern kehrt es tendenziell um: Werke von »überwältigender Zärtlichkeit« gelingen, so legt er nahe, »nur« dem Künstler mit Brahms' »Genius«, dem solche Zärtlichkeit im Leben »versagt blieb«. So erhält jene »viktorianische Triebunterdrückung« eine positiv-produktive Note für die Kunst. Die Unterdrückung, die sich auf der Ebene der künstlerischen Darstellungsmittel in »Verschweigen« manifestiert, bringt »erst recht« Kunstwerke hervor, die der »Gewalt des Sexus« plastisch bzw. »fühlbar« Ausdruck zu verleihen vermögen. Sosehr es einerseits einen theoretischen Gewinn bedeutet, dass die ästhetische Adaptation des Repressionsnarrativs bei Adorno nicht auf simple Korrelationen des Typs »je verschwiegener, desto verklemmter« hinausläuft, so ist andererseits die Begeisterung für Kunstwerke als Erzeugnisse von entsagungsvollem Leben bzw. unterdrückerischen Zeiten nicht umstandslos mit der Kritik an einer »bürgerlichen« Auffassung von Kunst als »Ersatz« gelebter Sinnlichkeit zu vereinbaren: »Der Bürger wünscht die Kunst üppig und das Leben asketisch; umgekehrt wäre es besser.« (27)

Die Anleihen bei der freudschen (Kunst-)Theorie – zeitgemäß erweitert bzw. transformiert durch Theoreme wie die repressive Entsublimierung und das Genitalprimat –, womit die Präsenz des Repressionsnarrativs im systematisch und historisch orientierten Blick auf Kunst in der *Ästhetischen Theorie* verknüpft ist, stellen

freilich nur die eine Seite des Verhältnisses zu Freuds Konzeption dar. Auf der anderen Seite kritisiert Adorno die Theorie von Kunst als sublimierter »Wunscherfüllung« (22), Freuds »ästhetischen Hedonismus« (z.B. 29). Die sexuelle Dimension der Kunst wird dadurch jedoch nicht geschmälert. Im Gegenteil verstärkt sich ihre Brisanz als Anspruch an die Wirklichkeit, denn darin überschneiden sich Adornos verschiedene, untereinander verbundene Kritikpunkte teilweise mit Marcuses Haupteinwand gegen Freuds Kunstverständnis.

Zunächst wirft Adorno dem Ansatz – »psychologisch ergiebiger als ästhetisch« – vor, »Kunstwerke wesentlich als Projektionen des Unbewußten derer, die sie hervorgebracht haben«, zu betrachten (19). So gehen »die Formkategorien über der Hermeneutik der Stoffe« vergessen, und »gleichsam die Banausie feinsinniger Ärzte« werde »auf das untauglichste Objekt«, auf den Künstler oder Dichter übertragen, wie er dies exemplarisch in einer »psychoanalytischen« Baudelaire-Monographie von René Laforgue praktiziert findet (19f.).²⁵⁰ Nur weil sich für ihn die sinnliche Dimension primär formal äußert, mithin eine einseitige »Hermeneutik der Stoffe« diese Dimension verpasst, schließt der nächste Satz übergangslos an: »Das trotz aller Betonung des Sexus Spießbürgerliche ist daran zu demaskieren, daß durch die einschlägigen Arbeiten, vielfach Ableger der biographischen Mode, Künstler, deren oeuvre die Negativität des Daseienden ohne Zensur objektiviert, als Neurotiker abgekanzelt werden.« (19) Das »Spießbürgerliche« solcher Neurosen-Diagnosen besteht in der zugrunde liegenden Auffassung, Kunst sollte »affirmativ mit der Negativität der Erfahrung fertig werden« (20), woraus folgt, dass nicht-affirmative Darstellungen dieser Negativität als persönliche »Tagträume«, als rein subjektive »Dokumente[]« (ebd.) gescheiterter Anpassung pathologisiert werden, anstatt dass sie als objektivierbare Interventionen jener unbefriedigten Libido unter der Herrschaft des Realitätsprinzips ernst genommen würden. Während die psychoanalytische Kunsttheorie zwar »hilft, Kunst aus dem Bann des

250 Er dürfte *L'échec de Baudelaire: Étude psychoanalytique sur la névrose de Charles Baudelaire* (1931) meinen, 1933 in deutscher Übersetzung erschienen.

absoluten Geistes herauszuholen«, indem sie dem »vulgären Idealismus« entgegenarbeitet, der an Kunst die »Verflechtung mit dem Trieb« abstreitet zugunsten einer »vorgeblich höheren Sphäre«, »versäumt« sie das Wesentliche von Kunstwerken: ihre »eigene Objektivität, ihre Stimmigkeit, ihr Formniveau, ihre kritischen Impulse, ihr Verhältnis zur nicht-psychischen Realität, schließlich ihre Idee von Wahrheit« (20f.). In diesen unterschiedlichen Aspekten verkörpert sich für Adorno der objektive Einspruch der – von der Psychoanalyse selbst entdeckten – unterdrückten Libido, den Kunst gegen Wirklichkeit erhebt. Deshalb erscheint die psychoanalytische Kunsttheorie Adorno bei allem Sexus-Bewusstsein »spießbürgerlich«.

Der Einwand ähnelt der Freud-Kritik von Marcuse, der allerdings den veranschlagten Einspruch der Kunst gegen die Wirklichkeit stärker mit einer *positiven* Alternative verbindet. Adorno verwendet nun für seine Kritik genau jenes Bild vom Naturschutzpark, das in Freuds *Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens* beim Vergleich der Phantasietätigkeit mit einem Reservat nach Art des Yellowstoneparks vorkommt und das sich Marcuse trotz expliziter Auseinandersetzung mit diesem Text in *Triebstruktur und Gesellschaft* entgehen lässt.²⁵¹ Das Bild, das in Adornos *Ästhetischer Theorie* zur territorialen Metaphorik des Kunst-»Bezirks« (19) innerhalb der Gesellschaft passt, taucht in der Frühen Einleitung auf, die indes nirgends ausdrücklich auf Freud referiert, weshalb offenbleibt, ob es sich um einen intertextuellen Bezug oder um ein zufälliges Zusammentreffen handelt. Jedenfalls rückt der Kritikpunkt anschaulich ins Bild: Wenn Kunst heute von gemeinen »Ungezählten« als »Komplement des bürgerlichen Alltags in der Freizeit« aufgefasst werde, anstatt als »Nötigung«, das »nicht der Fall Seiende [...] zu denken«, dann verkomme der »Widerstand«, den Kunst leiste, indem sie das »Interesse der unterdrückten und beherrschten Natur« in der Gesellschaft wahrnehme, zur internen »Institution« und Kunst werde, vereinnahmt vom »Betrieb«, zum »Naturschutzpark von Irrationalität« (499). Bei der Sexualität und erst recht bei deren Interessenvertreterin, der Kunst, ist Adorno wie Marcuse gegen

251 Vgl. dazu oben S. 98.

Integration des Widerständigen durch betrieblich abgemessene Freiräume für folgenlose Wunschträume. Er ist gegen Kunst als Naturschutzpark des ausgelagerten libidinösen Vergnügens, gegen Kunst als Lustgarten.

*Gegen und mit Kant: Kritik des »kastrierten Hedonismus«
und die Entzugsbeziehung der Kunst zur Begierde*

Adornos Kunstkonzeption verdankt ihre Sexualisierung neben der Freud-Rezeption ebenso – freilich leicht zu übersehen²⁵² – der Auseinandersetzung mit Kants Kunsttheorie. Darauf deutet allein schon, dass Adorno Kants Ästhetik als »kastrierten Hedonismus« (25) bezeichnet; die Metaphorik ist auch hier ernst zu nehmen. In diesem Begriff verdichtet sich die Argumentation, die bereits einschlägig einsetzt.

Adorno führt in der *Ästhetik* Kants Kunsttheorie als direkte »Antithesis« zur freudschen Bestimmung der Kunst als Wunscherfüllung ein und befragt das Kernkonzept des interesselosen Wohlgefallens aus der *Kritik der Urteilskraft* nicht zufällig am Beispiel²⁵³ des »hübsche[n] Aktmodell[s]« als »behandelte[m] Gegenstand« eines Kunstwerks (22). Am erotischen Sujet lässt sich das Markenzeichen der »Doktrin vom interesselosen Wohlgefallen« am besten herausstellen und Freuds Auffassung diametral entgegensetzen: »Kant trennt das ästhetische Gefühl – und damit, seiner Konzeption gemäß, virtuell die Kunst selbst – vom Begehungsvermögen«, während sich »die Freudsche Adaptation der Ästhetik an die Trieblehre« gegen diese Trennung sperre (23 f.). Am erotischen »Gegenstand« lässt sich die Kritik zuspitzen, Kant reduziere das »ästhetische[] Phänomen[]«, abgesehen von »sogenannte[n] erhabene[n] Naturgegenstände[n]«, auf »das in seiner Isolierung höchst fragwürdige Formal-Schöne« als Wohl-

252 So sind die Kommentare zu den Kant-Bezügen in der *Ästhetik* (vgl. differenziert Menke-Eggers [1988], S. 19-44, bes. S. 26f., 30f., 37; Hohendahl [2013], bes. S. 33-56; Huhn [1997]; Wilson [2008], bes. S. 148-153; Zuidervaart [1991], bes. S. 131f., 135 und 203) bisher nicht auf diesen Effekt eingegangen.

253 Zu Adornos vertrackter Beispielp Praxis v.a. in der *Ästhetischen Theorie*, eine Art »beispiellose Beispiele« zu geben, vgl. Geulen (2013), bes. S. 246-251.

gefälliges (22). Weil Adorno ein dialektisches Zusammenspiel von Form und Inhalt voraussetzt, ist er allergisch auf Reduktionen in beide Richtungen. Obwohl er die sinnliche Dimension von Kunst speziell der Form zuschreibt, darf seiner Ansicht nach nicht unterschlagen werden, dass es stets um ›etwas‹ geht, das sich nicht ausschließlich, aber besonders an erotischen Sujets zeigt. Eine solche Unterschlagung wirft er Kant vor. In dessen ästhetischer Theorie vom interesselosen Wohlgefallen werde nämlich

der Kunst jeglicher Inhalt abgeschnitten und statt dessen ein so Formales wie Wohlgefälligkeit supponiert. Ihm wird Ästhetik, paradox genug, zum kastrierten Hedonismus, zu Lust ohne Lust, gleich ungerecht gegen die künstlerische Erfahrung, in der Wohlgefallen beiher spielt, keinesfalls das Ganze ist, und gegen das leibhafte Interesse, die unterdrückten und unbefriedigten Bedürfnisse, die in ihrer ästhetischen Negation mitvibrieren und die Gebilde zu mehr machen als leeren Mustern. (25)

Kants kastrierter Hedonismus missfällt Adorno doppelt, zum einen als »Hedonismus«, der die reichhaltigere ästhetische Erfahrung auf »Wohlgefallen« beschränke, zum anderen als »kastrierter«, der die »Lust« oder das »leibhafte Interesse« kappt, das bei der Kunst immer mitspiele. Wie bei seiner Freud-Lektüre geht es nicht um die Frage, wie »ungerecht« (oder gerecht) diese Kritik an Kant sei. Unabhängig davon ist jedoch »kastrierter Hedonismus« als kritisches Label etwas heikel, und zwar weniger aus Sicht prüder Leser und pikierter Leserinnen denn vielmehr mit Blick auf Adornos eigenen sexualpolitischen Anspruch, der sich in den 1960er Jahren erhöht hat: Wenn er, wie vorgeführt, insbesondere bei der Diskussion zur Sexualstrafrechtsreform in die vehemente Kritik am Genitalprimat als Unterdrückung der Partialtriebe einstimmt, verbietet er sich streng genommen, an der – unbestreitbar genital²⁵⁴ und erst noch männlich assoziierten – Kastration als *kritischer* Metapher festzuhalten. Die Metapher, die Adorno früher in *Minima Moralia* verwendet hat, um die unterschätzte Rolle der »Phantasie« oder »begehrende[n] Antizipation« beim

254 Zumal Adorno selbst die »traditionelle Kastrationsdrohung« an die »genitale Sexualität« bindet (Adorno: *Sexualtabus*, S. 302).

»Erkenntnisakt« bildhaft effizient als »Kastration der Wahrnehmung« anzukreiden,²⁵⁵ müsste spätestens mit diesem sexualpolitischen Diskussionsbeitrag ausgerangiert sein. Doch nicht nur bei Adorno klafft zwischen Statement und Metaphorik, gerade in der Sphäre der Sexualität, bisweilen eine Kluft.²⁵⁶

In der Kritik an Kants Kunsttheorie zeichnet sich eine Kontur von Adornos eigener Position ab, die freilich kein simpel ›potenter‹ Hedonismus sein kann. Er begreift Kunst nicht einfach als Stimulation oder gar Befriedigung jenes »leibhaften Interesses« der Produzenten und Rezipienten an ästhetisch gestalteten »Gegenständen« wie »hübschen Aktmodellen«. Abgesehen davon, dass damit die »prinzipiell subjektiv[e]« Orientierung nicht überwunden wäre, die Adorno bei Kant²⁵⁷ genauso wie bei Freud stört (»Für beide ist das Kunstwerk eigentlich nur in Beziehung auf den, der es betrachtet oder der es hervorbringt.«), handelt es sich bei dem, was Kant seinem »Freiheitsbegriff zuliebe« verleugne, um etwas Vertrackteres: »Dem Interesselosen muß der Schatten des wildesten Interesses gesellt sein, wenn es mehr sein soll als nur gleichgültig, und manches spricht dafür, daß die Dignität der Kunstwerke abhängt von der Größe des Interesses, dem sie abgezwungen sind.« (24)

Kunstwerke gehören insofern dem Bereich des »Interesselosen« an, als sie dem »leibhaften«, dem »wildesten« Interesse *entzogen* sind, was gleichzeitig bedeutet: fundamental darauf *bezogen*. Denn Adorno erkennt in diesem Verhältnis von Kunstwerk und Interesse das allgemeine ästhetische Prinzip, das er, inspiriert von Hegels Konzeptualisierung der »Schranke« (16),²⁵⁸ aufstellt:

255 Adorno: *Minima Moralia*, S. 159.

256 Vgl. dazu unten S. 346f.

257 Zu Adornos Kritik an Kants ›subjektiver‹ Ästhetik unter Bezug auf Hegels ›objektive‹ Ästhetik vgl. Wilson (2008), bes. S. 148–153. Hauptsächlich ein anlehnendes Verhältnis zu Kant sieht dagegen etwa Huhn (1997).

258 In der geteilten Sympathie für das hegelsche Konzept von Schranke bzw. Grenze dürfte ein Grund liegen für die Parallelen von Adornos und Batailles Theorien, deren Vergleich sich im Bereich der (erotisierten) Ästhetik besonders lohnen würde, obwohl oder gerade weil Adorno in der *Ästhetischen Theorie* nirgends auf Bataille verweist.

»Keine Kunst, die nicht negiert als Moment in sich enthält, wovon sie sich abstößt.« (24) Diese Art von Bezug durch Entzug, von Beziehung des Kunstwerks zum leidenschaftlichsten Interesse, das als treuer »Schatten« die ästhetische Erfahrung eines dem direkt-übergrifflichen Begehren entzogenen Objekts verfolgt, – diese Art von Verhältnis zwischen Kunst und »leibhaftem Interesse« ist gemeint, wenn die »unterdrückten und unbefriedigten Bedürfnisse« im künstlerischen »Gebilde« in »ihrer ästhetischen Negation mitvibrieren«. Die vermutete Abhängigkeit der »Dignität der Kunstwerke« von der »Größe des Interesses«, dem sie »abgezwungen« sind, erklärt dabei, weshalb Adorno das involvierte Interesse – gegen Kants anständiges »Wohlgefallen« – erotisch akzentuiert: Je »wilder« das Begehren, das sich auf ein Kunstwerk bezieht, indem ihm dieses entzogen ist, desto würdiger die Kunst. Und Adorno schätzt offenbar beim »hübschen Aktmodell« als einzigem Sujet-Beispiel, das er hier gibt, die Chancen auf wildes Interesse besonders gut ein. So erscheint die erotische Kunst zumindest als aussichtsreiche Anwärtlerin auf den obersten Rang in Adornos ästhetischer Dignitätsskala.

Das gilt allerdings für die erotische Kunst *exklusiv* Pornographie: »Keine nackte griechische Plastik war ein pin-up.« (28) Damit ist der bei Adorno immer fließende Übergang der Kunsttheorie als Bestimmung, wie das Phänomen Kunst zu verstehen sei, zu Kunstkritik und -programm im Sinn emphatischer (Dis-)Qualifikation vollzogen. Die *Ästhetische Theorie* beansprucht ausgerechnet Kant als Paten für die Unterscheidung von Kunst und Pornographie, was durch eine sexualisierende Lesart der Konzeption von Interesse bzw. Interesselosigkeit unter Beihilfe der freudschen Theorie ermöglicht wird. Ebenso wie Adorno in seinem charakteristischen Balanceakt zwischen den beiden Theorien Freuds Ansatz nicht nur lobt, sondern auch tadelt, kritisiert er Kant nicht bloß, sondern schließt sich ihm in einem entscheidenden Punkt an: Dieser habe mit der Berufung auf Interesselosigkeit insoweit recht, als das »Tabu von Kunst« es verbiete, »daß man zum Objekt animalisch sich stellt, seiner leibhaft sich bemächtigen will« (24). Er habe »als erster [...] die seitdem unverlorene Erkenntnis erreicht, daß ästhetisches Verhalten von unmittelbarem Begehren frei sei« und somit »Kunst der gierigen Banausie entrissen, die sie stets wieder abtastet

und abschmeckt« (23). Darauf basiert für Adorno die Autonomie der Kunst bzw. ästhetischen Erfahrung: »Autonom ist künstlerische Erfahrung einzig, wo sie den genießenden Geschmack abwirft. Die Bahn zu ihr führt durch die Interesselosigkeit hindurch; die Emanzipation der Kunst von den Erzeugnissen der Küche oder der Pornographie ist irrevokabel.« (26)

Pornographie, verglichen mit den Produkten der Kochkunst, schließt Autonomie weniger in jener subjektiven Hinsicht aus, die etwa Preisendanz in der Obszönitätsdiskussion des *Poetik und Hermeneutik*-Bandes von 1968 unter Verweis auf Jean Pauls Argument einbringt: Die »Ausmalung der sinnlichen Liebe« verkehre des Betrachters Freiheit der ästhetischen Distanz in einen Reaktionszwang.²⁵⁹ Adorno perspektiviert das Problem fehlender Autonomie solcher »Konsumentenkunst« (28) mehr objektiv als inadäquate Behandlung, die ein Kunstwerk erfährt, wenn es durch die »gierige Banausie« der Rezipienten »leibhaft bemächtigt« wird, wie die »Erzeugnisse der Küche« einverleibt werden. Stellt er Pornographie darin kulinarischen Produkten gleich,²⁶⁰ liegt das Problem für ihn offenbar weder im moralischen Bereich noch in einer ästhetisch anspruchslosen Darstellungsweise. Es besteht vielsätzlicher darin, dass Pornographie als Genussmittel wie ein Lebensmittel gar nicht als *Darstellung* gelten kann und in diesem Sinn keine Autonomie gegenüber der empirischen Wirklichkeit besitzt.

Dieses Argument zeigt eine andere Facette von Adornos Pornographie-Kritik als die prominentere Verurteilung im Rahmen der »Kulturindustrie«, die angeklungen ist bei der Anprangerung der Sexus-Ausbeutung durch die »kulturelle Industrie« im Votum für eine Sexualstrafrechtsreform bzw. durch das kapitalistisch-»kommerzielle Interesse« in der *Ästhetischen Theorie* vorgestellt worden ist. Für die bekanntere Kritik lieferte schon die *Dialektik der Aufklärung* eine prägnant-paradoxe Formel, die sich darauf bezog, dass die kulturindustrielle »Aufreizung« immer mit dem gleichzeitigen »Hinweis« einhergehe, es dürfe »nie und nimmer

259 Vgl. dazu oben in der Einleitung zu Teil II, bes. S. 152.

260 Er vergleicht nicht etwa *Sex selbst* mit Speisen und auch nicht pornographische mit kulinarischen *Darstellungen*.

so weit kommen«: »Kunstwerke sind asketisch und schamlos, Kulturindustrie ist pornographisch und prüde«. (GS 3, 162) Während dieser Einwand sich um 1968 mit dem Typus der dialektischen Kritik an repressiver Entsublimierung verbindet, der bis in populäre Ratgeber wie Amendts *Sexfront* hinein die Grundlage zur progressiv-politischen Verurteilung von Pornographie abgibt,²⁶¹ stehen Adornos kunsttheoretische Bedenken gegen pornographische Genussmittel jedoch ebenfalls in engem Zusammenhang mit der zeitgenössischen Debatte.

Das kantianisch angelehnte Argument enthält nämlich Adornos Antwort auf jene Kardinalfrage – beispielhaft aufgeworfen in der *Poetik und Hermeneutik*-Diskussion – nach dem Verhältnis von Kunst, ästhetischer Distanz und sexueller Stimulation. Anders als insbesondere Ludwig Marcuse, der mit seiner projizierten Geschichte sexuell erregender Weltliteratur gegen das Kunstkriterium der ästhetischen Distanz zur Abgrenzung von stimulierender Pornographie votiert,²⁶² hält Adorno an dieser Differenz fest. Anders auch als sein Schüler Gorsen, der mit Freuden die »bürgerliche« ästhetische Distanz gegenwärtig einbrechen sieht zugunsten einer »pygmalionistischen« direkt-erotischen Beziehung zum Kunstwerk,²⁶³ kürt er Pygmalion nicht zum ästhetischen Helden. Bei einer konzeptionellen Angleichung von Kunstwerken an pornographische wie kulinarische Genussmittel fürchtet Adorno um deren konstitutiven Abstand zur empirischen Wirklichkeit. Wie ein Praliné oder prosaischere Produkte der Küche ist Pornographie für ihn keine Kunst.

Die Rettung des Kunstwerks vor dem »unmittelbaren Begehren« soll aber seine Beziehung zu diesem Begehren nicht kappen. Die »subjektiv triebmäßigen Komponenten der Kunst« kehrten »noch in ihrer reifsten Gestalt, die jene negiert, verwandelt« wieder (23), und der Weg zur Autonomie führe zwar durch (sexuelle) »Interesselosigkeit hindurch«, komme indes »in der Interesselosigkeit nicht zur Ruhe«, beharrt Adorno gegen Kant, und dies dank jenem Bezug durch Entzug, jenem Mitvibrieren des wildesten

261 Vgl. oben S. 145 f.

262 Vgl. Kap. II.1, bes. S. 169-174.

263 Vgl. Kap. II.4, bes. S. 261 f.

Interesses in der ästhetischen Negation: »So überlebt Begehren in der Kunst.« (26) Ob man eine solche Figur von interesselosem Interesse oder interessierter Interesselosigkeit, zumal als Gegenkonzept zu Kants kastriert-hedonistischer »Lust ohne Lust«, für eine besondere Raffinesse oder einen billigen Trick negativer Dialektik hält – Adorno beansprucht damit in der Debatte um ästhetische Distanz *oder* sexuelle Stimulation eine dritte Position, welche die Kunst der »gierigen Banausie« entreißt, ohne sie von solcher Begierde abzukoppeln. Es ist eine Folge dieses theoretischen Sowohl-als-auch, dass Kunst von Pornographie (wie von Küchenerzeugnissen) scharf abgegrenzt und gleichzeitig intim darauf bezogen erscheint.²⁶⁴

Im Verfahren, gerade aus der sexualisierenden Auseinandersetzung mit Kants Kunstkonzept ein kritisches Abgrenzungskriterium von Kunst gegenüber Pornographie zu gewinnen, zeichnet sich ein Grundzug von Adornos *Ästhetik* ab: Dass dieser Autor, mit und gegen Freud und Kant, Kunst zunächst deskriptiv zentral durch ihr Verhältnis zum (sexuellen) Begehren bestimmt, wirkt sich auf Kunstkritik und -programm aus, weil er dieses Verhältnis zugleich normativ regelt. Anders gewendet: Adornos ästhetische Sympathien und Antipathien bemessen sich zum gewichtigen Teil nach seiner Bewertung der jeweiligen Beziehung, die ein Kunstwerk zum ›Triebleben‹ unterhält. Diese Beziehung beurteilt er in doppelter Hinsicht sowohl auf die Art der involvierten Sinnlichkeit wie auf die Weise des Bezugs. Das manifestiert sich nicht zufällig vor allem in seinen Aussagen zur ›neuen Kunst‹, deren Begriff speziell für den Bereich der Literatur und mit Blick auf die ästhetische Diskussion um 1968 zu klären ist. Deshalb geht die Fokussierung der betreffenden Aspekte von Adornos kritisch-programmatischer Kunsttheorie in der zweiten Hälfte dieses Kapitels jeweils noch einmal von seinem eingangs zitierten Votum zum Zürcher Literaturstreit aus, das sich als Verteidigung der »neuen

264 Einen anders gearteten Kollaps der Differenz von Kunst und Kulturindustrie, der v.a. in *Dialektik der Aufklärung* und *Minima Moralia* dadurch zustande kommt, dass Adorno den kulturindustriellen Produkten eine Art Selbstoffenbarung ihrer Lüge, mithin Offenbarung einer Wahrheit über Kunst zutraut, beschreibt Geulen (2002), S. 129-133.

Kunst« gegen gesellschaftliche, namentlich sexuelle Repression und deren Sympathisanten à la Staiger präsentiert (349).

Orgastische Kunsterfahrung statt Ohrenschmaus

Auf allgemeinsten Ebene ist charakteristisch, dass Adorno die sinnlich einschlägige »neue Kunst« nicht etwa von einem unsinnlichen Gegenstück absetzt, sondern von sinnlich »falsch« gelagerten Produkten. Der Kritik an repressiver Entsublimierung entsprechend, die in der Literaturstreit-Passage implizit mitschwingt, ist daher »Kulturschund« (350) im Kontrast zu Kunst mit ästhetisch disqualifizierten Genüssen assoziiert. »Kulturschund« wird vom »bürgerlichen« Konsumenten – in der Ablehnung des »Moderne[n]« im gleichen Boot wie Literaturprofessor Staiger – genossen (»Mir gefällt es«), da er dessen Erwartung erfüllt, Kunst solle »als Freizeitbeschäftigung bequem und unverbindlich sein« (349f.). Auch dem erwähnten kulinarischen²⁶⁵ Genuss darf der Umgang mit Kunst keinesfalls ähneln; darin gründet Adornos Aversion gegen Musik als »Ohrenschmaus« (27; 150). Ein anderes Anti-Modell ist der Genuss nach Art einer Massage am Feierabend: Man nehme Kunst nicht ernst bzw. gehe ihr als bloßem »Ersatzprodukt« einer »unmittelbare[n] Triebbefriedigung« auf den Leim, wenn man sie genieße »wie der müde Geschäftsmann, der sich von ihr massieren läßt« (394).

Im Grunde schließt Adornos wahre Kunst »Genuß« generell aus. Dies nicht nur, weil – gemäß erwartbarer moralisch-politischer Kritik – Kunstwerke als »Genußmittel« zur affirmativen »Konsumentenkunst« verkommen, sondern genauso, weil ihm der »dürftige Begriff des Genusses«, der sogar »geeignet wäre, Genießen einem abzugewöhnen«, eine zu harmlose, zu fade Sinnlichkeit evoziert, um kunsttheoretisch fruchtbar gemacht zu werden (28). Ähnlich wie Susan Sontag und Leslie A. Fiedler mit der Verbindung von Kunst und Ekstase²⁶⁶ bezieht Adorno, den ein Flugblatt

265 Vgl. zusätzlich unter Verwendung des Begriffs 76 und 411.

266 Vgl. Kap. II.3, S. 220 bzw. 238f.; Sontag teilt zudem die Allergie gegen eine verharmlosende Verbindung von Sexus und kulinarischem Genuss (vgl. oben S. 217).

der Studentenproteste ironischerweise der »einsamen Ekstase an seinem Text« überlassen wollte,²⁶⁷ das »Lustmoment an der Kunst« auf jene Lust, die sich, anders als bloßer Genuss inklusive »Gaudium des Liebhabers«, zum »Rausch« zu steigern »vermag« (ebd.). Deren Inbegriff ist auch für ihn die sexuelle Lust – konkret: der Orgasmus.

Am deutlichsten wird dies dort, wo er die »ästhetische Erfahrung« mit »der sexuellen« vergleicht, »und zwar« mit »deren Kulmination«: »Wie in dieser das geliebte Bild sich verändert, wie darin Erstarrung mit dem Lebendigsten sich vereint, ist gleichsam das leibhafte Urbild ästhetischer Erfahrung.« (263)²⁶⁸ Während jene Passage zur rauschhaften Lust parallelisierend auf die Erfahrung zielt, dass der Rezipient »im Kunstwerk verschwindet« (28), und so in die Nähe zu Sontags sexuell-ästhetischer Selbstauflösung rückt, geht es hier um die angemessene Wahrnehmung des »Prozeßcharakter[s]« von künstlerischen Gebilden, d.h. der »immanente[n] Dynamik« ihrer Einzelemente, die ständig in »ihr Anderes« übergehen (262 f.). Eine solche Wahrnehmung bedeutet, dem »paradoxe[n] Wesen« von Kunstwerken gerecht zu werden, die einerseits nur »in actu«, im *Prozess* der »Reibung« ihrer »antagonistischen« Einzelmomente existieren, andererseits nur als »fertige, geronnene *Objekte* zum Kraftfeld« der Antagonismen werden (263 f. – Hervorh. C.W.). Für dieses Programm von Rezeption und, mehr noch, von professioneller Interpretation oder »Analyse« (262) des statisch-prozessualen Doppelcharakters von Kunstwerken greift Adorno zum »Erstarrung« und »Lebendiges« vereinigenden Orgasmus »gleichsam« als »leibhaftem Urbild«, steigert mithin den Vergleich zum Orientierungsmodell.²⁶⁹ Es ist keine rein sinnliche, momenthaft-unmittelbare Erfahrung des Kunstwerks, die mit dem programmatischen Bild der sexuellen »Kulmination« angesteuert wird; vielmehr erotisiert die Überblendung eine bestimmte (analytische) Einlassung auf das Werk.

267 Zitiert nach König (2000), S. 134.

268 Auf diese Stelle verweist auch Geulen (2006), S. 99.

269 Dieser rezeptionsästhetische (Höhe-)Punkt widerspricht der Ansicht (vgl. Paetzel [2001], S. 48), Adornos Kunsttheorie sei vornehmlich Produktionsästhetik.

Zudem dehnt Adorno den Bildbegriff auf das »geliebte Bild« des Sexualpartners aus und verstärkt den gleichzeitigen Umkehreffekt der Überblendung: die Ästhetisierung des sexuellen Akts.

Zwar scheint die Verwandtschaft der beiden Erfahrungen auf den ersten Blick relativiert: »Wenn irgendwo, dann ähnelt hier die ästhetische Erfahrung der sexuellen« (263), doch eine Reihe entsprechender Stellen in der *Ästhetischen Theorie* zeigt, dass Adorno die Formel »wenn irgend(wo)« betonend im Sinn von »insbesondere« oder »ausschließlich hierin« verwendet (vgl. z. B. 92, 104, 111, 176, 270). Die Formel signalisiert außerdem jeweils den Anschluss an eine Debatte, aber unter eigener Sicht der Dinge. So mag sie denn in diesem Passus auf die zeitgenössisch gängigen Verbindungen von ästhetischem und sexuellem Bereich anspielen und einen abweichenden Akzent suggerieren.

Tatsächlich überblendet Adorno die beiden Bereiche auf eine Weise, die bisher nicht begegnet ist. Eigenwillig erscheint im Diskussionskontext überdies, dass Adorno hier – im Gegensatz zum Gros der Sexus-Thematisierungen in der *Ästhetik* – die Liebe (»das geliebte Bild«) doch wieder im Orgasmus-Bild verankert und, auffälliger noch, bei der Überblendung ganz auf jenen Höhepunkt setzt, der gerne abwertend mit dem Genitalprimat und anderen (reichlichen) Fixierungen verknüpft wird.²⁷⁰

Im Einklang mit zeitgenössischen Sehnsüchten befindet sich dagegen die programmatische Beschreibung der ästhetischen Erfahrung bzw. »Verhaltensweise«, wie sie Adorno am Ende des Exkurses zu *Theorien über den Ursprung der Kunst* (480-490) bietet: Er bestimmt das »ästhetische Verhalten [...] als die Fähigkeit, irgend zu erschauern, so als wäre die Gänsehaut das erste ästhetische Bild«, und würdigt den »Schauer«, dieses »vom Anderen Angerührtsein« oder aber »Überfallen-Werden[]«,²⁷¹ als das für die »Beziehung« des Rezipienten zum Kunstwerk konstitutive Moment, das »Eros und Erkenntnis« in der Erfahrung

270 Dass der Orgasmus in dieser Passage *männlich* sei, wie Wilke/Schlipp-hacke (1997), S. 302, kritisieren, ist jedoch nicht ausgemacht.

271 Letztere Kennzeichnung des Schauers gibt Adorno an anderer Stelle in der *Ästhetischen Theorie* (123), die Bohrer im Rahmen der Herausarbeitung einer »Ästhetik des Schreckens« kommentiert (vgl. Bohrer [1994], bes. S. 110-120).

»vermählt« (489f.). Das ist eine – rezeptionsästhetisch perspektivierte – Variante der um 1968 großen Hoffnungen auf Kunst als Vereinigung von epistemologischer und erotischer Dimension, von Wissen und Eros.²⁷² Weil Adorno die erotische Erkenntnis der Kunst in keiner Weise spezifiziert, während etwa die beiden Marcuse und Sontag besonders an ein (Zukunfts-)Wissen über den Eros denken, erhält die erotisch-epistemologische ›Vermählung‹ in seiner *Ästhetik* einen noch grundsätzlicheren Status.

Adornos rezeptionsästhetisches Programm, orientiert an einem sexuellen »Urbild« in schärfster Abgrenzung zu bloßem Genuss, ist in der Konzeption von Kunst als historisch relativem Zusammenspiel von Subjekt- und Objekt-Seite nicht zeitlos, sondern betrifft vornehmlich die ›neue‹ oder ›moderne‹ Kunst. Dass sie nicht als »Genußmittel höherer Ordnung« aufzufassen seien, dass »Einverleibung« die falsche Rezeptionshaltung sei, weil vielmehr umgekehrt der »Betrachter in der Sache« verschwinden solle, gelte insbesondere für »moderne[] Gebilde[]«, erklärt Adorno und verweist auf das neuere Medium des Films mit seinen auf den Zuschauer zufahrenden Lokomotiven als programmatischem Bild (27). Die Zeiten des »Sensualismus«, der etwa »noch im Jugendstil dem sinnlich Wohlgefälligen in der Kunst Übergewicht verlieh«, sind in seinen Augen definitiv vorbei (134). Während »die Kunst längst das Gefälligkeitsideal zum Zopfigen relegierte«, hängen nur noch rückständige Rezipienten mit »bürgerliche[m] Bewußtsein« diesem alten Zopf an (146) – sowie natürlich Kitsch und Kulturindustrie:

Sinnliche Wohlgefälligkeit, zuzeiten asketisch-autoritär geahndet, ist geschichtlich zum unmittelbar Kunstfeindlichen geworden, Wohllaut des Klangs, Harmonie der Farben, Suavität zum Kitsch und zur Kennmarke der Kulturindustrie. Nur dort legitimiert sich noch der sinnliche Reiz der Kunst, wo er, wie in Bergs Lulu oder bei André Masson, Träger oder Funktion des Gehalts ist, kein Selbstzweck. (411)

Wenn Adorno die Abwertung der »sinnlichen Wohlgefälligkeit« zur allgemeinen Entwicklung der Kunst in jüngerer Vergangenheit objektiviert, ist zwar ein kritischer Unterton bezüglich der

272 Vgl. dazu oben S. 117, 182 und 223, sowie unten 364.

Rigidität hörbar, mit der Verstöße gegen die neue Norm bisweilen »geahndet« würden (wobei unklar bleibt, wer was wie genau ahndet). Solange man jedoch nicht ins »asketische« Gegenteil verfällt – sondern ins Orgastische im beschriebenen ästhetischen Sinn –, ist Adorno mit der Abwertung einverstanden und sieht folglich eine zentrale Herausforderung »neuer Kunst« nach dem Ende der sinnlichen Wohlgefälligkeit darin, »das Desiderat des in sich selbst Stimmigen, das stets Elemente mit sich führt, die als Glätte sich exponieren, mit dem Widerstand gegen das kulinarische Moment zu vereinen« (ebd.). Allerdings scheint er sich mit dem Verdikt gegen den »sinnlichen Reiz« von künstlerischen Werken zum reinen »Selbstzweck« in Gesellschaft der Staiger-Verteidiger im Zürcher Literaturstreit zu begeben. Das wäre aber aus seiner Sicht eine schlechte Gesellschaft.

Obschon sich Adorno im Literaturstreit-Kommentar Emil Staiger und allen »Feinden neuer Kunst« unmissverständlich entgegenstellt (349), ist genauer nach dem Verhältnis zu fragen und danach, was dieser Autor unter der neuen Kunst versteht, als deren Freund er sich präsentiert.

Neue Kunst: Die gesteigerte Lust des Schmerzes

Wie in der kunsttheoretischen Aufbruchsstimmung um 1968 häufig, heißt emphatisch »neu« bzw. »modern« für Adorno vor allem Kunst (seit) der klassischen Moderne und Avantgarde-Bewegungen des 20. Jahrhunderts.²⁷³ Neben Schönberg im Bereich der Musik (z.B. 14, 37, 52) und Picasso in der Malerei (z.B. 52, 162, 379) nennt er als literarische Vertreter – Vertreterinnen gibt es keine²⁷⁴ – mit Vorliebe den »die Geschichte der neuen Kunst antezipierend[en]« Rimbaud (13; z.B. 40, 75), Kafka (z.B. 26f., 31, 36, 191f., 291f., 342), Joyce (z.B. 46, 171), Brecht (z.B. 54, 90, 123, 366), Rilke (z.B. 172), Sartre (z.B. 379) und immer wieder Beckett (z.B. 52-54,

273 Für eine kritische Auseinandersetzung mit Adornos Bild der Moderne bzw. Avantgarde vgl. Bürger (1983).

274 In der ganzen *Ästhetik* werden zwei Autorinnen namentlich erwähnt, freilich negativ: Hedwig Courths-Mahler und Selma Lagerlöf (vgl. dazu Wilke/Schlipphacke [1997], S. 302f.).

75, 126, 176, 231, 370f.).²⁷⁵ Obgleich im Literaturstreit gemutmaßt worden ist, die Schelte des Professors könnte einen Autor wie Beckett gemeint haben,²⁷⁶ buchstabiert Adorno mit solchen Namen bestimmt nicht Staigers Index der – mit Ausnahme von Peter Weiss – namenlos adressierten Gegenwartsschriftsteller aus. Von hier aus gesehen überrascht umso mehr, dass Adorno kaum Autoren der unmittelbaren Gegenwart bespricht, um sie vor dem »Feind« zu verteidigen. Nicht einmal Weiss erwähnt er in der *Ästhetik* mit Namen; dass er bei der positiven Referenz auf die »skatologischen Züge mancher zeitgenössischer Dramen« (75) womöglich dessen Stücke einschließt, kann höchstens spekuliert werden. Und bei jener Überblendung von ästhetischer Erfahrung und sexuellem Höhepunkt führt er als poetologisches Gedicht, das lehre, wie Kunstwerke unter dem Betrachterblick lebendig werden, nichts Neues an als Stefan Georges *Der Teppich* (vgl. 262).²⁷⁷ Jedenfalls solange Staiger und Adorno mit Autorennamen handeln, erscheinen sie weit einiger als Adornos Angriff auf Staigers Angriff auf die Gegenwartsliteratur erwarten lässt.

Es ist, als ob Adorno in der *Ästhetik* mit seinen literarischen Beispielen den eigenen Argumenten für die »neue Kunst« bzw. Literatur nicht (bis in die Gegenwart) folgen möchte. Denn diese Argumente selbst lancieren durchaus ein Kunstprogramm, das Staigers Vorstellungen im einschlägigen Punkt diametral entgegensteht. Die »Abschaffung vorgegebener Ordnungskategorien« (348), die Adorno in seinem Votum gegen Staiger an neuer Kunst generell begrüßt, bedeutet für ihn zeitgemäß, dass sich Kunst dem »Hässlichen« widme im Sinn eines Sammelbegriffs alles dessen, worüber einst ein ästhetisches »Verdikt erging«: das »sexuell Polymorphe ebenso wie das von Gewalt Verunstaltete und Tödliche« (77). Von rein formalen Definitionen unbefriedigt (vgl. 75), assoziiert er das Hässliche inhaltlich mit – polymorpher – Sexualität und Gewalt, d. h. mit jenen Sujet-Bereichen, deren selbstzweckhafte Dominanz

275 Für Adornos Verhältnis zu Beckett vgl. bes. Mapp (2006).

276 Vgl. oben S. 199

277 George steht – zusammen etwa mit Borchardt, Eichendorff oder Mörike – auch in Spannung zu Adornos Kanon emphatisch moderner Literatur. Zu diesen zwei unterschiedlichen Kanon-Arten vgl. Geulen (2000), S. 157f.

Staiger der Gegenwartsliteratur vorgeworfen hat und für die sich auf der anderen Seite die ästhetischen Entgrenzungsbeschwörungen der Zeit besonders interessieren. Adornos Sympathie für die jüngsten künstlerischen Einlassungen mit dem »sexuell Polymorphen« und anderem »Schmutzige[m]« (196) ist demnach eingebettet in seine programmatische Ästhetik der Hässlichkeit:²⁷⁸

Kunst muß das als häßlich Verfemte zu ihrer Sache machen, nicht länger um es zu integrieren, zu mildern oder durch den Humor, der abstoßender ist als alles Abstoßende, mit seiner Existenz zu versöhnen, sondern um im Häßlichen die Welt zu denunzieren, die es nach ihrem Bilde schafft und reproduziert, obwohl selbst darin noch die Möglichkeit des Affirmativen als Einverständnis mit der Erniedrigung fort dauert, in die Sympathie mit den Erniedrigten leicht umschlägt. (78f.)

Das Hässliche – nicht essentialistisch gefasst, sondern als das von der jeweiligen historischen »Welt« geschaffene »Verfemte« – wird insofern zum künstlerischen Selbstzweck erhoben, als im Gegensatz zu Staigers Postulat keine kontrastive Paarung mit ›schönen‹ Werten gefordert ist. Zwar zielt dieses Unternehmen auf Gesellschaftskritik, aber lediglich negativ auf doppelspurig inhaltlich-formal betriebene »Denunziation« ohne positive Gegenbilder. Indem Adorno das »sexuell Polymorphe«, ähnlich wie Ludwig Marcuse und Peter Gorsen das ›Obszöne‹, in engster Verbindung mit dem Hässlichen ins Kunstprogramm der Gegenwart aufnimmt, das zentral in der »Abschaffung« der *Schönheit* als »vorgegebener Ordnungskategorie« herkömmlicher Ästhetik besteht, begibt er sich nicht nur in Opposition zu Staiger, sondern auch zu Herbert Marcuse, der sich die stimulierende Stimme der Kunst für eine alternative bzw. ›natürliche‹, polymorph-perverse Sinnlichkeit der Zukunft schön wünscht.²⁷⁹ Für Adorno zeichnet es die »neue Kunst« aus, dass sie »verhindert, wie die banaisische Kultur es will, mit dem Wahren, Schönen und Guten weiter sich zu beflecken« (144). Die sexualisierende Formulierung dieses Arguments gegen die »Enrüstung über die Hässlichkeit der modernen

278 Vgl. hierzu etwa Hohendahl (2013), bes. S. 22-24, 79-83, 92-100.

279 Vgl. oben Kap. I.2, bes. S.115f.

Kunst« (143f.) disqualifiziert unter mutwilliger Umkehrung der Werte das Schöne zusammen mit dem Wahren und Guten zur wahren »Befleckung« gegenwärtiger Kunst.

Das lustfeindlich klingende Verdikt gegen den »Humor« in der zitierten Passage könnte erwarten lassen, Adorno lobe das Hässliche der neuen Kunst als Vergällung der (rezeptions)ästhetischen Lust. Wenn er »alle heitere Kunst« und »vollends die der Unterhaltung« nach den modernen »Katastrophen« als »Unrecht [...] an den Toten, am akkumulierten und sprachlosen Schmerz« verdächtigt (66) und die jüngste Affinität der Kunst zum »Schäbige[n]« und »Schmutzigen« als Verzicht auf »jede sinnliche Spur des Sinnes« preist (196f.), dann tönt dies zunächst nach einem ästhetischen Programm der Unlust. Die unappetitliche Kunst soll allerdings einzig jenen »kulinarischen« Genuss verderben, hält doch Adorno dezidiert am Anspruch ästhetischer »Lust« fest: »Wie in stimmigen Kunstwerken ihr Geist noch dem sprödesten Phänomen sich mitteilt, es gleichsam sinnlich errettet, so lockt seit Baudelaire das Finstere als Antithese zum Betrug der sinnlichen Fassade von Kultur auch sinnlich.« (66) Ja, er verspricht sich von finster-hässlicher Kunst noch größere Lust als von stimmig-schöner: »Mehr Lust ist bei der Dissonanz als bei der Konsonanz« (ebd.). Anstatt mit der Ersetzung des Kunstschönen durch das Kunsthässliche die Ästhetik der Lust in eine Ästhetik der Unlust zu verkehren, verkauft Adorno sein Hässlichkeitsprogramm als Ästhetik gesteigerter Lust.

Dies mag wiederum als Taschenspielertrick erscheinen, denn die beigegebenen Assoziationen dieser Lust wecken eher den Eindruck ihres Gegenteils: Adorno schwärmt für die Dissonanz, weil diese dem »lockend Sinnlichen Einlaß« gewähre, »indem sie es in seine Antithese, den Schmerz transfiguriert« (29); er schwärmt für den von Texten wie Kafkas *Die Verwandlung* oder *In der Strafkolonie*²⁸⁰ hervorgerufenen »Ekel«, der »die Physis schüttelt« und »als Abwehr mehr mit dem Begehren zu tun« habe »als mit der alten Interesselosigkeit« (26). Doch er deklariert solchen Ekel und Schmerz bei aller Rede von »Antithese« weniger zum

280 An anderer Stelle verweist er diesbezüglich – allerdings ohne Nennung konkreter Werke – auf Rimbaud, Benn und Beckett (vgl. 75).

Gegenstück als vielmehr zur wahren Lust (»mehr Lust«), und die neue Kunst kann in seinen Augen nicht einfach »die Askese [...] als ihre Norm aufrichten« (66). So grenzt er sich gegen jene Kunstprogramme ab, die moralisch-politische Anliegen *auf Kosten* des Lustanspruchs etablieren und damit eine mögliche Antwort auf die Infragestellung der Kunst in der zeitgenössischen Diskussion um den ›Tod der Literatur‹ präsentieren. Nicht zufällig zitiert Adorno, der seine *Ästhetische Theorie* schon mit einer Anspielung auf die aktuelle Debatte um ein Ende der Kunst (vgl. 9) und um die Mutation heutiger Kunsttheorie zum »Nekrolog für die Kunst« (13) eröffnet hat,²⁸¹ in der Passage zum Lob der Lust an finsterner Kunst die berühmten Zeilen aus Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen* (1937), die in dieser Debatte eine Standard-Referenz bilden: »Was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!« (66)²⁸² Er setzt das Zitat freilich anders ein als erwartet.

Adornos Postulat, »[r]adikale Kunst heute heißt soviel wie finstere, von der Grundfarbe schwarz« (65), könnte zunächst als Anti-Lust-Votum für die Totalverschreibung der kritischen Kunst an die »vielen Untaten« gelesen werden, wofür das Brecht-Zitat in der Diskussion oftmals herangezogen wird. Aber diese Position verwirft er implizit, indem er sich – auf eigene Weise in die Surrealismus-Begeisterung einstimmend, die beispielsweise auch Marcuse, Sontag oder Gorseu teilen – der Forderung der »Surrealisten« anschließt, »daß die finstersten Momente der Kunst

281 Zu Adornos Rede vom Ende der Kunst, geprägt durch die Aporetik zwischen den Polen eines guten, utopischen Endes und dem falschen Untergang der Kunst, vgl. eingehend Geulen (2002), S. 117-142, für die »Adornos Ende der Kunst« mit Blick auf die Tradition der Figur seit Hegel »in diskursanalytischer Perspektive nicht viel mehr als ein Nachspiel« darstellt (ebd., S. 119). Zu fragen wäre, ob dies für die (nicht beigezogene) Debatte um 1968 insgesamt gilt.

282 Er zitiert nach der Frankfurter Werkausgabe, Bd. 9 (1967), S. 723. Vgl. das Gedicht in der großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe: Brecht, GKA, Bd. 12, S. 85-87. – Die Zeilen kehren z.B. in Peter Schneiders *Kursbuch*-Beitrag wieder, vgl. Schneider: *Die Phantasie im Spätkapitalismus* (1969), S. 20.

etwas wie Lust bereiten sollen« (66).²⁸³ Mit seiner Sympathie für solchen surrealistischen »schwarzen Humor«, für die Lust am »Verdunkelten«, schlägt er sich erklärtermaßen auf die Seite eines ästhetischen Programms, das von den Gegnern jeweils »als Perversion diffamiert« werde (ebd.).

Das sexuell konnotierte Stichwort der »Perversion« ist sprechend für Adornos ästhetisches Unternehmen und für eine Affinität der Kunsttheorien um 1968 insgesamt: Die Anpreisung des Hässlichen nicht etwa zur Evokation gegenwärtig gebotener Unlust, stattdessen als Quelle einer neuen Lust gründet in der weitergehenden Veränderungsambition, herkömmliche Konzepte ästhetischer Lust zu Ekel, Schmerz und anderen gewöhnlich mit Unlust verbundenen Reaktionen hin zu verschieben bzw. *pervertieren*. So beteiligt sich Adorno an der allgemeinen Aufwertung, die das »Perverse« um 1968 nicht nur in der Sexualtheorie, sondern ebenso in der Ästhetik erfährt, setzt hier indes zugleich einen anderen Akzent: Während das neu gepriesene Perverse sonst – etwa bei den beiden Marcuse, Gorsen und nicht zuletzt bei Adorno selber in *Minima Moralia* sowie *Sexualtabus und Recht heute* – vor allem mit den Partialtrieben assoziiert ist, deren Lüste gegen Freuds Ausrichtung auf das Fortpflanzungsziel zum Selbstzweck avancieren, wird es in der *Ästhetik* als Schmerz-Lust masochistisch perspektiviert. Diesen Akzent teilt die Konzeption oberflächlich mit derjenigen von Susan Sontag, die Masochismus jedoch als Kennzeichen der sexuellen Phantasien des Menschen anthropologisch qualifiziert.²⁸⁴ Bei Adorno wirkt dagegen die masochistische Note der ästhetischen Lust moralisch-politisch motiviert: Die masochistische Lust wird für angemessen befunden angesichts des »Finstersten« heutiger »Realität« (65), angesichts der (post-)katastrophalen Welt. Masochistisch ist die politisch korrekte Lust für Adorno, der jenes »surrealistische« Postulat, dass die finstersten Momente der Kunst Lust bereiten »sollen« (66), normativ meint.

283 Für einen differenzierten Vergleich von Adornos Surrealismus-Sicht, die in der Forschung häufig aufgrund des Aufsatzes von 1956 einseitig negativ beschrieben wird, mit der Perspektive Benjamins vgl. Wolin (1997), bes. S. 115–119 zur *Ästhetischen Theorie*.

284 Vgl. oben Kap. II,3, bes. S. 222 f.

Sein Ehrgeiz, den Begriff der ästhetischen Lust selbst zu transformieren, erweist sich als Erziehungsprojekt zu einer moralisch besseren Lust. *Wie* eine solche Erziehung der Lust zu bewerkstelligen ist, sofern sie sich nicht automatisch ans moralische Bewusstsein gekoppelt einstellt – diese Frage lässt Adorno genauso offen wie Gorse.

Die Anforderung an neue Kunst, Schmerz und Ekel als der finsternen Welt adäquate dunkle Lüste zu erzeugen, hängt bei Adorno scheinbar paradox mit einer überraschend großen Hoffnung auf die Zukunft und die Möglichkeiten der Kunst zusammen. Im gleichen Atemzug wie die Festlegung aktueller radikaler Kunst auf die Grundfarbe Schwarz äußert er die Hoffnung, künftige Kunst werde dieses »Gebot« einst »ohne Verrat« außer Kraft setzen (65). Brechts Gedichtzeilen liest er – entgegen der diskussionsüblichen Inanspruchnahme zur Bekräftigung des engagierten Gebots, über »so viele Untaten« zu reden²⁸⁵ – als Ausdruck ebendieser Hoffnung auf bessere »Zeiten«, in denen ein »Gespräch über Bäume« kein »Verbrechen« mehr sein werde (66). Im Kontrast zur affirmativen Konsonanz traut Adorno der Dissonanz einen schneidenden »Reiz« zu, der nichts Geringeres vermag als das Geleit der »neue[n] Kunst in ein Niemandsland, stellvertretend für die bewohnbare Erde« (67). Aus diesem Zutrauen in die Arbeit schmerzhafter Rezeptionslust als sinnlichem Anreiz für eine humane Zukunft erklärt sich, weshalb das Postulat finsterner neuer Kunst bei Adorno (wie bei anderen Staiger-Gegnern) mit einer durchgängigen Aufbruchsgestik, dem Gegenteil von Resignation, verbunden ist. Es bedeutet aber auch, dass sein kunsttheoretisches Plädoyer für masochistisch gefärbte Lust, anders als bei Sontag, letztlich nicht auf deren Selbstzweck, sondern auf den moralisch-politischen Effekt zielt.

Nutzen und Nachteil des Negativen: Huxleys Dystopie

Das Bild vom »Niemandsland«, auf die wörtliche Bedeutung von Utopie anspielend, ist in seiner Negativität ernst zu nehmen.

285 Unter AgitProp-Zuspitzung etwa bei Schneider: *Die Phantasie im Spätkapitalismus*, S. 20.

Keiner verfiht um 1968 dezidierter als Adorno das utopische Potenzial von Kunst und lehnt zugleich alle positiv konkretisierten Utopien der »bewohnbaren Erde« im künstlerischen Medium ab. Anders als Herbert Marcuse gehört er zur skeptischsten Fraktion der Kunsttheoretiker mit gleichzeitigem Aufbruchsgestus, die das utopische Potenzial der Kunst nicht in positiven (Gegen-) Bildern suchen, weil sie diese verdächtigen, noch als Kontrafaktur dem Gegebenen verhaftet zu bleiben. So speziell Adorno die ästhetische Erfahrung der erotischen verwandt sieht, nimmt er den Bereich der befreiten Begehrensformen beim geforderten Verzicht auf utopische Bilder, ja beim eigentlichen »Bilderverbot« (159)²⁸⁶ nicht aus. Seine allgemeine Kritik an Blochs Utopiekonzept ist womöglich sogar besonders auf aktuelle sexuelle Zukunftsträume gemünzt, wie es eine Notiz vom Mai oder Juni 1968 zu einem argumentativen Vorhaben mit der angefügten Klammerbemerkung »[s]ehr wichtig« andeutet: »Zur Kontroverse mit Bloch. Meine Position daran erweisen, daß alle Träume vom besseren Leben heute blaß, kraftlos – oder kitschig. Wedekind hat das für die erotische Utopie dargestellt (daher seine Dialektik), Proust an der des erfahrenen Lebens. Die Utopie steckt streng, ausschließend *nur* in der bestimmten Negation. Der Rest ist Schinderhannes – Ché Guevara.«²⁸⁷

Die Kritik auf dem Boden der Überzeugung, dass »die Veränderung der Menschen nicht kalkuliert werden kann und der

286 In der *Ästhetischen Theorie* braucht Adorno selbst diesen Begriff, der in der Forschung der Spezifizierung von Adornos Verhältnis zur Utopie dient: Während Tiedemann (1993), S. 95, von einem säkularisierten Bilderverbot spricht, reiht Koch (1989), bes. S. 41, Adornos Kunsttheorie in jene Konzeptionen (von Benjamin und Kafka) ein, welche die gnostische Variante des Bilderverbots, d.i. eine bestimmte Negation alles Existierenden im Bild, mit der Ästhetik der Moderne verbänden, und will zeigen, dass die Idee des Bilderverbots in der Kritischen Theorie, vermutlich angeregt durch Debatten um Motive der jüdischen Mystik, regulativ auf den Mimesisbegriff und damit auf die Bildtheorie zurückwirke. Für einen Vergleich von Adornos »ästhetischem Bilderverbot« mit demjenigen Lyotards vgl. Sander (2008), S. 133-139.

287 Unveröffentlichtes Manuskript im *Theodor W. Adorno Archiv*, Notizheft α , S. 29f., zitiert nach Tiedemann (1993), S. 110.

vorgreifenden Imagination sich entzieht«, trifft auch Dystopien als negative Utopien wie Huxleys *Brave new world* (GS 10.I, 122). Diesen Roman, über den beim Thema sexueller Aufbrüche seit Wilhelm Reichs Zeiten regelmäßig diskutiert wird,²⁸⁸ hat Adorno bereits in den *Prismen* (1955) unter dem Titel *Aldous Huxley und die Utopie* besprochen (ebd., 97-122). Zwar hält er Huxley nichts Geringeres zugute als die Dialektik der ›sexuellen Befreiung‹ zu problematisieren:

Huxley hat den Widerspruch visiert, daß in einer Gesellschaft, in der die sexuellen Tabus ihre innere Kraft verloren und entweder der Erlaubnis des Unerlaubten weichen oder durch hohlen Zwang fixiert werden, Lust selber verfällt zum armseligen Fun und zur Gelegenheit für die narzißtische Befriedigung darüber, daß man diese oder jenen ›gehabt‹ habe. Der Sexus wird gleichgültig durch die Institutionalisierung der Promiskuität, und noch der Ausbruch aus der Gesellschaft wird in dieser angesiedelt. (Ebd., 104)

Das berechnete Ankreiden der institutionalisierten Promiskuität oder »organisierten Orgiastik« hat jedoch in Adornos Ohren zugleich einen falschen »Unterton«, nämlich »reaktionäre Impulse« (ebd., 105). Als wollte Adorno Huxleys »[a]llzu gemütliche[n] Spott« über Freud rächen, der immerhin als Erster die »Familie als Agentur der Unterdrückung« aufgedeckt habe, wirft er dem Buch »verdrängt[e]« Sexualität vor und seinem Autor als typischem »emanzipierte[m] Engländer«, dass er dem abgewiesenen »Puritanismus« unbewusst huldige und »im Innern dem Rausch feind sei« (ebd., 105f.). So opfere er mit der richtigen »Empörung« über das »falsche« sexuelle »Glück« gleichzeitig die »Idee des wahren« und rechtfertige letztlich die unterdrückerischen Tabus:

Die abgründige dialektische Fragestellung, ob am Ende nur so viel Glück möglich sei, wie Verbote zu brechen sind, wird von der Gesinnung des Romans ins Affirmative verdorben, zur Ausrede für den Fortbestand hinfälliger Verbote mißbraucht,

288 Vgl. oben Kap. I.1, bes. S. 40-43.

so als ob je das Glück, das aus der Tabuverletzung hervorgeht, das Tabu legitimieren könnte, das nicht um des Glücks, sondern um dessen Hintertreibung willen in der Welt ist. (Ebd.)

Unabhängig davon, ob diese »Ausrede« in *Brave new world* wirklich zu finden ist, macht der Vorwurf auf eine allgemeine Schwierigkeit aufmerksam: Eine Kritik wie diejenige satirisch-dystopischer Literatur an Zukunftsträumen völlig verbotsfreier Sexualität kann die berechtigten *Fragezeichen*, die sie etwa mit der Erinnerung an die stimulierende Wirkung von Verboten setzt, in ein Votum für die Verbote als *Antwort* umkippen lassen. Das Problem, mit der rein negativen Kritik an bestimmten positiven Utopien leicht das Utopische als solches zugunsten des Gegebenen zu verraten, stellt sich allerdings nicht nur bei solchen Dystopien, sondern mindestens ebenso bei Adornos Theorie selbst mit ihrem strengen Bilderverbot bezüglich des »wahren Glücks«.

Lesbar ist es daher als eine Art Verteidigung seiner eigenen Theorie gegen naheliegende – und dann um 1968 lautstarke – (Miss-)Verständnisse, wenn Adorno an Huxleys Roman aussetzt, er hypostasiere »den Geist gegenüber der Praxis und der Erfüllung materieller Bedürfnisse«, indem er die dank Verboten unerfüllte sexuelle Sehnsucht verherrliche und den Anspruch der Sehnsucht gestillt zu werden unterschlage (ebd., 110). Hier tritt wieder einmal das berühmteste Paar der Weltliteratur auf den Plan: Die satirische Darstellung scheiternder Paarung »nach den Spielregeln pflichtgemäßer Promiskuität« (ebd., 107) lanciert für Adorno als positives Gegenbild die »Leidenschaft von Romeo und Julia«, deren Verweis auf die »körperliche Vereinigung« Huxley freilich »an die Sehnsucht« verrate (ebd., 111). Zur Unterstützung seiner materiell-körperlichen Lesart der leidenschaftlichsten Liebesgeschichte der Literatur führt er übrigens ausgerechnet ein anti-idealistisches Statement von Max Horkheimer an,²⁸⁹

289 Ohne bibliographischen Nachweis: »Wenn zwischen materiellen und ideellen Bedürfnissen schon einmal ein Unterschied gemacht wird [...], so muß man zweifellos auf der Erfüllung der materiellen bestehen [...].« (GS, Bd. 10, I, S. 111)

der – was Adorno noch nicht wissen kann – das Paar seinerseits beiziehen, aber, um die Nachteile der ›Pille‹ bewusst zu machen, alles Gewicht auf die *Sehnsucht* Romeos und Julias legen wird.²⁹⁰

Adornos Sowohl-als-auch bzw. Weder-noch ist nicht einfach: Literatur darf nicht positiv träumen, jedoch das Träumen auch nicht lassen, sie darf die unerfüllten Sehnsüchte nicht erfüllen, jedoch den Erfüllungsanspruch auch nicht aufgeben und in der Sehnsucht selbst schwelgen. Lösungen dieser doppelten Aufgabe verspricht ihm vor allem die künstlerische *Darstellungsweise*. Je konsequenter die Abstinenz bezüglich positiv-utopischer Bilder, desto größer die Hoffnung auf die Form, der Adorno in der *Ästhetik* das ganze Revolutionspotenzial auflädt: »In der Befreiung der Form, wie alle genuin neue Kunst sie will, verschlüsselt sich vor allem anderen die Befreiung der Gesellschaft, denn Form, der ästhetische Zusammenhang alles Einzelnen, vertritt im Kunstwerk das soziale Verhältnis; darum ist die befreite Form dem Bestehenden anstößig.« (379)²⁹¹ Das werde durch »die Psychoanalyse« gestützt, der zufolge alle Kunst als »Negation des Realitätsprinzips« gegen »die Vaterimago« aufbegehre und deshalb »revolutionär« sei (ebd.) – so fügt er etwas unvermittelt hinzu, hat er doch dem psychoanalytischen Ansatz eingangs Form-Vergessenheit vorgeworfen.²⁹²

Aufgrund dieser Auffassung der Form ist Adorno gegen Kunst als direktes »Engagement« (z.B. 159) oder »Sozialreportage« (55) und für die gegenwärtige Kunst, die nach seiner Einschätzung verstärkt »dem feind ist, was der Jargon der Eigentlichkeit Aussage nennt« (54). Deshalb sind seine Kennzeichnungen der Kunst des Aufbruchs, die jener »gesellschaftliche[n], zumal sexuelle[n] Repression« bzw. deren Exponenten wie Staiger widerstrebe, nicht nur, aber betont formal zu verstehen: Ihre »Abschaffung vorgegebener Ordnungskategorien«, ihre »Abweichung vom Verhärteten«, welche die Gegner »chaotisch« schimpfen und Adorno mit dem gleichen Begriff

290 Vgl. dazu oben in der Einleitung S. 29f.

291 Vgl. z.B. auch GS, Bd. 7, S. 79 und 144.

292 Vgl. oben S. 304.

lobt,²⁹³ bezieht sich in erster Linie auf herkömmliche Formen (348f.). In der Konsequenz ist jene von Adorno ästhetisch bevorzugte ›Perversion‹ zur Evokation dunkler Lüste zentral formal bestimmt. Doch worin konkret besteht sein Formprogramm der neuen Kunst? Einige für die hier gewählte Perspektive einschlägige Elemente sollen zum Abschluss skizziert werden.

Montage statt Happening

Im bisher betrachteten Theoriefeld verbindet nur sein Schüler Peter Gorsen die Sexualisierung der Kunst mit einer ebenso großen ästhetischen Natur-Allergie wie Adorno. Der Autor der *Ästhetischen Theorie* verachtet alle als ›natürlich‹-einfach beschworenen Kunstverfahren und jeglichen ›Naturalismus‹. Das klingt an, wenn er die neue Kunst bei seiner Verteidigung gegen Staiger als »sehr komplexe« Musik oder Malerei exemplifiziert (349). Denn obwohl oder vielmehr gerade weil Kunst das Interesse der unterdrückten Triebe, der »beherrschten Natur« in der Gesellschaft zur Geltung bringen soll (499), verbieten sich ihr ›natürliche‹ Darstellungsmittel im Sinn simpler Techniken für eine möglichst ungekünstelte Wirkung: »Unterdrückte Natur pflegt reiner laut zu werden in den artifiziell gescholtenen Werken, die nach dem Stand der technischen Produktivkräfte zum Äußersten fortschreiten, als in den bedächtigen, deren partis pris für Natur mit realer Naturbeherrschung so einig ist wie der Waldfreund mit der Jagd.« (310) In einer Variante jenes Verfremdungspostulats, das in diesem Zusammenhang insbesondere bei Herbert Marcuse und Gorsen begegnet ist²⁹⁴ und das bei Adorno unter einem emphatisch aufgewerteten Begriff des *Scheins* läuft, spricht gegen

293 An einer Parallelstelle zur Staiger-Passage knüpft er an seine Zustimmung zur Abneigung »neue[r] Kunst« gegen das »Wahre[]«, »Schöne[]« und »Gute[]« das Votum, dass »in der totalen Gesellschaft, Kunst eher Chaos in die Ordnung zu bringen habe als das Gegenteil«, wie dies »wohl« zuerst von Karl Kraus postuliert worden sei (GS, Bd. 7, S. 144).

294 Vgl. Kap. I.2, bes. S. 108f., bzw. Kap. II.4, S. 273.

unkomplizierte Kunst als Primitivismus der künstlerischen Mittel (»technisch Primitive[s]«; 320) nicht bloß, dass Kunstwerke ihren künstlich-künstlerischen »Scheincharakter« nicht »abschütteln« können (157), sondern vor allem, dass sie dies nicht *sollen*, da sie sonst ihren Abstand zu den »Realien« (159) und damit zur realen Repression verlören.

Während Adorno keine positiven Beispiele der zu Unrecht »artifizial gescholtenen« neuen Kunst gibt, wird er im Negativen zumindest etwas konkreter: Auf der Basis dieses formalen Programmpunkts kritisiert er die »jüngste, meist kindisch ignorant Pseudomorphose an die Wissenschaft«, namentlich von »Produkte[n] der gegenwärtigen Musik und Malerei«, die »bei aller Ungegenständlichkeit und Ausdrucksferne« das Etikett eines »zweiten Naturalismus« verdienen, da ihre »[k]rud physikalistische[n] Prozeduren im Material« oder »kalkulable[n] Relationen zwischen den Parametern [...] hilflos den ästhetischen Schein« verdrängten (158). Worauf sich diese Kritik an einem bestimmten Typ von gekappter künstlerischer Differenz, interpretiert als material- und verfahrenstechnische Pseudowissenschaftlichkeit, genau bezieht, ist nicht eindeutig. Vermutlich hat Adorno die Algorithmische Komposition in der aktuellen Musik bzw. die Aktionskunst und Kinetische Kunst im Auge. Aber auf jeden Fall lässt er die bemängelte »Tendenz«, dass »das Kunstwerk [...] nach außen stülpt, was nicht mehr Kunst werden kann, Leinwand und bloßen Tonstoff«, im »happening« kulminieren (ebd.).

Das aufkommende Happening scheint Adorno besonders akkurat auf seinen kritischen Steckbrief einer gleichsam formlosen Kunstform zu passen. Im Kontext einer erotisierten Ästhetik ist umso einleuchtender, dass Adorno Stellung nehmen muss zur neuen künstlerischen Praxis, die in der zeitgenössischen Wahrnehmung speziell ambitioniert wirkt hinsichtlich (Befreiung der) Sexualität und deswegen etwa auch von Marcuse und Gorsen diskutiert wird. Im Gegensatz zu Gorsen, den die Kunsterscheinungen der unmittelbaren Gegenwart generell mehr interessieren und der dem Happening sowohl für eine »Entästhetisierung des Ästhetischen« im Allgemeinen wie für eine »obszöne« Destruktion herkömmlicher Normvorstellungen von Genitalität im Besonderen viel

Potenzial beimisst²⁹⁵ – im Gegensatz zu Gorsen verwirft Adorno mit seiner Vorliebe für schon etwas ältere neue Kunst diese Gestalt jüngerer Kunst. Er tut es einträchtig mit Marcuse, dessen negatives Urteil über *Living Theatre*-Performances er teilen dürfte, wie sich ohne Risiko spekulieren lässt. Und Adornos Ablehnung gründet wohl darin, dass er den bemängelten »Naturalismus« beim Happening wie Marcuse mit einem Begehren nach darstellerischer *Unmittelbarkeit* einhergehen sieht,²⁹⁶ das alle drei Autoren für verfehlt halten, worauf jedoch nur Gorsen das Happening nicht festlegt.

Adorno ist nämlich bei seiner Auffassung von Kunst als »geschichtliche[m] Sprecher« bzw. Sprecherin »unterdrückter Natur« seinerseits zugleich gegen Konzepte »sinnliche[r] Unmittelbarkeit« (365) und findet es »etwas Infantiles«, wenn der »erotische Reiz« in der Kunst »buchstäblich, ungebrochen auftritt«: Nur »in Erinnerung und Sehnsucht, nicht abgebildet und als unmittelbarer Effekt« werde der erotische Reiz von der Kunst »absorbiert« (29). Wie bei Marcuse hat der – zum Beispiel in der Staiger-Passage – programmatisch hochgehaltene Begriff des »authentischen« Kunstwerks (350) nichts mit ästhetischen Unmittelbarkeitsgelüsten zu tun.²⁹⁷

295 Vgl. Kap. II.4, S. 263f. und 274. – Gorsen selbst kommentiert diesen Unterschied aus dem Rückblick folgendermaßen: »Differenzen« mit Adornos Ästhetik ergaben sich bald durch dessen historisch verkürzten Avantgardebegriff«, der die »zeitgemäßen Grenzüberschreitungen« wie Happening und Aktionismus »nicht mitvollzog« (Brief an die Verfasserin).

296 Vgl. dazu bei Marcuse oben S. 106f.

297 Adorno hat »Authentizität« seit den 1940er Jahren, v.a. aber in den 1950er und 1960er Jahren als ästhetiktheoretischen Grundbegriff eingeführt (vgl. Knaller/Müller [2005], S. 55) und setzt sich mit seiner Theorie des »authentischen Kunstwerks«, die als Mittelpunkt seiner *Ästhetischen Theorie* bezeichnet worden ist (vgl. Müller [2006], S. 57 und 65), insbesondere von existenzphilosophischen Assoziationen wie »Wahrhaftigkeit«, »Aufrichtigkeit«, »Redlichkeit«, »Echtheit« und »Eigentlichkeit« ab (vgl. ebd.). Kursorisch zu Adornos ästhetischem Konzept von Authentizität vgl. auch Zeller (2010), S. 3, 7f., 10, 16, 21, 63f.

Eine Konkretisierung neuer »authentischer Kunst« in der *Ästhetischen Theorie* verrät implizit, welches »Formprinzip« Adorno als positives Pendant zum Happening, als wahrhaft erotisches Verfahren vorschwebt, das unter dem vorgeschlagenen Blickwinkel keine »exzentrische Stelle«²⁹⁸ innerhalb seiner Ästhetik einnimmt: Es ist die »Montage« (231 f.), für die schon Gorsen im *Prinzip Obszön* geschwärmt hat.²⁹⁹ Nicht von ungefähr hat sein grundlegendes Gestaltungsprinzip emphatisch neuer Kunst – »der Mikrostruktur nach dürfte alle neue Kunst Montage heißen« (233) – bereits eine Geschichte, die in die Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts zurückreicht. Adorno lässt die Montage mit den »hineingelegten Zeitungsausschnitten und Ähnlichem in den heroischen Jahren des Kubismus« beginnen und fasst sie als protestierende »Antithesis zu aller mit Stimmung geladenen Kunst, primär wohl zum Impressionismus«, auf (232). Wie Gorsen gefällt ihm das Anti-Naturalistische bzw. Anti-Organische am »Montageprinzip« als »Aktion gegen die erschlichene organische Einheit« im Kunstwerk (233). Auch von der Dialektik dieser Form sind beide gleichermaßen angetan: Geht es Gorsen um die »Synthesis des Inkohärenten« im Auge des Betrachters, beschreibt Adorno, wie die Montage durch die hervorgekehrte »Disparatheit der Teile« einerseits »Einheit desavouiert« und andererseits als Formprinzip Einheit »wieder bewirkt«, weshalb sie seines Erachtens die »Krise des Sinns« in der neuen Zeit adäquat »im Gebilde reflektiert« (231 f.).

Medienästhetisch besteht für Adorno zwar zunächst wie für Gorsen ein spezieller »Zusammenhang zwischen der Technik der Montage und der Photographie«, von der er jedoch nahtlos zum Film als einem ihrer »Derivate« schwenkt und sich auf dessen »[r]uckhafte, diskontinuierliche Aneinanderreihung von Sequenzen« und den »als Kunstmittel gehandhabte[n] Bildschnitt« bezieht (232). Zudem empfiehlt Adorno eindringlicher noch als der Autor von *Das Prinzip Obszön* die Montage zum allgemeinen Formprinzip neuer Kunst auch jenseits der optischen Medien und lädt

298 Vgl. Bürger (1983), S. 182.

299 Vgl. dazu oben S. 275 ff.

sie völlig losgelöst von Inhaltsmomenten erotisch auf, während in Gorsens Montage-Beispielen das Dargestellte der erotischen Form zumindest entspricht. Dadurch erscheint Adornos Erotisierung der Montage unauffälliger, aber gleichzeitig grundlegender und bietet umso mehr Anlass zur generellen Hypothese, bei der neuen Konjunktur dieser Form um 1968 spiele ihre Erotisierung maßgeblich mit.³⁰⁰

Die entscheidende Passage nennt – überraschend selbst bei Adorno – an erster Stelle einen musikalischen Modellfall der allgemeinen »Idee der Montage«:

Unverbundenes wird von der übergeordneten Instanz des Ganzen zusammengepreßt, so daß die Totalität den fehlenden Zusammenhang der Teile erzwingt und dadurch freilich aufs neue zum Schein von Sinn wird. Solche oktroyierte Einheit berichtigt sich an den Tendenzen der Details in der neuen Kunst, dem ›Triebleben der Klänge‹ oder Farben, so musikalisch dem harmonischen und melodischen Verlangen, daß von sämtlichen verfügbaren Tönen der chromatischen Skala ergänzender Gebrauch gemacht werde. (233)

Das Repressionsnarrativ wird hier benutzt, um das dialektische Verhältnis von Einheit stiftendem Ganzen und disparaten Teilen in der Montage als Widerspiel von Unterdrückung und Auflehnung des ›Trieblebens‹ der Einzelkomponenten (Klänge, Farben) erotisierend zu beschreiben. Auf dieser Folie verkörpert sich im spezifischen Verfahren der musikalischen Zwölftonmusik, entwickelt vom Wiener Komponisten-Kreis um Arnold Schönberg, die generelle Tendenz neuer Kunst zur intensivierten Hingabe an die »Details« gleichsam als Triebleben des Kunstwerks, an den Eigenwert der Komponenten unabhängig von der Einpassung in ein herkömmliches Ganzes. So erzählt Adorno die Formengeschichte der guten neuen Kunst, in der das »zugleich Demonstrieren« (379) bewirkende Montageprinzip universell geworden sei,

300 Für bisher in der Forschung diskutierte Aspekte der Montage in den 1960er Jahren vgl. dagegen etwa Hage (1984).

als eine Art Befreiungsaufstand von künstlerischen Einzelmomenten mit ihrem eigenen (Lust-)Prinzip gegen das Realitätsprinzip eines vereinheitlichenden Ganzen. Dies ist keine bloße Analogie innerhalb einer Theorie, die Kunst und Eros auf vorgeführte Weise engstens verknüpft.

*

Wie bei der Montage im Detail verhält es sich mit der Sexualisierung in Adornos *Ästhetischer Theorie* insgesamt: Sie geschieht so diskret wie grundsätzlich. Nichts deutet in der Betitelung der Theorie darauf hin, doch ihr allgemeinster Anspruch verankert die Verbindung zum ›Triebleben‹ desto stärker in Kunstkonzeption und Kunstprogramm. In zentraler Auseinandersetzung nicht nur mit Freuds ›ästhetischem Hedonismus‹, sondern auch mit Kants ›kastriertem Hedonismus‹ begreift Adorno Kunst prinzipiell unabhängig vom Sujet als Sprecherin der tabuierten und unbefriedigten Libido, deren formal akzentuierter und negativ-indirekter Veränderungsappell an die Wirklichkeit ergeht. Sie ist Fürsprecherin des ›leibhaften Interesses‹ unterdrückter Bedürfnisse und weckt folglich beim Rezipienten kein interesseloses Wohlgefallen. Im Gegensatz zu pornographischen und kulinarischen Produkten als Genussmitteln entziehen sich Kunstwerke aufgrund ihres ästhetischen ›Scheins‹ dem gierig übergriffigen Begehren, auf das sie durch diesen Entzug – statt durch Befriedigung – bezogen bleiben. Das hält Adorno nicht davon ab, die ästhetische Erfahrung programmatisch an der Erfahrung des Orgasmus zu orientieren, da ihm dieser weniger für Befriedigung als für eine paradoxe Vereinigung von Bewegung und Erstarrung steht. Der Orgasmus gibt so das Modell der Kunstwahrnehmung und -analyse ab, die dem prozessual-statischen Doppelcharakter von Kunstwerken gerecht werden soll. Noch dezidierter normativ äußert er sich zur ›neuen Kunst‹, die er vehement gegen Staiger verteidigt, obgleich er mit neusten Erscheinungen wie dem Happening seinerseits nichts anfangen kann: Sie müsse sich dem widmen, was traditionell unter dem Verdikt des Hässlichen stand, inhaltlich namentlich der polymorphen Sexualität und Gewalt, formal und wichtiger noch dem Anti-Organischen, Dissonanten. Denn die dunkle Lust, die

zeitgemäße Kunst bereiten soll, ist eine masochistisch schattierte Lust des Schmerzes und Ekels. Adorno setzt all seine Hoffnungen auf diese »perverse« Lust als negativ-sinnlichen Anreiz zur Veränderung der Welt, während er positiv-utopische Entwürfe möglicher Welten jenseits der (sexuellen) Unterdrückung mit einem rigorosen Bilderverbot belegt.

Wenn Adorno der Kunst und nur der Kunst solches zutraut, könnte man erwarten, dass seine eigene Analyse in ihrer Form zu den gelobten künstlerischen Darstellungsverfahren tendieren würde. Zumal, da er andernorts eine große Vorliebe fürs Fragment und Fragmentarische bewiesen hat,³⁰¹ dem das erotisierte Prinzip der Montage verwandt ist. Doch so sehr sein unvollendetes Buch zur Ästhetik ein unüberschaubarer »Steinbruch«³⁰² der Reflexionen ist, hat es gleichwohl den systematisierenden Duktus einer allgemeinen *Ästhetischen Theorie* und trägt zu Recht nicht den Titel *Ästhetische Fragmente* – der dagegen auf Roland Barthes' Überlegungen zur Lust der Lektüre passen würde.

301 Praktisch u. a. in *Minima Moralia*; theoretisch bekanntlich bes. in *Der Essay als Form* (1958), aber auch in der *Ästhetik* selber (vgl. bes. 74, 139, 221, 279, 283).

302 Geulen (2009), S. 246.

6. »Le plaisir en pièces; la langue en pièces«:
Erotische Fragmente einer Theorie der Text-Erotik
bei Roland Barthes

Mit zeitgemäßer Aufbruchsgeste erklärt Roland Barthes seine Theorie der Lust am Text in den beginnenden 1970er Jahren für unzeitgemäß. Die »avantgardistische« Arbeit (»travail d'avant-garde«) dieses theoretischen Aufbruchs grenzt er in den Interviews jener Jahre allerdings weniger von irgendeinem Konservatismus ab als vom zeitgenössischen Aufbruch selbst.³⁰³ Die Aufnahme einer theoretischen Reflexion über die Lust am Text, die er selber schon vor *Le plaisir du texte* (1973) in *Sade, Fourier, Loyola* (1971) bzw. *L'Empire des signes* (1970) verortet, spielt er an erster Stelle gegen die Ideologiekritik (»critique idéologique«) aus, wie sie gegenwärtig etwa »les étudiants« betreiben würden (OC II, 1480).³⁰⁴ Barthes, der zur Studentenrevolte auch als Geschehen auf der Straße Distanz gehalten hat,³⁰⁵ kritisiert an der politisierten *Sprache*, am marxistisch inspirierten Intellektuellen-Ideolekt (»l'idéolecte des intellectuels«), dass die Lust (»plaisir«) außen vor bleibe (ebd.). Gegen diese lustfeindliche Sprache lanciert er sein Projekt: »Le travail d'avant-garde est de lever l'interdit érotique qui imprègne malheureusement les langages, politisés ou contre-idéologiques,

303 So bes. in einem Gespräch in *Les Lettres françaises* vom Februar 1972, in dem Barthes über seine »théorie du plaisir« spricht, abgedruckt in: Barthes, OC, Bd. II, S. 1471-1489, Zitat hier S. 1480f., wobei er den Begriff des Avantgardistischen vom Interviewer übernimmt. Verweise auf die französische Gesamtausgabe im Folgenden direkt im Text. Gesammelt sind die Interviews nur in deutscher Übersetzung greifbar: Barthes: *Körnung der Stimme* (1962-1980), S. 173-191, hier S. 177.

304 Vgl. Barthes: *Körnung der Stimme*, S. 176f.; für die Selbstverortung dieses Umbruchs in seinen Schriften vgl. ebd., S. 174 (OC II, 1478) und 193f. (OC II, 1696; Interview in *Gulliver* vom März 1973).

305 Er kritisierte v.a. die engen Grenzen des aktionistischen Aufbegehrens und stufte die Ereignisse als vorübergehendes, nicht tiefgreifend die (symbolische) Ordnung umstürzendes Oberflächenphänomen ein. Vgl. zusammenfassend Ette in seinem eingehenden Kommentar zur deutschen Neuauflage und -übersetzung von *Le plaisir du texte*, Barthes: *Die Lust am Text*, S. 122-125. – Vgl. auch Knight (1997), S. 85, unter Bezug auf ein Interview in *Les Lettres françaises* vom Juli 1968 (OC II, 523-527); zeitgenössisch bereits Calvet (1973), bes. S. 6.

et en fait des discours mornes, lourds, répétés, obsessionnels, ennuyeux.« (OC II, 1481) »Die avantgardistische Arbeit besteht darin, das erotische Verbot aufzuheben, das die politisierten oder gegen-ideologischen Sprachen leider durchdringt und aus ihnen trübselige, schwerfällige, sich wiederholende, obsessionelle und langweilige Diskurse macht.«³⁰⁶

Die Aufhebung des erotischen Verbots zugunsten einer Sprache der Lust soll dabei nicht zu Lasten politischer Kritik gehen, denn Barthes will die Lust nicht der apolitischen oder ›rechten‹ Kunst (›à l'art apolitique, à l'art de droite‹) überlassen und ist zu sehr Brechtianer (›brechtien‹), um nicht an die notwendige Vereinbarung von Kritik und Lust zu glauben (OC II, 1696).³⁰⁷ Im Gegensatz zu Autoren wie Dieter Wellershoff, denen Brecht für eine ästhetische Rationalisierung auf Kosten der ›Libido‹ steht,³⁰⁸ beruft sich Barthes auf Brecht als Bürge (›garant‹) seines hedonistischen Projekts, weil der »grand auteur marxiste« zugleich immer für die Lust eingetreten sei:

Dans la matière de ses pièces, il y a des illustrations presque attendries de la valeur du plaisir: en ce qui concerne, par exemple, la nourriture ou son goût pour le cigare, le fait qu'il n'a jamais cessé de fumer des cigares avec volupté et surtout le fait que précisément il a rappelé que Marx aussi aimait beaucoup le cigare: il y a toute une dimension hédoniste qu'il faut un peu rétablir dans le champ progressiste. (OC II, 1482)

In seinen Stücken gibt es beinahe rührende Illustrationen des Wertes der Lust: dies gilt zum Beispiel für die Nahrung oder seine Vorliebe für Zigarren, die Tatsache, daß er stets genüßlich Zigarren geraucht hat, und vor allem, daß er eben daran erinnert hat, daß auch Marx Zigarren mochte: die ganze hedonistische Dimension muß im fortschrittlichen Lager wiederhergestellt werden.³⁰⁹

306 Barthes: *Körnung der Stimme*, S. 177, im Interview in *Les Lettres françaises* vom Februar 1972.

307 Vgl. Barthes: *Körnung der Stimme*, S. 194, im *Gulliver*-Interview vom März 1973.

308 Vgl. dazu oben S. 155.

309 Barthes: *Körnung der Stimme*, S. 179.

Es gäbe freilich zeitgenössischere Bürgen als Brecht, die ihr Wort für die Lustdimension des Aufbruchs einlegen, zeigt sich doch gerade in der ästhetischen Diskussion des »champ progressiste« um 1968 – wie dieses Buch vorführt – eine starke Tendenz, den Eros der Kunst gegen einen engen Begriff von Politik in Anschlag zu bringen. Im Kontext dieser erotisierten Kunst- und Literaturtheorien gelesen, ist Barthes' Theorie der Lust am Text höchst zeitgemäß. Der Umbruch zum »späten Barthes«, der in der Forschung gewöhnlich bei den Texten der beginnenden 1970er Jahre angesetzt wird,³¹⁰ ist keine rein persönliche Angelegenheit, sondern bei allen Eigenheiten wesentlich mit diesem zentralen Aspekt von 1968 verflochten.³¹¹

Barthes' Theorie der Lust am Text ist umso zeitgemäßer, als ihr Autor sie als unzeitgemäß nicht nur gegenüber dem rigorosen politischen Diskurs der Studenten abgrenzt, sondern ebenso gegenüber der gegenwärtigen Beförderung der Sexualität, wenn er im gleichen Interview erklärt:

La promotion actuelle de l'érotisme, même dans les milieux intellectuels, n'est pas très intéressante. Ce qu'il faut saisir, décrire, n'est pas l'érotisme génital avec ses problèmes de libération et de censure. Le travail intellectuel devrait porter sur la sexualité seconde et en particulier sur la sexualité du langage. Le langage comme espace sexuel ou érotique n'a rien à voir avec l'érotisme de la culture de masse. (OC II, 1480f.)

Die gegenwärtige Förderung der Erotik ist – selbst in intellektuellen Kreisen – nicht sehr interessant. Was erfaßt, beschrieben werden muß, ist nicht die genitale Erotik mit ihren

310 Vgl. z.B. Merquior (2004), S. 364, Smith (2004), S. 31; oder auch Mortimer (1989), S. 2, die sogar von einer persönlichen »revolution« spricht.

311 Obwohl vereinzelte Forschungsbeiträge Barthes' *Le plaisir du texte* hinsichtlich der »sexual language« (Lavers [1982], S.205) oder »the politics of the body« (im Anschluss an Lavers Reader [1987], S.97) pauschal in den – französischen – Kontext etwa von Gides Theorie der (Homo-)Sexualität oder *L'Anti-Œdipe* von Deleuze/Guattari gerückt haben (vgl. auch Mortimer [1989], S. 17 und 202), ist die Beziehung zu den Sexualtheorien und erotisierten Ästhetiken um 1968 bisher nicht für Textlektüren fruchtbar gemacht worden.

Befreiungs- und Zensurproblemen. Die intellektuelle Arbeit sollte sich auf die sekundäre Sexualität und insbesondere auf die Sexualität der Sprache beziehen. Die Sprache als sexueller oder erotischer Raum hat nichts mit der Erotik der Massenkultur zu tun.³¹²

An der populär propagierten ›sexuellen Befreiung‹ stört Barthes, was alle Progressiv-Kritischen von Marcuse über Reiche, Amendt und Sontag bis zu Gorsen und Adorno stört: das Genitalprimat. Womöglich schwingt sogar der Begriff selbst indirekt mit als negatives Pendant zur empfohlenen »sexualité seconde«, einem ad hoc kreierten Ausdruck, der in bezeichnender Weise zweideutig ist.

Einerseits evoziert »sekundäre Sexualität« innerhalb der gängigen Kritik an genitaler Sexualität die polymorph-perversen Lüste der Partialtriebe. Das wird auf der Sprachebene durch die Parallele zum Begriff ›sekundäre‹ *versus* ›primäre Geschlechtsmerkmale‹ (bzw. ›caractères sexuels secondaires‹ *versus* ›primaires‹) noch begünstigt. Andererseits ist »sexualité seconde« eine Analogiebildung zu »langue seconde« in Barthes' allgemeiner Beschreibung seines gegenwärtigen Untersuchungsinteresses zu Beginn des Interviews: Der Semiologe, der bekanntlich auch Phänomene bzw. Praktiken wie die Mode als Sprachsysteme (›langue‹) betrachtet, und zwar eben als ›primäre‹, deklariert hier die Diskurse oder ›sekundären‹ Sprachsysteme (›les discours ou langues secondes‹) zum Gebiet seiner derzeitigen »obsession« und interessiert sich insbesondere für eine spezielle »langue seconde«, für die Sprache im Sinn von »langage« und dabei besonders für die geschriebene, die »langage écrit« (OC II, 1478). Analog empfiehlt er der analytischen Arbeit nicht primär die sexuellen Praktiken (›sexualité primaire‹), sondern als »sexualité seconde« den Diskurs und innerhalb des Diskurses vor allem die (geschriebene) Sprache – wobei es zudem weniger um die Sprache *über* Sexualität als um die *Sexualität der Sprache* gehen soll.

In der Zweideutigkeit von »sexualité seconde« realisiert sich auf begrifflicher Ebene, dass Barthes die ästhetische Affinität zur nicht-genitalen, von der Psychoanalyse pathologisierten Sexualität

³¹² Barthes: *Körnung der Stimme*, S. 177.

mit den erotisierten Kunsttheorien der Zeit teilt. Seine Text- bzw. Literaturtheorie der frühen 1970er Jahre, allen voran sein »petit kamasutra«³¹³ *Le plaisir du texte*, folgt jenem Programm, das etwa laut Peter Gorsen darin besteht, der Psychoanalyse »Verdächtiges« kunsttheoretisch positiv »auszubeuten«.³¹⁴ So beschreibt Barthes die Lust am Text geradezu systematisch – soweit man dies bei seiner System-Aversion sagen kann – in Begriffen der Sexualpathologie, die dadurch umgewertet werden, und assoziiert seinen textuellen Hedonismus insgesamt mit der emphatisch aufgewerteten »Perversion«. Das soll im Folgenden ausgeführt werden, denn allein schon über dieses (Sprach-)Verfahren, das mit Marcuses »linguistischer Therapie« vergleichbar ist, ergeben sich grundlegende Korrespondenzen zum hier vorgeschlagenen Kontext, auf deren Basis die Differenzen bzw. spezifischen Konturen von Barthes' fragmentarischer Theorie der Text-Erotik hervortreten.

Das Programm der Text-Lust: Neurotisch Lesen und Schreiben

Nicht ohne Ironie imaginiert Barthes in der Fragment-Figur³¹⁵ *Sujet* von *Le plaisir du texte* eine Typologie der Leselüste bzw. Lustleser (»typologie des plaisirs de lecture – ou des lecteurs de plaisir«).³¹⁶ Die hypothetische Einteilung nach der jeweiligen Lust des Lesens müsste erklärtermaßen psychoanalytisch (»psychanalytique«) sein und sähe vier Typen vor, einen Fetischisten,³¹⁷ einen Obsessiven, einen Paranoiker und einen Hysteriker:

313 So das despektierliche Etikett eines Zeitgenossen in *Le Monde* in Anspielung auf den in Barthes' Text selbst vorkommenden Begriff (vgl. Barthes: *Le plaisir du texte* [1973], S. 14); vgl. kritisch hierzu ein anderer Zeitgenosse: Calvet (1973), S. 152.

314 Vgl. oben S. 261.

315 Barthes selbst nennt Fragmente, wie sie in *Le plaisir du texte* jeweils mit einem thematischen Stichwort versehen werden, »figures« (z.B. OC III, 165 f.).

316 Barthes: *Le plaisir du texte* (1973), S. 99; vgl. Barthes: *Die Lust am Text*, S. 79f. Diese beiden Editionen werden nachfolgend unter der Sigle PT bzw. LT direkt im Text zitiert.

317 Zum Text als Fetischobjekt, als Fetisch, der »mich« (»me«) – in den Augen dieses fetischistischen Subjekts – begehre, so wie das Subjekt im Text den »toten« Autor begehre, vgl. auch PT 45; LT 38.

Le fétichiste s'accorderait au texte découpé, au morcellement des citations, des formules, des frappes, au plaisir du mot. L'obsessionnel aurait la volupté de la lettre, des langages seconds, décrochés, des méta-langages (cette classe réunirait tous les logophiles, linguistes, sémioticiens, philologues: tous ceux pour qui le langage *revient*). Le paranoïaque consommerait ou produirait des textes retors, des histoires développées comme des raisonnements, des constructions posées comme des jeux, des contraintes secrètes. Quant à l'hystérique (si contraire à l'obsessionnel), il serait celui qui prend le texte *pour de l'argent comptant*, qui entre dans la comédie sans fond, sans vérité, du langage, qui n'est plus le sujet d'aucun regard critique et *se jette* à travers le texte (ce qui est tout autre chose que de s'y projeter). (PT 99f.)

Der Fetischist würde sich auf den zerschnittenen Text, auf die Zerstückelung der Zitate, der Formeln, der Stanzungen, auf die Lust am Wort einlassen. Der Obsessive hätte die Lust an der Schönheit der Lettern, der sekundären, entkoppelten Sprachen, der Meta-Sprachen (diese Klassen vereinigte sämtliche Logophilen, Linguisten, Semiotiker, Philologen: all jene, für die die Sprache *wiederkehrt*). Der Paranoiker würde verzwickte Texte, Geschichten, die sich wie Argumentationen entwickeln, Konstruktionen, die wie Spiele, wie geheime Vorgaben aufgebaut sind, konsumieren oder produzieren. Was nun den Hysteriker angeht (der ganz das Gegenteil des Obsessiven ist), so würde er den Text *für bare Münze* nehmen, in die bodenlose, wahrheitslose Komödie der Sprache eintreten, nicht mehr das Subjekt irgendwelcher kritischer Blicke sein und sich quer in den Text *hineinwerfen* (was etwas ganz anderes ist, als sich in ihn zu projizieren). (LT 79f.)

Die leise Ironie dieses Katalogs von Lüsten am Text als verschiedenen Lese-Neurosen (»névrose[s] lectrice[s]«; PT 99) schließt Selbstironie ein, indem sich der Semiotiker mit seiner Obsession für sekundäre Sprachen zu den Logophilen, Linguisten und Philologen des zweiten Typus gesellt. Doch die Gleichsetzung der Lüste des Lesens und – gemäß Barthes' stets zweigleisiger

›Poetik-Legetik‹³¹⁸ – des Schreibens mit psychopathologischen Diagnosen zielt nicht auf eine humorvolle Kritik an den Untugendenden ›verrückter‹ Leser und Schreiberinnen, die ihre Sache auf die eine oder andere Weise übertreiben. Vielmehr handelt es sich umgekehrt um einen Tugendkatalog erotischer Textbeziehungen, zeitgemäß formuliert im aufgewerteten Vokabular der Psychopathologie und unter mutwilliger Umwendung des freudschen Credo von der Kunst *anstatt* Neurose, das um 1968 unter Repressionsverdacht gerät:³¹⁹ Während die klassische Psychoanalyse auf die Kunst als Sublimierungssphäre des Unterdrückten zur ›gesunden‹ Vermeidung von Neurosen zählt, plädiert Barthes für die ›kranken‹ Neurosen *als* erotisch-ästhetische Beziehungen der Rezipienten bzw. Produzenten zum Text, für neurotisches Lesen und Schreiben.

Die Ordnung der Textlüste als fetischistische, obsessive, paranoide oder hysterische Neurosen mag nach dem Prinzip der Steigerung organisiert sein. Jedenfalls hat der Hysteriker einen besonderen Draht zur Wollust (*jouissance*) am Text, die in Barthes' Schrift zwar in einem wechselhaften Verhältnis zur Lust (*plaisir*), aber akzentuiert als deren exzessive Steigerung bis zur qualitativen Differenz auftaucht.³²⁰ Die Wollust am Text, in unaufteilbarer ›Zusammenarbeit‹ gleichermaßen den Lesenden oder Schreibenden wie dem Text selbst zu verdanken, bedeutet – ähnlich wie

318 Vgl. den Begriff von Ette (z. B. im Kommentar LT 192). Barthes verfährt über weite Strecken doppelspurig produktions- und rezeptionsästhetisch; entsprechend will er im *Gulliver*-Interview vom März 1973 »l'expression ›plaisir du texte‹« doppelt verstanden wissen: »[E]lle permet de mettre à égalité, et je dirai même à *identité*, le plaisir d'écrire et le plaisir de lire« (OC II, 1695; vgl. Barthes: *Körnung der Stimme*, S. 192).

319 Für eine kämpferische Kritik an diesem Theorem vgl. bes. im *Kursbuch* 16: Schneider: *Die Phantasie im Spätkapitalismus* (1969), S. 19.

320 Barthes stellt *plaisir* und *jouissance* mit Absicht begrifflich in ein schwankendes Verhältnis (vgl. PT 10; LT 12, dazu Ette ebd., 177f.), das m. E. wegen des fundamentalen Moments der exzessiven, mithin nicht graduellen Steigerung (vgl. z. B. PT 17; LT 17) von Quasi-Synonymie (vgl. z. B. PT 15; LT 15) bis zum Kontrast (vgl. z. B. PT 22; LT 20f.) reicht. Zur Reflexion über die Begriffsproblematik vgl. auch Barthes' Erläuterungen in den Interviews: OC II, 1696f. und OC III, 315f.; Barthes: *Körnung der Stimme*, S. 193 und 226.

vor allem bei Susan Sontag – ein Sichverlieren des Subjekts (vgl. bes. PT 42f., 93f.; LT 36, 74f.), eine Auflösung des Subjekts in den Text, die deshalb »tout autre chose« ist als ein projizierendes oder identifikatorisches Verhältnis des Subjekts zum Gelesenen oder Geschriebenen. Weil sich dieses Sichverlieren namentlich als Sprachkrise äußert (vgl. PT 25f.; LT 23), ist die Wollust für Barthes unter Berufung auf Lacan und den Lacanianer Serge Leclaire un-sagbar (»in-dicible«), und man kann nicht *über* einen Text der Wollust sprechen, sondern nur hysterisch (»hystériquement«) seine Wollust behaupten, d.h. *in* ihm, in seiner Manier sprechen und so lediglich ein wahnwitziges Plagiat (»plagiat éperdu«), einen anderen Text der Wollust (»un autre texte de jouissance«), dazu liefern (PT 36-38; LT 31f.). Darin liegt ein wichtiger Unterschied zum Text der Lust – und der Grund, weshalb man definitiv über den Text der Wollust, den Text des Hysterikers, in *Le plaisir du texte* wenig erfährt jenseits von Negationen: Der Bereich von ›Aussagen über ...‹ beschränkt sich auf den Text der sagbaren (»dicible«) Lust; der Text der Lust ist das Objekt des Semiotikers als eines »logophile[]« oder Sprach-*Obsessiven* (»obsédé«) (PT 36f.; LT 31f.).

Im Quartett der vorbildlichen Textneurotiker bilden demnach der Obsessive und der Hysteriker ein spezielles Duo von Gegenspielern, die zugleich nah verwandt sind. Denn Barthes trennt die Lust weder kategorisch noch despektierlich von der Wollust am Text ab, anders als Adorno mit seinem geächteten Genuss gegenüber der wertvollen, vorzugsweise masochistischen Lust. Zwar wirkt der »[t]exte de plaisir«, der befriedige, erfülle, Euphorie erzeuge und an eine behagliche Praxis der Lektüre (»une pratique *confortable* de la lecture«) gebunden sei, bisweilen etwas harmlos neben dem Subjektverlust, Sprachkrise und Unbehagen auslösenden, die historischen, psychologischen, kulturellen und psychologischen Grundfeste des Lesers erschütternden »[t]exte de jouissance« (PT 25; LT 23). Folglich würde die vornehmlich mit literarischen Klassikern (vgl. PT 82; LT 66) assoziierte und geradezu ›kleinbürgerlich‹³²¹ markierte Lust, die den Text ›Lebenslüsten‹ wie einer Speise (»un mets«; PT 93) annähert, im Vergleich

321 So Ette treffend im Kommentar (vgl. LT 204).

zur schockartigen³²² Wollust zumindest biederer und altbackener abschneiden, so dass es nicht mehr weit wäre zu Adornos Aversion gegen Genuss im Rahmen seiner Avantgarde-Verehrung.

Doch seinen Doppelgebrauch von ›plaisir‹ zum einen als Oberbegriff, der ›jouissance‹ als besondere Unter-Lust enthält, und zum anderen als Gegenbegriff zu ›jouissance‹ begründet Barthes damit, dass es kein französisches Wort gebe, welches gleichzeitig ›plaisir‹ im Sinn von Befriedigtsein oder Zufriedenheit (›contentement‹) und ›jouissance‹ im Sinn von Schwinden der Sinne (›l'évanouissement‹) abdecke (PT 33; LT 29). Dann ist offenbar keine disqualifizierende Abspaltung der befriedigenden, behaglichen Lust angestrebt, vor der die Kunst in die höhere Sphäre der unbequemen Wollust zu retten wäre. Die Erziehung zu einer politisch korrekten ästhetischen Lust, gereinigt von kleinbürgerlicher Behaglichkeit und allen kulturindustriellen Zügen, gehört nicht zu Barthes' Ambitionen. Eher vertraut er darauf, dass beim Lesen und Schreiben gleichzeitig beide widersprüchlichen Lüste (Lust und Wollust) entstehen und das Subjekt in dieser Spannung zwischen lustvollem Hedonismus (›hédonisme‹) der Kultur und wollüstigem Bruch mit der Kultur, entsprechend zwischen seiner Lust der Ich-Konsistenz (›consistance de son moi‹) und seiner Wollust des Selbstverlusts zerklüftet (›clivé‹) sei (PT 26; LT 23 f.). Der bekennende Hedonist, der die Lüste der Gastrosophie und der Sprache (›les plaisirs de la gastrosophie et du langage‹) im gleichen Atemzug nennt (PT 12; LT 13), hat keine Angst vor Affinitäten der Lust am Text zu Konsumfreuden wie Zigarren-Rauchen oder kulinarischen Genüssen, die Adorno aus der Sphäre wahrer Kunstlust verbannt.

Hedonistisch grundiert ist auch der Begriff der *Perversion*, den Barthes, wie in den erotisierten Ästhetiken der Zeit üblich, programmatisch verwendet und den er der Lust und gesteigert der Wollust am Text zuspricht.³²³ In diesem Kontext gesehen hat es damit mehr und anderes auf sich als die Ausstaffierung der Text-Lust mit »a touch of immorality«.³²⁴

322 Barthes spricht von »secousse« (PT 34; LT 29).

323 Vgl. bes. PT 12, 14-24, 31, 40, 42, 57, 76f., 83, 93; LT 13, 14-22, 27, 34, 36, 47, 61f., 66, 74f.

324 Vgl. Merquior (2004), S. 369.

*Propagiert pervers: Erotisch-ästhetischer Diebstahl des
psychopathologischen Vokabulars*

Laut der Figur *Échange* zeichnet es die Sexualität der Moderne («modernité») aus, dass die Wollust zunehmend durch die »perversion« vom Fortpflanzungszweck («la finalité de la reproduction») abgelöst und zum Selbstzweck wird (PT 40; LT 34).³²⁵ Dies erhellt, wie Barthes seinerseits das beliebte Scharnier zwischen Sexualtheorie und Ästhetik einsetzt:³²⁶ Weil der Begriff der Perversion in der aufbruchsambitionierten Sexualtheorie um 1968 für den geforderten Selbstzweck-Sex steht, erscheint er prädestiniert zur Übertragung in bzw. Überblendung mit einer Ästhetik, die es analog auf Autonomie abgesehen hat. In dieser Logik gilt: Kunst wie Sex zum Selbstzweck ist pervers. Oder, um die Brücke von der anderen Seite her zu schlagen: Sex wie Kunst zum Selbstzweck ist luxuriös. Nicht zufällig gehen Barthes' Überlegungen zum Verhältnis von Ökonomie, Kunst und Sexualität in *Échange* von der Frage aus nach dem verbalen Prunk («faste verbal») eines Texts, nach dem Luxus der Sprache («luxe de langage») (PT 39; LT 34). Barthes baut auf jene Logik, wenn er das »perverse« Jenseits der Fortpflanzungsabsicht und überhaupt jeden Ziels («hors de toute finalité imaginable»; PT 83) in die Text- bzw. Literaturtheorie einbringt, um mit der »perversion« als genuinem Modus textueller Lust («régime du plaisir textuel») den reinen Luxus einer Text-Lust bzw. -Wollust zum reinen Selbstzweck zu fordern (PT 19; vgl. LT 18). Das ist sein »hédonisme« (PT 91; LT 73).

325 Vgl. auch Barthes' Auskunft in einem Interview in *Le Magazine littéraire* von 1975, unter bezeichnendem Gebrauch der ökonomischen Metaphorik: »La perversion, c'est la recherche d'un plaisir qui n'est pas rentabilisé par une finalité sociale ou de l'espèce. C'est, par exemple, le plaisir d'amour qui n'est pas comptabilisé en vue d'une procréation. C'est l'ordre des jouissances qui s'exercent pour rien. Le thème de la dépense.« (OC III, 333) »Die Perversion ist die Suche nach einer Lust, die von keinem gesellschaftlichen oder Gattungszweck rentabilisiert wird. Das ist zum Beispiel die Liebeslust, die nicht auf das Konto der Fortpflanzung verbucht wird. Das sind sämtliche Wollüste, die einfach so stattfinden. Das Thema der Verausgabung.« (Barthes: *Körnung der Stimme*, S. 254)

326 Vgl. dazu oben bes. S. 74 (bei Herbert Marcuse), 178ff. (bei Ludwig Marcuse) und 253 ff. (bei Peter Gorsen).

Darin, dass Barthes die Perversion zum Zentralbegriff seiner Textlust-Theorie kürt, gipfelt seine allgemeine ästhetische Aufwertung des psychopathologischen Vokabulars, die dem Sprachprogramm entspricht, herkömmliche Wörter nicht auszuringieren, sondern ›subversiv‹ umzubesetzen, wörtlich zu pervertieren. Dieses Verfahren, das Marcuse ›linguistische Therapie‹ nennt,³²⁷ findet sich bei Barthes nicht nur praktiziert, sondern auch theoretisch reflektiert: Im Vorwort zu *Sade, Fourier, Loyola* votiert er für den sprachlichen Diebstahl (›le vol‹) als Reaktion auf die unausweichliche Verstrickung der Sprache in die bürgerliche Ideologie (›l'idéologie bourgeoise‹) und fragt später in der gleichen Schrift rhetorisch: »La meilleure des subversions ne consiste-t-elle pas à défigurer les codes, plutôt qu'à les détruire?« (OC II, 1045 bzw. 1129) »Ist die beste Subversion nicht die, Codes zu entstellen statt sie zu zerstören?«³²⁸ Das Ansinnen derartiger sprachlicher Subversion des bürgerlich-ideologischen Wortschatzes ähnelt Marcuses Bestreben nach methodisch-kritischer ›Umstülpung der sprachlichen Welt des Establishments‹,³²⁹ zumal hier wie dort besonders auf Begriffe der sexuellen Sphäre bezogen.

Barthes zielt freilich mit seinem ›Diebstahl‹ nicht nur auf Umbesetzung, vielmehr im Sinn eines sprachutopischen³³⁰ Fluchtpunkts letztlich auf Hintergehung bzw. Überschreitung jeglicher Botschaftsfunktion (vgl. OC II, 1046). Wichtiger noch ist die Differenz der Metaphorik: Während Marcuse mit seiner linguistischen Therapie eine Repressionsgeschichte erzählt, indem er suggeriert, es gebe hinter dem ›kranken‹ Sprachgebrauch einen ›gesunden‹, und es gelte die Begriffe von der unterdrückerischen ›Entstellung ihres Sinns‹ zu befreien,³³¹ evoziert Barthes' Bild des Diebstahls

327 Vgl. oben S. 109ff.

328 Barthes: *Sade, Fourier, Loyola* (1971), dt., S. 14f. bzw. 141. Zu letzterer Stelle vgl. dagegen Ette in LT 127, der das Programm als Absetzung vom Kontext 1968 interpretiert, da er diesen einschränkt auf die zerstörerischen Aktionen der Studenten.

329 Marcuse: *Versuch über die Befreiung*, in: *Schriften*, Bd. 8, S. 270.

330 Barthes konzipiert das Utopische im Ausgang von Marx' Theorie und, anders als etwa Sartre, als Sprachutopie im Allgemeinen und literarische Utopie im Besonderen (vgl. Brune [2003], S. 65f.).

331 Marcuse: *Versuch über die Befreiung*, in: *Schriften*, Bd. 8, S. 249.

keine Wiederherstellung einer wahren ursprünglichen Bedeutung, stattdessen enteignende Herstellung eines neuen Sinns, und geht deshalb mit emphatischer Code-*Entstellung* (»défigurer«) einher.

Die Liste der Begriffe, die Barthes der Psychopathologie für sein Textlust-Programm auf diese Weise stiehlt, ist um das Adjektiv »*praecox*« (»*précoce*«) zu ergänzen: Es adelt die Wollust am Text sinnigerweise durch das Moment des Vorzeitigen und Unaufgeschobenen (PT 84; LT 67). Für solche Lust auf den ersten Blick, die von keinem Reifungsprozess (»*mûrissement*«) abhängt, verweist er auf das Medium der Bilder, auf die aktuell praktizierte Malerei (»*la peinture, celle qui ce fait aujourd'hui*«) etwa eines Cy Twombly oder Bernard Réquichot:³³² »*Tout ce joue, tout ce jouit dans la première vue.*« (PT 84) »*Alles spielt sich ab, alles spürt man lustvoll im ersten Blick.*« (LT 67) Die Bemerkung verdeutlicht nebenbei, dass Barthes seine ästhetischen Überlegungen nicht auf Texte beschränkt bzw. dass »Text« andere Medien wie Bilder einschließen kann.

Aufschlussreich ist aber ebenso, welche Begriffe Barthes keine Lust hat zu stehlen, um deren psychopathologische Disqualifikationskraft für sich zu nutzen. So spielt er zum einen den radikal zweideutigen (»*radicalement ambiguë*«) Text der Lust gegen die eindeutige Parodie aus, die er mit *kastrierendem* Lachen (»*rire castrateur*«) verknüpft (PT 19; LT 18). Zum anderen kontrastiert er den Lust-Text mit bloßem Text-Geplapper (»*texte-babil*«) als jenem langweiligen Sprachschaum (»*écume de langage*«), der einem simplen Schreibbedürfnis entspringt, nichts mit Perversion, sondern nur mit Nachfrage (»*demande*«) zu tun hat und daher *frigide* (»*un texte frigide*«) sei wie alle Nachfrage, bevor sich darin das Begehren (»*désir*«), die Neurose (»*névrose*«) bilde (PT 11 f.; LT 13). In einer anderen Figur kritisiert er »[n]otre société« als »*frigide*« in ihrem Ausschluss (»*forclusion*«) der Lust bzw. Wollust: Ausgehend von der statistischen Feststellung, dass heute jeder zweite Franzose nicht lese, macht er – gegen die humanistische Klage

332 Dass an diese – nicht namentlich genannten – Künstler zu denken sei, macht Ette im Kommentar LT 338 plausibel. Für eine Zusammenstellung wichtiger Forschungsbeiträge zu Barthes' Verhältnis zur Malerei vgl. ebd., 338f.

über die Folge von Moralverlust – den Verlust an Lust geltend, der folglich halb Frankreich betreffe (PT 74f.; LT 60f.).

Obwohl intuitiv einleuchtet, dass Begriffe, die herkömmlich die Verhinderung oder Kappung von Lust evozieren, beim Hedonisten weniger Diebstahlgelüste wecken als das Vokabular vielfältiger perverser Lüste, wären ›kastrierend‹ und ›frigid‹ hinsichtlich der zeitgenössischen Diskussion nicht umstandslos von der subversiv betriebenen Aufwertung auszunehmen. Der negative Gebrauch des ersten Begriffs – wie anlässlich von Adornos abschätzigem Etikett für Kants Ästhetik (›kastrierter Hedonismus‹) ausgeführt³³³ – steht in Spannung zur Genitalprimat- und Potenzgehabekritik, an der sich Barthes ja gerade mit seiner Theorie textueller Lust beteiligt. Und die Rede von (weiblicher) ›Frigidität‹ ruft jene Disqualifikation auf, die um 1968 nicht nur Feministinnen als repressive (männliche) Strategie ankreiden.³³⁴ Von hier aus gesehen wäre eine ästhetische Aufwertung nicht bloß der Hysterie, sondern auch der Frigidität, nicht bloß der Perversion, sondern auch der Kastration noch eine Nuance subversiver gewesen.

Textueller Hedonismus

Dieser Blickwinkel liegt umso näher, als Barthes für seinen Hedonismus ein großes Subversionspotenzial beansprucht, wobei er seinerseits die Geschichte der Repression erzählt. In der Figur mit dem programmatischen Titel *Résistances* stellt er fest, dass »l'hédonisme« im Sinn eines Votums für Lust zum Selbstzweck geschichtlich von nahezu allen Philosophien einschließlich derjenigen seines Favoriten Nietzsche unterdrückt (›refoulé‹) worden sei und sich nur bei Randfiguren (›marginiaux‹) – bei de Sade und Fourier – finde (PT 91; LT 73). Denn die Lust werde bis in die Gegenwart unentwegt enttäuscht, reduziert, entleert (›décu, réduit, dégonflé‹) zugunsten edler Werte wie Wahrheit, Tod, Fortschritt, Kampf oder Freude, und das Begehren (›Désir‹) habe gegen die Lust (›Plaisir‹) gewonnen. Sobald man von der Lust am Text spreche, stünden zwei Polizisten bereit, ein »gendarme

333 Vgl. oben S. 307ff.

334 Vgl. dazu oben S. 128.

politique« und ein »gendarme psychanalytique«, um die Lust als Klassenidee (»idée de classe«) oder als Illusion (»illusion«) zu desavouieren (ebd.).

Tatsächlich geht Barthes insofern besonders weit, als sein Widerstand gegen den »psychoanalytischen Polizisten« nicht nur, gemäß gängiger Kritik um 1968, Freud bzw. dessen aktuelle Adepten betrifft, sondern hier mehr noch Lacan inklusive alle literaturtheoretischen Sympathisanten eines vom Text niemals befriedigten *Begehrens*.³³⁵ Der Hieb selbst gegen Autoren, mit denen ihn sonst viel verbindet, basiert auf einer Lustvorstellung, die Befriedigung – für die meisten das Ende der Lust nicht nur am Text – im Kern enthält.

Diese Vorstellung bringt Barthes in der Figur *Résistances* im gleichen Atemzug zur Skepsis gegenüber sogenannten erotischen Büchern (»les livres dits »érotiques«), zumindest solche gewöhnlicher Machart (»de facture courante«), wie er betont, um »Sade et quelques autres« ausnehmen zu können: Solche Bücher seien enttäuschend (»décevant«), indem sie die Lust, wie die Psychoanalyse sie sehe, in Szene setzten, mithin nur Bücher des Begehrens seien; sie repräsentierten (»représentent«) weniger die erotische Szene (»la scène érotique«) als deren Erwartung, Vorbereitung, Aufsteigen (»son attente, sa préparation, sa montée«), und wenn die Szene dann komme, folge – »naturellement« – »déception, déflation« (PT 92; LT 74). Offen bleibt, woran dies genau liegt und an welche Bücher Barthes konkret denkt. Allerdings hat er bei den im Gegenzug gelobten Büchern der Lust, die er sich stärker als alle bisher fokussierten Autoren *befriedigend* wünscht, ebenfalls keine rasch zur Sache kommende (Heftchen-)Pornographie im Sinn, obwohl er bei der Kritik am ewigen Begehren zum Kontrast auf das »Populäre« verweist (»le »populaire« ne connaît pas le Désir – rien que des plaisirs«; ebd.). Das wird sich weiter unten zeigen.

Der Hieb gegen den »politischen Polizisten« dürfte jene linke Ideologiekritik adressieren, von der Barthes *Le plaisir du texte* schon im eingangs angeführten Interview abgesetzt hat, und rückt die Konzeption der Text-Lust in größte Distanz zu jener engagierten 1968er-Ästhetik, die für AgitProp und ähnliche Arten direkt-

335 Namentlich Deleuze und Guattari, Derrida und Kristeva (vgl. dazu auch Ette im Kommentar LT 354).

politischer Kunst schwärmt. Barthes mag diesbezüglich in *Le plaisir du texte* einen Schritt weiter gehen als in früheren Schriften, namentlich *Le degré zéro de l'écriture* (1953), worin er den von Sartre im Essay *Qu'est-ce que la littérature* (1947) wirkmächtig entwickelten Begriff der *littérature engagée* programmatisch beibehält, obgleich für seinen Fokus der literarischen Schreibweise (*écriture*) umakzentuiert, da ihm die sprachliche Form dabei zu kurz kommt.³³⁶ In *Le plaisir du texte* wird »engagement« nur noch negativ verwendet: Unter Verweis auf den sprachlichen Effekt der Polysemie bezeichnet Barthes das krieglerische Engagement eines literarischen Sprechens (»l'engagement guerrier d'une parole littéraire«) als illusionär (PT 57; LT 47).

Die Distanz zur engagierten Literatur erscheint bei Barthes' in keinerlei ›höhere‹ Werte auflösbarem Hedonismus des Texts um einen entscheidenden Grad größer als bei Autoren wie Adorno und Marcuse, die sich ihrerseits abfällig über propagierende Kunst äußern. Weil Adornos ästhetische Vorliebe für masochistische Lust letztlich nicht in deren Selbstzweck gründet, sondern moralisch-politisch motiviert ist,³³⁷ kann man bei ihm den besagten Polizisten, wie unmilitant und dialektisch differenziert auch immer, am Werk sehen. Wer der Kunst höchstens in der Negation aufscheinende Befriedigung zutraut bzw. erlaubt, taugt womöglich sogar zum psychoanalytisch-politischen Doppel-Gendarm. Mit dem hedonistischen veranlagten Marcuse hat Barthes zwar generell mehr gemein als die Forschung suggeriert, die zwischen diesen beiden kaum je Vergleiche zieht.³³⁸ Marcuses Engagement für die

336 Vgl. dazu Brune (2003), S. 47-65, bes. 47-53. Zu weiteren Aspekten des Verhältnisses Barthes – Sartre vgl. Rybalka (2004) und Rubino (1984); sowie bei Mortimer (1989), S. 16, 47f., 61, 109, 169, 196.

337 Vgl. oben S. 322f.

338 Bei Barthes gibt es frappante Parallelen zu Marcuses Konzeptionen, auch wenn die Lektürebeziehung insofern einseitig ist, als zumindest laut expliziten Verweisen Marcuse zwar Barthes liest, aber nicht umgekehrt, obwohl etwa *Eros and Civilization* bereits 1963 ins Französische übersetzt worden ist. Marcuse zitiert Barthes' *Le degré zéro* bzw. die Übersetzung von 1959 in *Der eindimensionale Mensch* für die Diagnose, moderne Dichtung habe mit der Kommunikation gebrochen und Sprachzusammenhänge wie das Satzsystem aufgelöst zugunsten einer Rückführung auf einzelne »Wortstationen« (Marcuse: *Schriften*, Bd. 7, S. 88; vgl. Bar-

Autonomie des ästhetischen Lustprinzips lässt jedoch zugleich immer wieder moralisch-politische Absichten durchblicken, etwa dort, wo das Happy End von Liebesgeschichten oder vielmehr: Sex-Geschichten als Ersatzbefriedigung und Affirmation der ›bösen‹ Welt problematisiert wird.³³⁹

Freilich bedeutet die spezielle Antipathie gegen *littérature engagée* bei Barthes nicht, dass die (literarischen) Texte als *l'art pour l'art* von der gesellschaftlichen Verantwortung und Aufgabe freigesprochen würden. Diese Ansprüche werden beibehalten, aber ganz auf die Form verlagert. Die formale Akzentuierung des Begriffs *littérature engagée* in *Le degré zéro* ist sprechend: Wie Barthes bereits in dieser Schrift mit der Formel der ›responsabilité de la forme‹³⁴⁰ und dann um 1968 mehrfach geäußert hat, verortet er die subversive Sprengkraft und gesellschaftliche Aufgabe von Texten allgemein in deren sprachlicher Form, nicht auf Inhaltsebene.³⁴¹ So kritisiert er etwa in einem Gespräch mit Ilija Bojovic die Idee von *l'art pour l'art* und erklärt: »La forme que l'auteur donne à un texte peut avoir un poids historique, idéologique, révolutionnaire ou, au contraire, réactionnaire. Dans tous les cas, c'est la forme qui en est responsable.«³⁴² Das Vorwort zu *Sade, Fourier, Loyola* kündigt als theoretische Absicht der drei Studien eine Verschiebung der gesellschaftlichen Verantwortung des Texts weg von den Themen hin zu den Sprachformen an (vgl. bes. OC II, 1045).

thes: OC I, 165, bzw. Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur*, S. 42f.). – In der Forschung ist zum Verhältnis der beiden wenig zu finden, während damalige Zeitgenossen durchaus Affinitäten bemerkt haben: vgl. bes. Calvet (1973), S. 150-152, der von Barthes' Kritik an der Verfestigung oder Versteinerung (*solidification*) der Sprache in *Le plaisir du texte* eine Linie zu Marcuses *Eindimensionalem Menschen* zieht. Knight (1997), S. 85f., stellt immerhin eine – abgesehen vom politischen Anspruch der Utopie nicht weiter spezifizierte – Reihe von Gemeinsamkeiten fest, deren Grund sie im geteilten Interesse für Fourier vermutet.

339 Vgl. oben bes. S. 94f.

340 Vgl. dazu z.B. Martin (2003), S. 2ff.

341 Vgl. die zeitgenössische und bezeichnenderweise einem *regard politique* verpflichtete Analyse von Calvet (1973), S. 156f.u.ö.; zudem Lavers (1982), S. 84-100, Barbe (2001), S. 268-271.

342 Barthes/Bojovic: *Il n'y a pas d'art pour l'art* (undatiert, vermutlich um 1968), bes. S. 13f., Zitat S. 14.

Daher ist es konkret-sprachlich zu verstehen, wenn Barthes im *Gulliver*-Interview vom März 1973 über *Le plaisir du texte* die geforderte Erschütterung der gewohnten Grammatik («grammaire») von Subjekt und Objekt der Lust gleichermaßen mit »subversion« wie mit »perversion« verbindet (OC II, 1695).³⁴³ Subversive, ja »revolutionäre« Grammatiken traut er insbesondere literarischen Texten zu, da er Literatur bzw. das Poetische unter Berufung auf Jakobson als Typus von Mitteilung begreift, welche die Form zum Gegenstand hat – haben soll.³⁴⁴ Der Doppelanspruch von Subversion bzw. Kritik *und* Lust³⁴⁵ verteilt sich nicht auf die inhaltliche und die formale Dimension, sondern richtet sich vereint auf die Form. Deshalb erscheinen Barthes Genres wie *littérature engagée*, die jenem politischen Polizisten genehm wären, nicht nur insofern zu wenig luxuriös-pervers, als sie absichtsvoll-zweckversessen sind. Grundsätzlicher noch mangelt es ihnen in seinen Augen an Perversität, weil sie gänzlich inhaltsorientiert sind. Umso unbefriedigender sind sie nach dem Maßstab von Barthes' engagiertem Hedonismus der Form.

Barthes ist um 1968 nicht der Einzige, der die Form politisch-erotisch auflädt, und eine Gegenüberstellung französischer versus deutscher Theorie-Positionen wäre ebenfalls zu simpel. Vielmehr verorten generell die Vertreter von erotisierten Kunsttheorien, die sich als mindestens so typisch für die Ästhetik der Zeit erwiesen haben wie AgitProp und Verwandtes, das subversive Potenzial der Kunst, ihr Veranschlagen des Lustprinzips gegen das Realitätsprinzip, ihr Auf-Begehren primär in der Form, die einen kritischen Abstand zur (Sprache der) Wirklichkeit erzeugt. Wenn diese Auffassung beim Brecht-Verehrer Marcuse ein ungünstiges Urteil über den Unmittelbarkeitskult von *Living Theatre*-Projekten zur Folge hat, könnte Barthes' auffälliges Ignorieren solcher Projekte³⁴⁶ oder

343 Vgl. Barthes: *Körnung der Stimme*, S. 193.

344 Vgl. dazu bes. Barthes' Ausführungen unter dem Titel *De la science à la littérature* in einem *Times Literary Supplement* von 1967 (OC II, 428-433), für die Assoziation mit dem »Revolutionären« hier S. 429. Der Beitrag ist übersetzt als Barthes: *Von der Wissenschaft zur Literatur*, hier S. 11.

345 Zu dieser Allianz vgl. auch ebd., OC II, 432 bzw. S. 15.

346 Vgl. dazu Lehmann (2006), S. 30.

genauer: sein vager Vorbehalt gegenüber dem »post-brechtien et contre-brechtien« Theater in der Folge des »*happening*« ähnlich zu verstehen sein (OC II, 1485).³⁴⁷

Doch Barthes treibt es mit *Le plaisir des formes*³⁴⁸ auf eigene Art besonders weit. Genauso wie im hedonistischen Beharren auf dem Selbstzweck der Lust verfährt er in der Fokussierung der Form radikaler als die bisher besprochenen Autoren bzw. Texte. Dies vor allem, indem er den theoretischen Überlegungen zur Form die praktische Schreibweise performativ entsprechen lässt. Darauf konzentriert sich der zweite Teil dieses Kapitels und beleuchtet die theoretisch-praktische Hauptrolle, die bei Barthes' Erotisierung der Text-Form das *Fragment* spielt.

Unsichere Lust, keine Wollust: Pornographie

Ohne Form etwa als Stil (»style«) von Inhalt ablösbar zu denken, knüpft Barthes das subversive Lustversprechen ganz ans ›Wie‹ der literarischen »écriture« und spitzt deren Eigenwert oder eben Perversion dahingehend zu, dass das ›Wie‹ der Literatur – im Gegensatz zu »la langue linguistique, la langue de la communication et de la philosophie« – nicht einmal im Dienst irgendeines ›Was‹ stehe (OC II, 1043). Aus dieser im Vorwort zu *Sade, Fourier, Loyola* eingenommenen Perspektive ist de Sade kein Erotiker (»érotique«) mehr, so wie Fourier kein Utopist (»utopiste«) und Loyola kein Heiliger (»saint«) mehr ist (ebd.). Er wird des Sadismus (»sadicisme«) entledigt, so wie Fourier der Utopie und Loyola der Religion (OC II, 1045). Anstatt als Thematisierer interessieren ihn de Sade und die beiden anderen als »écrivains« und als ›Logotheten« (»Logothètes«)³⁴⁹ im Sinn von Begründern einer neuen Sprache

347 Vgl. Barthes: *Körnung der Stimme*, S. 184f., im *Les lettres françaises*-Interview vom Februar 1972.

348 So der treffende Titel eines vom Centre Roland-Barthes herausgegebenen Sammelbandes (2003), der Barthes' Literatur-Lektüren fortsetzen will – mit Beiträgen unter anderen von Julia Kristeva und Umberto Eco.

349 Zu diesem von Barthes erfundenen Begriff vgl. bes. den Zeitgenossen Calvet (1973), S. 173, der allgemein Barthes' Neologismen nicht nur eine spielerische, sondern auch eine erotische Dimension attestiert (vgl. ebd., S. 161).

(OC II, 1043 bzw. 1041).³⁵⁰ Deshalb kritisiert er im Interview in *Les Lettres françaises* vom Februar 1972, das sich unter anderem um sein Logotheten-Buch dreht, nicht die Zensur von de Sades Erotik (»érotisme«) durch das Gesetz, sondern die aus seiner Sicht viel subtilere Zensur von de Sades »écriture« dadurch, dass dieser Autor in keiner französischen Literaturgeschichte auftaucht (OC II, 1487).³⁵¹ De Sades Texte sind für ihn Pornographie im besten Sinn, die ihn als »Graphie« fasziniert:

Il faut faire attention au mot »pornographie«. En grec, *pornè*, c'est la luxure, la prostitution. Ce qui m'intéresse dans »porno-graphie«, c'est la *graphie*, l'écriture, de la luxure: le fait que ça s'écrive. Chez Sade, il y a des »phrases« érotiques, l'érotisme est construit *stricto sensu* comme une phrase: il y a des unités, une combinatoire, un développement comme dans une phrase verbale. (Ebd.)

Man muß das Wort »Pornographie« beachten. Auf griechisch ist *pornè* die Unzucht, die Prostitution. Was mich an »Porno-graphie« interessiert, ist die *Graphie*, die Schrift der Unzucht: die Tatsache, daß sich das schreibt. Bei Sade gibt es erotische »Sätze«, die Erotik ist *stricto sensu* wie ein Satz konstruiert: es gibt Einheiten, eine Kombinatorik, eine Entwicklung, wie in einem verbalen Satz.³⁵²

So gern Barthes de Sade auf solche »très romanesque« (OC III 328) Art liest, zählt er jedoch dessen Schriften – laut einem anderen Interview – nur zu den Texten der Lust (»plaisir«) und nicht zu denen der Wollust (»jouissance«) als jenen »avant-garde«-Texten, die sich durch eine gewisse Unlesbarkeit (»une certaine illisibilité«)

350 Vgl. im Gespräch in *Le Magazine littéraire* von 1975: »Je trouve que c'est un très grand écrivain, au sens le plus classique du terme, qu'il a construit des romans merveilleux. C'est cela que j'aime dans Sade, et pas tellement l'aspect transgressif – encore que j'en comprend l'importance.« (OC III, 328) »Ich finde, daß er im allerklassischsten Sinne des Wortes ein sehr großer Schriftsteller ist, daß er wunderbare Romane konstruiert hat. Das liebe ich bei Sade und nicht so sehr den Überschreitungsaspekt – obgleich ich dessen Wichtigkeit verstehe.« (Barthes: *Körnung der Stimme*, S. 246)

351 Vgl. Barthes: *Körnung der Stimme*, S. 187.

352 Ebd.

auszeichnen und die Lesenden nicht bloß im Bild- und Vorstellungsregister (»registre d'images et d'imagination«), sondern auch auf der Ebene des sprachlichen Systems selbst (»au niveau de la langue même«) erschüttern (OC III 316).³⁵³ De Sade ist ein Sprachbegründer, aber kein Spracherschütterer; Pornographie bringt es im besten Fall wie bei ihm zu Texten der Lust.

Der Ausschluss der Pornographie zwar nicht von der Möglichkeit wunderbarer Literatur (»romans merveilleux«; OC III, 328) und Lust-Texten, indes strikt von der Sphäre der Wollust-Texte, ergibt sich aus Barthes' Präferenz des erotischen ›Wie‹ der Schreibweise geradezu auf Kosten des ›Was‹. Dass sie von »érotisme« handelt, ist der Pornographie nicht nur nicht notwendig förderlich für Texte der Lust, sondern direkt hinderlich für Texte der Wollust.³⁵⁴ Das legt der Beginn der Figur *Représentation* von *Le plaisir du texte* nahe, der ebenfalls darum kreist, dass Pornographie keine Garantin für Lust-Texte sei und als Produzentin von noch perverseren Wollust-Texten gar nicht in Frage komme: »Le texte de plaisir n'est pas forcément celui qui relate des plaisirs, le texte de jouissance n'est jamais celui qui raconte une jouissance. Le plaisir de la représentation n'est pas lié à son objet: la pornographie n'est pas sûre.« (PT 88) »Der Text der Lust ist nicht zwangsläufig jener, der von Lüsten berichtet, der Text der Wollust ist niemals jener, der von einer Wollust erzählt. Die Lust der Repräsentation ist nicht mit ihrem Gegenstand verknüpft: Die Pornographie ist nicht sicher.« (LT 70)

Die Pornographie als unzuverlässige Lustbereiterin und untaugliche Wollustbereiterin: Barthes stimmt ein in den Tenor der ästhetischen Theorien um 1968, die bei aller Sexualisierung der Kunst Vorbehalte gegenüber (einer bestimmten Art von) Pornographie äußern und bei der Aufwertung der Pornographie nicht von (der Identifikation der Literatur mit) Heftchen-Pornos sprechen. Er tut es allerdings mit eigenem Argument bzw. argumentativen Splintern und in eigenem Ton. Sein Ton wirkt zunächst, verglichen

353 Es handelt sich um das Interview in *Le Magazine littéraire* von 1975; vgl. Barthes: *Körnung der Stimme*, S. 227.

354 Dadurch erhalten Wollust-Texte nun doch eine – freilich negative – inhaltliche Bestimmung.

etwa mit Adornos Bedenken im Rahmen von Kulturindustrie- und Kulinarik-Kritik, milder, gibt es doch nach seinen Begriffen Pornographie *als* Literatur im Sinn des gepriesenen Texts der Lust. Zudem malt er in der *Résistances*-Figur wiederum unter Berufung auf Brecht das Projekt einer an der Lust des Konsumenten orientierten Kunsttheorie aus, die so radikal nicht-exklusiv wäre, dass Pornographie-Konsumenten aller Art eingeschlossen sein müssten:

Imaginer une esthétique (si le mot n'est pas trop déprécié) fondée jusqu'au bout (complètement, radicalement, dans tous les sens) *sur le plaisir du consommateur*, quel qu'il soit, à quelle classe, à quelle groupe qu'il appartienne, sans acception de cultures et de langages: les conséquences seraient énormes, peut-être même déchirantes (Brecht a amorcé une telle esthétique du plaisir; de toutes ses propositions, c'est celle qu'on oublie le plus souvent). (PT 94)

Eine Ästhetik sich ausdenken (falls dieses Wort nicht zu entwertet ist), die bis zu ihrem Ende (restlos, radikal, in jeglichem Sinne) *auf die Lust des Konsumenten* gegründet wäre, wer er auch sei, welcher Klasse, welcher Gruppe er auch angehörte, ohne Ansehen der Kulturen und der Sprachen: Die Konsequenzen wären enorm, vielleicht sogar zerreißen (Brecht hat eine solche Ästhetik der Lust angerissen; unter all seinen Vorschlägen vergißt man diesen am häufigsten). (LT 75)

Dieses Projekt dürfte weniger auf eine universelle Einheitslust zielen denn vielmehr auf die Integration aller Lüste verschiedenster Konsumenten, so dass mit dem Spaltenden, Zerreißen auch die wörtliche Sprengkraft einer ästhetischen ›Theorie‹ angesprochen sein mag, die entgegen ihrem herkömmlichen Begriff jeglichen Anspruch auf Allgemeingültigkeit aufgeben würde. Dann qualifizierte Barthes bloß für sich persönlich de Sades Schreibkunst zur Pornographie *par excellence* und erhöbe damit keinen normativen Anspruch.

Der Ausschluss der Pornographie von der Wollust erfolgt aber kategorisch, und es dürfte zu kurz greifen, das Charakteristische von Barthes' Zuordnungen im ›subjektiven‹ Status zu sehen. Da der Ausschluss außerdem Pornographie im besten Sinn von (de

Sades) Lust-Texten mitbetrifft, ist die Rede von ›milden‹ Vorbehalten zumindest ungenau. Ohnehin erscheint das spezifische Argumentationsmoment interessanter, das Barthes in die Diskussion einbringt: Gerade weil Pornographie von Erotik *handelt*, ist sie unsicher bzw. unmöglich für eine Ästhetik, welche die Erotisierung der Schreibweise radikalisiert bis zum Höhepunkt jenseits jeder Thematisierung, dem Verschlagen der Sprache selbst.

Wenn es das Fragment ist, von dem sich Barthes dagegen für die textuelle Lust und erst recht für die Wollust mehr verspricht, favorisiert er – konsequent in dieser Radikalisierung – nicht nur einfach ein anderes Genre als die Pornographie, sondern eine andere *Art* von Genre, nämlich ein formal gegenüber einem inhaltlich akzentuierten Genre.

Erotisierung des Fragments – Fragmentierung des Erotischen

Innerhalb wie außerhalb von *Le plaisir du texte* zeichnet sich bei Barthes in den 1970er Jahren eine auffällige Erotisierung des Fragments ab.³⁵⁵ Dieser Autor hat zwar bereits seit seinen frühesten Veröffentlichungen ein theoretisches wie praktisches Faible für fragmentarische Formen.³⁵⁶ Nach eigener Auskunft (vgl. OC I, 23) ziehen ihn vor allem das Unsystematische, Diskontinuierliche und Inkohärente der »écriture courte« (OC III, 166) an, mithin die ›klassischen‹ Merkmale der Gattung Fragment oder Aphorismus.³⁵⁷ Doch in den 1970er Jahren verschmelzen diese Attraktionsfaktoren bei ihm – oberflächlich ähnlich wie bei Adorno und Gorsen in ihrer Begeisterung für Montagen und andere Brüche – mit dem Bedeutungsbereich des Sexuellen und Erotischen, der Lust und Wollust. Die *Liaison* zeigt sich in Barthes' Reflexionen über Fragmentiertes, die selbstverständlich ihrerseits kein geschlossenes System bilden, sondern höchstens Fragmente einer Theorie des Fragments.

355 Fokussiert zu dieser These vgl. meine Ausführungen (2013).

356 Vgl. Ette im Kommentar LT 154f.

357 Vgl. z.B. den Artikel ›Fragment‹ im Wörterbuch der *Ästhetischen Grundbegriffe*: Fetscher (2001).

Nach freier Willkür lassen sich einige Theorie-Bruchstücke³⁵⁸ zusammentragen, die eher assoziative als definitonische Hinweise zur Frage geben, weshalb Barthes fragmentarisches Schreiben und Lesen erotisch findet. In *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) heißt es: »Le fragment [...] implique une jouissance immédiate: c'est un fantasme de discours, un bâillement de désir.« (OC III, 166)³⁵⁹ Das Fragment verspricht eine unmittelbare Wollust und wird in seiner Beziehung zum Diskurs mit dem in der Erotik kardinalen Moment des Phantasmatischen verbunden. Während damit eingängige textuell-sexuelle Parallelen evoziert werden, etwa das Aufblitzen eines phantasmatischen Jenseits sowohl beim fragmentarischen Schreiben gegenüber traditionell-diskursiven Texten ebenso wie beim Begehren eines Anderen, ist die Auskunft im Vorfeld dieser Stelle raunender: Das Fragment sei wie das Haiku »torin« (»taurinisch«), also mit einer Praxis des Buddhismus vergleichbar, die sich als »méthode de l'ouverture abrupte, séparée, rompue« auszeichne (OC III, 166).³⁶⁰ Weniger enigmatisch schreibt er in derselben Passage, in der für *Barthes par Barthes* charakteristischen dritten Person Singular: »Aimant à trouver, à écrire des débuts, il tend à multiplier ce plaisir: voilà pourquoi il écrit des fragments: autant de fragments, autant de débuts, autant de plaisirs [...].« (OC III, 166) »Er liebt es, Anfänge zu finden, zu schreiben, und so neigt er dazu, die Lust zu vervielfachen: Deshalb also schreibt er Fragmente: so viele Fragmente, so viele Anfänge, so viele Lüste [...].«³⁶¹

Wer so gerne immer wieder anfängt, muss folglich auch Unterbrechungen lieben, und die besondere Affinität des Fragmentarischen zur programmatisch perversen Lust bzw. Wollust in den Figuren oder Fragmenten³⁶² von *Le plaisir du texte* scheint mit dieser

358 Weitere finden sich etwa im Beitrag über *Fragments d'un discours amoureux* (1977) von Donnelly (2004).

359 Vgl. die Übersetzung als Barthes: *Über mich selbst*, S. 110.

360 Vgl. ebd.

361 Ebd. Vgl. dazu bes. Brune (2003), S. 15-21, sowie Ette im Kommentar LT 158.

362 Barthes spricht z.B. im Vorwort zu *Fragments d'un discours amoureux* synonymisierend von »figures« (OC III, 461-464). Vgl. dt. Barthes: *Fragmente*, S. 15-19.

Liebe zum Gebrochenen, Gestückelten zu tun zu haben, die sich nach jener internen Typologie der erotischen Textbeziehungen als Fetischismus beschreiben ließe. Die Figur *Plaisir* charakterisiert den Text der Wollust, d.h. der extremen Perversion außerhalb jeder vorstellbaren Finalität, in Lexikon-Manier mit einer Stichwort-Reihung: »*Textes de jouissance. Le plaisir en pièces; la langue en pièces; la culture en pièces.*« (PT 82; LT 66) In der umfangreichsten Figur *Bords* (*Seiten*) wird die »intermittence«, die »Unterbrechung«³⁶³ oder laut Ettes Neuübersetzung »Einschiebung« (LT 18), für »érotique« erklärt (PT 19).³⁶⁴ »Intermittence« wird innerhalb des – gemäß dem durchgängigen Zerstückelungsprinzip von *Le plaisir du texte*³⁶⁵ – intern nochmals in einzelne Mikrotexte fragmentierten Fragments einerseits auf den Körper und andererseits auf den Text, insbesondere den literarischen Text bezogen. Barthes fragt rhetorisch, ob die erotischste Stelle eines Körpers nicht dort sei, wo die Kleidung klappe (»*là où le vêtement bâille*«),³⁶⁶ um fortzufahren:

Dans la perversion (qui est le régime du plaisir textuel) il n'y a pas de »zones érogènes« (expression au reste assez casse-pieds); c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique: celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche); c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore: la mise en scène d'une apparition-disparition. (PT 19)

In der Perversion (die der Modus der textuellen Lust ist) gibt es keine »erogenen Zonen« (eine Ausdruckweise, die im übrigen reichlich nervtötend ist); erotisch ist – wie die Psychoanalyse ganz richtig gesehen hat – die Einschiebung: jene der Haut,

363 So hat König übersetzt: Barthes: *Die Lust am Text* (1974), S. 17.

364 Zur erotischen Aufladung des Fragments als Unterbrechung vgl. auch Brune (2003), S. 202-204.

365 Ette teilt daher die »Figuren« in »Mikrotexte« (»Mikroerzählungen« und »Mikrotheoreme«) und diese wiederum in »Abschnitte« ein; vgl. dazu im Kommentar LT 150-154.

366 Die Wendung unterhält offenkundige Verbindungen einerseits zu Barthes' *L'Empire des signes* und andererseits zu Batailles *L'érotisme* (vgl. Ette im Kommentar LT 414).

die zwischen zwei Kleidungsstücken (Hose und Bluse) glänzt, zwischen zwei Seiten (dem halb geöffneten Hemd, dem Handschuh oder dem Ärmel); dieses Glänzen selbst ist verführerisch, oder anders: die Inszenierung eines Auftauchens-Abtauchens. (LT 18f.)

Barthes geht weiter als jene Zeitgenossen, die wie Herbert Marcuse den Eros über das enge Territorium des Genitalbereichs hinaus auf die »erogenen Zonen« der Partialtriebe ausdehnen wollen:³⁶⁷ Sein Begriff von Perversion gibt die Verortung der Lust überhaupt auf, die genauso wenig in gewissen Körperzonen wie in bestimmten Inhalten oder Themen von Texten lokalisierbar ist, sondern einem immer wieder neu entstehenden Zwischenraum der »intermittence« entspringt. Unter Anspielung auf Lacans Theorie mit ihrem Kardinalkonzept der *faille* (Spalte) erotisiert Barthes den beweglichen Zwischenraum, der zudem nicht als *Ort*, sondern als Evokation einer *Bewegung* des Enthüllens und Verbergens, »apparition-disparition«, vorgestellt wird.³⁶⁸

Was hier für den Bereich des Bekleidens beschrieben ist, bezieht sich buchstäblich auf der anderen Seite, d.h. vor dem Abstand, der im Druckbild zwischen den einzelnen Fragment-Teilen klafft – Barthes lässt keine performative Gelegenheit aus –, auf die Welt der Texte bzw. der Literatur: Nach de Sade, Philippe Sollers und Severo Sarduy erhält Flaubert, dessen *Bouvard et Pécuchet* zu Barthes' Lieblingstexten gehört und den er 1976 in einem Interview als letzten klassischen und zugleich ersten Schriftsteller der Moderne bezeichnen wird (vgl. OC III, 437),³⁶⁹ großes Lob dafür, dass bei ihm der Bruch (»rupture«) erstmals nicht mehr »exceptionnelle, sporadique« sei, vielmehr das gesamte Aussagen erfasse und so der gleichwohl sehr lesbare Diskurs unter der Hand zu einem der wahnsinnigsten (»l'un des plus fous«) werde, den man sich vorstellen könne, indem sich das ganze logische Kleingeld (»toute

367 Zu Marcuses Votum für die »Reaktivierung aller erogenen Zonen« vgl. oben S. 73.

368 Vgl. Ette im Kommentar LT 186f., 412, 414. Zum lacanschen »Intertext« vgl. bereits den ersten ausführlichen Stellenkommentar zu *Le plaisir du texte* von Mortimer (1989), S. 60f.

369 Vgl. dazu Ette im Kommentar LT 414.

la petite monnaie logique«) in den Zwischenräumen (»interstices«) finde (PT 18; vgl. LT 17f.). Die Hymne gipfelt bei der Lust solcher Brüche und Spalten:

Voilà un état très subtil, presque intenable, du discours: la narrativité est déconstruite et l'histoire reste cependant lisible: jamais les deux bords de la faille n'ont été plus nets et plus ténus, jamais le plaisir mieux offert au lecteur – si du moins il a le goût des ruptures surveillées, des conformismes truqués et des destructions indirectes. (PT 18)

Dies ist ein sehr subtiler, fast unhaltbarer Zustand des Diskurses: Die Erzählstruktur wird dekonstruiert und die Geschichte bleibt dennoch lesbar: Niemals waren die beiden Seiten der Spalte klarer und deutlicher, niemals wurde dem Leser die Lust schmackhafter gemacht – sofern er nur Geschmack an überwachten Brüchen, verfälschten Konformismen und indirekten Zerstörungen hat. (LT 18)

Dieses gelobte Gebrochene von unterschiedlichsten Facetten und mehr angespielt als »klar und deutlich« bestimmten Bedeutungen wird in *Bords* versuchsweise als Moderne-Kriterium vorgeschlagen: Barthes mutmaßt, der Wert (»valeur«) von Werken der Moderne ergebe sich vielleicht daraus, dass sie derart immer zwei Seiten besäßen (»deux bords«) und daher Duplizität (»duplicité«) aufwiesen (PT 15; LT 15). Zu dieser Moderne werden historisch sprunghaft statt in chronologischer Reihenfolge als Paradebeispiele neben Flaubert de Sade mit seinen allgegenwärtigen kollidierenden Codes etwa zwischen dem Edlen und Trivialen, aber auch Gegenwartsautoren gezählt: Philippe Sollers mit *Lois* (1972) und Severo Sarduy mit *Cobra* (1972). Sind textuelle Brüche und Risse aller Art an sich kein gewagtes, sondern gängiges Moderne-Merkmal, werden sie hier speziell mit der Dimension erotischer Lust ausgestattet. Und dies geschieht anders als namentlich bei Adorno, der mit der modernen Montage zwar ebenfalls das Diskontinuierliche, Disparate erotisiert, jedoch für die ontologische Ebene des montierten Kunstwerks eine Art Auflehnung des Lustprinzips der Einzelmomente gegen das Realitätsprinzip des Ganzen schildert und als adäquate Reflexion der modernen

Sinnkrise auffasst.³⁷⁰ *Le plaisir du texte* fokussiert hingegen auf die Lust des Lesenden (wie Schreibenden) und schattiert sie in *Bords* durch die Assoziation mit Fest («fête») und Fülle («plénitude») der Sprache hedonistisch (PT 17; LT 16f.) – auch und gerade bei der Erotisierung des modern Gebrochenen, der das Fragment in Barthes' Ästhetik seinen besonderen Sex-Appeal verdankt.

Wenn allgemein der sexualisierende Blick auf Kunst in den Ästhetiken um 1968 umgekehrt zugleich Folgen hat für den Blick auf Sexualität, deren Bild deshalb von den Kunsttheorien mit-erfunden wird, zeigt sich dieser Umkehreffekt bei Barthes in spezifischer Gestalt: Die Erotisierung des Fragments bewirkt gleichzeitig eine Fragmentierung des Erotischen. Die Assoziation des Eros mit zeitlicher und räumlicher Unterbrechung, mit strukturellen Brüchen und Rissen verschiedenster Façon bringt ein Gegenbild hervor zu den ungebrochenen Befreiungsvorstellungen in den Sexualprogrammen der Zeit, die auf das hemmungslos-ungehinderte Ausleben des ›Sexualtriebs‹ nach Aufhebung der Repression aus sind. Darin liegt eine grundlegende Differenz zu Marcuses Konzeption, obwohl jener Autor nicht zu den naiven Propagatoren der befreienden Enthemmung gehört und keine simple Entsublimierung fordert: Im Gegensatz zu Barthes versieht Marcuse seine polymorph-perverse Sexualität mit dem Moment harmonischer Ungebrochenheit und kommt nicht ohne Voraussetzung einer ›natürlichen‹ Sexualität jenseits aller kulturellen Überformungen aus.

Barthes' Gegenbild ist kein resigniertes. Es suggeriert nicht, eine solche Befreiung sei leider unrealisierbar, vielmehr gar nicht wünschbar, da Lust vom Anheben und Abreißen lebe. Es suggeriert auch nicht, ungebrochene Lust sei in einer Welt der Krisen und Katastrophen nicht (länger) erlaubt, vielmehr Gebrochenes verspreche größere Lust als Glattes. Barthes' Ode an die Lust am fragmentierten Text mit Anklängen sadescher und bataillescher Figuren der Schranke als Bedingung von Lust evoziert eine stimulierende Abhängigkeit der Lust bzw. Wollust von Abbruch und Beschränkung im Sinne jener nackten Körperstellen, die nicht

370 Vgl. oben Kap. II.5, S. 331f.

in ihrer Nacktheit, sondern als klaffende Kluft der Bekleidung erotisch wirken.

Dabei beteiligt sich Barthes insofern am Befreiungspathos der zeitgenössischen Aufbruchsbeschwörungen, als er das Repressionsnarrativ in Anspruch nimmt für seinen Hedonismus selbstzweckhafter Lust³⁷¹ und – nicht zufällig parallel – für die fragmentierte Schreibweise mit ihrem besonderen Potenzial textueller Selbstzweck-Lust und Wollust. In einem Interview von 1970 spricht er von seiner Vorliebe für den diskontinuierlichen Diskurs (»discours discontinu«) aus gegenwärtigem Überdruß an aufsatzhaften Formen (»formes dissertatives«) und verweist auf verwandte zeitgenössische Sympathisanten der fragmentierten Präsentation wie Lacan, Derrida, Kristeva oder Sollers (OC II, 1006f.).³⁷² Bei diesen Autoren bzw. dieser Autorin

il y a une levée de la censure séculaire qui oblige tout texte »intellectuel« à gommer l'éclat, l'abrupt des formulations: il n'y a pas eu de Nietzsche en France pour oser discourir (mettons un tiret) d'éclat en éclat, d'abîme en abîme. (OC II, 1007)

gibt es die Aufhebung der jahrhundertelangen Zensur, die jeden »intellektuellen« Text zwingt, den Splitter, das Abrupte der Formulierungen auszuradieren: Es gab keinen Nietzsche in Frankreich, der es gewagt hätte, den Dis-kurs (setzen wir den Bindestrich) von Splitter zu Splitter, von Abgrund zu Abgrund zu führen.³⁷³

Nicht für die Pornographie oder andere durch Zensurgesetze bedrängte *Textinhalte* legt Barthes sein Wort ein, sondern für eine *Schreibweise*, die laut dieser Erzählung von den Konventionen des »intellektuellen« Texts als einer vielleicht subtileren, aber mindestens so wirksamen Zensur über Jahrhunderte – und in Frankreich, wo

371 Vgl. oben S. 347.

372 Vgl. Barthes: *Körnung der Stimme*, S. 82. Das Interview ist im Mai 1970 in *Les Lettres françaises* erschienen.

373 So die – gegenüber Barthes: *Die Körnung der Stimme*, S. 82, zu bevorzugende – Übersetzung im Kommentar zu *Die Lust am Text* von Ette, der entgegen dem Abdruck in der französischen Gesamtausgabe einen Bindestrich einfügt (LT 156).

ein wagemutiger Nietzsche fehlte, noch länger als in Deutschland – unterdrückt worden ist. Mit dem Votum für das Fragment, diesem subversiven Störenfried (»trouble-fête«) des Abhandlungstons, beschwört er als Gegenideologie der Form (»contre-idéologie de la forme«) einen Aufbruch des theoretischen Texts (OC III, 318).³⁷⁴

Dieser textuelle Aufbruch bedeutet für Barthes gleichzeitig eine *Literarisierung* der Theorie, sind doch solche Gegentöne zum Abhandlungsmäßigen seit je die Domäne der Literatur. Barthes kritisiert den herkömmlichen Diskurs der Wissenschaft im Allgemeinen sowie der ästhetischen Theorie bzw. Literaturwissenschaft im Besonderen und plädiert prominent in seinem Beitrag *De la science à la littérature* zu einem *Times Literary Supplement* von 1967 für die Annäherung der wissenschaftlichen, namentlich strukturalistischen Schreibweise an die literarische *écriture* (vgl. OC II, 428).³⁷⁵ Die »subversion« der wissenschaftlichen Sprache durch Orientierung an der Literatur, freilich jenseits der traditionellen literarischen Gattungen,³⁷⁶ soll – neben oder besser: mit der Bewusstmachung der sprachlichen Form von Erkenntnis und der Entlarvung des Trugs einer »neutralen« Metasprache – zentral darin bestehen, die Dimension der Lust (»plaisir«) zurückzugewinnen (OC II, 431f.). In einer auf Mühsal getrimmten Gesellschaft sei Lust für den Bereich der Wissenschaft diskreditiert bzw. in die Kunst ausgelagert worden, variiert Barthes die Unterdrückungsgeschichte und zitiert Coleridge: »*A poem is that species of composition which is opposed to works of science, by proposing, for its immediate object, pleasure, not truth*« (ebd.).³⁷⁷ Stimmt Barthes

374 Vgl. Barthes: *Körnung der Stimme*, S. 230, im Interview in *Le Magazine littéraire* vom Februar 1975.

375 Ähnlich zur Frage der Literatur-Wissenschaft vgl. im Interview in *Les Lettres françaises* vom Februar 1972 (OC II, 1482-1484; Barthes: *Körnung der Stimme*, S. 180-182).

376 Vgl. dazu im Gespräch mit Bojovic: »L'essentiel est de savoir qu'aujourd'hui le travail de l'écrivain ne tourne pas autour du roman, ni de la poésie, ni de la nouvelle, ni même de la critique. L'objet de travail est le texte. Il s'agit de produire des textes, des textes expérimentaux sur l'écriture qui échappent à la division traditionnelle des genres littéraires.« (Barthes/Bojovic: *Il n'y a pas d'art pour l'art*, S. 15)

377 Die berühmte Äußerung stammt aus dem 14. Kapitel von Coleridges *Biographia Literaria* (1817).

dieser »déclaration ambiguë« hinsichtlich der »nature en quelque sorte érotique« von Gedicht und Literatur zu, ist er jedoch gegen die Abkopplung der literarischen Lust von Erkenntnis und Wahrheit durch Zuweisung eines separaten Bezirks, eines »canton réservé et comme surveillé« (ebd.). In diesem Sinn ist auch Barthes kein Freund des Naturschutzparks.

Vielmehr teilt er den um 1968 beliebten Blick auf Kunst bzw. Literatur als spezifisch erotische Weise des Wissens, wie er bei den beiden Marcuse, Susan Sontag und Adorno deutlich geworden ist.³⁷⁸ Daraus zieht Barthes allerdings die programmatische Konsequenz einer Fusion der wissenschaftlichen mit der literarischen Sphäre bis zur Aufhebung der Differenz von Meta- und Objektsprache (vgl. OC II, 431). Er richtet seine ganze Aufmerksamkeit auf die konkreten Sprachverfahren oder Schreibweisen: So wenig wie die Literatur von Erkenntnis, so wenig ist die Wissenschaft von Lust ausgeschlossen³⁷⁹ und soll, vor allem wenn sie über Literatur spricht, den literarischen »Eros du langage« (OC II, 431) ihrerseits realisieren. Das Projekt einer Literarisierung der (Literatur-)Theorie erweist sich im Literaturbeilage-Beitrag zugleich als Erotisierungsprojekt und antizipiert dadurch den besonderen Bezug der Text-Lust zur Literatur in *Le plaisir du texte*. In diesem Projekt einer erotisierenden Literarisierung gründet Barthes' Flair fürs Fragment, das er zu jenen experimentellen Formen jenseits traditioneller Gattungen zählt.

Schreibpraxis: Fragmentierte Theorie als erotische Aktion

In *Le plaisir du texte* hat Barthes sein Fragment-Faible nicht nur theoretisch bezeugt, sondern zugleich praktiziert: Die insgesamt 46 Figuren, die in sich weiter gestükkelt und durch das am Ende angefügte Inhaltsverzeichnis der Figuren-Titel von *Affirmation* bis *Voix* lediglich alphabetisch geordnet sind,³⁸⁰ bieten – an Stelle von

378 Vgl. dazu oben bes. S. 117, 182, 223 und 316.

379 Entsprechend insinuiert Barthes in *Le plaisir du texte*: »[E]t pourtant: si la connaissance elle-même était délicieuse?« (PT 39; vgl. LT 33)

380 Detailliert zur Textgestalt einschließlich Interpretation des »Fehlers« in der alphabetischen Anordnung (die Figur *Commentaire* ist zwischen *Corps* und *Dérive* anstatt zwischen *Clivage* und *Communauté* einsor-

stringent durchgeführten und systematisch entfalteten Gedanken in Abhandlungsform – immer wieder neu ansetzende, heterogene Überlegungssplitter und Erzählfetzen. Der vielfach fragmentierte Text, weniger auf kontinuierliche Lektüre denn auf ein Aufschlagen der Seiten nach sprunghafter Lust und Laune ausgerichtet, lässt sich als eine mögliche Realisierung jenes im *Times*-Beitrag von 1967 skizzierten Programms zur Literarisierung bzw. Erotisierung des theoretischen Texts lesen,³⁸¹ zumal dieses Programm hier in der Figur *Science* erneut zur Sprache kommt:

Quel rapport peut-il y avoir entre le plaisir du texte et les institutions du texte? Très mince. La théorie du texte, elle, postule la jouissance, mais elle a peu d'avenir institutionnel: ce qu'elle fonde, son accomplissement exact, son assumption, c'est une pratique (celle de l'écrivain), nullement une science, une méthode, une recherche, une pédagogie; de par ses principes mêmes, cette théorie ne peut produire que des théoriciens ou des praticiens (des scripteurs), nullement des spécialistes (critiques, chercheurs, professeurs, étudiants). Ce n'est pas seulement le caractère fatalement méta-linguistique de toute recherche institutionnelle qui fait obstacle à l'écriture du plaisir textuel c'est aussi que nous sommes actuellement incapables de concevoir une véritable science du devenir (qui seule pourrait recueillir notre plaisir, sans l'affubler d'une tutelle morale) [...]. (PT 95f.)

Welche Beziehung kann es zwischen der Lust am Text und den Institutionen des Textes geben? Eine sehr dünne. Die Texttheorie postuliert sehr wohl die Wollust, doch sie hat wenig institutionelle Zukunft: Was sie begründet, mithin ihre präzise Durchführung, ihre Grundannahme, ist eine Praxis (jene

tiert) als ein symbolisches Durchkreuzen noch dieser arbiträren Ordnung, vgl. Ette im Kommentar zu LT 150-163.

³⁸¹ Ohne damit für Barthes einfach einen »Weg von der Wissenschaft zur Literatur« zu behaupten oder gar seine Texte bis 1967 der *science* und ab 1967 der *littérature* zuzuteilen. Gegen die »Versuchung« einer solchen Lesart unter Verweis auf Barthes' uneinheitlichen Forschungsbereiche und unterschiedlichen Schreibweisen vgl. die *intellektuelle Biographie* von Ette (1998), S. 286f.

des Schriftstellers), in keinerlei Weise eine Wissenschaft, eine Methode, eine Forschung, eine Pädagogik; gemäß ihrer Prinzipien selbst kann diese Theorie nur Theoretiker oder Praktiker (Schreiber) hervorbringen, keinesfalls aber Spezialisten (Kritiker, Forscher, Professoren, Studierende). Nicht nur der fatalerweise meta-sprachliche Charakter jeglicher institutionellen Forschung verhindert das Schreiben der textuellen Lust, sondern auch, daß wir gegenwärtig unfähig sind, eine wahrhafte Wissenschaft der Zukunft zu konzipieren (die allein unsere Lust aufnehmen könnte, ohne sie unter moralische Vormundschaft zu stellen) [...]. (LT 76f.)

Der Vergleich mit *De la science à la littérature* lenkt die Aufmerksamkeit aber auch auf die Differenzen der beiden Texte. Auf thematischer Ebene bestehen diese namentlich darin, dass *Science* dem Aufruf von 1967 zur erotisierenden Verschiebung der Schreibweise *de la science à la littérature* einen beinahe trotzigen Abgesang entgegensetzt und die textuelle Lust für anti-wissenschaftlich, da anti-institutionell erklärt. Das trifft (bis in die heutige »Zukunft«) insofern zu, als Texte der Art von *Le plaisir du texte* kaum Chancen auf Annahme etwa als wissenschaftliche Qualifikationsschriften hätten. Barthes übertreibt jedoch die Selbstinszenierung genüsslich, wenn er indirekt die eigene *écriture* entgegen ihrer bzw. seiner mittlerweile durchaus gut etablierten Institutionalisierung zum Outsider-Unternehmen stilisiert.

Wichtiger noch ist der Unterschied in der Schreibweise der beiden Texte: Im Kontrast zum Beitrag von 1967, dessen aufsatzhafter Duktus in performativer Spannung zur geforderten literarisierenden Erotisierung steht, ist der Kurztext *Science* mit der hingeworfenen Frage zum Auftakt und den nur angerissenen Argumenten in der fragmentarischen Art von Barthes' Figuren geschrieben. So beansprucht die Figur, die postulierte »Praxis des Schriftstellers« selbst zu realisieren – was sich nicht bloß gegen die institutionalisierten Schreibformen der Wissenschaft richtet. Denn der Anspruch solchen Schreibens auf *Praxis* durchkreuzt zugleich eine in den politischen Aufbruchsbewegungen der Zeit gängige Opposition von schriftlicher Theorie und aktionistischer Praxis. Entsprechend geschieht es im *Les Lettres françaises*-Interview

vom Februar 1972: Indem Barthes bei der eingangs besprochenen Kritik an den lustfeindlichen Studenten eine Theorie der Text-Lust als konstruktiv-kämpferische Aktion (»action constructive, combative«; OC II, 1480) fordert, biegt er den Begriff der Aktion mutwillig um auf Schreibweisen der Lust, auf erotische Papier-Praktiken.

Generell praktiziert Barthes seinen 1970 verkündeten Abhandlungsüberdruss, den fast zum Ekel (»dégoût«) mutierten Ver-lust der Lust (»plaisir«) am abhandelnden Text (OC II, 1006), als fortan verstärkt fragmentarische Schreibweise. Die Form von Fragment-Figuren erhalten insbesondere die Bücher zu (sprach-) erotischen Themen: neben *Le plaisir du texte* das Essay-Ensemble *Sade, Fourier, Loyola*, zumindest zu einem einschlägigen Teil (*Sade II*),³⁸² und dann *Fragments d'un discours amoureux* (1977). Daher ergibt sich bei aller betonten thematischen Unabhängigkeit der textuellen Lust eine spezielle Affinität dieser Form zu solchen Themen. Oder in umgekehrter Blickrichtung: Dadurch, dass Barthes über das Verhältnis von Lust und Text, über den Marquis de Sade als Sprachbegründer und über die Sprache der Liebenden in Fragmenten schreibt, erotisiert er die theoretisch als erotisch deklarierte Form praktisch.

Barthes scheint der fragmentarischen Form eine nachhaltige erotisch-subversive Kraft noch in der Zeit zuzutrauen, als er nicht mehr primär von der *Lust* am Text, sondern von der *Liebe* schreibt. Jedenfalls bleiben die *Fragments d'un discours amoureux* erklärtermaßen der Form von Figuren (»figures«) oder Redebruchstücken (»bris de discours«) treu, die hier einem Liebenden in den Mund gelegt werden³⁸³ und durchgängig mit einmontierten Zitatsplittern vor allem aus der französischen und deutschen Literatur und Philosophie versetzt sind (OC III, 461). Der thematische Schwerpunkt hat sich dagegen vom *plaisir du texte* zum *discours amoureux* verschoben, was allein schon darin augenfällig wird, dass die frühere Schrift keine Figur zu *Amour* und die spätere keine zu

382 Vgl. darüber im Interview in *Les lettres françaises* vom Februar 1972 (OC II, 1485 f.; Barthes: *Körnung der Stimme*, S. 185 f.)

383 Mit einer *Inquit*-Formel vor dem Figuren-Teil: »C'est donc un amoureux qui parle et qui dit.« (OC III, 465).

Plaisir bietet. Für diese Verschiebung, die aus einer historisierenden Perspektive auf die erotisierten Ästhetiken um 68 signifikant ist, findet sich in den *Fragments* eine mittelbare Erklärung. Die Figur *Obscène* versieht nämlich den Fokus der Liebe mit einem Zeitindex: Unter dem Titel *L'obscène de l'amour* wird als eine historische Umkehrung der Werte (*renversement de valeurs*) diagnostiziert, dass heute nicht länger »le sexuel«, vielmehr »la sentimentalité de l'amour« moralisch verpönt (*censuré*) sei und für obszön gelte (OC III, 623-626).³⁸⁴ Eine dominante Tendenz im Umgang mit diesem Begriff um 1968 radikalisierend, wird das Obszöne schlicht als das Anachronistische bestimmt: »Tout ce qui est anachronique est obscène.« (OC III, 625) Ohne genauere Angabe, wann sich der Umbruch vollzogen und die »opinion moderne« (OC III, 623) durchgesetzt habe, konkretisiert der sechste Mikrotext der Figur die gegenwärtige Obszönität der Liebe:

6. L'impôt moral décidé par la société sur toutes les transgressions frappe encore plus aujourd'hui la passion que le sexe. Tout le monde comprendra que X ... ait »d'énormes problèmes« avec sa sexualité; mais personne ne s'intéressera à ceux que Y ... peut avoir avec sa sentimentalité: l'amour est obscène en ceci précisément qu'il met le sentimental à la place du sexuel. [...] (OC III, 625)

6. Der moralische Zoll, den die Gesellschaft auf alle Übertretungen erhebt, betrifft heute die Leidenschaft mehr noch als das Geschlecht. Jedermann wird verstande[n – C. W.], daß X ... »ungeheure Probleme« mit seiner Sexualität hat; niemand aber interessiert sich für die, die Y ... mit seinem Gefühlsleben haben mag: die Liebe ist eben darin obszön, daß sie das Gefühlsmäßige an die Stelle des Sexuellen setzt. [...] ³⁸⁵

Das um 1968 omnipräsente Repressionsnarrativ – noch deutlicher im vierten Mikrotext: »Comme divinité (moderne), l'Histoire est répressive, l'Histoire nous interdit d'être inactuels« (ebd.) – und die damit verbundene Figur der Überschreitung im Sinne Batailles,

³⁸⁴ Vgl. Barthes: *Fragments*, S. 180-185.

³⁸⁵ Ebd., S. 184.

von der dann im siebten Textstück die Rede ist (vgl. OC III, 627),³⁸⁶ haben ihre Attraktivität offenbar nicht eingebüßt. Und der im kritischen Ton mitschwingende Aufruf, für das Unterdrückte, das moralisch Verpönte Partei zu nehmen, läuft nach wie vor unter dem Namen des Obszönen. Doch weil das Obszöne als Unzeitgemäßes zeitabhängig ist und sich die Zeiten geändert haben, wird seine Stelle nun neu besetzt: mit der Liebe, um deren Sprache die *Fragments* kreisen. Das Unterfangen dieses Texts präsentiert Barthes als programmatisch unzeitgemäß³⁸⁷ – genau wie er es einige Jahre zuvor mit *Le plaisir du texte* getan hat. Nur sprechen die *Fragments d'un discours amoureux* nicht mehr vorrangig die Lust und Wollust als unzeitgemäß an, die Barthes früher zur Verschiebung oder ›Perversion‹ der Sexualitätskonzeption gegen die geförderte genitale Erotik der Zeit (und gegen den lustfeindlichen Ideolekt des politischen Aufbruchs) veranschlagt hat. Dass sich jetzt das Unzeitgemäße der *Fragments* zum neu bedachten altmodischen (»démodé«; OC III, 625) Gefühl der Liebe hin verschiebt, erscheint in der Einschätzung begründet, die um 1968 initiierte Sexualisierung – an der Barthes freilich selber auf dem Feld der Ästhetik bzw. Texttheorie mitgewirkt hat – sei im Jahr 1977 endgültig vollzogen.

* *
 *

386 Barthes beruft sich häufig auf Bataille und hat zur Sondernummer von *Critique* (Août-Septembre 1963) über diesen Autor einen Aufsatz beige-steuert, der übrigens auf Foucaults berühmten Beitrag *Préface à la transgression* im gleichen Heft folgt. Vgl. Barthes: *Métaphore de l'œil* (1963).

387 Vgl. dazu auch Ette (1998), S. 439.

Rückblick

Dahingestellt bleiben kann, ob Barthes' Hinwendung zur Liebe wiederum zeitgemäß ist im Sinn eines breiteren Phänomens, wofür der Hinweis auf ein Buch wie Niklas Luhmanns *Liebe als Passion* (1982) so verführerisch wie unzureichend wäre.³⁸⁸ Auf jeden Fall zeichnet sich Ende der 1970er Jahre ein allmähliches Verebben der intensiven Sexualisierungstendenzen in den ästhetischen Theorien und Diskussionen ab. So ist mit Barthes' *Fragments d'un discours amoureux* exemplarisch der – bewusst unscharfe – Grenzbereich des betrachteten Zeitraums erreicht. Nicht nur deshalb steht dieses Kapitel am Schluss des vorliegenden Buchs zu den wechselseitig verschränkten Theorien der Kunst bzw. Literatur und der Sexualität um 1968, sondern auch, weil Barthes' erotisierte Texttheorie in Fragmenten aus systematischem Blickwinkel einen doppelten Extrem- und Grenzfall bildet.

Zum einen führt Roland Barthes thematisch-konzeptuelle Momente, die sich für die erotisierten Ästhetiken der Zeit als zentral erwiesen haben, auf eigene Weise weiter:

1. Die kritische Adaptation der Psychoanalyse, ein kardinaler Faktor der Erotisierungstendenz, äußert sich in den Kunst- und Literaturtheorien um 1968 immer wieder darin, dass pathologische Begriffe der herkömmlichen Triebtheorie für die Ästhetik programmatisch umgewertet werden. Wenn allen voran der Begriff der Perversion positiv umbesetzt wird, geht es nicht einfach um eine generelle Entgrenzungs- und Überschreitungsbewegung hin zum sexuell Anrühigen und Skandalösen. Vielmehr wird – parallel zur sexualtheoretischen Rehabilitation von polymorph-perverser Sexualität der Partialtriebe jenseits jeglichen Fortpflanzungsziels, namentlich bzw. einschließlich Homosexualität – hauptsächlich

³⁸⁸ Zumal Luhmann bereits im Sommersemester 1969 eine Übung zu diesem Thema abgehalten hat, und zwar womöglich – eindeutig belegt ist es nicht (vgl. Anz [2010]) – in Vertretung Adornos an der Universität Frankfurt. Vgl. das postum herausgegebene Manuskript, das indes gemäß Hg. als Textgrundlage einer Lehrveranstaltung jenes Semesters an der Universität Bielefeld diente: Luhmann: *Liebe* (2008).

selbstzweckhafte Lust zelebriert. Solche Lust genießt in der (auto-)ästhetischen Tradition seit je Sympathie, widerstrebt jedoch dem auf AgitProp und *littérature engagée* abonnierten Klischee von Kunstprogrammatisierung um 68 und steht auch innerhalb der Theorien bisweilen in Spannung zu moralisch-politisch zweckgerichteten Erwartungen an die Kunst. Nebenbei vermag diese Akzentuierung des Perversionsbegriffs zumindest teilweise zu erklären, weshalb, entgegen der Erwartung aus dem Rückblick und bezüglich eines unspezifischeren Begriffs, Abgrenzungen gegenüber mit Gewalt verbundener Sexualität relativ selten problematisiert werden.

Auf einem derart aufgewerteten Begriff von Perversion beruhen insbesondere Ludwig Marcuses und Peter Gorsens Kunsttheorien des Obszönen. Marcuse, der in die Projektskizze einer neuartigen Literaturgeschichte ein ästhetisches Programm integriert, orientiert sich mit seiner Rezeptionsästhetik der direkt sinnlichen und speziell sexuellen Stimulation an den ›perversen‹ Genüssen einer ›polymorphen Libido‹ ohne Fortpflanzungszweck und bettet diese ›überschüssigen‹ Lüste in eine Anthropologie des Luxus ein. Ebenfalls für den kunstaffinen ›luxuriösen‹ bzw. ›sozialistisch-hedonistischen‹ Eros steht das emphatisch Perverse bei Gorsen, der freilich den Begriff dort, wo er nicht wärmstens empfohlene künstlerische Sujets bezeichnet, zusätzlich zur wirkungsästhetischen Verwendung produktionsästhetisch einsetzt und auf Fetischismus spezialisiert: Sein programmatisch Obszönes ist Effekt von künstlerischen Verfahren der Verfremdung und Verhässlichung, die er eng mit perverser, vornehmlich fetischistischem Verhalten verwandt sein lässt.

Barthes, dessen Konzeptionen eine vergleichende Lektüre abseits der gewohnten Linien etwa zu Julia Kristeva oder Gilles Deleuze und Félix Guattari lohnen, assoziiert das ›Perverse‹, das seine Lust am Text jenseits aller ›Finalität‹ charakterisiert, seinerseits mit ›Hedonismus‹. Trotz subversivem Anspruch ist er, anders als Gorsen, nicht zugleich auf moralisch-politische Erziehung der Rezipienten aus. Da Barthes sich für die Psychoanalyse nicht nur auf Freud, sondern ebenso – und sonst meist anlehnd – auf Lacan und dessen Anhänger bezieht, ist sein Hedonismus insofern radikal, als er die Text-Lust gegen Konzepte des ›Begehrens‹ mit unendlichem Aufschub der Befriedigung ausspielt. Barthes'

text- und literaturprogrammatische Vereinnahmung der Perversion erfolgt im Rahmen seiner weiter ausgreifenden Strategie, psychopathologisches Vokabular zu ›stehlen‹ und ästhetisch umzunutzen. So entwirft er genüsslich statt therapeutisch-besorgt einen Katalog der Lese-Lüste als ›fetischistische‹, ›obsessive‹, ›paranoide‹ sowie ›hysterische‹ Lese-›Neurosen‹ und outet den Semiotiker als Neurotiker. Obschon Barthes darin nicht so aufklärerisch ambitioniert ist wie besonders Gorsen, der den aus seiner Sicht repressiven Begriff der Perversion befreiend pervertieren will, wird an der programmatischen Umwertung der pathologischen Lüste deutlich, wie eine solche Erotisierung – weit entfernt von einem bloßen Import psychoanalytischer Eros-Theorien – mit dem Konzept des Texts bzw. der Literatur und der Lektüre gleichzeitig dasjenige des Eros transformiert.

2. Um 1968 wird häufig nicht nur im Sinn der symptomatischen *Poetik und Hermeneutik*-Diskussion vorsichtig gefragt, ob sich das Obszöne ›ästhetisieren‹ lasse,³⁸⁹ sondern dieses geradewegs zum Zentrum von Kunst und Literatur ausgerufen. Bei aller Beliebtheit des Repressionsnarrativs in der aufbrecherischen Ästhetik bedeutet das keine ungebrochene Pornographie-Euphorie aus Hoffnung auf eine ›Befreiung‹ der bisher ›unterdrückten‹ Gattung. Die naheliegende Diagnose einer Aufwertung der Pornographie in dieser Zeit ist insofern zu präzisieren, als hierbei regelmäßig mindestens ein Teil der Sparte ausdrücklich oder stillschweigend ausgeschlossen wird. Das gilt bereits für die Diskussionen lange vor den *PorNO!*-Voten und reicht bis zu den Wortmeldungen der vehementesten Staiger-Gegner im Literaturstreit, die sich nicht einmal aus Trotz gegen die literaturwissenschaftliche Autorität zu einer pauschalen Verteidigung der Pornographie hinreißen lassen. Es gilt auch für Susan Sontags enthusiastisches Lob der *Pornographischen Phantasie* einer exklusiven Auswahl von Literatur im Gegensatz zur pornographischen Massenware. Selbst Leslie A. Fiedler, der sich – wie Theodor W. Adorno – durch einen unauffälligen, aber signifikanten textgenetischen Bezug als Mitstreiter der Zürcher Debatte auf Seiten von Emil Staigers Gegnern erwiesen hat und der im *Postmoderne*-Programm die Entgrenzung der

389 Vgl. die Einleitung zu Teil II.

Literatur gegenüber Pornographie als Prototyp der Massen- bzw. Trivialgenres fordert, empfiehlt der Literatur mit der ›Übernahme und Verfeinerung‹ pornographischer ›Pop-Formen‹ nur Inspiration, keine Imitation oder Identifikation.

Bei diesen Vorbehalten spielen oftmals moralisch-politische Einwände mit, die in kunsttheoretischen Ansätzen mit gleichzeitigen gesellschaftskritischen und sexualreformerischen Absichten unter Umkehrung herkömmlicher ›Moral‹ wiederkehren. Zudem werden ästhetische Qualitätsbedenken geäußert, die exemplarisch Ludwig Marcuse durch die konzeptionelle Vereinigung von ›ästhetisch beträchtlicher‹ und erotisch stimulierender Kunst zeitspezifisch adaptiert. Zugleich hat sich jedoch insbesondere bei Herbert Marcuse, Gorsen und Adorno neben den Kritikmustern ›repressive Entsublimierung‹ und ›Kulturindustrie‹ ein argumentativer Zusammenhang angedeutet, auf den nun Barthes das ganze Gewicht legt: Die Skepsis der erotisierten Kunsttheorien gegenüber Pornographie oder ›sexualisierter Literatur‹, definiert als rein inhaltlich fixiertes Genre, gründet darin, dass das entscheidende erotisch-subversive Potenzial von Kunst in der Form verortet wird. Aus demselben Grund gibt es in diesen Theorien eine Aversion gegen ›formlose‹ AgitProp und *littérature engagée*, kommen Happening bzw. *Living Theatre* nicht immer gut weg und hat ›authentische‹ Kunst nichts zu tun mit Idealen von Unmittelbarkeit oder gar Natürlichkeit. Barthes, der seine Texttheorie der Lust erklärtermaßen gegen die anti-hedonistischen Diskurse des Aufbruchs lanciert, konzentriert die textuelle Erotik dermaßen auf die ›Schreibweise‹, dass die Pornographie allein mit der ›Graphie‹ steht und fällt. Die Thematisierung von Sexualität vereitelt bei ihm gerade die Chancen zumindest auf ›Wollust‹ als exzessive Sprach(ver)lusterfahrung.

3. Anders als die Eros-Theorie mit eingelassener Ästhetik von Herbert Marcuse, welcher der Kunst und Literatur positive Entwürfe eines schönen neuen Eros zutraut, erwarten die erotisierten Kunstprogramme um 1968 von der Kunst in der Regel keine solchen erotischen Programme jenseits untergrabender Darstellung ›normaler‹ Sexualität. Denn jene erscheinen ihnen doppelt dubios: ästhetisch, weil Programme gleichermaßen unkünstlerisch wie unerotisch sind, und erkenntnistheoretisch, weil die Vorstellbarkeit einer wirklich alternativen Sexualität jenseits bloßer Gegenbilder

zur Wirklichkeit noch bei aller Phantasie zweifelhaft ist. Genauso wenig sind die ästhetischen Theorien in den Konkretisierungen der propagierten erotischen *Formen* auf harmonisch-organische Verfahren abonniert. Im Gegenteil, kunsttheoretisch attraktiver sind gebrochene Formen verschiedenster Art, Diskontinuitäten und Disharmonien, Inkongruenzen und Inkompatibilitäten, die gerne – im Kontrast nicht nur zu Marcuses Konzeption, sondern auch zur Praxis der schönen Bilder von schönen Körpern in progressiven Aufklärungsbüchern wie Amendts *Sexfront* – mit einer emphatischen Ästhetik des Hässlichen verbunden werden. So geschieht es prominent bei Gorsen und Adorno. Für beide ist konkret die ›moderne‹ Montage als (vom Rezipienten produktiv zu erbringende) ›Synthesis des Inkohärenten‹ bzw. als ›Aktion gegen die erschlichene organische Einheit‹ des Kunstwerks eine sexuell-subversive Form par excellence. Die Erotisierung der Montage dürfte allgemein zu deren erneuter Konjunktur um 1968 beigetragen haben.

Barthes erotisiert mit dem Fragmentarischen ebenfalls Formen des Bruchs, die für ihn wie für Gorsen eine Affinität zur fetischistischen Lust haben, rückt aber ein anderes Medium ins Zentrum der Aufmerksamkeit: Wird die Montage primär als Darstellungstechnik optischer Medien, vor allem Photographie und Film, besprochen, obgleich nicht darauf beschränkt (zumal Adorno sie zum generellen ›Formprinzip‹ der ›neuen Kunst‹ erhebt), dann fokussiert dagegen Barthes mit dem Fragment das textuelle Medium, auch wenn die ›Kluft‹ oder ›Spalte‹ in optischer Dimension durchaus mitspielt. Der fragmentierten Schreibweise attestiert er eine lange Repressionsgeschichte im ›intellektuellen‹ Textgebiet und eine subversiv-erotische Kraft, die allerdings nicht mit Hässlichkeit assoziiert ist. Dieser Autor suspendiert das Kategorienpaar des Schönen und Hässlichen, anstatt nach typischer Art der zeitgenössischen ästhetischen Aufbruchsprojekte die herkömmlich dominante Wertung zugunsten des ›unterdrückten‹ Parts umzudrehen. Damit hängt zusammen, dass Barthes das Fragment weder als ästhetische Technik der Verweigerung von ›bloßem‹ Genuss bzw. Erziehung zum ›richtigen‹ Genuss noch als angemessene Reflexionsform der ›modernen Sinnkrise‹ lobt, wie dies Gorsen und Adorno unter je eigenem Akzent in ihren Kunstlust-Programmen

der gebrochenen Formen tun. Vielmehr misst er hedonistisch dem fragmentierten Textduktus als Bewegung ständigen Ansetzens und Abbrechens, dem zerklüfteten, splitterhaften Diskurs im Gegensatz zu kontinuierlichen Formen einen großen Lustfaktor bei. Diese Einschätzung bestimmt nicht nur sein Bild vom Text, sondern im wechselseitigen Effekt auch dasjenige des Eros: Der Erotisierung des Fragments entspricht eine Fragmentierung des Erotischen.

Neben solchen Radikalisierungsmomenten auf thematischer Ebene zeichnen sich Barthes' Fragmente einer Lusttheorie des Texts zum anderen durch eine Schreibweise aus, die als praktische Konsequenz der Diskussion lesbar ist.

Wenn um 1968 der Literatur und Kunst in den theoretischen Texten oftmals ein exklusives erotisches Wissen zugeschrieben wird, und zwar im doppelten Sinn einerseits von Wissen über Sexualität – etwa ein anthropologisches Wissen über abgründige Phantasien wie bei Susan Sontag oder ein verschüttetes Erinnerungs- und visionäres Zukunftswissen wie bei Herbert Marcuse – und andererseits im Sinn einer spezifischen *Weise* von Wissen, dann wirft dies die Frage auf, wie sich die theoretischen Texte selbst in ihrem Verfahren dazu verhalten. Das Verhältnis kann so widersprüchlich sein wie bei Marcuse, der die Ansicht vertritt, der erotische Zukunftsentwurf sei der Kunst als Gestalt gewordenem Wissen der Phantasie, dem einzigen Vermögen der Erinnerung an die Freiheit vor aller Repression, vorbehalten und entscheidend von der künstlerischen Form bedingt, selber aber seine zukunfts-trächtigen Ideen im konventionellen Abhandlungsgestus darbietet. Darin etwas weniger widersprüchlich sind Sontags Aufsatz über die phantastischen Erweiterungen von Erfahrungswissen der pornographischen Phantasie und Adornos *Ästhetische Theorie* über die masochistisch angehauchte Lust des Schmerzes und Ekels als kunstspezifisches Potenzial, immerhin einen negativ-sinnlichen Anreiz zur Verbesserung der Verhältnisse zu geben. Doch wer den Diagnosen und Programmen konsequent folgt, könnte sich hier wie dort fragen: Wieso noch diesen Aufsatz, diese Theorie lesen – und nicht gleich dissonante Literatur bzw. literarisch-pornographische Phantasien?

Die Frage, die grundsätzliche Zweifel an Sinn und Zweck von Kunsttheorie (und Literaturwissenschaft) wecken mag, stellt sich bei Barthes' fragmentarischer Texttheorie der Lust nicht. Deren Lektüre verlangt keine Entscheidung zwischen den Textsorten Theorie und Literatur. Barthes treibt weiter, was Ludwig Marcuse ansatzweise und in anderer Form tut: In *Obszön* lässt Marcuse seine Schreibweise von der programmatischen Auffassung der Literatur als erotisch-stimulierendes Erkenntnismedium anstecken und präsentiert sein literaturgeschichtliches ›Außenseiter‹-Projekt weniger im Duktus der Literaturwissenschaft als von saftig erzählten Geschichten.

Barthes sieht Literatur seinerseits als privilegiertes Medium einer erotischen Weise des Erkennens. Deshalb erweist sich sein sprachliches Aufbruchsprogramm zur Literarisierung der Literaturtheorie als Erotisierungsprogramm. Dieses Programm setzt er in *Le plaisir du texte* in die Praxis um, indem er von der Fragment-Lust in Fragmenten schreibt. Das ist nicht einfach eine andere Art der Vermittlung, bestimmt vielmehr die Überlegungen, Mutmaßungen und Fragen fundamental. So unterscheidet sich sein Text noch bei Momenten thematischer Übereinstimmung in der davon unablösbaren Schreibweise eklatant von den sexualisierten Ästhetiken der Zeit ebenso wie von den Sexualtheorien mit ästhetischen Ambitionen. Sein Text beansprucht performativ, nicht bloß über die Lust am fragmentierten Text zu sprechen, sondern diese Lust – im Zusammenspiel mit fetischistischen Lesern und Leserinnen – zugleich zu bereiten. Weil dies (nicht nur) für Barthes eine besondere Fähigkeit von Literatur ist, handelt es sich um einen Text im Übergang zur Literatur.

Bibliographie

1. Primärliteratur

- Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, 20 Bde., hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1997. (= GS)
- Adorno, Theodor W.: ›Veblens Angriff auf die Kultur‹ [1953f.], in: ders.: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1955, S. 82-111.
- Adorno, Theodor W.: ›Sexualtabus und Recht heute‹, in: *Sexualität und Verbrechen. Beiträge zur Strafrechtsreform*, hg. v. Fritz Bauer/Hans Bürger-Prinz/Hans Giese/Herbert Jäger, Frankfurt a.M. 1963, S. 299-317.
- Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* [1951], 20. Aufl., Frankfurt a.M. 1991.
- Amendt, Günter: *Sexfront*, Frankfurt a.M. 1970.
- Anonym [d.i. höchstwahrscheinlich Reich, Wilhelm]: ›Zur Einführung‹, in: *Zeitschrift für politische Psychologie und Sexualökonomie*, Bd.I (1934), Heft 1, S. 1-4.
- Bachmann, Ingeborg: *Werke*, 4 Bde., hg. v. Christine Koschel/Inge v. Weidenbaum/Clemens Münster, München/Zürich 1978.
- Barthes, Roland: *Œuvres complètes*, 3 Bde., hg. v. Éric Marty, Paris 1993-1995. (= OC)
- Barthes, Roland: ›La métaphore de l'œil, in: *Critique* 195-196 (Août-Septembre 1963) S. 770-777.
- Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur*, übers. v. Helmut Scheffel, Frankfurt a.M. 2006.
- Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*, Paris 1973. (= PT)
- Barthes, Roland: *Die Lust am Text*, übers. u. kommentiert v. Ottmar Ette, Frankfurt a.M. 2010. (= LT)
- Barthes, Roland: *Die Lust am Text*, aus dem Franz. v. Traugott König, Frankfurt a.M. 1974.
- Barthes, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*, übers. v. Maren Sell/Jürgen Hoch, Frankfurt a.M. 1986.
- Barthes, Roland: *Über mich selbst*, übers. v. Jürgen Hoch, München 2010.
- Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, übers. v. Hans-Horst Henschen, Frankfurt a.M. 1988.
- Barthes, Roland: *Die Körnung der Stimme. Interviews 1962-1980*, übers. v. Agnès Bucaille-Euler/Birgit Spielmann/Gerhard Mahlberg, Frankfurt a.M. 2002.
- Barthes, Roland: ›Von der Wissenschaft zur Literatur‹ (franz. 1967), in: ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 2006, S. 9-17.

- Barthes, Roland/Bojovic, Ilija: ›Il n'y a pas d'art pour l'art‹ (undat., vermutl. um 1968), in: 1968. *Archéologie d'une pensée*, hg. v. Ilija Bojovic, Vevey 2008, S. 9-15.
- Baudelaire, Charles: *Œuvres complètes*, hg. v. Claude Pichois, Paris 1975 ff.
- Baudelaire, Charles: *Intime Tagebücher, Bildnisse und Zeichnungen*, München 1920.
- Bell, Robert R.: *Voreheliche Sexualität*, Reinbek b. Hamburg 1968. (= rororo sexologie)
- Borges, Jorge Luis: *Gesammelte Werke*, hg. v. Gisbert Haefs u. Fritz Arnold, München 1999ff. (= GW).
- Born, Nicolas (Hg.): *Die Phantasie an die Macht: Literatur als Utopie*, Reinbek 1975.
- Bovenschen, Silvia: ›Über die Frage: Gibt es eine ›weibliche‹ Ästhetik?‹ [1976], in: *Autonome Frauen. Schlüsseltexte der neuen Frauenbewegung*, hg. v. Ann Anders, Frankfurt a.M. 1988, S. 111-146.
- Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Repräsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt a.M. 1979.
- Brecht, Bertold: *Werke: große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. v. Werner Hecht u.a., Berlin/Frankfurt a.M. 1988-2000 (= GKA).
- Brinkmann, Rolf Dieter: *Keiner weiß mehr. Roman* [1968], Reinbek b. Hamburg 2005.
- Brinkmann, Rolf Dieter/Rygulla, Ralf Rainer (Hg.): *Acid. Neue amerikanische Szene*, Darmstadt 1969.
- Chotjewitz, Peter O./Rambow, Gunter: *Roman – Ein Anpassungsmuster*, Darmstadt 1968.
- Cleland, John: *Die Memoiren der Fanny Hill* [dt. Erstausg. nur als Privatdruck f. Subskribenten 1906], übers. v. Erich Feldhammer, m. Bildtafeln v. Lilo Rasch-Nägele, Wien 1963.
- Cohen, Leonard: *Beautiful Losers* [1966], London 1970.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *L'Anti-Œdipe* [1972], Paris 1999.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Anti-Œdipus* [1977], übers. v. Bernd Schwibs, Frankfurt a.M. 2004.
- Baldeney, Christofer/Gasché, Rodolphe/Kunzelmann, Dieter: *Unverbindliche Richtlinien I und II*, Odense 1962f.
- Bauer, Fritz/Bürger-Prinz, Hans/Giese, Hans/Jäger, Herbert (Hg.): *Sexualität und Verbrechen. Beiträge zur Strafrechtsreform*, Frankfurt a.M. 1963.
- Dörner, Klaus: ›Wilhelm Reich – oder Sexualität zwischen Wissenschaft und Politik‹, in: *Tendenzen der Sexualforschung*, hg. v. Gunter Schmidt/Volkmar Sigusch/Eberhard Schorsch, Stuttgart 1970 (= Beiträge zur Sexualforschung Bd. 49), S. 128-139.
- Dräger, Hans W.: ›Wer beherrscht die Triebe? Das Mehr an sexueller Lust wird subversiven Charakter tragen‹, in: *Herausforderung an die Zukunft. Die kritische Generation vor der Jahrtausendwende*, hg. v. Ulrich Greiwe,

- München/Wien/Basel 1970 (= *Modelle für eine neue Welt* o. Bd.nr.), S. 293-302.
- Dutschke-Klotz, Gretchen/Miermeister, Jürgen/Treulich, Jürgen: *Die Revolte. Wurzeln und Spuren eines Aufbruchs*, Reinbek b. Hamburg 1983.
- Elsner, Gisela: *Das Berührungsverbot. Roman*, Reinbek b. Hamburg 1970.
- Enzensberger, Christian: *Größerer Versuch über den Schmutz* [1968], München 2011.
- Enzensberger, Hans Magnus: ›Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend‹, in: *Kursbuch* 15 (Nov. 1968), Neuausg. Frankfurt a.M. 2008, S. 187-197.
- Enzensberger, Ulrich: *Die Jahre der Kommune I*, Köln 2004.
- Ernst, Paul (Hg.): *Altitalianische Novellen*, 2 Bde., ausgewählt u. aus dem Ital. übers., Leipzig 1902.
- Fichte, Hubert: *Die Palette. Roman* [1968], Frankfurt a.M. 1978.
- Fichte, Hubert: *Versuch über die Pubertät*, Hamburg 1974.
- Fiedler, Leslie A.: *Love and death in the American novel* [1960], with a new afterword by the author, New York 1966.
- Fiedler, Leslie A.: ›Das Zeitalter der neuen Literatur [Teil I]: Die Wiedergeburt der Kritik‹, in: *Christ und Welt* 37 (13. 9. 1968), S. 9f.
- Fiedler, Leslie A.: ›Das Zeitalter der neuen Literatur [Teil II]: Indianer, Science fiction und Pornographie. Die Zukunft des Romans hat schon begonnen‹, in: *Christ und Welt* 38 (20. 9. 1968), S. 14-16.
- Fiedler, Leslie A.: ›Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne‹ [engl. 1969], in: *Mammut. März Texte 1 & 2 1969-1984*, hg. v. Jörg Schröder, Herbstein 1984, S. 673-697.
- Fiedler, Leslie A.: *Die Rückkehr des verschwundenen Amerikaners*, aus d. Amerik. v. Wolfgang Ignée/Michael Stone (*The Return of the Vanishing American* [1968]), Frankfurt a.M. 1970.
- Firestone, Shulamit: *The Dialectic of Sex. The Case for Feminist Revolution*, New York 1970.
- Firestone, Shulamit: *Frauenbefreiung und sexuelle Revolution*, aus dem Amerik. v. Gesine Stempel-Frohner, Frankfurt a.M. 1975.
- Foucault, Michel: ›Préface à la transgression‹, in: *Critique* 195-196 (Août-Septembre 1963) S. 751-769.
- Foucault, Michel: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, aus dem Franz. v. Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 1971.
- Foucault, Michel: *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité I*, Paris 1976.
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, aus dem Franz. v. Ulrich Raulff/Walter Seitter, Frankfurt a.M. 1983.
- Freud, Sigmund: *Studienausgabe*, 12 Bde., hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, 14. korr. Aufl., Frankfurt a.M. 2003.
- Frisch, Max: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, 12 Bde., hg. v. Hans Mayer, Frankfurt a.M. 1976.

- Gadamer, Hans-Georg: ›Die nicht mehr schönen Künste [1971]‹, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Tübingen 1985ff., Bd. 8 (= *Kunst als Aussage*), S. 65-69.
- Genet, Jean: *Notre-Dame-des-Fleurs*, übers. v. Gerhard Hock, Hamburg 1960.
- Genet, Jean: *L'étrange mot d'...; Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés...; Le balcon; Les Bonnes; Hautes surveillance; Lettres à Roger Blin; Comment jouer Les bonnes; Comment jouer Le balcon*, Paris 1968 = ders.: *Œuvres complètes*, Paris 1966ff., Bd. 4.
- Genet, Jean: *Der Balkon*, ins Dt. übertr. v. Georg Schulte-Frohlinde unter Mitwirk. v. Geno Hartlaub, 2. Aufl., Hamburg 1966.
- Giese, Hans: *Der homosexuelle Mann in der Welt*, Stuttgart 1958.
- Giese, Hans: *Der homosexuelle Mann in der Welt*, 2. überarb. Aufl., Stuttgart 1964.
- Giese, Hans: *Das obszöne Buch*, Stuttgart 1965. (= Beiträge zur Sexualforschung H. 35)
- Giese, Hans/Hansen, Jürgen/Rasch, Wilfried (Hg.): *Psychiatrische Beiträge zur modernen Kunst*, Stuttgart 1967. (= Beiträge zur Sexualforschung H. 38)
- Giese, Hans/Schmidt, Gunter: *Studenten-Sexualität. Verhalten und Einstellung. Eine Umfrage an 12 westdeutschen Universitäten*, Reinbek b. Hamburg 1968.
- Gilman, Richard: ›Susan Sontag and the Question of the New‹, in: *New Republic* 3 (May 1969), S. 23-28.
- Ginzburg, Ralph: *An unhurried view of erotica*, New York 1958.
- Glaser, Horst Albert: *Wollüstige Phantasie. Sexualästhetik der Literatur. Aufsätze über Sade, Bataille, Genet, Miller, Nabokov, Schnitzler, Wedekind*, München 1974.
- Gorsen, Peter: Artikel ›Kunst (moderne, bildende)‹, in: *Sexualforschung. Stichwort und Bild*, 2 Bde., hg. v. Armand Mergen, Hamburg 1963, Bd. 1, S. 447-518.
- Gorsen, Peter: *Das Prinzip Obszön: Kunst, Pornographie und Gesellschaft*, Reinbek b. Hamburg 1969. (= *rororo sexologie* 8015)
- Gorsen, Peter: *Das Bild Pygmalions. Kunstsoziologische Essays*, Reinbek b. Hamburg 1969.
- Gorsen, Peter: ›Sexualästhetik‹, in: *Tendenzen der Sexualforschung*, hg. v. Gunter Schmidt/Volkmar Sigusch/Eberhard Schorsch, Stuttgart 1970 (= Beiträge zur Sexualforschung Bd. 49), S. 120-127.
- Gorsen, Peter: *Sexualästhetik: zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie*, Reinbek b. Hamburg 1972. (= *Das neue Buch* 7)
- Higgins, Mary/Raphael, Chester M. (Hg.): *Reich speaks of Freud. Wilhelm Reich discusses his work and his relationship with Sigmund Freud*, New York 1967.
- Höllerer, Walter/Miller, Norbert (Hg.): *Der Zürcher Literaturstreit (Dokumentation) = Sprache im technischen Zeitalter* 22 (1967).

- Höllerer, Walter/Miller, Norbert (Hg.): *Beginn einer Krise (Dokumentation) = Sprache im technischen Zeitalter 26* (1968).
- Holthusen, Hans Egon: »Porträt eines jungen Mannes, der freiwillig zur SS ging«, in: *War ich ein Nazi? Politik – Anfechtung des Gewissens*. Mit Beiträgen von Joachim Günther, Hans Egon Holthusen, Hans Hellmut Kirst, Rudolf Krämer-Badoni, Alexander Lernet-Holenia, Jens Rehn, Heinz Winfried Sabais, Hermann Stahl, Wolfgang Weyrauch und mit einer Anleitung für den Leser von Ludwig Marcuse, hg. v. Ludwig Marcuse, München/Bern/Wien 1968, S. 39-88.
- Horkheimer, Max: *Gesammelte Schriften*, 14 Bde., hg. v. Alfred Schmidt/Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt a.M. 1985-1990.
- Hutchinson, Earl R.: *Tropic of Cancer on trial: a case history of censorship*, New York 1968.
- Huxley, Aldous: *Brave new world* [1932], m. Einl. v. David Bradshaw, London 2004.
- Hyde, Montgomery: *A History of Pornography*, New York 1964.
- Jaecle, Erwin: *Der Zürcher Literaturschock. Bericht*, München/Wien 1968.
- Jaecle, Erwin: *Die Zürcher Freitagsrunde. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte*, Zürich 1975.
- Jaecle, Erwin: *Zeugnisse zur Freitagsrunde*, Zürich 1984.
- Jauß, Hans Robert (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968 (= Poetik und Hermeneutik 3).
- Jelinek, Elfriede: *wir sind lockvögel baby! Roman*, Reinbek b. Hamburg 1970.
- Jelinek, Elfriede: *Die Liebhaberinnen. Roman* [1975], 27. Aufl., Reinbek b. Hamburg 2006.
- Jungk, Robert: »Modelle für eine neue Welt«, in: *Der Griff nach der Zukunft. Planen und Freiheit*, 19 Beiträge internationaler Wissenschaftler, Schriftsteller und Publizisten, München/Wien/Basel 1964 (= *Modelle für eine neue Welt* Bd. 1), S. 23-36.
- Jungk, Robert: »Anfänge und Zukunft einer neuen Wissenschaft: Futurologie 1985«, in: *Unsere Welt 1985*, 100 Beiträge internationaler Wissenschaftler, Schriftsteller und Publizisten aus fünf Kontinenten, aus d. Engl. v. Ursula Albrecht u.a., München/Wien/Basel 1964 (= *Modelle für eine neue Welt* Sonderausg. bzw. Bd. 4), S. 13-16.
- Keil, Tilo: *Hautbilder. Photomontagen*, mit einem Vorwort v. Hans Giese, Stierstadt 1969.
- Kentler, Helmut: *Sexualerziehung*, Reinbek b. Hamburg 1970. (= rororo sexologie)
- Kinsey, Alfred C./Pomeroy, Wardell B./Martin, Clyde E.: *Das sexuelle Verhalten des Mannes*, übers. v. M. Eckardt-Jaffé u.a. (amerik. Original: *Sexual Behavior in the Human Male* [1948]), Berlin/Frankfurt a.M. 1955.
- Kinsey, Alfred C./Pomeroy, Wardell B./Martin, Clyde E./Gebhard, Paul H.: *Das sexuelle Verhalten der Frau*, übers. v. M. Baacke u.a. (engl. Original: *Sexual Behavior in the Human Female* [1953]), Berlin/Frankfurt a.M. 1954.
- Koedt, Anne: *The Myth of the Vaginal Orgasm*, Pittsburgh Pa. 1970.

- Koedt, Anne: ›Der Mythos vom vaginalen Orgasmus‹, in: *Autonome Frauen. Schlüsseltexte der neuen Frauenbewegung*, hg. v. Ann Anders, Frankfurt a.M. 1988, S. 78-88.
- Kořakowski, Leszek: *Philosophische Essays*, München 1967.
- Kristeva, Julia: *La révolution du langage poétique*, Paris 1974.
- Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*, aus dem Franz. v. Reinhold Werner, Frankfurt a.M. 1978.
- Krohn, Rüdiger: *Der unanständige Bürger: Untersuchungen zum Obszönen in den Nürnberger Fastnachtsspielen des 15. Jahrhunderts*, Kronberg Ts. 1974.
- Kunze, Reiner: *Die wunderbaren Jahre. Prosa*, Frankfurt a.M. 1976.
- Kutzner, Heinrich: ›Notizen zur Zukunft der Sinnlichkeit‹, in: *Die Phantasie an die Macht: Literatur als Utopie*, hg. v. Nicolas Born, Reinbek b. Hamburg 1975 (= rowohlt das neue buch), S. 45-53.
- Last, Jef: ›Antwort an Wilhelm Reich‹, in: *Zeitschrift für politische Psychologie und Sexualökonomie*, Bd. III (1936), Heft 3/4, S. 169-171.
- Lenz, Ilse (Hg.): *Die Neue Frauenbewegung in Deutschland. Abschied vom kleinen Unterschied. Eine Quellensammlung*, 2. erweiterte Aufl., Wiesbaden 2010.
- Loetscher, Hugo: *Der Immune. Roman* [1975], Zürich 1988.
- Luckow, Marion: *Die Homosexualität in der literarischen Tradition: Studien zu den Romanen von Jean Genet*, Stuttgart 1962. (= Beiträge zur Sexualforschung H. 26)
- Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a.M. 1982.
- Luhmann, Niklas: *Liebe. Eine Übung* (1969?), hg. v. André Kieserling, Frankfurt a.M. 2008.
- Marcuse, Herbert: *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud* [1965, zuerst 1955 als *Eros and Civilization* bzw. 1957 als *Eros und Kultur*], Frankfurt a.M. 1970. [= TG]
- Marcuse, Herbert: *Schriften*, 9 Bde., Frankfurt a.M. 1978-1989.
- Marcuse, Herbert: *Nachgelassene Schriften*, 6 Bde., hg. v. Peter-Erwin Jansen, Lüneburg bzw. Springe 1999-2009.
- Marcuse, Herbert: *Das Ende der Utopie. Herbert Marcuse diskutiert mit Studenten und Professoren Westberlins über die Möglichkeiten und Chancen einer politischen Opposition in den Metropolen in Zusammenhang mit den Befreiungsbewegungen in den Ländern der Dritten Welt*, Berlin 1967.
- Marcuse, Herbert: *Konterrevolution und Revolte*, Frankfurt a.M. 1973 (zuerst 1972 als *Counterrevolution and Revolt*).
- Marcuse, Herbert: ›Some Remarks on Aragon: Art and Politics in the Totalitarian Era‹ [entst. 1945], in: *Theory, Culture and Society* 10/2 (1993), S. 181-195.
- Gespräche mit Herbert Marcuse* [TeilnehmerInnen: Herbert Marcuse, Jürgen Habermas, Tilman Spengler, Silvia Bovenschen, Marianne Schuller, Berthold Rothschild, Theo Pinkus, Erica Sherover, Heinz Lubasz, Alfred

- Schmidt, Ralf Darendorf, Karl Popper, Rudi Dutschke, Hans Christoph Buch], Frankfurt a.M. 1978. Mailer, Norman: *Why are we in Vietnam? A Novel*, New York 1967.
- Mailer, Norman: ... *am Beispiel einer Bärenjagd. Roman*, aus d. Amerik. v. Matthias Büttner, München 1970.
- Malina, Judith/Beck, Julian: *Paradise now: collective creation of the Living Theatre*, New York 1971.
- Marcuse, Ludwig: *Philosophie des Glücks: von Hiob bis Freud*, Zürich 1949 (erweiterte Neuaufl. 1972).
- Marcuse, Ludwig: *Sigmund Freud. Sein Bild vom Menschen*, Hamburg 1956.
- Marcuse, Ludwig: ›Freuds Ästhetik‹, in: *Publications of the Modern Language Association of America* 72/3 (1957), S. 446-463.
- Marcuse, Ludwig: *Obszön. Geschichte einer Entrüstung*, München 1962.
- Marcuse, Ludwig: *Obscene. The History of an Indignation*, übers. v. Karen Gershom, London 1965.
- Marcuse, Ludwig: *Aus den Papieren eines bejahrten Philosophie-Studenten*, München 1964.
- Marcuse, Ludwig: ›Warum ich die Vietnam-Erklärung nicht unterschrieb‹, in: *Rote Revue. Sozialistische Monatsschrift* 45 (1966), S. 211-213.
- Marcuse, Ludwig (Hg.): *War ich ein Nazi? Politik – Anfechtung des Gewissens*. Mit Beiträgen von Joachim Günther, Hans Egon Holthusen, Hans Hellmut Kirst, Rudolf Krämer-Badoni, Alexander Lernet-Holenia, Jens Rehn, Heinz Winfried Sabais, Hermann Stahl, Wolfgang Weyrauch und mit einer Anleitung für den Leser von Ludwig Marcuse, München/Bern/Wien 1968.
- Marcuse, Ludwig: *Briefe von und an Ludwig Marcuse*, hg. v. Harold von Hofe, Zürich 1975.
- Masters, Robert E./Houston, Jean: *L'Art psychédélique*, Paris 1968.
- McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle*, Düsseldorf 1968.
- McLuhan, Marshall/Fiore, Quentin: *The medium is the massage. An inventory of effects*, London 1967.
- Merfeld, Mechthild: *Die Emanzipation der Frau in der sozialistischen Theorie und Praxis*, Reinbek b. Hamburg 1972. (= rororo sexologie)
- Mertner, Edgar/und Mainusch, Herbert: *Pornotopia. Das Obszöne und die Pornographie in der literarischen Landschaft*, Frankfurt a.M. 1970.
- Miller, Henry: *Wendekreis des Krebses*, übers. v. Kurt Wagenseil, neu durchges. unter Mitarb. v. Renate Gerhard, Hamburg 1962.
- Millett, Kate: *Sexual politics*, New York 1970.
- Millett, Kate: *Sexus und Herrschaft. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft*, aus d. Amerik. v. Ernestine Schlant, München 1971.
- Morgner, Irmtraud: *Hochzeit in Konstantinopel* [1968], m. Nachwort v. Doris Janhsen, Gräfelfing 2010.
- Morgner, Irmtraud: *Die wundersamen Reisen Gustavs des Weltfahrers. Lügenhafter Roman mit Kommentaren*, Berlin 1972.
- Muehl, Otto: *Papa Omo*, Wien 1967.

- Müller-Schwefe, Hans-Rudolf: *Sprachgrenzen. Das sogenannte Obszöne, Blasphemische und Revolutionäre bei Günter Grass und Heinrich Böll*, München 1978.
- Mundt, Hans Josef: ›Die besiegte Zeit. Absicht und Methode der neuen Sammlung‹, in: *Der Griff nach der Zukunft. Plänen und Freiheit*, 19 Beiträge internationaler Wissenschaftler, Schriftsteller und Publizisten, München/Wien/Basel 1964 (= *Modelle für eine neue Welt* Bd. 1), S. 37-44.
- Muschg, Adolf: *Rumpelstilz. Ein kleinbürgerliches Trauerspiel*, Zürich 1968.
- Newman, Frank: *Barbara*, New York 1968.
- Newman, Frank: *Barbara. Ein erotischer Roman* [1969], aus d. Amerik. v. Richard M. Haine, Frankfurt a.M./Wien/Olten 1981.
- Newman, Odette: *The erotic faculty*, New York 1968.
- Newman, Odette: *Die Liebesfakultät*, Darmstadt 1969.
- Newman, Odette: *So you think sex is dirty?* New York 1969.
- Newman, Odette: *Die Swinger*, aus d. Amerik. v. Rolf Matthias, Frankfurt a.M. 1970.
- Ovid: *Metamorphosen*, Lat./Dt., übers. und hg. v. Michael von Albrecht, Stuttgart 1994.
- Partisan Review* 34 (Winter 1967), Boston/New Brunswick.
- Piercy, Marge: *Woman on the Edge of Time*, New York 1976.
- Piercy, Marge: *Die Frau am Abgrund der Zeit. Science-fiction-Roman*, München 1986.
- Pförtner, Stephan H.: *Kirche und Sexualität*, Reinbek b. Hamburg 1972. (= rororo sexologie)
- Reich, Wilhelm: ›Libido Konflikte und Wahngelbilde in Ibsens *Peer Gynt*‹ [1920], in: ders.: *Frühe Schriften I: 1920-1925* (engl. Original: *Early Writings Volume One* [1975]), Köln 1977, S. 19-77.
- Reich, Wilhelm: *Die Funktion des Orgasmus: Zur Psychopathologie und zur Soziologie des Geschlechtslebens*, Wien 1927 (nicht identisch mit *Die Funktion des Orgasmus* [1969]).
- Reich, Wilhelm: *Geschlechtsreife, Enthaltbarkeit, Ehemoral: eine Kritik der bürgerlichen Sexualreform*, Wien 1930.
- Reich, Wilhelm: *Massenpsychologie des Faschismus. Zur Sexualökonomie der politischen Reaktion und zur proletarischen Sexualpolitik*, Kopenhagen/Prag/Zürich 1933.
- Reich, Wilhelm: ›Der Kampf um die neue Moral‹, in: *Zeitschrift für politische Psychologie und Sexualökonomie*, Bd. II (1935), Heft 2, S. 145-166.
- Reich, Wilhelm (unter Pseudonym Parell, Ernst): ›Wie wirkt Streichers sadistische Pornographie?‹ in: *Zeitschrift für politische Psychologie und Sexualökonomie*, Bd. II (1935), Heft 2, S. 129-133.
- Reich, Wilhelm: ›Antwort an Jef Last‹, in: *Zeitschrift für politische Psychologie und Sexualökonomie*, Bd. III (1936), Heft 3/4, S. 171-173.
- Reich, Wilhelm: *Die Sexualität im Kulturkampf. Zur sozialistischen Umstrukturierung des Menschen*, Kopenhagen 1936 (erweiterte Aufl. v. *Geschlechtsreife, Enthaltbarkeit, Ehemoral* [1930]).

- Reich, Wilhelm: *The function of orgasm: Sex-economic problems of biological energy* (= *The discovery of the Orgone*, Bd. 1), übers. v. dt. Manuskript v. Theodore P. Wolfe, New York 1942.
- Reich, Wilhelm: *The sexual revolution: toward a self-governing character structure*, New York 1945.
- Reich, Wilhelm: *Die sexuelle Revolution*, 15. Aufl., Frankfurt a.M. 1999 (nach verschiedenen früheren Fassungen unter anderen Titeln zunächst engl. als *The sexual revolution: toward a self-governing character structure* [1945], dann dt. als *Die sexuelle Revolution. Zur charakterlichen Selbststeuerung des Menschen*, Frankfurt a.M. 1966).
- Reich, Wilhelm: *Die Funktion des Orgasmus. Sexualökonomische Grundprobleme der biologischen Energie* (= *Die Entdeckung des Orgons*, Bd. 1), Köln/Berlin 1969 (zunächst engl. als *The function of orgasm: Sex-economic problems of biological energy* [1942]; nicht identisch mit *Die Funktion des Orgasmus* [1927]).
- Reich, Wilhelm: *Der Einbruch der sexuellen Zwangsmoral. Zur Geschichte der sexuellen Ökonomie*, Köln 1972 (= v. Reich revid. Fassung der 2., erw. Aufl. v. *Der Einbruch der Sexualmoral* [1935; 1. Aufl. 1932], zunächst engl. als *The Invasion of Compulsory Sex-Morality* [1971]).
- Reich, Wilhelm: *Leidenschaft der Jugend. Eine Autobiographie 1897-1922*, hg. v. Mary Boyd Higgins/Chester M. Raphael, Köln 1994.
- Reiche, Reimut: *Sexualität und Klassenkampf. Zur Abwehr repressiver Entsublimierung*, Frankfurt a.M. 1968.
- Reiche, Reimut: ›Kritik der gegenwärtigen Sexualwissenschaft‹, in: *Tendenzen der Sexualforschung*, hg. v. Gunter Schmidt/Volkmar Sigusch/Eberhard Schorsch, Stuttgart 1970 (= Beiträge zur Sexualforschung 49), S. 1-9.
- Rembar, Charles: *The end of obscenity: the trials of Lady Chatterley, Tropic of Cancer, and Fanny Hill*, New York 1968.
- Robbins, Harold: *Die Unersättlichen. Roman*, aus d. Amerik. v. Herbert Roch, Bern/Stuttgart 1963.
- Rosenkranz, Karl: *Asthetik des Häßlichen*, Faksimile-Neudr. d. Ausg. Königsberg 1853, hg. v. Walther Gose/Walter Sachs, Bad Cannstatt 1968.
- Salzinger, Helmut: *Swinging Benjamin*, Frankfurt a.M. 1973.
- Schelsky, Helmut: *Soziologie der Sexualität*, Hamburg 1955.
- Schiller, Friedrich: *Werke und Briefe*, 12 Bde., hg. v. Otto Dann u.v.a., Frankfurt a.M. 1988-2004.
- Schmidt, Gunter/Sigusch, Volkmar: *Arbeiter-Sexualität: eine empirische Untersuchung an jungen Industriearbeitern*, Neuwied/Berlin 1971 (= Soziologische Texte 75).
- Schmidt, Gunter/Sigusch, Volkmar: *Zur Frage des Vorurteils gegenüber sexuell devianten Gruppen*, Stuttgart 1967. (= Beiträge zur Sexualforschung 40)
- Schmidt, Gunter/Sigusch, Volkmar: ›Sexuelle Verhaltensmuster bei jungen Arbeitern und Studenten‹, in: *Tendenzen der Sexualforschung*, hg. v. Gunter Schmidt/Volkmar Sigusch/Eberhard Schorsch, Stuttgart 1970 (= Beiträge zur Sexualforschung 49), S. 104-119.

- Schneider, Peter: ›Die Phantasie im Spätkapitalismus und die Kulturrevolution‹, in: *Kursbuch* 16 (März 1969), S. 1-37.
- Schneider, Peter: ›Rede an die deutschen Leser und ihre Schriftsteller‹, ›Kursbogen‹ in: *Kursbuch* 16 (März 1969), unpaginiert.
- Sedlmayr, Hans: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg u.a. 1965.
- Selby, Hubert: *Last Exit to Brooklyn*, London 1964.
- Selby, Hubert: *Letzte Ausfahrt Brooklyn*, Reinbek b. Hamburg 1968.
- Sigusch, Volkmar/Schmidt, Gunter: ›Psychosexuelle Stimulation durch Bilder und Filme: Geschlechtsspezifische Unterschiede‹, in: *Tendenzen der Sexualforschung*, hg. v. Gunter Schmidt/Volkmar Sigusch/Eberhard Schorsch, Stuttgart 1970 (= Beiträge zur Sexualforschung 49), S. 39-53.
- Sigusch, Volkmar: *Exzitation und Orgasmus bei der Frau. Physiologie der sexuellen Reaktion*, Stuttgart 1970.
- Šmid, Vera Fedorovna: *Psychoanalytische Erziehung in Sowjetrußland. Bericht über das Kinderheim-Laboratorium in Moskau*, Leipzig 1924.
- Sontag, Susan: ›Notes on »Camp«‹, in: *Partisan Review* 31 (Fall 1964), S. 515-530.
- Sontag, Susan: ›Anmerkungen zu »Camp«‹, in: Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst: 24 literarische Analysen*, übers. v. Mark W. Rien, Reinbek b. Hamburg 1968, S. 269-284.
- Sontag, Susan: ›Against Interpretation‹, in: *Evergreen Review* 34 (December 1964), S. 76-80.
- Sontag, Susan: ›Gegen Interpretation‹, in: Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, übers. v. Mark W. Rien, Reinbek b. Hamburg 1968, S. 9-18.
- Sontag, Susan: ›Marat/Sade/Artaud‹, in: *Partisan Review* 32 (Spring 1965), S. 210-219.
- Sontag, Susan: ›Marat/Sade/Artaud‹, in: Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, übers. v. Mark W. Rien, Reinbek b. Hamburg 1968, S. 167-176.
- Sontag, Susan: ›Die Einheit der Kultur und die neue Erlebnisweise‹, in: Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, übers. v. Mark W. Rien, Reinbek b. Hamburg 1968, S. 285-295.
- Sontag, Susan: *Against Interpretation, and Other Essays*, New York 1966.
- Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, übers. v. Mark W. Rien, Reinbek b. Hamburg 1968.
- Sontag, Susan: ›The Pornographic Imagination‹, in: *Partisan Review* 34 (Spring 1967), S. 181-212.
- Sontag, Susan: ›Die pornographische Phantasie‹, in: Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, übers. v. Mark W. Rien, Reinbek b. Hamburg 1968, S. 39-71.
- Sontag, Susan: ›Norman O. Browns Zukunft im Zeichen des Eros‹, in: Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, übers. v. Mark W. Rien, Reinbek b. Hamburg 1968, S. 251-257 (zuerst engl. als ›Of Freud and the New Resurrection of Flesh‹, in: *Supplement Columbia Daily Spectator*,

28. 4. 1961, S. 3f. bzw. als ›Psychoanalysis and Norman O. Brown's *Life Against Death*‹, in: Sontag, Susan: *Against interpretation, and other essays*, New York 1966).
- Southern, Terry/Hoffenberg, Mason: *Candy. A Novel*, Paris 1958
- Southern, Terry/Hoffenberg, Mason: *Candy oder Die sechste der Welten. Roman*, Reinbek b. Hamburg 1967.
- Staiger, Emil: *Friedrich Schiller*, Zürich 1967.
- Stefan, Verena: *Häutungen. Autobiographische Aufzeichnungen: Gedichte, Träume, Analysen* [1975], München 1988.
- Stempel, Wolf-Dieter: ›Mittelalterliche Obszönität als literarästhetisches Problem‹, in: *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, hg. v. Hans Robert Jauß, München 1968 (= *Poetik und Hermeneutik* 3), S. 187-205.
- Struck, Karin: *Klassenliebe. Roman*, Frankfurt a.M. 1973.
- Theweleit, Klaus: *Männerphantasien I. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*, Frankfurt a.M. 1977.
- Theweleit, Klaus: *Männerphantasien II. Männerkörper – zur Psychoanalyse des Weißen Terrors*, Frankfurt a.M. 1978.
- Timm, Uwe: *Heißer Sommer. Roman* [1974], München 1998.
- Timm, Uwe: *Der Freund und der Fremde. Erzählung*, Köln 2005.
- Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970.
- Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*, aus dem Franz. übers. v. Karin Kersten/Senta Metz/Caroline Neubaur, München 1972.
- Updike, John: *Couples*, New York 1968.
- Updike, John: *Ehepaare. Roman*, dt. v. Maria Carlsson, Reinbek b. Hamburg 1969.
- Ussel, Jos van: *Sexualunterdrückung: Geschichte der Sexualfeindschaft*, aus dem Niederl. übers. v. Hubertus Martin, Reinbek b. Hamburg 1970. (= *rororo sexologie*)
- Vesper, Bernward: *Die Reise. Romanessay* [1977], Reinbek b. Hamburg 1983.
- Walser, Martin: *Die Zimmerschlacht. Übungsstück für ein Ehepaar* [1967], Stuttgart 1981.
- Walser, Robert: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, hg. v. Jochen Greven, 20 Bde., Frankfurt a.M. 1985f. (= SW).
- Walser, Robert: *Das Gesamtwerk*, hg. v. Jochen Greven, 13 Bde., Genf/Hamburg 1966-1975. (= GW)
- Walter, Otto F.: *Die Verwilderung. Roman*, Reinbek b. Hamburg 1977.
- Weiss, Peter: *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*, v. Autor revid. Fassung 1965, Frankfurt a.M. 1965.
- Wellershoff, Dieter: *Literatur und Veränderung. Versuche zu einer Metakritik von Literatur*, Köln/Berlin 1969.
- Wellershoff, Dieter: *Literatur und Lustprinzip. Essays*, Köln 1973.

- Wittstock, Uwe (Hg.): *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur* [Textsammlung], Leipzig 1994.
- Wolff, Charlotte: *Psychologie der lesbischen Liebe. Eine empirische Studie der weiblichen Homosexualität*, Reinbek b. Hamburg 1973. (= rororo sexologie)
- Zwerenz, Gerhard: *Erbarmen mit den Männern. Roman* [1968], Rastatt 1985.

2. Sekundärliteratur

- Agger, Ben: *The discourse of domination: from the Frankfurt School to post-modernism*, Evanston 1992.
- Anders, Ann (Hg.): *Autonome Frauen. Schlüsseltexte der neuen Frauenbewegung*, Frankfurt a.M. 1988.
- Anz, Thomas: *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*, München 1998.
- Anz, Thomas: ›1968: Aus gegebenem Anlass: Hinweise auf Bücher und Anmerkungen zur Wirkungsgeschichte der Protestbewegung in Politik, Philosophie, Wissenschaft und Literatur‹, in: *Literaturkritik.de. Rezensionenforum für Literatur und für Kulturwissenschaften* 3/Nr. 2 (Februar 2001), elektronische Fassung: http://www.literaturkritik.de/public/druckfassung_rez.php?rez_id=3377.
- Anz, Thomas: ›Adorno, Luhmann und die Liebe in Frankfurts Zeiten der Studentenrevolte. Fragmentarische Fortsetzung einer abgebrochenen Recherche und eine halb wahre Geschichte Alexander Kluges über das Wintersemester 1968/69‹, in: *Literaturkritik.de. Rezensionenforum für Literatur und für Kulturwissenschaften* 12/Nr. 2 (Februar 2010), elektronische Fassung: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=14012.
- Aschmann, Birgit: ›Moderne versus Postmoderne. Gedanken über vergangene, gegenwärtige und künftige Forschungsansätze‹, in: *Historische Debatten und Kontroversen im 19. und 20. Jahrhundert (Jubiläumstagung der Ranke-Gesellschaft in Essen 2001)*, hg. v. Jürgen Elvert/Susanne Krauss, Wiesbaden 2003, S. 256-275.
- Bänziger, Peter-Paul/Beljan, Magdalena/Eder, Franz X./Eitler, Pascal (Hg.): *Sexuelle Revolution? Zur Geschichte der Sexualität im deutschsprachigen Raum seit den 1960er Jahren*, Bielefeld 2015.
- Barbe, Norbert-Bertrand: *Roland Barthes et la théorie esthétique*, Mouzeuil-Saint-Martin 2001.
- Baum, Klaus: *Die Transzendierung des Mythos: Zur Philosophie und Ästhetik Schellings und Adornos*, Würzburg 1988.
- Baumgartner, Judith: ›Antialkoholbewegung. Mäßigkeit oder Enthaltbarkeit?‹, in: *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und*

- Kunst um 1900*, hg. v. Kai Buchholz u.a., 2 Bde., Darmstadt 2001, Bd. I, S. 383-385.
- Baumann, Zygmunt: ›Über den postmodernen Gebrauch der Sexualität‹, in: *Sexualität in der Spätmoderne. Über den Wandel der Sexualität*, hg. v. Gunter Schmidt/Bernhard Strauß, Stuttgart 1998, S. 17-35.
- Bentz, Ralf u.a.: *Protest! Literatur um 1968. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Germanistischen Seminar der Universität Heidelberg und dem Deutschen Rundfunkarchiv im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*, 9. 5.-30. 11. 1998, 2., korr. Aufl., Tübingen 2000.
- Bentz, Ralf: ›Avantgarde und Subkultur‹, in: *Protest! Literatur um 1968. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Germanistischen Seminar der Universität Heidelberg und dem Deutschen Rundfunkarchiv im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*, 9. 5.-30. 11. 1998, v. Ralf Bentz u.a., 2., korr. Aufl., Tübingen 2000, S. 181-261.
- Birus, Hendrik: ›Adornos ›Negative Ästhetik‹?‹, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 62/1 (1988), S. 1-23.
- Boadella, David: *Wilhelm Reich, Pionier des neuen Denkens. Eine Biographie*, Bern/München 1981.
- Boden, Petra: ›Probleme mit der Praxis: Hochschulgermanistik zwischen Wissenschaft, Bildung/Erziehung und Politik‹, in: *Der Geist der Unruhe. 1968 im Vergleich – Wissenschaft, Literatur, Medien*, hg. v. Rainer Rosenberg/Inge Münz-Koenen/Petra Boden, Berlin 2000, S. 181-226.
- Böhler, Michael: ›Der ›neue‹ Zürcher Literaturstreit. Bilanz nach zwanzig Jahren‹, in: *Kontroversen, alte und neue: Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses*, hg. v. Albrecht Schöne, Tübingen 1986, Bd. 2: *Formen und Formgeschichte des Streitens. Der Literaturstreit*, hg. v. Franz-Josef Worstbrock/Helmut Koopmann, S. 250-262.
- Böhme, Gernot: ›Monte Verità‹, in: *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, hg. v. Kai Buchholz u.a., 2 Bde., Darmstadt 2001, Bd. I, S. 473-476.
- Bohrer, Karl Heinz: *Die gefährdete Phantasie oder Surrealismus und Terror*, München 1970.
- Bohrer, Karl Heinz: ›Das Erhabene als ungelöstes Problem der Moderne. Martin Heideggers und Theodor W. Adornos Ästhetik‹, in: ders.: *Das absolute Präsenz: Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt a.M. 1994, S. 92-120.
- Bohrer, Karl Heinz: ›1968: Die Phantasie an die Macht? Studentenbewegung – Walter Benjamin – Surrealismus‹, in: *Merkur* 51/H.12 (1997), S. 1069-1080.
- Boie, Vera: *Writing Sexual Revolutions. Novels of Manners und Sexualität im Romanwerk von Sinclair Lewis und John Updike*, Würzburg 1995.
- Bommert, Christian: ›Offene Fragen im phantastischen Tumult‹: Die Revolutionsinterpretation in Peter Weiss' *Marat*-Drama, in: *Schreckensmythen – Hoffnungsbilder. Die Französische Revolution in der deutschen Literatur. Essays*, hg. v. Harro Zimmermann, Frankfurt a.M. 1989, S. 332-345.

- Briegleb, Klaus/Weigel, Sigrid (Hg.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 12: *Gegenwartsliteratur seit 1968*, München 1992.
- Bronner, Eric: ›Between Art And Utopia: Reconsidering The Aesthetic Theory Of Herbert Marcuse‹, in: *Marcuse. Critical theory and the promise of utopia*, hg. v. Robert Pippin/Andrew Feenberg/Charles P. Webel, Basingstoke u.a. 1988.
- Brune, Carlo: *Roland Barthes. Literatursemiologie und literarisches Schreiben*, Würzburg 2003.
- Buchholz, Kai u.a. (Hg.): *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, 2 Bde., Darmstadt 2001.
- Buchholz, Kai/Wagner, Annette: ›Sexualreform und neues Geschlechterverhältnis‹, in: *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, hg. v. Kai Buchholz u.a., 2 Bde., Darmstadt 2001, Bd. II, S. 441-459.
- Bürger, Peter: ›Das Altern der Moderne‹, in: *Adorno-Konferenz 1983*, hg. v. Ludwig von Friedeburg/Jürgen Habermas, Frankfurt a.M. 1983, S. 177-197.
- Bundschuh, Stephan: ›Im Angesicht des Schreckens. Zur Ortsbestimmung der Kunst im 20. Jahrhundert‹, in: *Zwischen Hoffnung und Notwendigkeit. Texte zu Herbert Marcuse*, hg. v. Peter-Erwin Jansen, Frankfurt a.M. 1999, S. 75-94.
- Burckhardt, Martin: *Achtundsechzig. Die Geschichte einer Kulturrevolution*, Berlin 2007.
- Calvet, Louis-Jean: *Roland Barthes. Un regard politique sur le signe*, Paris 1973.
- Centre Roland-Barthes (Hg.): *Le plaisir des formes*, Paris 2003.
- Charney, Maurice: ›Sexual Fiction in America, 1955-80‹, *The Sexual Dimension in Literature*, hg. v. Alan Bold, London 1983, S. 122-142.
- Claussen, Detlev: ›Nach Auschwitz kein Gedicht?‹ in: *Impuls und Negativität. Ethik und Ästhetik bei Adorno*, hg. v. Gerhard Schweppenhäuser/Mirko Wischke, Hamburg/Berlin 1995, S. 44-51.
- Cremerius, Johannes: ›Der ›Fall‹ Reich, ein Exempel für Freuds Umgang mit abweichenden Standpunkten eines besonderen Schülertypus‹, in: *Der ›Fall‹ Wilhelm Reich. Beiträge zum Verhältnis von Psychoanalyse und Politik*, hg. v. Karl Fallend/Bernd Nitzschke, Frankfurt a.M. 1997, S. 131-166.
- Danto, Arthur C.: *Beyond the brillo box: the visual arts in post-historical perspective*, London 1992.
- DeKoven, Marianne: *Utopia limited: The Sixties and the Emergence of the Postmodern*, Durham 2004.
- Domdey, Horst: ›Opiat der Kollektivität‹. Adorno versus Achtundsechzig, in: *Deutsche Gründungsmythen*, hg. v. Matteo Galli/Heinz-Peter Preusser, Heidelberg 2008, S. 169-178.
- Donnelly, Colleen: ›The Non-Homogeneous I: Fragmentation, Desire, and Pleasure in Barthes's *A Lover's Discourse*‹, in: *Roland Barthes*, hg. v. Mike Gane/Nicholas Gane, London 2004, Bd. 2, S. 375-389.

- Dose, Ralf/Ferdinand, Ursula/Pretzel, Andreas: ›Sexualreform‹, in: *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, hg. v. Kai Buchholz u. a., 2 Bde., Darmstadt 2001, Bd. I, S. 121-125.
- Echols, Alice: *Daring to be bad: Radical feminism in America 1967-1975*, Minneapolis 2009.
- Eder, Franz X.: *Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität*, 2. aktual. u. überarb. Aufl., München 2009.
- Eder, Franz X.: ›Die lange Geschichte der ›Sexuellen Revolution‹ in Westdeutschland (1950er bis 1980er Jahre)‹, in: *Sexuelle Revolution? Zur Geschichte der Sexualität im deutschsprachigen Raum seit den 1960er Jahren*, hg. Peter-Paul Bänziger/Magdalena Beljan/Franz X. Eder/Pascal Eitler, Bielefeld 2015, S. 13-86.
- Eichel, Christine: *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste: Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos*, Frankfurt a.M. 1993.
- Eitler, Pascal: ›Die ›sexuelle Revolution‹ – Körperpolitik um ›1968‹‹, in: *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, hg. v. Martin Klimke/Joachim Scharloth, Stuttgart 2007, S. 235-246.
- Elberfeld, Jens: ›Von der Sünde zur Selbstbestimmung. Zum Diskurs ›kindlicher Sexualität‹ (Bundesrepublik Deutschland 1960-1990)‹, in: *Sexuelle Revolution? Zur Geschichte der Sexualität im deutschsprachigen Raum seit den 1960er Jahren*, hg. v. Peter-Paul Bänziger/Magdalena Beljan/Franz X. Eder/Pascal Eitler, Bielefeld 2015, S. 247-283.
- Ette, Ottmar: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt a.M. 1998.
- Fahrenbach, Helmut: ›Marcuse und Brecht über Marxismus und Kunst. Ein Diskurs zu ihrem 90. Geburtstag‹, in: *Herbert Marcuse – Eros und Emanzipation. Marcuse-Symposium 1988 in Dubrovnik*, hg. v. Gvozen Flego/Wolfdietrich Schmied-Kowarzik, Gießen 1989, S. 329-339.
- Fahrenbach, Helmut: ›Das Utopieproblem in Marcuses Kritischer Theorie und Sozialismuskonzeption‹, in: *Kritik und Utopie im Werk von Herbert Marcuse*, hg. v. Institut f. Sozialforschung, Frankfurt a.M. 1992, S. 74-100.
- Felsch, Philipp: *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960-1990*, München 2015.
- Fetscher, Justus: ›Fragment‹, in: *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch*, hg. v. Karlheinz Barck u. a., 7 Bde., Stuttgart 2000-2005, Bd. 2 (2001), S. 551-588.
- Fink, Carole/Gassert, Philipp/Junker, Detlef (Hg.): *1968: the world transformed*, Cambridge 1998.
- Flego, Gvozen: ›Erotisieren statt sublimieren‹, in: *Kritik und Utopie im Werk von Herbert Marcuse*, hg. v. Institut f. Sozialforschung, Frankfurt a.M. 1992, S. 187-200.
- Fluck, Winfried: ›Die Wissenschaft vom systemischen Effekt. Von den Counter-Class zu den Race, Class and Gender Studies‹, in: *Der Geist der*

- Unruhe: 1968 im Vergleich – Wissenschaft, Literatur, Medien*, hg. v. Rainer Rosenberg/Inge Münz-Koenen/Petra Boden, Berlin 2000, S. 111-124.
- Foitzik Kirchgraber, Renate: *Lebensreform und Künstlergruppierungen um 1900*, Basel 2003 (Diss., digitale Publikation http://pages.unibas.ch/diss/2003/DissB_6566.htm).
- Foucault, Michel: *L'ordre du discours: leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Nachdr., Paris 2002.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt a.M. 1991.
- Früchtel, Josef: *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Würzburg 1986.
- Füchtner, Veronika: »Das Unbehagen in der Triebstruktur. Herbert Marcuses Aneignung von Sigmund Freud«, in: *Zwischen Hoffnung und Notwendigkeit. Texte zu Herbert Marcuse*, hg. v. Peter-Erwin Jansen, Frankfurt a.M. 1999, S. 113-129.
- Geulen, Eva: »Endgames: Reconstructing Adorno's »End of Art«, in: *New German Critique* 81 (2000), S. 153-168.
- Geulen, Eva: *Das Ende der Kunst: Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt a.M. 2002.
- Geulen, Eva: »»No Happiness Without Fetishism«: *Minima Moralia* as *Ars Amandi*«, in: *Feminist Interpretations of Theodor Adorno*, hg. v. Renée Heberle, Pennsylvania 2006, S. 97-110.
- Geulen, Eva: »Beispiellos: Adorno«, in: *Archiv des Beispiels. Vorarbeiten und Überlegungen*, hg. v. Christian Lück/Michael Niehaus/Peter Risthaus/Manfred Schneider, Zürich 2013, S. 241-251.
- Geyer-Ryan, Helga: »Das Paradox der Kunstautonomie. Ästhetik nach Marcuse«, in: *Kritik und Utopie im Werk von Herbert Marcuse*, hg. v. Institut f. Sozialforschung, Frankfurt a.M. 1992, S. 272-285.
- Gilcher-Holtey, Ingrid (Hg.): *1968 – vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft*, Göttingen 1998.
- Gilcher-Holtey, Ingrid: *Die 68er Bewegung. Deutschland, Westeuropa, USA*, München 2001.
- Glicksberg, Charles I.: *The Sexual Revolution in Modern American Literature*, Den Haag 1971.
- Goebel, Eckart: *Jenseits des Unbehagens: »Sublimierung« von Goethe bis Lacan*, Bielefeld 2009.
- Görke, Daniela: *Sexualität im westdeutschen Roman der späten 60er und frühen 70er Jahre*, Tönning/Lübeck/Marburg 2005.
- Gorsen, Peter: *Das Nachleben des Wiener Aktionismus. Interpretationen und Einlassungen seit 1969*, Klagenfurt 2008.
- Gubar, Susan: »Representing Pornography: Feminism, Criticism, and Depictions of Female Violation«, in: *Critical Inquiry* 13 (Summer 1987), S. 712-741.
- Günther, Joachim: »Nicht Herbert, sondern Ludwig«, in: *Ludwig Marcuse. Werk und Wirkung*, hg. v. Dieter Lamping, Bonn 1987, S. 14-16.
- Habermas, Jürgen: »Psychic Thermidor and the Rebirth of Rebellious Subjectivity«, in: *Marcuse: Critical Theory and the Promise of Utopia*, hg. v.

- Robert Pippin/Andrew Feenberg/Charles P. Webel, South Hadley 1988, S. 3-12.
- Hage, Volker: *Collagen in der deutschen Literatur. Zur Praxis und Theorie eines Schreibverfahrens*, Frankfurt a.M. u.v.a. 1984.
- Hardwick, Elizabeth: ›Introduction‹, in: *A Susan Sontag Reader*, New York 1982, S. ix-xv.
- Hartmann, Sebastian/Zepf, Siegfried: ›Sankt Wilhelm oder die wahre Wahrheit eines ›wahren Sozialisten‹, in: *Der ›Falk‹ Wilhelm Reich. Beiträge zum Verhältnis von Psychoanalyse und Politik*, hg. v. Karl Fallend/Bernd Nitzschke, Frankfurt a.M. 1997, S. 223-248.
- Hecken, Thomas: *Gestalten des Eros. Die schöne Literatur und der sexuelle Akt*, Opladen 1997.
- Hecken, Thomas: *Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies*, Bielefeld 2007.
- Hecken, Thomas: *1968. Von Texten und Theorien aus einer Zeit euphorischer Kritik*, Bielefeld 2008.
- Heider, Ulrike: *Vögel ist schön. Die Sexrevolte von 1968 und was von ihr bleibt*, Berlin 2014.
- Hense, Karl-Heinz: *Glück und Skepsis. Ludwig Marcuses Philosophie des Humanismus*, Würzburg 2000.
- Herbert, Ulrich (Hg.): *Wandlungsprozesse in Westdeutschland. Belastung, Integration, Liberalisierung 1945-1980*, Göttingen 2002.
- Herman, Jost: *Formen des Eros in der Kunst*, Wien 2000.
- Herman, Jost: ›Allmähliche Entzauberung. Emil Staiger und die Marburger Junggermanisten der frühen Adenauer-Ära‹, in: *1955-2005: Emil Staiger und Die Kunst der Interpretation heute*, hg. v. Joachim Rickes/Volker Ladenthin/Michael Baum, Bern u.a. 2007, S. 43-58.
- Herzog, Dagmar: ›Antifaschistische Körper: Studentenbewegung, sexuelle Revolution und antiautoritäre Kindererziehung‹, in: *Nachkrieg in Deutschland*, hg. v. Klaus Naumann, Hamburg 2001, S. 521-551.
- Herzog, Dagmar: *Sex After Fascism. Memory and Morality in Twentieth-Century Germany*, Princeton 2005.
- Herzog, Dagmar: ›»Sexy Sixties«? Die sexuelle Liberalisierung der Bundesrepublik zwischen Säkularisierung und Vergangenheitsbewältigung‹, in: *Wo »1968« liegt. Reform und Revolte in der Geschichte der Bundesrepublik*, hg. v. Christina v. Hodenberg/Detlef Siegfried, Göttingen 2006, S. 79-112.
- Hilkens, Myrthe: *McSex. Die Pornofizierung unserer Gesellschaft*, Berlin 2010.
- Hodenberg, Christina v./Siegfried, Detlef (Hg.): *Wo 1968 liegt. Reform und Revolte in der Geschichte der Bundesrepublik*, Göttingen 2006.
- Hofe, Harold von: ›Ludwig Marcuse‹ [zuerst 1976], in: *Ludwig Marcuse. Werk und Wirkung*, hg. v. Dieter Lamping, Bonn 1987, S. 66-85.
- Hofmann, Michael: ›Ästhetische Erziehung und Ästhetik des Widerstands. Kunstautonomie und Engagement des Kunstwerks bei Schiller, Marcuse und Peter Weiss, in: *Weimarer Beiträge* 37 (1991), S. 819-838.

- Hohendahl, Peter Uwe: *The Fleeting Promise of Art. Adorno's Aesthetic Theory Revisited*, Ithaca/London 2013.
- Hubert, Martin: *Politisierung der Literatur – Ästhetisierung der Politik. Eine Studie zur literaturgeschichtlichen Bedeutung der 68er-Bewegung in der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt a.M. u.a. 1992.
- Huhn, Tom: ›Kant, Adorno, and the Social Opacity of the Aesthetic‹, in: *The semblance of subjectivity: essays in Adorno's Aesthetic theory*, hg. v. Tom Huhn/Lambert Zuidervart, Cambridge MA 1997, S. 237-257.
- Huyssen, Andreas: ›Palimpsest 1968: USA/Germany‹, in: *Graffiti. Belles Lettres. Soziale Phantasien und Ausdrucksformen der Achtundsechziger*, hg. v. Ulrich Ott/Roman Luckscheiter, Göttingen 2001, S. 37-52. Janzin, Marin/Güntner, Joachim: *Das Buch vom Buch: 5000 Jahre Buchgeschichte*, Hannover 2007.
- Jauß, Hans Robert: ›Negativität und ästhetische Erfahrung. Adornos ästhetische Theorie in der Retrospektive‹, in: *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, hg. v. Burkhardt Lindner/W. Martin Lüdke, Frankfurt a.M. 1980, S. 138-168.
- Kaiser, Gerhard: ›»... ein männliches, aus tiefer Not gesungenes Kirchenlied ...«: Emil Staiger und der Zürcher Literaturstreit‹, in: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 47/H. 4 (2000), S. 382-394.
- Kalender, Barbara/Schröder, Jörg: *Schröder erzählt. Folge 25*, Fuchstal-Leeder 1996.
- Kalender, Barbara/Schröder, Jörg: ›Schröder erzählt: Sexfront‹, in: *Alles schien möglich ... 60 Sechziger über die 60er Jahre und was aus ihnen wurde*, Löhrbach 2007, S. 206-210.
- Kalender, Barbara/Schröder, Jörg: ›Der März Verlag – Geschichte und Geschichten‹, in: Bandel, Jan-Frederik/Kalender, Barbara/Schröder, Jörg: *Immer radikal, niemals konsequent. Der MÄRZ-Verlag. Erweitertes Verlegertum, postmoderne Literatur und Business Art*, Hamburg 2011, S. 7-164.
- Ketterer, David: ›»In [Mutant] Dreams Awake«: Leslie Fiedler and Science Fiction‹, in: *Leslie Fiedler and American Culture*, hg. v. Steven G. Kellman/Irving Malin, Newark/London 1999, S. 111-129.
- Kaplan, E. Ann: ›Sontag, Modernity, and Cinema. Women and an Aesthetics of Silence, 1960-1980‹, in: *The Scandal of Susan Sontag*, hg. v. Barbara Ching/Jennifer A. Wagner-Lawlor, New York 2009, S. 106-127.
- Kher, P. R.: ›Susan Sontag's Aesthetic: A Moral Point of View‹, in: *Osmania Journal of English Studies* 15 (1979), S. 55-64.
- Kiedaisch, Petra: *Ist die Kunst noch heiter? Theorie, Problematik und Gestaltung der Heiterkeit in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*, Tübingen 1996.
- Kilcher, Andreas B.: ›Sexuelle Revolution und jüdische Befreiung: Otto Gross und Anton Kuh‹, in: *Utopie & Eros. Der Traum von der Moderne*, hg. v. Gottfried Heuer, Marburg 2006, S. 161-175.
- Klettenhammer, Sieglinde: ›Welcome to Pornotopia? Literarische Sexualästhetik und Skandal seit 1968‹, in: *Literatur und Skandal. Fälle – Funk-*

- tionen – Folgen, hg. v. Stefan Neuhaus/Johann Holzner, Göttingen 2008, S. 412-428.
- Klimke, Martin/Scharloth, Joachim (Hg.): 1968. *Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Stuttgart 2007.
- Knaller, Susanne/Müller, Harro: ›Authentisch/Authentizität‹, in: *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch*, hg. v. Karlheinz Barck u.a., 7 Bde., Stuttgart 2000-2005, Bd. 7 (2005), S. 40-65.
- Knaller, Susanne: ›Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs‹, in: *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, hg. v. Susanne Knaller/Harro Müller, München 2006, S. 17-35.
- Knaller, Susanne: *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*, Heidelberg 2007.
- Knight, Diana: *Barthes and Utopia. Space, Travel, Writing*, Oxford 1997.
- Koch, Gertrud: ›Mimesis und Bilderverbot in Adornos Ästhetik. Ästhetische Dauer als Revolte gegen den Tod‹, in: *Babylon. Beiträge zur jüdischen Gegenwart* 6 (1989), S. 36-45.
- König, Christoph: ›Berliner Gemeinplätze‹, in: *Protest! Literatur um 1968. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Germanistischen Seminar der Universität Heidelberg und dem Deutschen Rundfunkarchiv im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*, 9.5.-30.11.1998, v. Ralf Bentz u.a., 2., korr. Aufl., Tübingen 2000, S. 87-180.
- Kolbe, Jürgen: ›Ihm fiel unendlich viel ein. Essays von Ludwig Marcuse: [zuerst 1979]‹, in: *Ludwig Marcuse. Werk und Wirkung*, hg. v. Dieter Lamping, Bonn 1987, S. 22-24.
- Komfort-Hein, Susanne: ›Flaschenposten und kein Ende des Endes‹. 1968. *Kritische Korrespondenzen um den Nullpunkt von Geschichte und Literatur*, Freiburg i.Br. 2001.
- Koppe, Franz: ›»Durchsichtig als Situation und Traum der Menschheit«. Grundzüge einer Kunstphilosophie im Ausgang von Herbert Marcuse‹, in: *Kritik und Utopie im Werk von Herbert Marcuse*, hg. v. Institut f. Sozialforschung, Frankfurt a.M. 1992, S. 247-261.
- Kopperschmidt, Josef: ›»La Prise de la Parole« oder über den Versuch der Befreiung des Wortes‹, in: *Graffiti. Belles Lettres. Soziale Phantasien und Ausdrucksformen der Achtundsechziger*, hg. v. Ulrich Ott/Roman Luckseher, Göttingen 2001, S. 95-113.
- Kraushaar, Wolfgang: 1968 als Mythos, *Chiffre und Zäsur*, Hamburg 2000.
- Kraushaar, Wolfgang: ›Einleitung: ›Die Revolte der Lebenstribe« – Marcuse als Mentor gegenkultureller Bewegungen‹, in: Marcuse, Herbert: *Nachgelassene Schriften*, Bd. 4, Springe 2009, S. 15-25.
- Kreuzer, Helmut: *Die Bohème. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1971.
- Lamping, Dieter: ›Über den Nachruhm Ludwig Marcuses (Vorwort)‹ in: *Ludwig Marcuse. Werk und Wirkung*, hg. v. Dieter Lamping, Bonn 1987, S. 7-11 (=1987a).

- Lamping, Dieter: ›Ein vergessener Provokateur‹, in: *Ludwig Marcuse. Werk und Wirkung*, hg. v. Dieter Lamping, Bonn 1987, S. 39-46 (=1987b).
- Laska, Bernd A.: *Wilhelm Reich in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. Hamburg 1981.
- Lau, Mariam: *Die neuen Sexfronten. Vom Schicksal einer Revolution*, Berlin 2000.
- Lau, Mariam: ›Phantastisch leben. Kleine Schadensbilanz der sexuellen Revolution‹, in: *Der listige Gott. Über die Zukunft des Eros*, hg. v. Konrad P. Liessmann, Wien 2002, S. 203-214.
- Laueremann, Manfred: ›Religioide Überdeterminierung der Literatur- und Sozialrevolte von Achtundsechzig‹, in: *Graffiti. Belles Lettres. Soziale Phantasien und Ausdrucksformen der Achtundsechziger*, hg. v. Ulrich Ott/Roman Luckscheiter, Göttingen 2001, S. 137-141.
- Lavers, Annette: *Roland Barthes. Structuralism and after*, London 1982.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic theatre*, London 2006.
- Leschke, Rainer: ›Zur Konstruktion des Medialen durch Grenzüberschreitung oder Vom Reiz der ›Rückseite des Mondes‹‹, in: *Medienkultur der 60er Jahre*, hg. v. Irmela Schneider/Torsten Hahn/Christina Bartz, Wiesbaden 2003, S. 199-214.
- Lichtman, Richard: ›Repressive Tolerance‹, in: *Marcuse: critical theory and the promise of utopia*, hg. v. Robert Pippin/Andrew Feenberg/Charles P. Webel, Basingstoke u. a. 1988, S. 189-211.
- Liessmann, Konrad Paul: *Schönheit*, Wien 2009.
- Link, Jürgen: ›Intensität, Entdifferenzierung, Kulturrevolution und Normalismus: Zur Spezifität der ›Bewegung von Achtundsechzig‹‹, in: *Graffiti. Belles Lettres. Soziale Phantasien und Ausdrucksformen der Achtundsechziger*, hg. v. Ulrich Ott/Roman Luckscheiter, Göttingen 2001, S. 69-78.
- Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, 3. Aufl., Göttingen 2006.
- Luckscheiter, Roman: ›Der postmoderne Impuls‹, in: *Protest! Literatur um 1968. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Germanistischen Seminar der Universität Heidelberg und dem Deutschen Rundfunkarchiv im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*, 9.5.-30.11.1998, v. Ralf Bentz u. a., 2., korr. Aufl., Tübingen 2000, S. 361-428.
- Luckscheiter, Roman: *Der postmoderne Impuls: die Krise der Literatur um 1968 und ihre Überwindung*, Berlin 2001 (= 2001a).
- Luckscheiter, Roman: ›Die Kunst der Verheißung. Die situationistischen Wurzeln der Protestbewegung und ihre religiösen Implikationen‹, in: *Graffiti. Belles Lettres. Soziale Phantasien und Ausdrucksformen der Achtundsechziger*, hg. v. Ulrich Ott/Roman Luckscheiter, Göttingen 2001, S. 123-135 (=2001b).
- Luckscheiter, Roman: ›Der postmoderne Impuls: ›1968‹ als literaturgeschichtlicher Katalysator‹, in: *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, hg. v. Martin Klimke/Joachim Scharloth, Stuttgart 2007, S. 151-159.

- Mapp, Nigel: ›No Nature, No Nothing. Adorno, Beckett, Disenchantment‹, in: *Adorno and Literature*, hg. v. David Cunningham/Nigel Mapp, London 2006, S. 159-170.
- Martin, Christian: *Roland Barthes et l'éthique de la fiction*, New York 2003.
- Martwick, Arthur: *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, 1958-1974*, Oxford 1998.
- McRobbie, Angela: ›The Modernist Style of Susan Sontag‹, in: *Feminist Review* 38 (1991), S. 1-19.
- Menke-Eggers, Christoph: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a.M. 1988.
- Mercer, Ben: ›The Paperback Revolution. Mass-Circulation Books and the Cultural Origins of 1968 in Western Europe‹, in: *Journal of the History of Ideas* 72 (2011), S. 613-636.
- Merquior, José Guilherme: ›A Hedonist Apostasy: The Later Barthes‹, in: *Roland Barthes*, hg. v. Mike Gane/Nicholas Gane, London 2004, Bd. 2, S. 363-373.
- Milich, Klaus J.: *Die frühe Postmoderne: Geschichte eines europäisch-amerikanischen Kulturkonflikts*, Frankfurt a.M. 1998.
- Mortimer, Armine Kotin: *The Gentlest Law. Roland Barthes's The Pleasure of the Text*, New York/Bern/Frankfurt a.M. 1989.
- Mrosek, Christina: ›Die PorNO-Diskussion seit den 70ern‹, in: *FrauenPornos*, hg. v. Petra Schmidt, Norderstedt 2013, S. 73-85.
- Müller, Harro: ›Theodor W. Adornos Theorie des authentischen Kunstwerks. Rekonstruktion und Diskussion des Authentizitätsbegriffs‹, in: *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, hg. v. Susanne Knaller/Harro Müller, München 2006, S. 55-67.
- Naumann-Beyer, Waltraud: ›Ästhetische Kritik – kritische Ästhetik: Zum Beispiel Herbert Marcuse‹, in: *Ästhetik des Politischen – Politik des Ästhetischen*, hg. v. Karlheinz Barck/Richard Faber, Würzburg 1999, S. 137-158.
- Naumann-Beyer, Waltraud: ›Sinnlichkeit‹, in: *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch*, hg. v. Karlheinz Barck u.a., 7 Bde., Stuttgart 2000-2005, Bd. 5 (2003), S. 534-577.
- Nisbet, Hugh Barr: *Lessing. Eine Biographie*, aus d. Engl. v. Karl S. Guthke, München 2008.
- Nitzschke, Bernd: ›»Ich muß mich dagegen wehren, still kaltgestellt zu werden«. Voraussetzungen, Umstände und Konsequenzen des Ausschlusses Wilhelm Reichs aus der DPG/IPV in den Jahren 1933/34‹, in: *Der ›Fall‹ Wilhelm Reich. Beiträge zum Verhältnis von Psychoanalyse und Politik*, hg. v. Karl Fallend/Bernd Nitzschke, Frankfurt a.M. 1997, S. 68-130.
- Ørngaard, Per: ›»ich bin nicht zu herrn brandt gefahren« – Zum politischen Engagement der Schriftsteller in der Bundesrepublik am Beginn der 60er Jahre‹, in: *Dynamische Zeiten. Die 60er Jahre in den beiden deutschen Gesellschaften*, hg. v. Axel Schildt/Detlef Siegfried/Christian Lammers, Hamburg 2000, S. 719-733.

- Ott, Ulrich/Luckscheiter, Roman (Hg.): *Belles lettres/Graffiti. Soziale Phantasien und Ausdrucksformen der Achtundsechziger*, Göttingen 2001.
- Paetzl, Ulrich: *Kunst und Kulturindustrie bei Adorno und Habermas: Perspektiven kritischer Theorie*, Wiesbaden 2001.
- Paetzold, Heinz: ›Ästhetische Rationalität und Praxis. Zur Kritik des ästhetischen Staates‹, in: *Herbert Marcuse – Eros und Emanzipation. Marcuse-Symposium 1988 in Dubrovnik*, hg. v. Gvozen Flego/Wolfdietrich Schmied-Kowarzik, Gießen 1989, S. 349-363.
- Peariso, Craig J.: ›The ›Counterculture‹ in Quotation Marks. Sontag and Marcuse on the Work of Revolution‹, in: *The Scandal of Susan Sontag*, hg. v. Barbara Ching/Jennifer A. Wagner-Lawlor, New York 2009, S. 155-170.
- Peckmann, Hilke: ›Abstraktion als Suche nach neuer Geistigkeit‹, in: *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, hg. v. Kai Buchholz u. a., 2 Bde., Darmstadt 2001, Bd. II, S. 65-67.
- Peitsch, Helmut: »Warum wird so einer Marxist?« Zur Entdeckung des Marxismus durch bundesrepublikanische Nachwuchsliteraturwissenschaftler, in: *Der Geist der Unruhe. 1968 im Vergleich – Wissenschaft, Literatur, Medien*, hg. v. Rainer Rosenberg/Inge Münz-Koenen/Petra Boden, Berlin 2000, S. 125-152.
- Poague, Leland/Parsons, Kathy A.: *Susan Sontag. An Annotated Bibliography 1948-1992*, New York/London 2000.
- Prätz, Brigitte: ›Emanzipationen‹, in: *Protest! Literatur um 1968. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Germanistischen Seminar der Universität Heidelberg und dem Deutschen Rundfunkarchiv im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, 9.5.-30.11.1998*, v. Ralf Bentz u. a., 2., korr. Aufl., Tübingen 2000, S. 513-592.
- Rathkolb, Oliver/Stadler, Friedrich (Hg.): *Das Jahr 1968 – Ereignis, Symbol, Chiffre*, Göttingen 2010.
- Raulet, Gérard: ›Die Form ist die Kunst. Kritische Überlegungen zur Ästhetik Marcuses‹, in: *Kritik und Utopie im Werk von Herbert Marcuse*, hg. v. Institut f. Sozialforschung, Frankfurt a.M. 1992, S. 286-300.
- Read, Daphne: ›(De-)Constructing Pornography: Feminisms in Conflict‹, in: *Passion and Power: Sexuality in History*, hg. v. Kathy Peiss/Christina Simmons/Robert Padgug, Philadelphia 1989, S. 277-292.
- Reader, Keith A.: *Intellectuals and the Left in France since 1968*, Basingstoke 1987.
- Reichardt, Sven: ›Klaus Theweleits Männerphantasien – ein Erfolgsbuch der 1970er-Jahre‹, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 3/H. 3 (2006), S. 401-421; Online-Ausg., <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Reichardt-3-2006>.
- Reichardt, Sven: *Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und früher achtziger Jahren*, Frankfurt a.M. 2014.
- Reiche, Reimut: ›Die sexuelle Revolution. Erinnerung an einen Mythos‹, in: *Die Früchte der Revolte. Über die Veränderung der politischen Kultur durch die Studentenbewegung*, hg. v. Lothar Baier u. a., Berlin 1988, S. 45-71.

- Reiche, Reimut: ›Triebstruktur und Gesellschaft‹, in: *Schlüsseltexte der Kritischen Theorie*, hg. v. Axel Honneth, Wiesbaden 2006, S. 344-348.
- Reich-Ranicki, Marcel: ›Ludwig Marcuse, ein Querkopf mit Format‹ [zuerst 1977], in: *Ludwig Marcuse. Werk und Wirkung*, hg. v. Dieter Lamping, Bonn 1987, S. 26-35.
- Reitz, Charles: *Art, alienation, and the humanities: a critical engagement with Herbert Marcuse*, New York 2000.
- Rickes, Joachim (Hg.): *Bewundert viel und viel gescholten: Der Germanist Emil Staiger (1908-1987). Vorträge des internationalen Forschungskolloquiums und der Ausstellung zu Staigers 100. Geburtstag vom 5. bis 9. Februar 2008 in Zürich*, Würzburg 2009.
- Rollyson, Carl: *Reading Susan Sontag. A Critical Introduction to Her Work*, Chicago 2001.
- Rosenberg, Rainer/Münz-Koenen, Inge/Boden, Petra (Hg.): *Der Geist der Unruhe: 1968 im Vergleich – Wissenschaft, Literatur, Medien*, Berlin 2000.
- Rosenberg, Rainer: ›Die sechziger Jahre als Zäsur in der deutschen Literaturwissenschaft – theoriegeschichtlich‹, in: *Der Geist der Unruhe: 1968 im Vergleich – Wissenschaft, Literatur, Medien*, hg. v. Rainer Rosenberg/Inge Münz-Koenen/Petra Boden, Berlin 2000, S. 153-179.
- Rosenberg, Rainer: ›Die Semantik der ›Szientifizierung‹. Die Paradigmen der Sozialgeschichte und des linguistischen Strukturalismus als Modernisierungsangebote an die deutsche Literaturwissenschaft‹, in: *Semantischer Umbau der Geisteswissenschaften nach 1933 und 1945*, hg. v. Georg Bollenbeck/Clemens Knobloch/Gerhard Kaiser/Matthias Krell, Heidelberg 2000. [= 2000b]
- Rubino, Gianfranco: *L'intellettuale e i segni. Saggi su Sartre e Barthes*, Rom 1984.
- Rybalka, Michel: ›Barthes and Sartre‹, in: *Roland Barthes*, hg. v. Mike Gane/Nicholas Gane, London 2004, Bd. 1, S. 13-23.
- Sander, Sabine: *Der Topos der Undarstellbarkeit. Ästhetische Positionen nach Adorno und Lyotard*. Erlangen 2008.
- Schäffner, Wolfgang: ›Die Verwaltung der Endlichkeit. Zur Geburt des neuzeitlichen Romans in Spanien‹, in: *Die Endlichkeit der Literatur*, hg. v. Eckart Goebel/Martin v. Koppenfels, Berlin 2002, S. 1-12.
- Scheible, Hartmut: ›Sehnsüchtige Negation. Adornos nachgelassene Ästhetische Theorie‹, in: ders.: *Kritische Ästhetik. Von Kant bis Adorno*, Würzburg 2012, S. 231-251.
- Schenk, Herrad: *Freie Liebe – wilde Ehe. Über die allmähliche Auflösung der Ehe durch die Liebe*, München 1987.
- Schildt, Axel/Siegfried, Detlef/Lammers, Christian (Hg.): *Dynamische Zeiten. Die 60er Jahre in den beiden deutschen Gesellschaften*, Hamburg 2000.
- Schiller, Hans-Ernst: ›Gehemmte Entwicklung. Über Sprache und Dialektik bei Herbert Marcuse‹, in: *Herbert Marcuse – Eros und Emanzipation. Marcuse-Symposium 1988 in Dubrovnik*, hg. v. Gvozen Flego/Wolfdietrich Schmied-Kowarzik, Gießen 1989, S. 227-250.

- Schlüter-Knauer, Carsten: ›Theodor W. Adornos Politische Ästhetik‹, in: *Impuls und Negativität. Ethik und Ästhetik bei Adorno*, hg. v. Gerhard Schweppenhäuser/Mirko Wischke, Hamburg/Berlin 1995, S. 181-197.
- Schmid Noerr, Gunzelin: ›Der politische Eros. Ist Herbert Marcuses Utopie der libidinösen Vernunft veraltet?‹, in: *Text + Kritik* 98 (1988): *Herbert Marcuse*, S. 62-73.
- Schmidt, Alfred/Beindorff, Karin: ›Ein unverbesserlicher Romantiker‹ (ein Gespräch), in: *Zwischen Hoffnung und Notwendigkeit. Texte zu Herbert Marcuse*, hg. v. Peter-Erwin Jansen, Frankfurt a.M. 1999, S. 15-38.
- Schulz, Kristina: *Der lange Atem der Provokation. Die Frauenbewegung in der Bundesrepublik und in Frankreich 1968-1976*, Frankfurt a.M. 2002.
- Schulz, Kristina: ›Frauen in Bewegung. Mit der Neuen Linken über die Linke(n) hinaus‹, in: *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, hg. v. Martin Klimke/Joachim Scharloth, Stuttgart 2007, S. 247-258.
- Schwab, Andreas: *Monte Verità – Sanatorium der Sehnsucht*, Zürich 2003.
- Schweppenhäuser, Gerhard/Wischke, Mirko: *Impuls und Negativität. Ethik und Ästhetik bei Adorno*, Hamburg/Berlin 1995.
- Schweppenhäuser, Gerhard: ›Kunst als Erkenntnis und Erinnerung. Herbert Marcuses Ästhetik der ›großen Weigerung‹‹, in: *Marcuse, Herbert: Nachgelassene Schriften*, 6 Bde., hg. v. Peter-Erwin Jansen, Lüneburg bzw. Springe 1999-2009, Bd. 2 (2000), S. 13-40.
- Siegfried, Detlef: *Time is on my side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*, Göttingen 2006.
- Siegfried, Detlef: *Sound der Revolte. Studien zur Kulturrevolution um 1968*, Weinheim/München 2008.
- Sigusch, Volkmar: ›Die Trümmer der sexuellen Revolution‹, in: *Die Zeit* 41 (4. Okt. 1996), S. 33-34.
- Sigusch, Volkmar: *Geschichte der Sexualwissenschaft*, mit einem Beitrag v. Günter Grau, Frankfurt a.M. 2008.
- Smith, Paul: ›We Always Fail: Barthes' Last Writings‹, in: *Roland Barthes*, hg. v. Mike Gane/Nicholas Gane, London 2004, Bd. 3, S. 29-35.
- Staupe, Gisela/Vieth, Lisa (Hg.): *Die Pille. Von der Lust und von der Liebe*, Berlin 1996.
- Stopczyk, Annegret: ›Ehe und freie Liebe. Zur Frauenbewegung um 1900‹, in: *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, hg. v. Kai Buchholz u. a., 2 Bde., Darmstadt 2001, Bd. I, S. 127-130.
- Stieg, Gerald: ›Mai 1968 an der Sorbonne‹, in: *Das Jahr 1968 – Ereignis, Symbol, Chiffre*, hg. v. Oliver Rathkolb/Friedrich Stadler, Göttingen 2010, S. 85-96.
- Strobel, Jochen: ›Aktualität oder Recycling? Neuerscheinungen zu »1968« dokumentieren Altes, manchmal im neuen Gewand‹, in: *Literaturkritik.de. Rezensionenforum für Literatur und für Kulturwissenschaften* 10/Nr. 8 (August 2008), elektronische Fassung: http://www.literaturkritik.de/public/druckfassung_rez.php?rez_id=12178.

- Theisohn, Philipp/Weder, Christine: ›Literatur als/statt Betrieb – Einleitung‹, in: *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*, hg. v. Philipp Theisohn/Christine Weder, München 2013, S. 7-16.
- Theweleit, Klaus: *Ghosts. Drei leicht inkorrekte Vorträge*. Frankfurt a.M./Basel 1998.
- Tiedemann, Rolf: ›Begriff, Bild, Name. Über Adornos Utopie der Erkenntnis‹, in: *Frankfurter Adorno Blätter* 2 (1993), S. 92-111.
- Tratner, Michael: *Deficits and Desires. Economics and Sexuality in twentieth-century Literature*. Stanford 2001.
- Unglaub, Erich: ›Robert Walser und die Tradition der italienischen Novelle‹, in: *Oxford German Studies* 14 (1983), S. 54-72.
- Utz, Peter: ›Italianismen vom Kollegen Kartoffelstock. Robert Walsers Auseinandersetzung mit der Novellentradition‹, in: *Bildersprache – Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, hg. v. Anna Fattori/Margit Gigerl, München 2008, S. 33-48.
- Vogl, Joseph: ›Geschichte, Wissen, Ökonomie‹, in: *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, hg. v. Gerhard Neumann, Stuttgart/Weimar 1997, S. 462-480.
- Vogl, Joseph: ›Romantische Ökonomie. Regierung und Regulation um 1800‹, in: *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, hg. v. Inge Baxmann u. a., Berlin 2000, S. 227-240.
- Vogt, Michael: ›Die Achtundvierziger der Achtundsechziger. Zur Konjunktur germanistischer Vormärz-Forschung in den Bahnen der Studentenbewegung‹, in: *Der Geist der Unruhe. 1968 im Vergleich – Wissenschaft, Literatur, Medien*, hg. v. Rainer Rosenberg/Inge Münz-Koenen/Petra Boden, Berlin 2000, S. 227-237.
- Völker, Daniela: *Das Buch für die Massen. Taschenbücher und ihre Verlage*, Marburg 2014.
- Walther, Sigrid: ›Die Lebensreform und *Der Blaue Reiter*‹, in: *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, hg. v. Kai Buchholz u. a., 2 Bde., Darmstadt 2001, Bd. I, S. 257-260.
- Weder, Christine: ›Poesie als/statt Polizei. Zum Verhältnis von Sexualität und Gesetz in Wielands *Goldnem Spiegel* und im polizeiwissenschaftlichen Kontext‹, in: *Sexualität – Recht – Leben. Die Entstehung eines Dispositivs um 1800*, hg. v. Maximilian Bergengruen/Johannes F. Lehmann/Hubert Thüring, München 2005, S. 217-235.
- Weder, Christine: ›Sternbilder und die Ordnung der Texte. Anmerkungen zur Konstellationsforschung‹, in: *Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert*, hg. v. Davide Giuriato/Sandro Zanetti/Maximilian Bergengruen, Frankfurt a.M. 2006, S. 326-341.
- Weder, Christine: ›Im Reich von »König Sex«: Vom Zwang zur Freiheit in Theorie und Literatur um 1968‹, in: *Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte*, hg. v. Maximilian Bergengruen/Roland Borgards, Göttingen 2009, S. 543-582.

- Weder, Christine: ›(K)ein Schritt ins gelobte Gomorrha: Utopie und Apokalyptik bei Ingeborg Bachmann im Kontext der Aufbruchsprogramme der 60er Jahre‹, in: *Utopie und Apokalypse in der Moderne*, hg. v. Reto Sorg/Bodo Würffel, München 2010, S. 245-256.
- Weder, Christine/Bergengruen, Maximilian: ›Moderner Luxus. Einleitung‹, in: *Luxus. Die Ambivalenz des Überflüssigen in der Moderne*, hg. v. Christine Weder/Maximilian Bergengruen, Göttingen 2011, S. 7-31.
- Weder, Christine: ›Zeitgemäß um 1968: Die Erotisierung des Fragments bei Roland Barthes‹, in: *Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form*, hg. v. Michael Bies/Michael Gamper/Ingrid Kleeberg, Göttingen 2013, S. 338-360.
- Weder, Christine: »Wir regeln den Eintritt ins Leben, es wird Zeit, daß wir auch den Austritt regeln!« Max Frischs *Tagebuch 1966-1971* im Zeitkontext, in: *Weimarer Beiträge* 58/4 (2012), S. 577-592.
- Weder, Christine: ›Zensur wird Literatur: Fiktionale Fußnoten in Irmtraud Morgners Lügenroman *Die wundersamen Reisen Gustavs des Weltfahrers* (1972)‹, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 135/2 (2016), S. 267-288.
- Weinrich, Harald: *Kleine Literaturgeschichte der Heiterkeit*, München 2001.
- Wellmer, Albrecht: ›Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität‹, in: *Adorno-Konferenz 1983*, hg. v. Ludwig von Friedeburg/Jürgen Habermas, Frankfurt a.M. 1983, S. 138-176.
- Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*, 7. Aufl., Berlin 2008.
- Weniger, Robert: *Streitbare Literaten. Kontroversen und Eklats in der deutschen Literatur von Adorno bis Walser*, München 2004.
- Wernicke, Horst: ›Der totgeschwiegene Aufklärer: Plädoyer für Ludwig Marcuse‹, in: *Ludwig Marcuse. Werk und Wirkung*, hg. v. Dieter Lamping, Bonn 1987, S. 47-63.
- Wheatland, Thomas: *The Frankfurt school in exile*, Minneapolis 2009.
- Wilson, Ross: ›Aesthetics‹, in: *Adorno – Key Concepts*, London 2008, S. 147-160.
- Wolin, Richard: ›Benjamin, Adorno, Surrealism‹, in: *The Semblance of Subjectivity: Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, hg. v. Tom Huhn/Lambert Zuidervaart, Cambridge MA 1997, S. 93-122.
- Wilke, Sabine/Schlipphacke, Heidi: ›Construction of a Gendered Subject: A Feminist Reading of Adorno's Aesthetic Theory‹, in: *The Semblance of Subjectivity: Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, hg. v. Tom Huhn/Lambert Zuidervaart, Cambridge MA 1997, S. 287-308.
- Winchell, Mark Royden: »Too good to be true«: *the life and work of Leslie Fiedler*, Columbia 2002.
- Yun Lee, Lisa: ›The Bared-Breast's Incident‹, in: *Feminist Interpretations of Theodor Adorno*, hg. v. Renée Heberle, Pennsylvania 2006, S. 114-139.
- Zillersheid, Uri: *Jenseits der Arbeit. Der vergessene sozialistische Traum von Marx, Fromm und Marcuse*, Frankfurt a.M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1999.

- Zelle, Carsten: ›Ästhetische Briefe‹, in: *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Matthias Luserke-Jaqui u. a., Stuttgart 2005, S. 418-445.
- Zeller, Christoph: *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*, Berlin 2010.
- Zuidervaart, Lambert: *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion*, Cambridge MA/London 1991.

Dank

Ermöglicht worden ist das Buch durch ein luxuriöses Forschungsstipendium des Schweizerischen Nationalfonds (Format Ambizione) und durch ideale Bedingungen an den beiden Entstehungsorten, dem Departement Geistes-, Sozial- und Staatswissenschaften der ETH Zürich sowie dem German Department der University of California, Berkeley. Herzlichst danken möchte ich aber auch dem weiteren Kreis all derjenigen, die mich bei der Arbeit unterstützt, inspiriert, kritisiert und abgelenkt haben.

Personenregister

Aufgeführt sind in der Regel nur Namen von Personen, die im Haupttext genannt werden.

- A**dler, Alfred 61
Adorno, Theodor W. 73f., 81, 92f.,
115, 120, 157, 165-168, 171, 223,
251, 258, 262, 267, 288, 289-334,
338, 342f., 347, 349, 355f., 360,
364, 370, 372-375
Allen, Woody 27
Amendt, Günter 22, 120, 121-147,
207, 311, 338, 374
Améry, Jean 248
Apuleius 211
Aretino, Pietro 171
Aristophanes 281
- B**achmann, Ingeborg 26
Baldeney, Christopher 115, 292
Balint, Michael 156
Barthes, Roland 23, 117, 178, 223,
334, 335-369, 370-376
Bataille, Georges 24, 155, 216, 251,
258, 266, 308, 361, 368f.
Baudelaire, Charles 95, 186, 199,
263, 297, 304, 320
Baum, Robert (Robert Jungk) 38f.,
60, 66f., 120
Baxter, Frank C. 183
Bayrle, Thomas 135
Beardsley, Aubrey 281
Beckett, Samuel 116, 199, 317, 320
Beck, Judith (Judith Malina) 230
Beck, Julian 230
Benjamin, Walter 24, 74f., 99,
157-159, 161, 163, 251, 266, 281f.,
322, 324
Benn, Gottfried 320
- Bellmer, Hans 284
Berg, Alban 316
- B**erg, Jean de (Catherine Robbe-
Grillet) 216
Bichsel, Peter 201, 208
Bloch, Ernst 166-168, 256, 324
Blüher, Hans 250f., 256
Blumenberg, Hans 152, 272
Boccaccio, Giovanni 171
Boehlich, Walter 198
Bojovic, Ilija 350
Borchardt, Rudolf 318
Bovary, Madame 94
Bovenschen, Silvia 156
Brahms, Johannes 303
Brecht, Bertolt 108, 155, 189, 317,
321, 323, 336f., 351f., 355
Brinkmann, Rolf Dieter 26, 225,
234, 245
Brown, Norman O. 217, 238, 256,
278
Büchner, Georg 116, 168
Burroughs, William 230, 280
Byron, George Gordon 174
- C**age, John 230
Casanova, Giacomo 187, 294
Chaucer, Geoffrey 171
Chotjewitz, Peter O. 26
Cleveland, John 151
Cohen, Leonard 241, 243f.
Coleridge, Samuel Taylor 363
Comstock, Anthony 172
Corso, Gregory 245

- Courths-Mahler, Hedwig 317
 Csokor, Franz Theodor 201
 Curl, Edmund 172
- D**ebray, Régis 168
 Defoe, Daniel 171
 Degler, Günter 135
 Deleuze, Gilles 23, 156, 337, 348, 371
 Derrida, Jacques 348, 362
 Desclos, Anne (Pauline Réage) 216
 Diderot, Denis 280
 Döblin, Alfred 185
 Dörner, Klaus 44, 46f., 49f.
 Domin, Hilde 232
 Dostojewski, Fjodor 174, 199, 200
 Dräger, Hans 83
 Dürrenmatt, Friedrich 201, 205
 Dylan, Bob 243
- E**co, Umberto 352
 Eichendorff, Joseph von 318
 Elsner, Gisela 26
 Emerson, Ralph Waldo 230
 Enzensberger, Christian 138
 Enzensberger, Hans Magnus 250
- F**ariña, Richard 244
 Farner, Konrad 198f., 201
 Faulkner, William 95
 Fenichel, Otto 54
 Ferenczi, Sándor 88
 Fichte, Hubert 26
 Fiedler, Leslie A. 25, 135, 193, 212, 224f., 232-249, 260, 313, 372
 Flaubert, Gustave 172, 175, 181, 302, 359f.
 Foucault, Michel 15, 118
 Fourier, Charles 250, 347, 350, 352
 Frank, Thomas 135
 Freud, Sigmund 21-23, 39, 41, 49-51, 61, 65, 73, 75-79, 86f., 96-99, 102f., 110, 112, 121, 168, 174, 178, 180, 188, 216f., 224, 244, 293-309, 312, 322, 325, 333, 341, 348, 371
 Frisch, Max 26, 192, 194, 196, 201, 203, 291
 Fuchs, Eduard 251, 261, 282
 Fuhrmann, Manfred 152
- G**adamer, Hans-Georg 154
 Gaier, Ulrich 197f., 201, 208
 Gasché, Rudolphe 115, 292
 Genet, Jean 27, 151, 155, 280
 George, Stefan 318
 Gide, André 112, 337
 Giese, Hans 33-37, 69, 71, 121, 124, 151, 251, 276, 299
 Gmür, Hans 200
 Godard, Jean-Luc 27
 Goethe, Johann Wolfgang von 94f., 116, 145, 294
 Gomringer, Eugen 204
 Gorsen, Peter 24, 35-37, 48, 82f., 115, 178, 249-288, 294, 311, 319, 321-323, 328-331, 338f., 356, 371-375
 Grass, Günter 168, 199
 Grimm, Jacob und Wilhelm 169
 Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von 171, 200
 Gross, Otto 43
 Grosz, George 283-285
 Guattari, Félix 23, 156, 337, 348, 371
 Guevara, Ché 168, 324
 Guggenheim, Willy (Varlin) 205
 Gumnior, Helmut 29
 Günther, Joachim 166
- H**andke, Peter 201, 205
 Hardenberg Friedrich von (Novalis) 189
 Haug, Fritz 159-163
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 297, 308, 321

Heine, Heinrich 168
Höllerer, Walter 204
Holthusen, Hans Egon 167, 201, 248
Horaz 112
Horkheimer, Max 29f., 326
Huxley, Aldous 40-43, 53, 323-326

Ibsen, Henrik 61f., 64f., 92
Ignée, Wolfgang 193f., 233f., 249

Jaeckle, Erwin 192, 194, 196, 198,
200, 202

Jahn, Hans Henny 199
Jakobson, Roman 351
Jauß, Hans Robert 152, 154, 208
Jean Paul (Johann Paul Friedrich
Richter) 152, 310
Jelinek, Elfriede 26
Joyce, James 317
Jünger, Ernst 157
Jungk, Robert (Robert Baum) 38f.,
60, 66f., 120

Kafka, Franz 317, 320, 324
Kant, Immanuel 101, 115, 261,
294f., 306-313, 333, 347
Keil, Tilo 276-279, 281
Kesey, Ken 244
Kienast, Gerald 135
Kinsey, Alfred 12, 55, 69, 121, 124,
128, 131f.
Klein, Melanie 156
Kleist, Heinrich von 80
Koedt, Anne 127f.
Kořakowski, Leszek 254
Kolle, Oswalt 123
Korell, Bernhard 135
Koselleck, Reinhart 152
Krafft-Ebing, Richard von 37
Kraus, Karl 328
Kristeva, Julia 23, 348, 352, 362, 371
Kunzelmann, Dieter 115, 292
Kunze, Reiner 164

Lacan, Jacques 23, 342, 348, 359,
362, 371
Laforgue, René 304
Lagerlöf, Selma 317
Last, Jef 40-43, 53, 59, 65
Lautréamont, Comte de 216
Lawrence, D.H. 172, 199, 208
Lebel, Jean Jacques 264, 270
Leber, Hugo 200
Leclair, Serge 342
Lennon, John 243
Lessing, Gotthold Ephraim 173
Lester, Richard 27
Loetscher, Hugo 26, 201-203, 248
Loyola, Ignatius von 168, 352
Luckow, Marion 71, 362
Luhmann, Niklas 370
Lukács, Georg 159, 166, 168

Mahler, Margaret 156
Mailer, Norman 230, 236, 239, 246
Malina, Judith (Judith Beck) 230
Malinowski, Bronisław 45
Mann, Thomas 145
Marcuse, Herbert 14, 21f., 24, 39,
47, 49, 66, 67-120, 121f., 124, 132,
146-148, 158, 164-166, 168, 170,
179-182, 184, 188, 205, 207, 217f.,
223, 230, 239f., 251-253, 255, 256,
258, 260-263, 266, 268, 271, 273,
278, 293-295, 300, 304-306, 316,
319, 321f., 324, 328-330, 338f., 345,
349-351, 359, 361, 364, 373-375
Marcuse, Ludwig 24, 164-191, 194,
199, 201, 207, 210-212, 214, 219,
222f., 226f., 236, 251, 253, 260,
262, 266, 270f., 311, 316, 319, 322,
364, 371, 373, 376
Marion Luckow 71
Martial, Marcus Valerius 173
Marx, Karl 87, 96, 108, 110, 116,
159, 167, 179, 224, 335f., 345
Masson, André 316

- Maurer, Karl 152
 McLuhan, Marshall 281
 Mead, Margaret 80
 Meysenbug, Alfred von 135
 Miller, Henry 151, 155, 172, 182-194, 196, 199f., 210f., 280
 Miller, Norbert 203f., 206, 208, 226
 Molinier, Pierre 267-269, 275
 Mon, Franz 204
 Monroe, Marilyn 143
 Morgner, Irma 26, 127
 Mörike, Eduard 318
 Muehl, Otto 206, 264-266, 272, 279
 Muschg, Adolf 26
- N**
 Nabokov, Vladimir 95, 155
 Nietzsche, Friedrich 168, 179, 293, 347, 362f.
 Nitsch, Hermann 264
 Nizon, Paul 201
 Novalis (Friedrich von Hardenberg) 189
- O**
 Ohnesorg, Benno 214
 O'Neill, Eugene 95
 Osikowska, Thodora 135
 Ovid 112f.
- P**
 Pauvert, Jean Jacques 207
 Picasso, Pablo 317
 Piercy, Marge 27
 Platon 20, 171, 179
 Preisendanz, Wolfgang 152, 310
 Proust, Marcel 324
- R**
 Rabelais, François 171, 200
 Racine, Jean 95
 Rambow, Gunter 135
 Réage, Pauline (Anne Desclos) 216
 Reich, Wilhelm 13f., 20, 24, 40-67, 69-72, 74, 80, 86, 88, 119, 124, 132, 148, 156, 179, 217f., 250, 253, 293, 315, 325
 Reiche, Reimut 67-71, 82, 86, 120f., 124, 138, 251f., 256, 338
 Réquichot, Bernard 346
 Richter, Johann Paul Friedrich (Jean Paul) 152, 310
 Rilke, Rainer Maria 112, 317
 Rimbaud, Arthur 317, 320
 Robbe-Grillet, Catherine (Jean de Berg) 216
 Robbins, Harold 151
 Robertson Moses, Anna Mary 205
 Rôheim, Géza 88
 Rolling Stones 158
 Rosenkranz, Karl 250-252, 282
 Roth, Joseph 185
 Roth, Philip 239, 245, 246
 Rousseau, Jean-Jacques 216
 Rygulla, Ralf-Rainer 225
- S**
 Sade, Marquis de 155, 180, 200, 207, 216, 226, 250, 258f., 270, 347f., 352-356, 359-361, 367
 Salzinger, Helmut 24, 74, 157-163
 Sander, Ed 243
 Sarduy, Severo 359f.
 Sartre, Jean-Paul 317, 345, 349
 Schelsky, Helmut 69
 Schiller, Friedrich 21f., 76, 87, 96, 100-104, 115, 145, 174, 200, 205, 294
 Schlegel, Friedrich 172, 175
 Schmidt, Gunter 55, 68f., 82, 121
 Schmidt, Vera 70
 Schneider, Peter 93f., 104f., 188, 321, 323
 Schnitzler, Arthur 155, 172, 175, 294
 Schönberg, Arnold 317, 332
 Schopenhauer, Arthur 179
 Schröder, Jörg 124, 145, 234
 Selby, Hubert 236
 Shakespeare, William 94, 145, 174, 200
 Shaw, George Bernard 181

Sigusch, Volkmar 55, 68f., 82, 121,
127
Sollers, Philippe 359, 360, 362
Sontag, Susan 153, 212-232, 236-
244, 247-249, 255, 260, 271, 313f.,
316, 321f., 338, 342, 364, 372, 375
Soper, Donald 180
Southern, Terry 236
Staiger, Emil 25, 191, 192-212, 213,
233, 237, 249, 289-291, 301, 313,
317-319, 323, 327f., 330, 333, 372
Stalin, Josef 167
Stefan, Verena 26
Stekel, Wilhelm 260
Stempel, Wolf-Dieter 151f.
Storm, Theodor 303
Strindberg, August 61-63, 116, 168
Struck, Karin 26, 28
Szilard, Leo 230

Theweleit, Klaus 23f., 156f.
Thoreau, Henry David 230
Timm, Uwe 26, 214
Todorov, Tzvetan 23
Tolstoi, Leo 95
Twombly, Cy 346

Uhse, Beate 84, 127-129, 140
Updike, John 27

Valéry, Paul 112
Varlin (Willy Guggenheim) 205
Vesper, Bernward 26
Vonnegut, Kurt 245
Vostell, Wolf 204

Wagner, Richard 168
Walser, Martin 26, 233-235
Walser, Robert 7-10, 12f., 16, 19f.,
29-31, 94, 259, 271
Walter, Otto F. 26, 201
Warhol, Andy 143, 158-163, 262, 274
Weber, Werner 196, 198, 200, 202,
208, 210
Wedekind, Frank 155, 210, 294, 324
Weiss, Peter 26, 192f., 200, 209,
213, 240, 318
Wellershoff, Dieter 84, 155, 336
Williams, Tennessee 95
Wunderlich, Paul 284

Zwerenz, Gerhard 26, 168, 185

Publiziert mit Unterstützung des
Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung
der wissenschaftlichen Forschung im Rahmen
des Pilotprojekts OAPEN-CH

Die vorliegende Studie wurde im Winter 2014/2015 von der
Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel als Habilitationsschrift
(Fachbereich Neuere deutsche Literaturwissenschaft) angenommen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet
diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk erscheint unter der Creative Commons-Lizenz
Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 3.0 Deutschland
(CC BY-NC-ND 3.0 DE)



© Wallstein Verlag, Göttingen 2016
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus Adobe Garamond und Frutiger
Umschlag: WSV, Göttingen. Cover reproduced from
The Medium is the Massage by Marshall McLuhan.
Used by permission.

ISBN (Print) 978-3-8353-1947-9
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-2348-3