

TORSTEN HOFFMANN

»NEHMT SPITZHACKEN UND HAMMER!«

Funktionen und intermediale Implikationen von Bildzerstörungen
bei Friedrich Schiller, Heinrich von Kleist, Wilhelm Busch,
Georg Heym und Botho Strauß*

Die Geschichte der Bildzerstörung, so konstatiert der Kunsthistoriker Martin Warnke in der Einleitung zu einem Sammelband über *Die Zerstörung des Kunstwerks*, sei mit dem Ende des 18. Jahrhunderts im wesentlichen abgeschlossen.¹ Wenn gleichwohl auch nach 1800 Bilder zerstört würden, handele es sich in der Regel um von pathologischen Einzelgängern verübte Anachronismen, die zwar aus psychologischer Perspektive interessant, kunstgeschichtlich aber zu vernachlässigen seien.

Diese These ist angesichts der zahlreichen und unterschiedlich motivierten Kunstschändungen des 20. Jahrhunderts in der Kunstwissenschaft durchaus umstritten² – in bezug auf die *Literaturgeschichte* der Bildzerstörung gilt sie sicher nicht. Vielmehr läßt sich hier genau das Gegenteil behaupten: Als literarisches Motiv gelangt die Bildzerstörung erst ab 1800 zu größerer Bedeutung.³ Gerade weil sie seit dem 18. Jahrhundert nicht

* Erweiterte Fassung eines Vortrags im neugermanistischen Kolloquium an der Universität Göttingen im April 2006.

¹ Martin Warnke, *Bilderstürme*, in: *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, hrsg. v. Martin Warnke, München 1973, S. 7-13. Seitdem die Kunst keine »herrschaftlichen Sonderinteressen« mehr vertrete, sondern sich im Laufe des 18. Jahrhunderts die Vorstellung einer autonomen Ästhetik etabliert habe, enthält nach Warnkes These jede Zerstörung von Bildern »das Stigma der Kulturbarbarei« (ebd., S. 12).

² Zumindest in ihrer Absolutheit in Zweifel gezogen wird Warnkes These u.a. von Dario Gamboni, *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*, Köln 1998, S. 52. Gamboni betont in diesem Zusammenhang, daß seit den nationalsozialistischen Kampagnen gegen die moderne Kunst Angriffe auf die (moderne) Kunst »generell einen anonymen und verstoßenen Charakter« annähmen – was allerdings nicht bedeute, daß Kunstwerke seitdem nicht mehr zerstört worden seien (ebd., S. 51). Außerdem liefert Gamboni Beispiele, bei denen die Kunstzerstörung selbst zum Kunstwerk avanciert (mehr dazu unten).

³ Von Bildern ist im folgenden durchgängig in einem nicht-metaphorischen Sinn die Rede – also allein in bezug auf gegenständliche Bilder (insbesondere Gemälde), nicht auf sprachliche oder mentale Bilder. Den neutralen Begriff »Bildzerstörung« ziehe ich dem nicht auf Kunstwerke beschränkten »Vandalismus« und den historisch geprägten Begriffen »Bilder-

mehr automatisch mit religiösen oder politischen Diskursen assoziiert wird, ist ihre Verwendung in fiktiven Kontexten flexibler geworden und hat damit produktionsästhetisch an Attraktivität gewonnen. Deutlich wird dieser Wandel an zwei Texten, die in der von Warnke zur Schwellenzeit erklärten Wende zum 19. Jahrhundert entstanden sind: an Friedrich Schillers Abhandlung *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung* von 1788 und an Heinrich von Kleists Novelle *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende* (1810/11). Beide Texte beziehen sich auf den reformatorischen Bildersturm des 16. Jahrhunderts und zeigen insofern einen freien Umgang mit dem Material, als sie es für moralisch (Schiller) bzw. ästhetisch (Kleist) motivierte Fiktionalisierungen nutzen – wobei sich Kleist paradoxerweise in vielerlei Hinsicht genauer an die historischen Abläufe hält als Schiller in seiner geschichtswissenschaftlichen Studie. Unbekümmert um faktuale Hintergründe, dafür eng an Leitmotive aus den anderen im Folgenden untersuchten Texten angebundener ist Wilhelm Buschs 1867 veröffentlichte Bildergeschichte *Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik*: Bei Busch findet sich die Kombination der Bildzerstörung sowohl mit einem intermedialen Konflikt (hier: Musik vs. bildende Kunst) als auch mit Geschlechterkonnotationen. Daß die Bildzerstörung auch als Form der Bildaneignung verstanden werden kann, zeigen Georg Heyms 1911 verfaßte Novelle *Der Dieb* über den Raub und die Vernichtung der *Mona Lisa*, sowie das Kapitel *Die Geschichte der Almut* aus Botho Strauß' Roman *Der junge Mann* von 1984: bei Heym, indem das angegriffene Bild zum Liebesobjekt ernannt, bei Strauß, indem das Bildattentat zur gelingenden Bildrezeption umgedeutet wird.⁴

Gemeinsam ist den ›literarischen‹ Bildzerstörungen, daß es sich bei ihnen nicht nur um ein spektakuläres Ereignis im Handlungsverlauf des Tex-

sturm‹ oder ›Ikonoklasmus‹ vor, die sich ursprünglich nur auf die Zerstörung religiöser Kunst beziehen; zur Begrifflichkeit vgl. Pickshaus, *Kunstzerstörer. Fallstudien: Tatmotive und Psychogramme*, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 11; Gamboni (Anm. 2), S. 17-20.

⁴ Die fünf Werke werden mit Siglen zitiert, die den Anfangsbuchstaben des Autornachnamens entsprechen. Verwendet werden folgende Ausgaben: Friedrich Schiller, *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung*, in: ders., *Werke und Briefe*, Bd. 6, *Historische Schriften und Erzählungen I*, hrsg. v. Otto Dann, Frankfurt/M. 2000, S. 35-373; Heinrich von Kleist, *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik (Eine Legende)*, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 3, hrsg. v. Klaus Müller-Salget, Frankfurt/M. 1990, S. 287-313; Wilhelm Busch, *Die feindlichen Nachbarn*, in: ders., *Die Bildergeschichten. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, hrsg. v. Herwig Guratzsch, Hans Joachim Neyer, Bd. 1, Hannover 2002, Sp. 470-475; Georg Heym, *Der Dieb*, in: ders., *Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe*, Bd. 2, hrsg. v. Karl Ludwig Schneider, Hamburg, München 1962, S. 72-97; Botho Strauß, *Der junge Mann*, München, Wien 1987, S. 250-292.

tes handelt, sondern auch um ein Aufeinandertreffen zweier Medien, aus dem das beschädigte Bild zumindest auf den ersten Blick als Verlierer hervorgeht. Für die Literaturwissenschaft ist die Bildzerstörung deshalb in doppelter Hinsicht von Interesse: zum einen motivgeschichtlich, zum anderen als ein intermediales Phänomen. Für die folgenden Ausführungen ergeben sich daraus zwei Fragekomplexe. Aus motivgeschichtlicher Perspektive ist zu untersuchen, in welche Kontexte der Angriff auf Bilder in den fünf Texten eingebettet ist, wie er motiviert und inszeniert wird; das intermediale Erkenntnisinteresse bezieht sich darauf, wie das Fremdmedium ›Bild‹ in den einzelnen Texten versprachlicht wird und inwiefern in der Bildzerstörung eine Indifferenz, eine Allianz oder eine Konkurrenz zwischen den beteiligten Medien bzw. Künsten zum Ausdruck kommt.⁵ Einen Vollständigkeitsanspruch in bezug auf ›literarische‹ Bildzerstörungen verfolgt diese Untersuchung nicht,⁶ vielmehr soll der literaturwissenschaftlichen Intermedialitätsforschung der Zugang zu einem Feld geöffnet werden, auf dem sich bisher fast ausschließlich Kunsthistoriker bewegen.

BILDERSTURM UND PÖBELSEELE: FRIEDRICH SCHILLER

Einen frühen Beleg für Warnkes These, daß Bildzerstörungen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts als »Kulturbarbarei«⁷ stigmatisiert würden, findet man in Friedrich Schillers erster umfangreicher historischer Abhandlung, der *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung* von 1788, die ihren Verfasser trotz des umständlichen Titels auf einen Schlag als Historiker populär machte und ihm schon im März 1789 eine außerordentliche Professur in Jena einbrachte. Schiller widmet sich dem reformatorischen Bildersturm des 16. Jahrhunderts in einem in mehrfacher Hinsicht bemerkenswerten Kapitel. Wie in kaum

⁵ Zwischen ›Medien‹ und ›Künsten‹ differenziere ich an dieser Stelle, da sich die Texte zwar primär auf Kunstwerke beziehen, aber auch nicht-ästhetische Medien eine Rolle spielen (etwa Briefe oder religiöse Texte). Für intermediale Untersuchungen bietet sich prinzipiell ein Medienbegriff an, bei dem ›Medium‹ nicht im Sinn eines »technisch-materiell definierten Übertragungskanal von Informationen« verstanden wird, sondern als ein »konventionell als distinkt angesehenes Kommunikationsdispositiv« (Werner Wolf, zit. nach Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen, Basel 2002, S. 7). Da in den analysierten Texten nur die Basis-Medien Bild, Text und Ton in Erscheinung treten, kann auf eine genauere Definition des Medienbegriffs verzichtet werden.

⁶ So wurde auf Texte, die für die intermediale Fragestellung kaum ergiebig sind (etwa Conrad Ferdinand Meyers Gedicht *Die Bilderstürmer*) ebenso verzichtet wie auf Beispiele, in denen Künstler ihre eigenen Werke zerstören (z.B. in Ernst Tollers Drama *Die Wandlung*).

⁷ Warnke, *Bilderstürme* (Anm. 1), S. 12.

einem anderen Teil seiner Studie zeigt sich dort, »wie stark der Moralisten der Objektivität verpflichteten Historiker überwinden konnte«. ⁸ Schiller, der den Widerstand der Niederländer gegen die spanischen Besatzer in seiner Einleitung als einen beispielhaften Freiheitskampf der »bedrängte[n] Menschheit um ihre edelsten Rechte« (Sch, S. 41) gut heißt, sich ansonsten aber mit Bewertungen zurückhält, verurteilt den Bildersturm auf das entschiedenste: Hier handele es sich um eine »verdammliche Tat« (Sch, S. 268), eine »offenbare[] Schandtat [...], die nicht sowohl eine abgesonderte Religionspartei kränkte, als vielmehr alle Achtung für Religion überhaupt und alle Sittlichkeit mit Füßen trat, und die nur in dem schlammichten Schoß einer verworfenen Pöbelseele empfangen werden konnte« (Sch, S. 266f.).

Vergleicht man diese Einschätzung mit anderen historiographischen Beschreibungen des Bildersturms aus dem 18. Jahrhundert, fallen zwei Besonderheiten auf: Zum einen kommt es Schiller gegen den *mainstream* zeitgenössischer Studien auf den Nachweis an, daß die Bildzerstörungen unmöglich die »Frucht eines überlegten Planes« gewesen sein können – »zu ungeheuer« sei diese Tat, um nicht »die Geburt *des* Augenblicks gewesen zu sein, in welchem sie ans Licht trat« (Sch, S. 266f.). Zum anderen ist Schiller sorgfältig bemüht, das Bürgertum aus der Bilderstürmerei herauszuhalten. Als einzige Beteiligte der vermeintlich spontanen Aktionen identifiziert Schiller eine »rohe zahlreiche Menge, zusammengejagt aus dem untersten Pöbel, viehisch durch viehische Behandlung« (Sch, S. 267), eine »rasende Rotte von Handwerkern, Schiffnern und Bauern, mit öffentlichen Dirnen, Bettlern und Raubgesindel untermischt« (Sch, S. 268). Der schillersche Bürger dagegen weiß nichts von den Umtrieben des Pöbels: Erst vom Lärm der Randalierer werden die ahnungslosen Bürger »aus dem ersten Schlafe geschreckt« und statt mit Hämmern und Äxten mit »ungewissem Entsetzen« über die »Schandtaten« ausgerüstet, ja schließlich sogar als Widerständler gegen das »rasende Gesindel« präsentiert, wenn sich die »reicheren Bürger« aus Angst vor Übergriffen auf ihre »Warengewölbe[] [...] bewaffnet vor ihren Haustüren« (Sch, S. 271) zeigen. Ostentativ grenzt Schiller den Bildersturm von den rational geplanten und seiner Ansicht nach moralisch legitimen Freiheitsbestrebungen des niederländischen Bürgertums ab.

Dem zeitgenössischen Forschungsstand entspricht Schiller damit nicht. So erscheinen zehn Jahre vor Schillers Text Studien, in denen die Namen von Bürgern und Honoratioren penibel aufgelistet werden, die Bilder-

⁸ Jürgen Eder, Schiller als Historiker, in: Helmut Koopmann (Hrsg.), Schiller-Handbuch, Stuttgart 1998, S. 653-698, hier: S. 669.

stürme geplant und angestiftet haben.⁹ Daß Schiller solche Darstellungen nicht zufällig übersehen, sondern bewußt ignoriert hat, zeigt am deutlichsten die Diskrepanz zwischen Schillers Ausführungen und der von Jan Wagenaar verfassten *Allgemeinen Geschichte der Vereinigten Niederlande*, die ab 1756 in deutscher Übersetzung erschienen und von Schiller ausgiebig benutzt worden ist: In der von Schiller in der Vorrede explizit hervor gehobenen Studie, die ihm »sehr wichtige Dienste« (Sch, S. 39) erwiesen habe, konnte er nachlesen, daß der »wüste Haufe [...] durch Leute von größerem Ansehen dazu angehetzet«¹⁰ und zumindest partiell auch in der Durchführung der Bilderstürme von »reformierten Kirchendienern«, »Edel-leuten« und »Amtmännern« unterstützt und gebilligt worden sei.¹¹

Da der Historiker Schiller insgesamt und insbesondere in seiner Studie zur niederländischen Geschichte ansonsten einen verlässlichen Umgang mit Quellen pflegt,¹² muß es gewichtige Gründe dafür gegeben haben, im Fall des Bildersturms von dieser Praxis so deutlich abzuweichen. Wahrscheinlich war Schiller vor allem darum besorgt, das allgemeine Ziel seiner Studie nicht zu unterlaufen: In der Einleitung stellt Schiller klar, daß es ihm mit seiner Schilderung des niederländischen Freiheitskampfes darauf ankomme, »dieses schöne Denkmal *bürgerlicher Stärke* vor der Welt aufzustellen [...] und ein unverwerfliches Beispiel zu geben, was Menschen wagen dürfen für die gute Sache, und ausrichten mögen durch Vereinigung« (Sch, S. 41). Daß ein realistisch geschilderter und damit auch bürgerlicher Bildersturm seinen Zeitgenossen durchaus verwerflich vorgekommen, daß also die Beschreibung bürgerlicher Denkmalzertrümmerungen der Errichtung eines »schönen Denkmals« für die »gute Sache« kaum förderlich gewesen wäre, wird Schiller geahnt haben. Dazu kommt, daß der von Schiller propagierten »Vereinigung« exklusive Gleichheitsvorstellungen zugrunde liegen: Volksbewegungen, bei denen sich »plebejisch-kleinbürgerliche Schichten in die »edle« Sache mischen«,¹³ stand Schiller grundsätzlich skeptisch gegen-

⁹ Vgl. etwa L.G.F. Kerroux, *Abregé de l'Histoire de la Hollande et des Provinces-Unies*, Bd. 1, Leiden 1778, S. 134f.

¹⁰ Jan Wagenaar, *Allgemeine Geschichte der Vereinigten Niederlande*, von den ältesten bis auf gegenwärtige Zeiten, aus den glaubwürdigsten Schriftstellern und bewährten Urkunden verfaßt, Bd. 3, Leipzig 1758, S. 82.

¹¹ Wagenaar liefert zahlreiche Beispiele für die Beteiligung von Angehörigen gehobener Schichten an den Bilderstürmen u.a. in Seeland und Utrecht (vgl. ebd., S. 82ff.).

¹² Vgl. Otto Dann, *Schiller, der Historiker und die Quellen*, in: *Schiller als Historiker*, hrsg. v. Otto Dann u.a., Stuttgart, Weimar 1995, S. 109-126, insb. S. 113. Auch Jürgen Eder konstatiert: »Daß sich Schiller quellenkundlich nicht oberflächlich und subjektiv verhalten hat, gilt inzwischen als nachgewiesen und wird auch ernsthaft nicht mehr bestritten« (Eder [Anm. 8], S. 654).

¹³ Ebd., S. 664.

über; politische Freiheit ist seiner Ansicht nach allein in einer Allianz von Bürgertum und aufgeklärter Aristokratie zu erreichen.¹⁴ Mit anderen Worten: Da sich beim Bildersturm der Ablauf der historischen Revolution nicht mit Schillers distinguiertem Revolutionsmodell deckt, wird ersterer letzterem angepaßt – Schillers Darstellung revolutioniert die Revolution.

Relevant für die literarische Geschichte der Bildzerstörung ist vor allem die Tatsache, daß in Schillers Darstellung der reformatorische Bildersturm deutlich über den religiösen Rahmen hinausgeführt wird: Während in den historischen Studien vor Schiller als Objekte der Bilderstürmer fast ausschließlich die zerstörten Kircheneinrichtungen genannt werden, lenkt Schiller den Blick ausdrücklich auch auf profane Gegenstände: Nicht bloß religiöse Symbole seien den Angriffen zum Opfer gefallen, sondern auch »viele kostbare Handschriften, viele Denkmäler, wichtig für Geschichte und Diplomatie«, und nicht zuletzt viele »schätzbare Werke der Kunst« (Sch, S. 271). Geschädigt werden nach Schiller also auch die beiden zentralen Sphären bürgerlichen Selbstverständnisses um 1800, die Wissenschaft und die Kunst – und damit indirekt eben auch das Bürgertum. Wenn Schiller zudem den Bildersturm zu einer grundsätzlichen Mißachtung der »Sittlichkeit« (Sch, S. 267) erklärt, erzeugt er eine bürgerliche Allianz von Religion, Kunst, Moral, Wissenschaft und »Warengewölbe«, die sich den Angriffen ausgesetzt sieht. Schiller tilgt also das Bürgertum als Subjekt des Bildersturms und erklärt es statt dessen zum Objekt und Opfer der Zerstörungen. Der von anderen Geschichtsschreibern zumindest in Erwägung gezogene Gedanke, daß es plausible Gründe für Bilderstürme gegeben haben könnte, wird von Schiller kategorisch ausgeschlossen. Wer Kunst angreift, egal ob religiöse oder profane, hat nach Schiller »Wahnsinn im Gehirne« (Sch, S. 267). Mit dieser Diagnose wird man in der weiteren literarischen (wie außerliterarischen) Geschichte der Bildzerstörung immer wieder konfrontiert – zufrieden gegeben hat man sich mit ihr gleichwohl nicht, wie die im folgenden analysierten Beispiele bis zu Botho Strauß' Text zeigen, in dem sich die Bildattentäterin mit plausiblen Gründen gegen ihre Pathologisierung wehrt.

Inwiefern Schillers historische Studie selbst als ein Teil der *Literaturgeschichte* gelesen werden kann, ist seit Mitte der 1990er Jahre intensiv diskutiert worden. Unbestritten ist, daß es Schillers Absicht war, die Geschichtswissenschaft »aus einer trockenen Wissenschaft in eine reizende« zu verwandeln, dabei aber weiterhin »vielen Werth auf *Gründlichkeit* zu

¹⁴ Vgl. ebd.

legen«¹⁵ – mit seiner Geschichte der Niederlande wollte Schiller beweisen, daß es möglich ist, »historisch treu« zu schreiben und dabei weder »eine Geduldprobe für den Leser zu sein« noch »notwendig zum Roman zu werden« (Sch, S. 31).¹⁶ Gesucht wird also eine Textsorte, die sich zwischen wissenschaftlichem und literarischem Schreiben bewegt, und zwar nicht nur im Hinblick auf den *discours*, sondern auch auf die *histoire des Textes*. Schon 1786 hatte sich Schiller zu einer Geschichtsschreibung bekannt, die bei der Wahl ihrer Inhalte »weniger Rücksicht auf ihren universalischen Einfluß, als auf das Interesse des Details«¹⁷ nehmen solle. »Bloß politische Revolutionen« werden explizit von der Betrachtung ausgeschlossen, dagegen Phänomene favorisiert, die sich »durch irgend eine interessante Merkwürdigkeit auszeichnen«.¹⁸ In der neueren Forschung hat man dieses Programm einer »kunstvollen Wissenschaft«¹⁹ als die eigentliche geschichtswissenschaftliche Innovation Schillers gewürdigt und als deren wichtigsten Zweck die »*bildende*[] Bedeutung«²⁰ dieses Modells ausgemacht. Dabei ist das Bemühen unverkennbar, Schiller als einen ernstzunehmenden Historiker zu rehabilitieren, als der er im 19. Jahrhundert unter anderem von Leopold von Ranke nachhaltig diskreditiert worden war.²¹

So plausibel es insgesamt auch ist, Schiller eine »Über- und Indienstnahme von literarischer Ästhetik und literarischen Techniken für die Geschichtsschreibung«²² zu attestieren und damit von einer Instrumentalisierung der Ästhetik zugunsten der Geschichte auszugehen – in den zentralen Passagen von Schillers Auseinandersetzung mit dem Bildersturm wechseln Mittel und Zweck unverkennbar die Seiten: Zu beobachten ist hier eine Indienstnahme der historischen Konstellation für literarische Zwecke. Denn so unmißverständlich Schiller den Bildersturm ethisch ab-

¹⁵ Friedrich Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 11, Briefe 1, 1772-1795, hrsg. v. Georg Kurscheidt, Frankfurt/M. 2002, S. 265 (Brief an Körner vom 7.1.1788).

¹⁶ Allgemein zur (literarischen) Form von Schillers Studie vgl. Ernst Osterkamp, Die Seele des historischen Subjekts. Historische Portraituren in Friedrich Schillers ›Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung‹, in: Schiller als Historiker (Anm. 12), S. 157-178.

¹⁷ Friedrich Schiller, Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen, in: ders., Werke und Briefe, Bd. 6: Historische Schriften und Erzählungen I, hrsg. v. Otto Dann, S. 33.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Thomas Prüfer, Die Bildung der Geschichte. Friedrich Schiller und die Anfänge der modernen Geschichtswissenschaft, Köln u.a. 2002, S. 141.

²⁰ Daniel Fulda, Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen Geschichtsschreibung 1760-1860, Berlin, New York 1996, S. 237.

²¹ Vgl. zur Rezeption von Schillers historischen Schriften Eder (Anm. 8), S. 653ff.

²² Fulda (Anm. 20), S. 238.

lehnt, so sehr zeigt er sich in seiner detailreichen Schilderung ästhetisch von ihm fasziniert. Insbesondere in seiner Darstellung des Antwerpener Bildersturms von 1566 verlangsamt Schiller das Erzähltempo deutlich, die zeitraffende Schilderung weicht annähernd zeitdeckend und damit besonders anschaulich erzählten Passagen; aus dem Präteritum wechselt der Text (wie an nur wenigen anderen Stellen der Studie) ins verlebendigende Präsens; auf Fußnoten mit Quellenangaben, die sonst fast jede Seite abschließen, wird für fünf Seiten vollständig verzichtet. Ihren Höhepunkt erreicht Schillers narrative Inszenierung mit der Schilderung der Zerstörung des Marienbildes in der Antwerpener Hauptkirche:

Die wenigen Katholiken, die da waren und die Hoffnung aufgaben, gegen diese Tollkühnen etwas auszurichten, verlassen die Kirche, nachdem sie alle Tore, bis auf eines, verschlossen haben,

schreibt Schiller und kümmert sich nicht weiter darum, daß er damit die Glaubwürdigkeit des anschließenden Berichts erheblich einschränkt, ja mit dem Verzicht auf eine in seinen Augen vertrauenswürdige Zeugenschaft die folgende detaillierte Schilderung indirekt als Fiktion kennzeichnet. Weiter heißt es:

Sobald man sich allein sieht, wird in Vorschlag gebracht, einen von den Psalmen nach der neuen Melodie anzustimmen, die von der Regierung verboten sind. Noch während dem Singen werfen sich alle, wie auf ein gegebenes Signal, wütend auf das Marienbild, durchstechen es mit Schwertern und Dolchen, und schlagen ihm das Haupt ab; Huren und Diebe reißen die großen Kerzen von den Altären, und leuchten zu dem Werk. Die schöne Orgel der Kirche, ein Meisterstück damaliger Kunst, wird zertrümmert, alle Gemälde ausgelöscht, alle Statuen zerschmettert. Ein gekreuzigter Christus in Lebensgröße, [...] ein altes und sehr wert gehaltenes Stück, wird mit Strängen zur Erde gerissen, und mit Beilen zerschlagen [...]. Die Hostien streut man auf den Boden, und tritt sie mit Füßen; [...] mit dem heiligen Öle werden die Schuhe gerieben. [...] Alles dies geschah in so wunderbarer Ordnung, als hätte man einander die Rollen vorher zugeteilt [...]. (Sch, S. 269f.)

Schiller folgt hier nicht nur in der Art seiner Darstellung literarischen Formen, sondern unterstellt dem beschriebenen Geschehen selbst eine ästhetische Struktur, wenn er es mit der Rollenverteilung in einem Schauspiel assoziiert.²³ An dieser doppelten Ästhetisierung des durch keine Quellen

²³ Im Blick auf andere Stellen der Studie kommt auch Daniel Fulda zu dem Ergebnis, daß sich Schiller des öfteren einer »Theatermetaphorik« bediene und damit eine »Dramatisierung

belegbaren Hergangs sind im Kontext der literarischen Bildzerstörung vor allem zwei Aspekte bemerkenswert. Zum einen die – hier ambivalente – Kombination des Bildattentats mit dem Medium Musik: Die »neue Melodie« untermalt einerseits die Zerstörung des Marienbildes (Bild und Vokalmusik werden einander entgegengesetzt), bevor andererseits die Orgel wie die Werke der bildenden Kunst zerstört, Bild und Instrumentalmusik also parallelisiert werden.²⁴ Schillers Text weist hier voraus auf die Integration der Musik in die Bildzerstörungstexte von Kleist und Busch.

Zum anderen fallen bereits an Schillers Darstellung sexuelle Konnotationen auf, die in den folgenden Texten zum Teil deutlich expliziert werden. Daß sich die Bilderstürmer *auf* das Marienbild werfen, entspricht einer kaum mit dem Angriff auf ein an der Wand hängendes Bild, sehr wohl aber mit dem Ablauf einer Vergewaltigung kompatiblen Raumordnung und Sprachkonvention. Auch die phallische Form der Waffen (Schwerter und Dolche im Gegensatz zu den an anderen Stellen erwähnten Hämmern, Äxten und Beilen), mit denen das Bild ›durchstochen‹ wird, fügt sich in die Bildlichkeit eines sexuellen Übergriffs. Wenn darüber hinaus metonymisch vom abgeschlagenen »Haupt« des Bildes die Rede ist, evoziert der Text die Vorstellung, daß der Angriff keinem Bild, sondern einem menschlichen Körper gilt. In Schillers Darstellung mutiert die Bildschändung somit zur Massenvergewaltigung, welche noch dadurch an Brisanz gewinnt, daß es sich beim Opfer um Maria und damit bei der Bildzerstörung um ein Symbol für die Defloration einer, genauer: *der* Jungfrau handelt. Wer die Jungfräulichkeit Marias bis dahin nicht mit dem Vorgang assoziiert und damit die sexuelle Dimension übersehen haben sollte, wird noch im selben Satz nach dem Semikolon darauf gestoßen: Ausgerechnet eine »Hure« als das Negativ der enthaltsamen Maria wird von Schiller als erste aus der zuvor nur als Kollektiv beschriebenen Gruppe von Bilderstürmern herausgehoben und bindet die Sexualität damit auch explizit in den Text ein.

Indem Schiller ausgerechnet eine Prostituierte mit dem Angriff auf das Marienbild assoziiert, den Bildersturm also in einer personalen Konstellation größtmöglicher Gegensätze kulminieren läßt, erreicht er eine ästheti-

von Geschichte« betreibe (ebd., S. 244). Auf eine »Lust am Szenischen« verweist Jürgen Eder in bezug auf Schillers Darstellung von Ketzerverbrennungen (Eder [Anm. 8], S. 667).

²⁴ Den Hintergrund dieses widersprüchlichen Verhältnisses der Bilderstürmer zur Musik stellt die reformatorische Unterscheidung dar zwischen einer dem Wort untergeordneten Musik (die für legitim gehalten wurde) und einer Instrumentalmusik bzw. von Instrumenten dominierten Musik, die auch im Gottesdienst als suspekt galt. In der Züricher Reformation verbot der Stadtrat 1524 das Orgelspielen, drei Jahre später wurde auch dort die Orgel des Großmünsters zerstört (vgl. dazu Kai Hammermeister, Kunstfeindschaft bei Kleist. Der ästhetische Diskurs in ›Die heilige Cäcilie‹, in: Kleist-Jahrbuch 2002, S. 142-153, hier: S. 147).

sche Zuspitzung, die seiner strikten moralischen Verurteilung des Vorgangs sowie seiner scharfen Kontrastierung von viehischem Pöbel und anständigen Bürgern entspricht. In keinem der späteren literarischen Texte, aber auch nicht in Goethes 1788 fast zeitgleich mit Schillers Studie veröffentlichtem Drama *Egmont*, das ebenfalls in der Zeit der spanischen Besetzung in Brüssel spielt, den Bildersturm aber nur kurz streift,²⁵ wird mit einer vergleichbar offensiven Diskreditierung der Bildattentäter gearbeitet.

VOM BILDERSTURM ZUR KUNSTALLIANZ: HEINRICH VON KLEIST

Heinrich von Kleist hat Schillers Abhandlung über die Geschichte der Niederlande gekannt und sie in dem am 10. Januar 1811 in den *Berliner Abendblättern* veröffentlichten kurzen Text *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten* auch explizit erwähnt.²⁶ Keine zwei Monate zuvor ist am selben Ort die erste Fassung von Kleists Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik (Eine Legende)* gedruckt worden, die in mehrfacher Hinsicht implizit auf Schillers Studie verweist: Die bei Kleist verhandelte »ungeheure[] Begebenheit« (K, S. 297) besteht in einem von vier Brüdern am Ende des 16. Jahrhunderts geplanten reformatorischen Bildersturm, dem das in der Nähe von Aachen gelegene Kloster der heiligen Cäcilie zum Opfer fallen soll. Zwischen beiden Texten gibt es mehrere Parallelen, darunter die Zahl der am Bildersturm beteiligten Personen.²⁷ Vor allem aber wird der von Schiller ins Zentrum seiner Untersuchung gestellte, in der sonstigen Geschichtsschreibung periphere *Antwerpener* Bildersturm bei Kleist explizit zum Vorbild und Anlaß des Bildangriffs erklärt: Einer der

²⁵ In der zweiten Szene von Goethes Stück wird der Regentin der Niederlande berichtet, daß die Bilderstürmerei »nirgends Widerstand findet«; auch hier wird der Bildersturm als eine Aktion »des Pöbels« dargestellt, dabei aber im Gegensatz zu Schillers Studie darauf hingewiesen, daß »fremde Lehrer« als Multiplikatoren und Initiatoren fungieren (Johann Wolfgang Goethe, *Egmont*, in: ders., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 5, *Dramen 1776-1790*, hrsg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt/M. 1988, S. 459-551, hier: S. 468f.). Einen allgemeinen Vergleich der beiden Texte liefert Dieter Borchmeyer, *Goethes und Schillers Sicht der niederländischen »Revolution«*, in: *Schiller als Historiker* (Anm. 12), S. 149-155.

²⁶ Vgl. Heinrich von Kleist, *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten*, in: ders. (Anm. 4), S. 376-379, insb. S. 379.

²⁷ Bemerkenswert ist diese Analogie, da in Kleists Text widersprüchliche Angaben über die Zahl der Bilderstürmer gemacht werden, die sich mit den bei Schiller genannten Zahlen decken (vgl. Sch, S. 268 u. 270): Zunächst heißt es, daß es »mehr denn hundert« (K, S. 291) gewesen seien, später ist von »mehr denn dreihundert« (K, S. 299) die Rede. – Ich beziehe mich hier und im folgenden auf die ausführlichere Buchversion von 1811.

Brüder ist »in Antwerpen als Prädikant angestellt«, hat dort Bilderstürme »mehr als einmal schon geleitet« und berichtet davon im »Verlauf einiger Tage« so ausführlich, daß die »vier Brüder, von Schwärmerei, Jugend und dem Beispiel der Niederländer erhitzt, beschlossen, auch der Stadt Aachen das *Schauspiel* einer Bilderstürmerei zu geben« (K, S. 287; Herv. TH) – Kleists zuerst als Fortsetzungsgeschichte gedruckter Text läßt sich somit auch als intertextuelle Fortsetzung von Schillers literarischer Miniatur lesen, mit der er zudem die im Widerspruch zu den kunstfeindlichen Intentionen der Akteure stehende Theatermetaphorik teilt. Die These, daß es »im eigentlichen Sinn«²⁸ keine Quellen für Kleists Novelle gebe, wie Franz M. Eybl in seiner forschungsgesättigten Kleistmonographie noch 2007 behauptet und dabei – wie fast die gesamte Kleistforschung vor ihm²⁹ – Schillers Text nicht einmal erwähnt, kann somit als überholt gelten.

Die Pointe einer von Schiller ausgehenden Kleist-Lektüre liegt vor allem darin, daß es sich bei Kleists Text fast durchgängig um eine Gegen-darstellung zu Schillers Studie handelt. So wird gleich in den ersten Sätzen klargestellt, daß die bilderstürmenden Aktivisten keineswegs dem »Pöbel« angehören, sondern »junge in Wittenberg studierende Leute« (K, S. 287) sind, die sich in Aachen befinden, um dort eine Erbschaft zu erheben – es handelt sich also um jene wohlhabenden Bürgersöhne, die bei Schiller den Beginn des Bildersturms verschlafen und dann als dessen Opfer und Gegner in Erscheinung treten (an späterer Stelle weist Kleists Erzähler noch einmal explizit darauf hin, daß sich an der Durchführung des Bildersturms Menschen »von allen Ständen und Altern« [K, S. 291] beteiligen wollen). Während Schiller vehement bestreitet, daß der Bildersturm die »Frucht eines überlegten Planes« (Sch, S. 266) gewesen sei, wird bei Kleist geradezu exzessiv geplamt: Der Antwerpener Bruder beruft am Vorabend des Bil-

²⁸ Franz M. Eybl, *Kleist-Lektüren*, Wien 2007, S. 239.

²⁹ Schillers Studie wird weder in Rosmarie Puschmanns Monographie zur Intertextualität in Kleists *Cäcilien-Erzählung* noch in den Studien zu Kleists Schillerrezeption oder in den einschlägigen Abschnitten der kommentierten Ausgaben erwähnt; vgl. Rosemarie Puschmann, *Heinrich von Kleists Cäcilien-Erzählung. Kunst- und literarhistorische Recherchen*, Bielefeld 1988; Hartmut Reinhardt, *Rechtsverwirrung und Verdachtspsychologie. Spuren der Schiller-Rezeption bei Heinrich von Kleist*, in: *Kleist-Jahrbuch 1988/89*, S. 198-218; Helmut Koopmann, *Schiller und Kleist*, in: *Aurora* 50, 1990, S. 127-143. – Zuerst hat der Kunsthistoriker Martin Warnke vermutet, daß Kleist seinen Text »wohl in Erinnerung an Schiller« verfaßt habe, ist den Beziehungen der beiden Texte zueinander aber nicht näher nachgegangen (vgl. Martin Warnke, *Von der Gewalt gegen Kunst zur Gewalt durch Kunst*, in: *Bildersturm* [Anm. 1], S. 99-107, hier: S. 101); in der literaturwissenschaftlichen Kleist-Forschung hat sich meines Wissens bisher allein Gernot Müller knapp mit dieser Beziehung beschäftigt (vgl. Gernot Müller, »Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen«. Kleist und die bildende Kunst, Tübingen, Basel 1995, S. 302-304).

dersturms nicht nur eine Versammlung »junger, der neuen Lehre ergebener Kaufmannsöhne und Studenten« ein, um »bei Wein und Speisen« (K, S. 287) das Vorgehen in Ruhe zu beraten, sondern findet noch die Zeit, einem Antwerpener Lehrer brieflich »auf vier dichtgedrängten Seiten vorläufige Anzeige« (K, S. 295) des Plans zu erstatten. Wenn sich bei Schiller die Choreographie des Bildersturms »wie auf ein gegebenes Signal« (Sch, S. 269), damit aber in Wirklichkeit zufällig ergibt, vereinbaren Kleists rationale Bilderstürmer im vorhinein »ein Zeichen, auf welches sie damit anfangen wollten, die Fensterscheiben, mit biblischen Geschichten bemalt, einzuwerfen« (K, S. 289). Die Parallelen zwischen den beiden Texten lassen die Differenzen umso deutlicher hervortreten.

Endgültig einen anderen Weg als Schillers Studie schlägt Kleists Novelle dadurch ein, daß das Startsignal zum Bildersturm ausbleibt: Statt den am Fronleichnamstag (bei Schiller ist die Bildzerstörung auf Mariä Himmelfahrt terminiert) zahlreich im Dom des Klosters versammelten Gegnern des Katholizismus das verabredete Zeichen zu geben, werden die Brüder vom Erklingen einer italienischen Messe dermaßen überwältigt, daß sie ins Gebet verfallen und für den Rest ihres Lebens ein »gespensterartige[s] Klosterleben« (K, S. 305) in einer Irrenanstalt führen.³⁰ Während der »Wahnsinn« (Sch, S. 267) bei Schiller als Ausgangspunkt des Bildersturms ins Spiel gebracht wird, stellt er bei Kleist die Folge des (gescheiterten) Unternehmens dar; während bei Schiller die Bildzerstörung vom Gesang der Bilderstürmer begleitet wird, repräsentiert die Musik in Kleists Text den entscheidenden Widerpart zur Bildzerstörung. Wollten sich die Brüder bei Kleist eigentlich der Kunstwerke bemächtigen, mithin in der Bildzerstörung ihren Subjektstatus gegenüber den Kunstobjekten auf radikale Weise zur Schau stellen, bemächtigt sich schließlich die Musik ihrer Zuhörer auf eine Weise, die der anfangs intendierten Zerstörung weitgehend entspricht: Während der Aufführung der Messe, insbesondere beim *Gloria in excelsis*, »war es, als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei« (K, S. 293) – und tatsächlich sind es nicht die Fensterscheiben, sondern die vier

³⁰ Ob das Verhalten der Brüder tatsächlich auf die Wirkung der Musik zurückzuführen oder durch das Eingreifen der heiligen Cäcilie zu erklären ist, kann hier nicht diskutiert werden. Die ältere Forschung hat sich dieser von einer disjunktiven Lesart des Doppeltitels ausgehenden Frage ausführlich gewidmet, ohne aus dem Text eine eindeutige Antwort ableiten zu können. Vgl. dazu den Überblick bei Bettine Menke, *Sturm der Bilder und zauberische Zeichen*, in: *Germanistik und Komparatistik. DFG-Symposion 1993*, hrsg. v. Hendrik Birus, Stuttgart, Weimar 1995, S. 209-245, hier S. 210 u. 219. Daß in anderen Texten Kleists das Eingreifen metaphysischer Instanzen regelmäßig ironisiert wird (so in *Die Verlobung in St. Domingo* und *Das Erdbeben in Chili*), legt eine Skepsis gegenüber den Erklärungsversuchen des kirchlichen Personals auch in dieser Novelle nahe.

Brüder, die in der Kirche zu Boden fallen und (psychisch) »zerstört« (K, S. 309) werden. Aus der geplanten Zerstörung *von* Kunst ist bei Kleist eine Zerstörung *durch* Kunst geworden, wobei letzteres dem »Eingreifen« der religiösen Musik, die sich auf mysteriöse Weise selbst zu spielen scheint, und damit einer Kunstallianz von Bild und Musik geschuldet ist.

Aufgerufen wird dabei auch jene aus Schillers Text vertraute sexuelle Bildlichkeit, die bei Kleist zu einer deutlichen Geschlechteropposition ausgeweitet wird: Die bewaffneten Männer haben sich bereits vor dem Beginn der Musik die »frechsten und unverschämtesten Äußerungen gegen die Nonnen erlaubt« (K, S. 291). Präsent gehalten wird der Geschlechtergegensatz zwischen den Angreifern und den Angegriffenen dadurch, daß die den vier *Brüdern* gegenüber stehenden Nonnen immer wieder als *Schwestern* bezeichnet werden (und der Musik explizit eine »weibliche[] Geschlechtsart« [K, S. 289] zugesprochen wird, während der »Gesang« der Brüder auch nach deren Bekehrung an das Brüllen von »Leoparden und Wölfe[n]« [K, S. 303] erinnert).³¹ In Kleists Text ist der Angriff auf die Bilder als ein männlicher Übergriff auf die Frauen des Klosters angelegt – Donald P. Haase und Rachel Freudenberg deuten den geplanten Bildersturm deshalb als einen Vergewaltigungsversuch.³²

Die »underlying erotic motives«³³ tangieren auch die heilige Cäcilie als Namensgeberin des Klosters, die nach Meinung des Papstes den Bildersturm auf wundersame Weise selbst abgewendet hat (vgl. K, S. 313). Sie steht insofern in der Tradition Marias, als sie im späten Mittelalter zwar als Schutzpatronin der Musik verehrt wird, in der ursprünglichen Heiligenvita aber einen Jungfräulichkeitskult und den religiös motivierten Sexualitätsverzicht repräsentiert. Auch bei Kleist richtet sich die Aggression der Brüder also gegen ein Symbol der sexuellen Enthaltensamkeit, so daß die als Geschlechterkampf gezeichnete Bildzerstörung bei Kleist in dieser Hin-

³¹ Die Assoziation von Weiblichkeit und Musik begegnet in der zeitgenössischen Literatur häufig; vgl. dazu die Beispiele bei Christine Lubkoll, *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg 1995, S. 213. Eine ausführliche Analyse der Geschlechterrollen und -kodierungen in Kleists Erzählung liefert Barbara Naumann, die in der »Bekehrung« der Brüder auch eine von der Musik ausgelöste Destabilisierung der Geschlechterordnung zum Ausdruck gebracht sieht, dabei aber nicht näher auf die fragwürdige ästhetische Qualität der »männlichen Musik« eingeht; vgl. Barbara Naumann, *Inversionen. Zur Legende des Geschlechts in Kleists Erzählung »Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik«*, in: *Das Geschlecht der Künste*, hrsg. v. Corina Caduff u. Sigrid Weigel, Köln u.a. 1996, S. 105-135, hier: S. 113f.

³² Donald P. Haase, Rachel Freudenberg, *Power, Truth and Interpretation: The Hermeneutic Act and Kleist's »Die heilige Cäcilie«*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 60, 1986, S. 88-103, hier S. 93.

³³ Ebd.

sicht eine mit der Marienschändung aus Schillers Text vergleichbare Zuspitzung erfährt. Im Gegensatz zur enthaupteten Maria bei Schiller berichtet allerdings die Legende davon, daß die Enthauptung der widerständigen Cäcilie auf mysteriöse Weise mißlingt³⁴ – so wie in Kleists Erzählung der Bildersturm im Kloster der heiligen Cäcilie ausbleibt. Während in Kleists Text also die *Abwendung* des Bildersturms mit metaphysischen Kräften in Verbindung gebracht wird, ist es bei Schiller dessen *Gelingen*: An zwei (in der Neuauflage von 1801 getilgten) Stellen äußert Schiller angesichts der Größe der Verwüstungen die Vermutung, daß »mehr als Menschenhände dabei geschäftig gewesen« (Sch, S. 273), daß eine »höhere Macht [...] das Werk der Finsternis in Schutz genommen zu haben [schien]« (Sch, S. 270).

Eine im Vergleich mit Schillers Text entschiedene Aufwertung erfährt bei Kleist die intermediale Dimension der geplanten Bildzerstörung. Da der Angriff auf die bemalten Fensterscheiben in Kleists Text von der aufgeführten italienischen Messe unterbunden wird, wäre es im Kontext der reformatorischen Bilderstürmerei keine Überraschung gewesen, wenn in der Novelle die (katholische) ›Gewalt der Musik‹ in Opposition zur (protestantischen) Macht des Wortes bzw. der Schrift gesetzt worden wäre. In Kleists Text ist jedoch das Gegenteil der Fall. Regelmäßig werden dort Text und Musik miteinander in Verbindung gebracht, wenn etwa davon die Rede ist, daß die Musik »gedichtet« (K, S. 291) worden sei. Darüber hinaus ist die aufgeführte Messe in einem auffallenden Maß als Schriftmedium präsent: Immer wieder wird die »Partitur« des Stücks erwähnt (K, S. 291, 293 und öfter), welche – entgegen jeder Gewohnheit – sogar an die einzelnen Musiker verteilt wird (vgl. K, S. 291). Die Erschütterung der Brüder beim Hören der Musik wird rückgebunden an die Notenschrift und damit an das »Funktionieren von Zeichensystemen«³⁵ – einer kategorialen Trennung zwischen Sprache und Musik, wie sie sich im medientheoretischen Diskurs regelmäßig etwa im Hinblick auf die Referenzlosigkeit von Musik findet, wird bei Kleist also nicht das Wort geredet.³⁶

³⁴ Zur Legende der heiligen Cäcilie vgl. Die Heiligen. Alle Biographien zum Regionalkalender für das deutsche Sprachgebiet, hrsg. v. Peter Manns, 3. Aufl., Mainz 1977, S. 113. Zur literarischen Auseinandersetzung mit der heiligen Cäcilie im 18. Jahrhundert und bis zu Kleist vgl. Hans Maier, Cäcilia unter den Deutschen. Herder, Goethe, Wackenroder, Kleist, in: Kleist-Jahrbuch 1994, S. 67–82.

³⁵ Christine Lubkoll, Die heilige Musik oder Die Gewalt der Zeichen. Zur musikalischen Poetik in Heinrich von Kleists ›Cäcilien‹-Novelle, in: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hrsg. v. Gerhard Neumann, Freiburg 1994, S. 337–364, hier: S. 358.

³⁶ Autobiographisch bestätigen läßt sich die Engführung von Literatur und Musik anhand eines Briefes von Kleist, in dem er ausführt, daß er von frühester Jugend an »alles Allgemeine was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen [habe]. Ich glaube,

Die Evokation von »Musik als Schrift«³⁷ findet in der Novelle ihren Höhepunkt in einer erst in der zweiten Textfassung am Schluß eingefügten Episode.³⁸ Beschrieben wird dort, daß die Mutter der vier Brüder sechs Jahre nach dem verhinderten Bildersturm das Kloster der heiligen Cäcilie besucht und ihr Blick im Zimmer der Äbtissin auf die aufgeschlagene Partitur der italienischen Messe fällt:

Die Frau, während die Äbtissin den Brief überlas, warf nunmehr einen Blick auf die nachlässig über dem Pult aufgeschlagene Partitur [...]. Sie betrachtete die unbekanntenen zauberischen Zeichen, womit sich ein fürchterlicher Geist geheimnisvoll den Kreis aufzustecken schien, und meinte, in die Erde zu sinken, da sie grade das Gloria in excelsis aufgeschlagen fand. Es war ihr, als ob das ganze Schrecken der Tonkunst, das ihre Söhne verderbt hatte, über ihrem Haupte rauschend daherzöge; sie glaubte, bei dem bloßen Anblick ihre Sinne zu verlieren, und nachdem sie schnell, mit einer unendlichen Regung von Demut und Unterwerfung unter die göttliche Allmacht, das Blatt an ihre Lippen gedrückt hatte, setzte sie sich wieder auf ihren Stuhl zurück. (K, S. 309ff.)

Der schriftlichen Fassung der Messe wird hier eine der aufgeführten Musik analoge Wirkung zugeschrieben. Bemerkenswert ist die heftige Reaktion der Mutter vor allem deshalb, weil sie offensichtlich keine Noten lesen kann und sich ihr deshalb die akustische Dimension der »unbekanntenen zauberischen Zeichen« nicht erschließt. Nicht vom imaginierten Klang der Musik, die ihre Söhne überwältigt hat, sondern beim »bloßen Anblick« droht sie »ihre Sinne zu verlieren«. Der Text schildert diesen Blick der Mutter auf die Partitur als eine dreiteilige und dabei an drei Medien gebundene

d<a>ß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind« (Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, Bd. 4: Briefe von und an Heinrich von Kleist 1793-1811, hrsg. v. Klaus Müller-Salget u. Stefan Ormanns, Frankfurt/M. 1997, S. 485; Brief an Marie von Kleist vom Mai 1811).

³⁷ Lubkoll, *Die heilige Musik* (Anm. 35), S. 361. – Umgekehrt ist in der Forschung verschiedentlich versucht worden, Kleists Text als Musik zu lesen. So bewertet Lubkoll die »dreistimmige« Präsentation der Handlung durch den Erzähler, durch den am Bildersturmplan beteiligten Bürger Veit Gotthelf und durch die Äbtissin als einen Versuch, die Mehrstimmigkeit der Partitur literarisch umzusetzen (vgl. ebd., S. 363). Zur »musikalischen Bewegung« in Kleists Text vgl. auch Naumann (Anm. 31), S. 125-131, und – kritisch zu beiden – Anthony Stephens, *Stimmengewebe: Antithetik und Verschiebung in »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik«*, in: *Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien*, hrsg. v. Paul Michael Lützeler u. David Pan, Würzburg 2001, S. 77-91, hier: S. 77f.

³⁸ In der zweiten Fassung wird der Blick der Leser stärker auf die Kunst und weniger auf die religiöse Dimension des Geschehens gerichtet. Zum Vergleich der Fassungen siehe Puschmann (Anm. 29), S. 9-17.

Überwältigungserfahrung: Die Partitur wird von der Mutter zunächst wie ein abstraktes, referenzloses Bild wahrgenommen, wenn sie darauf nur ›unbekannte Zeichen‹ erkennen kann. Daß im weiteren Verlauf des Satzes die aufgeschlagenen Seiten dennoch als »Gloria in excelsis« identifiziert werden, deutet darauf hin, daß die Seiten auch der Mutter ›bekannte‹ Zeichen, also Textelemente der Gesangspartien oder eine Überschrift enthalten müssen.³⁹ Obwohl die Mutter nur ein Bild sieht und einen Text liest, hat sie schließlich den Eindruck, mit dem ›ganzen Schrecken der Tonkunst‹ konfrontiert zu werden – im Blick auf die Partitur vermischen sich die drei gewöhnlich als distinkt angesehenen Medien zu einer synästhetischen Kunstwahrnehmung.⁴⁰

Dabei handelt es sich weniger um ein Zusammenspiel der beteiligten *Medien* als vielmehr um eine Allianz der *Künste*. Während sich nicht-ästhetische Zeichen wie der vierseitige Brief als harmlos erweisen (vgl. K, S. 309-313) oder wie das »zur Bilderstürmerei verabredete Zeichen« (K, S. 299) ganz ausbleiben, werden die Künste im Rahmen einer erhabenen Wirkungsästhetik zusammengeführt: Selbst der beiläufige Blick der Mutter auf die ›zauberischen Zeichen‹ der Partitur löst eine ästhetische Erfahrung aus, die beinahe zum Zusammenbruch der Frau führt.⁴¹ Von einem

³⁹ Wenn Bettine Menke darauf hinweist, daß das ›Musik‹-Erlebnis der Mutter durch Wörter ausgelöst werde (vgl. Menke [Anm. 30], S. 238), übersieht sie wie auch Christine Lubkoll die erste Stufe im Rezeptionsprozeß. Barbara Naumann merkt dagegen zwar an, daß hier »ein Bild anstatt eines Klangs« zur Wirkung komme, vernachlässigt dabei aber die Schrift (Naumann [Anm. 31], S. 128), ebenso Oliver Simons, der kommentiert: »statt zu lesen, schaut sie nur« (Oliver Simons, Ein musikalisches Marionettentheater oder Das Rauschen in Kleists »Cäcilien«-Erzählung, in: Beiträge zur Kleistforschung 17, 2003, S. 280-295, hier: S. 289).

⁴⁰ Auf die synästhetische Dimension des Textes verweist (allerdings mit anderen Beispielen) auch Eybl (Anm. 28), S. 246.

⁴¹ Kai Hammermeisters These, nach der jene die »Freiheit des Willens« unterminierende Wirkungsmacht der Kunst in der Erzählung negativ bewertet werde und als ein Beispiel für »Kleists Kunstfeindschaft« zu lesen sei, entbehrt sowohl im Text als auch in der Biographie Kleists jeder Grundlage (vgl. Hammermeister [Anm. 24], S. 153). Eine eindeutig affirmative Darstellung der ›gewaltsamen‹ Wirkung der Kirchenmusik findet sich z.B. im Brief Kleists an Wilhelmine von Zenge vom 21.5.1801, der oft als ein biographischer Hintergrund der Erzählung ins Spiel gebracht wird. – Zur Ästhetik des Erhabenen in Kleists Text vgl. Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen, Tübingen, Basel 2000, S. 408-419. Gegen Greiners Deutung der Gewalt der Musik als eines Beispiels für Kants Mathematisch-Erhabenes spricht allerdings, daß sowohl die Brüder als auch deren Mutter sich weniger von einer unübersichtlichen Größe der Musik irritiert zeigen (wie es für das Mathematisch-Erhabene charakteristisch wäre) als vielmehr von der Übermacht der Musik körperlich überwältigt werden – und damit vom Dynamisch-Erhabenen. Allerdings ist grundsätzlich fragwürdig, ob die intuitive Kunstrezeption in Kleists Text mit Kants vernunftzentriertem Erhabenheitsbegriff adäquat zu beschreiben ist.

»Krieg der Zeichen«⁴² läßt sich hier deshalb nicht in bezug auf unterschiedliche Mediensysteme sprechen, sondern allein im Blick auf die Differenz zwischen einer ästhetischen und einer nicht-ästhetischen Zeichenverwendung. Evoziert wird beim Blick der Mutter auf die Noten der Auftritt eines multimedialen Kunstwerks, in dessen Rezeption Bild, Text und Musik miteinander verschmelzen. Der zu Beginn von Kleists Erzählung geplante Bildersturm liefert somit den Ausgangspunkt für die Darstellung einer umfassenden Kunstallianz am Ende des Textes. Nicht allein die in der Überschrift genannte Musik, sondern auch Text und Bild werden auf diese Weise mit der Abwendung der Bildzerstörung in Zusammenhang gebracht.

BILDERSTÖRUNG AUS RACHE: WILHELM BUSCH

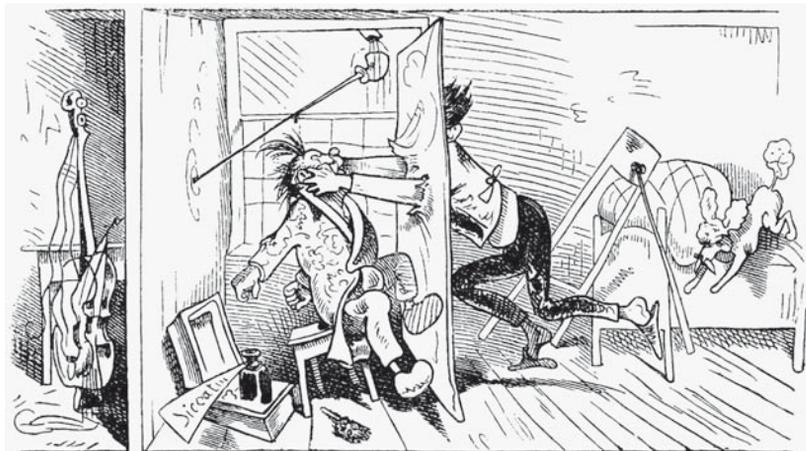
Kleists Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* mit Wilhelm Buschs zuerst 1867 veröffentlichter Bildergeschichte *Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik*⁴³ in Verbindung zu bringen, legen bereits die Parallelen in der Titelgebung nahe. Wie schon im Verhältnis der Texte von Schiller und Kleist hat man es auch bei Buschs intertextueller Bezugnahme auf Kleist mit einem Umkehrverhältnis zu tun: Die in Kleists Text betriebene Harmonisierung der Künste wird in Buschs Bildergeschichte auf den Kopf gestellt, denn während Musik bei Kleist den Bildersturm verhindert, löst sie ihn bei Busch erst aus.

In *Die feindlichen Nachbarn, oder: Die Folgen der Musik* behindern sich zwei nur durch eine Wand voneinander getrennt lebende Künstler gegenseitig in der Ausübung ihrer Kunst: Ein Maler fühlt sich von der Musik eines Cellisten belästigt und zerstört auf perfide Weise dessen Instrument, wofür sich der Musiker mit einem durch die Leinwand des gerade entstehenden Bildes ausgeführten Angriff auf den Maler revanchiert.⁴⁴ Für einen Augenblick scheint der vor seinem Bild sitzende Maler dabei den Eindruck zu haben, daß die von ihm gemalte Frau leibhaftig aus dem Bild heraus trete, daß sie sich mithin in der Manier von Pygmalions Statue ih-

⁴² Gerhard Neumann, *Eselsgeschrei und Sphärenklang. Zeichensystem der Musik und Legitimation der Legende in Kleists Novelle ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹*, in: Heinrich von Kleist (Anm. 35), S. 365-389, hier: S. 378.

⁴³ Beim Erstdruck 1867 trug die Bildergeschichte diesen Titel, in späteren Ausgaben wurde der zweite Teil des Doppeltitels gelegentlich getilgt.

⁴⁴ Das Motiv der Bildzerstörung greift Busch 1884 im *Maler Klecksel* wieder auf; dort wird die Leinwand allerdings versehentlich beschädigt, als die hinter der Leinwand versteckte Geliebte des Malers die Leinwand ins Wanken bringt und dabei zerstört (vgl. Busch, *Bildergeschichten* [Anm. 4], Bd. 3, Sp. 565).

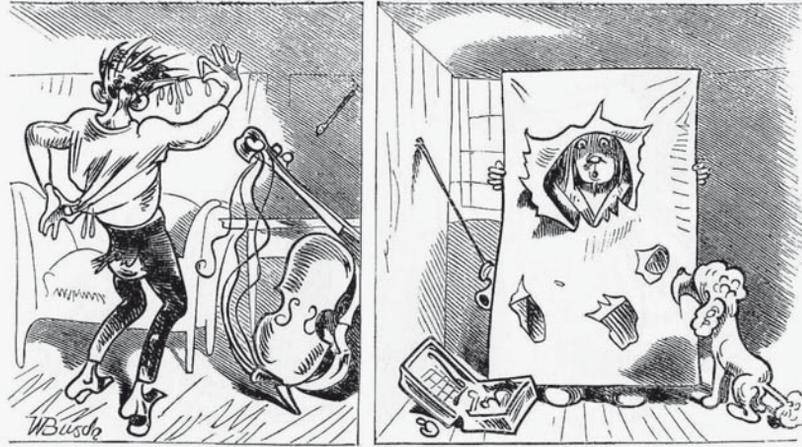


Und packt – ritsch, ratsch! – mit kühner Hand
Den Maler durch die Leinwand.

rer medialen Grenzen entledige – denn der Musiker greift ungefähr in der Höhe durch die Rückseite der aufgestellten Leinwand nach dem Hals des Malers, in der sich auf der Vorderseite die Arme der Frau befinden (Abb. 1). Angedeutet wird diese Verlebendigung des Bildgegenstands bereits auf den vorangehenden Bildern, da sich die Körperhaltung und insbesondere die Mimik der gemalten Frau ohne Zutun des Malers ständig verändern.⁴⁵

Eine Dynamisierung erfährt die Bildzerstörung bei Busch darüber hinaus, weil sie mit einem körperlichen, gänzlich unmetaphorischen Angriff auf den Produzenten des Bildes einhergeht. Schon bei Schiller und später bei Georg Heym und Botho Strauß erscheint die Bildzerstörung entweder in der Metaphorik der Texte oder in der Imagination der Bildattentäter als Kampf zwischen zwei Lebewesen. Allein bei Busch aber wird der Angriff auf das Bildmedium als ein tatsächlicher Zweikampf zwischen aktiven ›Medienvertretern‹ ausgetragen. Die Zerstörung des Bildes ist dabei nur ein

⁴⁵ Auf dem zweiten Bild erkennt man eine Frau in hochmütiger Gestik, auf dem dritten Bild dreht sie den Kopf leicht nach rechts und auf dem siebten Bild scheint sie geradezu ihre Zerstörung zu ahnen, wenn dort der selbstbewußte Gesichtsausdruck einem ängstlichen Erstaunen gewichen ist. – Mit der ironischen Verlebendigung eines Bildes arbeitet Busch auch in der 1870 veröffentlichten Bildergeschichte *Der heilige Antonius von Padua*, in der Antonius ein Marienbild malt, aus dem sich die gemalte Maria später löst und in den Himmel entschwebt (vgl. Busch, Bildergeschichten [Anm. 4], Bd. 2, Sp. 92).



Verruinirt steh'n Beide da. –
Das thatest Du, Frau Musika!

Mittel, um – im wörtlichen wie metaphorischen Sinn – *durch* das Bild den Produzenten des Bildes zu schädigen. Die in Kleists Titel genannte ›Gewalt der Musik‹ wird bei Busch zum einen vom Maler als Lärmbelästigung erlebt und zum anderen zu einer ›Gewalt des Musikers‹ umgedeutet.

Auch wenn die »plumpe[] Roheit«⁴⁶ des Musikers, einige Details in den Bildern sowie die den Maler ins Zentrum rückende Perspektive der Bilder auf eine (auktoriale) Sympathie für den Maler weisen,⁴⁷ läßt sich aus den Bildern keine klare Bewertung des Tathergangs ableiten. Allein der Text schlägt sich in den letzten beiden Versen unmißverständlich auf die Seite des Malers (Abb. 2):

Verruinirt steh'n Beide da. –
Das thatest Du, Frau Musika! (B, S. 475)

⁴⁶ Peter Bonatti, *Die Darstellung des Bösen im Werk Wilhelm Buschs*, Bern 1973, S. 31.

⁴⁷ So erinnern Gesicht und Mimik der gemalten Frau auf den ersten beiden Bildern an Buschs Darstellung der ›frommen Helene‹ und lassen sich als Hinweis auf eine autobiographische Prägung der Malerfigur deuten. In der historisch-kritischen Gesamtausgabe wird außerdem angemerkt, daß der Maler die Frisur des Moritz und damit »selbstbildnishaft Züge« trage; ferner habe der Maler wie Busch zur Entstehungszeit der Bildergeschichte einen Hund bei sich (Busch, *Bildergeschichten* [Anm. 4], Bd.1, Sp. 470). Auch die überzeichneten Ausdrucksgebaren des Musikers, die Busch des öfteren für eine satirische Darstellung von Musikern nutzt, verfügen über kein ähnlich diskreditierendes Pendant beim Maler; vgl. dazu u.a. *Der Virtuos* (ebd., Sp. 426-433).

Die schon in der Medienkombination einer Bildergeschichte und damit auf formaler Ebene zum Ausdruck gebrachte Allianz von Wort und Bild wird im Text noch einmal explizit bekräftigt.⁴⁸ So ist Frank Pietzcker zwar zuzustimmen, daß »Busch in seinen Zweikampfsszenen nicht gern jemanden gewinnen läßt«,⁴⁹ durch den verbalen Kommentar wird aber der Musiker eindeutig diskreditiert. Daß in den Schlußworten nicht der männliche Musiker, sondern »Frau Musika« und damit die personifizierte Musik angesprochen wird, legt zudem nahe, die beiden auftretenden Personen auch als Allegorien der von ihnen praktizierten Künste zu rezipieren. Die Geschlechterzuordnung schließt dabei an Kleists Deutung der Musik als einer weiblichen Kunstform an (vgl. K, S. 289) – mit dem entscheidenden Unterschied, daß bei Busch der Musik die Rolle des Aggressors zugewiesen wird.

Genau genommen (und wiederum im Gegensatz zu Kleists Text) geht es bei Busch aber gar nicht um die Musik als Kunstform, sondern um die akustische Dimension, über die jedes Tonmedium verfügt – um das »durchdringende« (B, S. 471) Geräusch, auf das Busch auch in »Dideldum!« zu sprechen kommt (»Musik wird oft nicht schön gefunden,|Weil sie stets mit Geräusch verbunden«).⁵⁰ Busch greift damit auf einen Aspekt von Musik zurück, der in der Diskussion um die Konkurrenz der Künste durchaus ernst genommen worden ist: Frei von jeder humoristischen Absicht bewertet Kant in der *Kritik der Urteilskraft* die Musik als eine Form des

⁴⁸ Allgemein zum Verhältnis von Text und Bild in Buschs Bildergeschichten vgl. Gottfried Willems, Abschied vom Wahren-Schönen-Guten. Wilhelm Busch und die Anfänge der ästhetischen Moderne, Heidelberg 1998, S. 190-207. Willems führt aus, daß Text und Bild bei Busch eigenständig seien und sich gegenseitig erhellen, wobei keines der Medien das andere dominiere; insofern widerspreche Busch der im 19. Jahrhundert verbreiteten und an Lessings *Laokoon* orientierten Vorstellung einer kategorialen Trennung zwischen der »Raumkunst« Malerei und der »Zeitkunst« Literatur (vgl. ebd., S. 192-195).

⁴⁹ Frank Pietzcker, Wilhelm Busch – Schuld und Strafe in Werk und Leben, München 1984, S. 58.

⁵⁰ Wilhelm Busch, Dideldum!, in: ders., Bildergeschichten (Anm. 4), Bd. 2, Sp. 555. Ähnlich heißt es in *Fipps, der Affe* über den Klavier spielenden Affen: »Oft wird es einem sehr verdacht,|Wenn er Geräusch nach Noten macht« (Busch, Bildergeschichten [Anm. 4], Bd. 3, Sp. 142). Auch wenn im Kommentar der Gesamtausgabe mehrfach darauf hingewiesen wird, daß Busch keine grundsätzliche Abneigung gegen Musik hegte und selbst Klavier gespielt habe, zählt die Störung durch Hausmusik zu den bevorzugten Motiven in den Bildergeschichten. Zudem finden sich in Briefen Belege dafür, daß die »von anderen hervorgebrachte Musik, die zu hören ihm unwillkürlich oder gar zwangsweise auferlegt ist, für Busch zu den besonders gefürchteten Belästigungen [zählt]« (Busch, Bildergeschichten [Anm. 4], Bd. 1, Sp. 1407). Ausführlich mit dem Thema »Busch und die Musik« beschäftigt sich Joachim Altemark, *Der Lärm*, womit der Musikant uns stört. Nachdenkliches über das Verhältnis Wilhelm Buschs zur Musik, Hamburg 1962.

Freiheitsentzugs, insofern sie »ihren Einfluß weiter, als man es verlangt (auf die Nachbarschaft), ausbreitet, und so sich gleichsam aufdringt, mithin der Freiheit anderer, außer der musikalischen Gesellschaft, Abbruch tut«⁵¹ – für Kant ein Argument, um die Minderwertigkeit der Musik im Vergleich mit Literatur zu untermauern. Trotz der Komik von Buschs Bildergeschichte geht es medientheoretisch also ans Eingemachte, mithin weniger um einen Konflikt kauziger Nachbarn als vielmehr um die Verträglichkeit und die Bewertung der beiden Kunstformen. Der konkrete Konflikt der Künstler in Buschs Bildergeschichte, der in der Bildzerstörung gipfelt, ist deshalb als beispielhafter Ausdruck einer allgemeinen Medienkonkurrenz zu verstehen, bei der das Bild zwar vernichtet, vor allem aber die Musik diskreditiert wird.

BILDERZERSTÖRUNG ALS GESCHLECHTERKAMPF: GEORG HEYM

Der in Buschs Bildergeschichte entfaltete Konflikt zwischen zwei Künstlern wird von Georg Heym in einem Tagebucheintrag vom 4. September 1910 um einen Schriftsteller erweitert und in eine neue Frontenstellung überführt: »Es wird leichter sein, mit einem Maler o[der] Musiker Freundschaft zu halten, wie mit einem Dichter.«⁵² Auch wenn Heym hier die inter- gegenüber der intramedialen Konkurrenz zurücktreten läßt (und dabei vor allem seine schwierige Beziehung zu Jakob van Hoddis im Kopf zu haben scheint),⁵³ kann von einem spannungsfreien Verhältnis zwischen Text und Bild zumindest in bezug auf Heyms 1911 entstandene Novelle *Der Dieb* keine Rede sein.⁵⁴

⁵¹ Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt/M. 1995, S. 270. Aus systematischer Perspektive ordnet Kant die Musik vor allem deshalb als letzte unter den schönen Künsten ein, weil sie »bloß mit Empfindungen spielt« (ebd., S. 269), aber weder Einbildungskraft oder Verstand noch Vernunft anrege.

⁵² Heym, Dichtungen (Anm. 4), Bd. 3, S. 142.

⁵³ Das »Problem Heym – van Hoddis«, bei dem es vor allem um die Frage nach der ›Stärke‹ der beiden Schriftsteller geht, wird mehrfach in den Tagebüchern reflektiert – und am Ende eindeutig zu Heyms Gunsten beantwortet: »Hoddis kann ja garnichts« (ebd., S. 155, vgl. auch S. 174).

⁵⁴ Veröffentlicht wurde der Text erst 1913 in der postum erschienenen Prosasammlung *Der Dieb*; Heym hatte mit seinem Verleger Ernst Rowohlt noch im November 1911 den Vertrag über den Band abgeschlossen und den Titel festgelegt. – Eine Kunstzerstörung verarbeitet Heym bereits 1910 in seiner dramatischen Szene *Der Wahnsinn des Herostrat*, die aus der Perspektive des Brandstifters das Niederbrennen des Artemis-Tempels in Ephesos 356 v. Chr. darstellt (vgl. Georg Heym, *Der Wahnsinn des Herostrat*, in: ders., Dichtungen [Anm. 4], Bd. 2, S. 723–731). Herostrat gilt als »Stammvater aller Kunstzerstörer« (Pickshaus [Anm. 3], S. 36).

Der Protagonist des Textes stiehlt Leonardo da Vincis *Mona Lisa* aus dem Pariser Louvre, flieht mit dem Bild nach Florenz, schlitzt dort das Gemälde mit einem Fleischmesser auf, setzt es zusammen mit seiner Dachwohnung in Brand und ist schließlich dafür verantwortlich, daß drei Feuerwehreute mit ihm in dem brennenden Haus ums Leben kommen.⁵⁵ Daß der Titel sich trotz dieses Handlungsverlaufs allein (und einigermaßen euphemistisch) auf den Diebstahl des Bildes bezieht, kann als Anspielung auf den realen Hintergrund des Textes verstanden werden: Kurz vor dessen Niederschrift war im August 1911 tatsächlich die *Mona Lisa* aus dem Louvre gestohlen worden, wovon im *Berliner Abendblatt* am 23. August 1911 in einem mit *Der Dieb* überschriebenen Artikel berichtet wurde.⁵⁶ Wenige Tage später konnte man in derselben Zeitung das Gerücht lesen, ein Mann mit »sadistische[n] Neigungen« sei in das Bild verliebt gewesen, habe den Raub in Auftrag gegeben und die *Mona Lisa* dann »durch mehrere Stiche [in die Brust] verletzt«⁵⁷ – so daß Heyms Novelle eine visionäre Fortschreibung des zu Lebzeiten des Autors unaufgeklärt bleibenden Diebstahls darstellt. Während Heym das Motiv seines Textes also der Presse entnehmen konnte, ist umgekehrt die Realität insoweit Heyms Novelle gefolgt, als das Bild Ende 1913 (rund zwei Jahre nach Heyms Tod und wenige Monate nach der Erstveröffentlichung des Textes) tatsächlich in Florenz wieder aufgefunden wurde – allerdings in einem deutlich besseren Zustand als am Ende von Heyms Text.⁵⁸

⁵⁵ Zur unübersichtlichen Struktur des Textes, der über keine Exposition verfügt und bereits nach wenigen Absätzen in eine zehnteilige aufbauende Analepse übergeht, vgl. Inge Jens, *Die expressionistische Novelle. Studien zu ihrer Entwicklung*, Tübingen 1997, S. 98-100.

⁵⁶ Der Artikel ist abgedruckt bei Bernd W. Seiler, *Die historischen Dichtungen Georg Heyms. Analyse und Kommentar*, München 1972, S. 300f.

⁵⁷ »Auf der Jagd nach der Gioconda« (4.9.1911); zitiert nach Seiler (Anm. 56), S. 301. – Das reale Bild wurde am 21. August 1911 gestohlen, die *Mona Lisa* aus Heyms Text am 17. August. Ausführlich rekonstruiert wird der Diebstahl der *Mona Lisa* in Milton Esterow, *Mit Mona Lisa leben. Die großen Kunstdiebstähle unserer Zeit*, Oldenburg, Hamburg 1967, S. 107-148. Esterow weist darauf hin, daß auch in der französischen Presse sofort divergierende »phantasievoll[e] Erklärungen für das Verbrechen« geliefert worden seien und erwähnt in diesem Zusammenhang auch Heyms Text kurz (ebd., S. 108f.). Als literarisches Motiv findet sich der Raub der *Mona Lisa* u.a. in Chris Greenhalghs Gedichtband *Stealing the Mona Lisa* von 1994. Opfer eines Kunstattentats ist die *Mona Lisa* erst 1956 geworden – dann allerdings gleich zweimal innerhalb kurzer Zeit. Eine Abbildung des Werkes nach dem zweiten Anschlag liefert Pickshaus (Anm. 3), S. 13.

⁵⁸ Florenz ist vermutlich der Entstehungsort der *Mona Lisa* und verfügt außerdem über eine prominente Tradition der Bildzerstörung: Ende des 15. Jahrhunderts ist Florenz Schauplatz der berühmten »Verbrennungen der Eitelkeiten« durch den Dominikanermönch Savonarola, bei denen neben Schmuck, Spielen und Toilettenartikeln auch Bücher und Bilder dem

Anders als beim realen Kunstdieb, der das Bild aus nationalistischen Motiven zurück nach Italien bringen wollte, handelt es sich beim namenlos bleibenden Protagonisten der Novelle um einen psychisch gestörten religiösen Fanatiker. Die in den Bildzerstörungstexten von Schiller, Kleist und Busch latent vorhandene Frauenfeindschaft stellt für ihn den zentralen Beweggrund des Bildraubs und der Bildzerstörung dar. Denn Heyms Protagonist stilisiert sich selbst zum »wahren Messias und Boten Gottes« (H, S. 88), der Christi Erlösungswerk vollenden müsse, weil dieser am Kern der Sünde, der Frau, vorbeigegangen sei (vgl. H, S. 76);⁵⁹ insofern schließt der Text auch an den Konnex von Bildzerstörung und Religion an, wie er bei Schiller und Kleist begegnet. Im Anklang an Otto Weiningers antifeministischen Bestseller *Geschlecht und Charakter*⁶⁰ von 1903 konstatiert der Protagonist: »Ja, das Weib war das ursprüngliche Böse. Christi Werk war umsonst gewesen.« (H, S. 74) Die *Mona Lisa* ist in diesem Kontext von besonderer Bedeutung, da das Bild dem Protagonisten als »Symbol« der Weiblichkeit, als »Altar der Teufelin« erscheint, vor dem sich

die Weiber immer [versammelten], oder sie gingen auch nur an ihm vorüber und sogen aus ihm eine neue Kraft, wie die Schlangen, die manchmal in ihre geheimnisvollen, unterirdischen Städte zurückkehren, um sich neue Gifte zu holen. (H, S. 76f.)

Leonardos Bild wird somit die doppelte Funktion zugeschrieben, die dämonische Weiblichkeit sowohl zu visualisieren als auch immer wieder neu zu

Feuer zum Opfer gefallen sind; vgl. dazu ausführlich Horst Bredekamp, Renaissance-Kultur als »Hölle«: Savonarolas Verbrennungen der Eitelkeiten, in: Bildersturm (Anm. 1), S. 41-64.

⁵⁹ Die insbesondere im expressionistischen Drama populäre Christussymbolik tritt damit bei Heym bereits einige Jahre vor den Erlösungsdramen Georg Kaisers (etwa *Die Bürger von Calais* von 1914) oder Ernst Tollers *Die Wandlung* (1918) in Erscheinung. Die in diesen Dramen an die Christusfigur gebundene emphatische Hoffnung auf einen »Neuen Menschen« läßt sich mit dem wahnsinnigen Protagonisten Heyms allerdings nicht verbinden.

⁶⁰ Weinger behandelt die Frau als eine unterentwickelte Bewußtseinsstufe und reduziert sie auf ihren Sexualtrieb, welcher die Ursache aller männlichen Sünde sei: »Das Weib ist die Schuld des Mannes« (Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*. Eine prinzipielle Untersuchung, Nachdruck der 1. Aufl. v. 1903, München 1980, S. 401). Wenn es über Heyms Protagonisten heißt, daß dessen »Leib sich ganz des Fleisches entwöhnt hatte« (H 74), entspricht dies ferner Weiningers Forderung nach absoluter Keuschheit – selbst das Aussterben der Menschheit wird von Weinger dafür in Kauf genommen. – Ein knapper Hinweis auf Weiningers Text findet sich bereits bei Hans Schumacher, Die Todesproblematik in dem Novellenbuch »Der Dieb« von Georg Heym, in: Spiegel im dunklen Wort. Analysen zur Prosa des frühen 20. Jahrhunderts, Bd. 2, hrsg. v. Hans Schumacher, Frankfurt/M., Bern, New York 1986, S. 35-99, hier S. 75.

entfachen.⁶¹ Der Protagonist fühlt sich durch dieses Bündnis von Gemälde und Weiblichkeit derart bedroht, daß er sich bisweilen nur mit einem »silbernen Phallus« (H, S. 77) als einem Symbol der Männlichkeit in der Hand in die Nähe des Bildes traut. In seinen Wahnvorstellungen ist es allerdings nicht nur dieses eine Bild, welches auf der Seite ›der Frauen‹ steht – auch »alles andere, was da noch aufgehängt war, war nur da, um das Zeichen zu verstecken und den Männern das Geheimnis zu verbergen.« (H, S. 76) Analog zu den Texten von Kleist und Busch wird somit auch in Heyms Text einem Medium ein Geschlecht zugewiesen – anders als dort wird nun allerdings nicht die Musik, sondern die Malerei zur ›weiblichen Kunst‹ erklärt. Auf diesen ›Geschlechtergegensatz‹ zwischen Bildbetrachter und Bild wird nicht zuletzt dadurch Bezug genommen, daß der Protagonist im gesamten Text stets als ›er‹ und die *Mona Lisa* zumeist als ›sie‹ bezeichnet werden – das für das Bild erwartbare Personalpronomen ›es‹ wird dagegen vermieden.

Dem Bündnis von ›Teufelin‹, Frau und Bild setzt der Text eine Allianz von Gott, Mann und Sprache bzw. Schrift entgegen. Während ›die Frauen‹ ihre Kraft aus der Begegnung mit einem Bildmedium beziehen, handelt der Protagonist als Repräsentant der Männer ›verbal inspiriert‹: »Gott hatte es ihm selber *gesagt*«, »Gott hatte *gesprochen*« (H, S. 76 und 82; Herv. TH). Wenn der Protagonist immer wieder aus der Bibel vorliest und der Erzähler dabei stets das jeweilige Kapitel angibt, wird auf die Sprach- bzw. Schriftlichkeit des Bezugsmediums ostentativ hingewiesen. Nicht aus visuellen Eingebungen oder Träumen, sondern allein aus Worten und der Schrift bezieht der Bilderdieb seine Motivation und Legitimation. So geht auch dem Raub des Bildes eine Konfrontation von Bild- und Text-Medium unmittelbar voraus: Vor dem Bild kniend greift der Protagonist zum »Buch« und liest »noch einmal *die Worte* der Apokalypse« (H, S. 87f., Herv. TH).⁶² Auf engstem Raum werden dabei drei Charakteristika des Mediums ›Schrift‹ hervorgehoben: Das semiotische System (Worte), der materielle Zeichenträger (Buch) und der Schriftinhalt (Apokalypse). Aus der Kombination dieser drei Aspekte wird die Kraft für den Bilderraub abgeleitet.

Bei der Entwendung der *Mona Lisa* erfährt die Konkurrenz der beiden Medien dann eine weitere Zuspitzung: In der Wahrnehmung des Protago-

⁶¹ Die Deutung der *Mona Lisa* als einer dämonischen ›femme fatale‹ wird im Anschluß an Walter Horatio Paters Leonardo-Essay von 1869 populär und findet sich des öfteren in der Literatur der Jahrhundertwende; vgl. dazu Eduard Hüttinger, Giorgione- und Leonardokult, in: Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, hrsg. v. Roger Bauer u.a., Frankfurt/M. 1977, S. 143-169.

⁶² Bei der Apokalypse aus der Offenbarung des Johannes handelt es sich um das im Expressionismus wirkungsmächtigste Buch der Bibel; vgl. dazu u.a. Jens (Anm. 55), S. 91.

nisten entledigt sich das Bild seiner medialen Grenzen und entwickelt sich zu einem hybriden Medium. Vom Bild scheint nun eine Musik auszugehen, »wie das Brausen ferner, blauer und unermesslicher Meere« (H, S. 86), »wie der silberne Schall einer höllischen Harfe« (H, S. 87). Zur akustischen tritt eine olfaktorische Wahrnehmung, wenn der Protagonist mit der *Mona Lisa* einen »Duft« und »Hauch« (H 87) assoziiert. Immer stärker wird der Eindruck, daß sich das Bild belebt: Der Mund der abgebildeten Frau scheint »sich zu schließen« (H, S. 86), die Augen ihrem Betrachter zu antworten (vgl. H, S. 88, auch schon 78); schon zuvor hat es den Anschein, als verfüge das Bild über kognitive Fähigkeiten (vgl. H, S. 85). Wenn der Protagonist meint, nicht die Leinwand zu berühren, sondern »ihre Hände« und »ihren Kopf« (H, S. 89), verschwimmt – wie schon beim Marienbild aus Schillers Text – die Differenz zwischen der porträtierten Person und dem Porträt vollends; der Bildinhalt scheint sich aus seiner medialen Gebundenheit zu befreien. Der Protagonist erfährt das Bild als einen dreidimensionalen, lebendigen Körper mit menschlichen Eigenschaften, so daß die Subjekt-Objekt-Beziehung von Bildbetrachter und Bild ins Wanken gerät. Die in neueren (auch kognitions-psychologischen) Bildtheorien in Frage gestellte Ähnlichkeitsrelation zwischen Bild und abgebildetem Gegenstand wird bei Heym ins Zentrum der Bildrezeption gestellt.⁶³

Die Entgrenzung des Bildmediums geht nach dem Raub so weit, daß angesichts der personalisierten *Mona Lisa* die Abscheu des Protagonisten in eine erotische Faszination umschlägt und er das Bild plötzlich nicht mehr als Symbol der Weiblichkeit, sondern als seine reale »Geliebte« (H, S. 92) betrachtet. Heyms Protagonist nimmt den »Begriff des Kunstliebhabers wörtlich«, ⁶⁴ womit sich der Charakter des Bilderraubs von einer religiösen Reinigungstat zu einer Entführung aus Liebe verwandelt. Das Bild geht damit bei Heym – zumindest vorläufig – als Sieger aus der Medienkonkurrenz hervor, das Gegenmedium ›Schrift‹ verliert an Bedeutung: »Auf einem Stuhle sah er seine Bibel. Er warf sie heraus aus dem Fenster und er hörte, wie sie unten aufklatschte.« (H, S. 92)

⁶³ Aus bildtheoretischer Perspektive ist das Bildverstehen vom Textverstehen, also von der Rezeption arbiträrer Zeichen, nicht grundsätzlich zu unterscheiden (vgl. dazu Martin Andree, *Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute*, München 2005, S. 33-56). Andree weist unter Bezugnahme auf die empirische Rezeptionsforschung allerdings auch darauf hin, daß ungeachtet der theoretischen Vorbehalte Ikonizität und Ähnlichkeit in der Bildwahrnehmung weiterhin eine große Rolle spielen. Heyms Text bestätigt insofern die »Faktizität dieser Kategorien bei den Rezipienten« (ebd., S. 52).

⁶⁴ Melanie Klier, *Kunstsehen – Literarische Konstruktion und Reflexion von Gemälden in E.T.A. Hoffmanns ›Serapions-Brüdern‹ mit Blick auf die Prosa Georg Heyms*, Frankfurt/M. u.a. 2002, S. 224.

Gleichwohl bleibt die Sprachlosigkeit der *Mona Lisa* der entscheidende Störfaktor in der ›Liebesbeziehung‹, denn allein Sprechen kann die synästhetisch wahrgenommene, multimediale *Mona Lisa* nicht – die Sprache bleibt die Domäne ihres männlichen Gegenspielers.⁶⁵ Statt zu reden oder wenigstens »einmal [zu] schreien«, hört der sprachfixierte Protagonist die *Mona Lisa* nur »ganz laut lachen« – und interpretiert dieses »verfluchte Gelächter« als eine Verhöhnung, die »kein Mann« (H, S. 93, ähnlich 80) ertragen könne. Analog zu Nietzsches Deutung des Lachens als »Kunst des *diesseitigen* Trostes« und Angriff auf »alle metaphysische Trösterei«,⁶⁶ erlebt der Protagonist das Lachen als »Blasphemie« (H, S. 92), die er trotz seiner zwischenzeitlichen Abkehr von Gott nicht zu dulden vermag. Die positiven Gefühle für die *Mona Lisa* erweisen sich damit als eine vorübergehende Episode (»Seine ganze Liebe war weg«, H, S. 93) und der Protagonist kehrt in den Zustand zurück, in dem er sich vor dem Bildraub befunden hat. Die dort im Zeichen der Medienkonkurrenz bereits mehrfach phantasierte Zerstörung des Bildes (vgl. H, S. 80, 86 und 87f., auch 91) wird nun in die Tat umgesetzt. Letztlich zeigt sich der Protagonist also doch dem Schriftmedium und seiner göttlichen Verbalinspiration verpflichtet:

In der Küche unten suchte er sich ein großes Messer, lang und breit, so ein richtiges zum Fleischschneiden. [...]

Mit Bedacht suchte er sich eine Stelle, wo er ansetzen konnte. Die Augen waren das Böseste, sicher. Man konnte ja auch das Herz nehmen, sie gleich töten, aber das war nicht genug Rache. Er trat an sie heran und setzte die Spitze des Messers auf den inneren Winkel des rechten Auges, stach das Messer etwas herein und begann das Auge herauszuschneiden. [...] Er riß es heraus und trat es mit dem Fuße aus, als es noch zitterte.

[...] Jetzt kam der Mund an die Reihe. Er konnte es sich nicht versagen, ihn noch einmal zu streicheln, einmal noch leise mit dem Zeigefinger über diese Lippen zu fahren.

Dann, da wo das Lachen am bösesten saß, an dem rechten Mundwinkel, stach er hinein.

[...] Er war fürchterlich anzuschauen, dieser Kopf, aus dem plötzlich der Tod von innen herausgebrochen war wie ein Gefangener aus seinem Loche. (H, S. 94f.)

⁶⁵ Insofern kann von einer »Dialogisierung des Gemäldes« (ebd., S. 221) im engeren Sinn keine Rede sein.

⁶⁶ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in fünfzehn Bänden*, Bd. 1, hrsg. v. Giorgio Colli, Mazino Montinari, München 1980, S. 9-156, hier: S. 22.

Die Bildzerstörung wird wie die Ermordung eines Menschen vollzogen, der nicht einfach sterben, sondern an der schrittweisen Verstümmelung seiner Sinnesorgane leiden soll. Einzelne Bestandteile der Leinwand, so etwa die ›zitternde‹ Augenpartie, erscheinen dem Protagonisten als reale menschliche Körperteile, wie auch die Wahl eines Fleischmessers und der Vergleich des Kopfes mit einer Gefängniszelle die Dreidimensionalität des ›Bildkörpers‹ suggerieren. Umgekehrt spiegelt sich am Ende der Novelle die Zerstörung des Bildes in der Zerstörung menschlicher Körper, wenn der Verbrennungstod der Feuerwehrmänner in deutlicher Analogie zur Bildschändung präsentiert wird: Geschildert wird dort die sukzessive Zerstörung von Augen, Gesicht und Händen, also ausschließlich von Körperteilen, die auch auf dem Bild dargestellt sind. Im Text werden die Bild- als Körperzerstörung und die Körper- als Bildzerstörung inszeniert.

Diese Engführung von Körper und Bild rückt im Textverlauf auch durch eine Verstärkung der sich in der zitierten Textpassage bereits andeutenden nekrophilen Züge immer stärker in den Vordergrund.⁶⁷ Nachdem der Protagonist seine Wohnung in Brand gesetzt hat, sieht er den heranstürmenden Feuerwehrleuten »aus den hohlen Ausschnitten entgegen, groß und wild aus seiner Maske hervor, und seine lange Zunge wippte aus dem leeren Mund des Bildes heraus« (H 96). In doppelter Hinsicht kommt es hier zu einer körperlichen Vereinigung von Bild und Bildzerstörer: Einerseits erscheint das Bild als Maske, als die zweite Haut des Protagonisten, so daß der Gegensatz von Subjekt und Objekt der Bildzerstörung zu verschwimmen scheint, andererseits wird die Objektivität des Bildes dadurch erhalten, daß der Protagonist seine ›lange Zunge‹ in rhythmischer Bewegung durch die Bildöffnung steckt. Indem das als Körper evozierte

⁶⁷ Schon in Heyms Szene *Der Wahnsinn des Herostrat* ist das Verbrennen des Artemis-Tempels und insbesondere eines Artemis-Bildes erotisch konnotiert (vgl. Heym, *Wahnsinn* [Anm. 54], S. 727ff.). – In Dmitrij M. Merežkovskijs historischem Roman *Leonardo da Vinci* (1901) werden in der Hochrenaissance ›heidnische‹ Bilder auf dem Scheiterhaufen verbrannt, darunter allerdings nicht die *Mona Lisa*, sondern Leonardos *Leda mit Schwan*. Sowohl die Belebung des Bildes als auch die Assoziation der Bildzerstörung mit einem sexuellen Übergriff auf die Abgebildete finden sich auch in Merežkovskijs Darstellung: »Ganz nackt, alle geheimen Falten ihres Körpers preisgebend, freute sich Leda über ihre Kinder [...] und ein anmutiges Lächeln umspielte ihre Lippen. [...] Die Flamme ergriff die Leda und beleckte mit ihrer roten Zunge den nackten Körper; er sah dadurch rosiger, wie lebendig aus und wurde so immer geheimnisvoller und schöner« (Dmitry S. Merežkovskij, *Leonardo da Vinci*. Historischer Roman aus der Wende des 15. Jahrhunderts, 24.-30. Tsd., Leipzig 1912, S. 189f.); zur personalisierten *Mona Lisa* vgl. ebd., S. 475. Heym zählt Merežkovskij in seinem Tagebuch neben Hölderlin, Nietzsche und Grabbe zu den »4 Helden meiner Jugend«; unter den Daten des 27.12.1909 und des 30.11.1910 finden sich Hinweise auf die Lektüre von Merežkovskijs *Leonardo-Buch* (Heym, *Dichtungen* [Anm. 4], Bd. 3, S. 86, 133 u. 153).

Bild oral penetriert wird, läuft die Bildzerstörung – wie schon in Schillers Darstellung des Bildersturms – in einer Vergewaltigungsszene aus. Der im Verbund mit der Sprache agierende Mann bemächtigt sich am Ende des Textes vollständig des als Symbol der Weiblichkeit gedeuteten Bildes.

Explizit bewertet wird die Zerstörung und Schändung des Bilds in Heyms Text nicht, da dieser in seiner internen Fokalisierung an die Perspektive des Protagonisten gebunden bleibt.⁶⁸ Abgesehen von einigen autobiographischen Versatzstücken, die den Protagonisten in die Nähe des Autors rücken,⁶⁹ bringen allein zwei der Novelle als Motto vorangestellte Verse Baudelaires eine auktoriale Sympathie für den Kunstzerstörer zum Ausdruck: Dort heißt es, daß die Verrückten, zu denen das artikulierte Ich auch sich selbst zählt, den Dummköpfen vorzuziehen seien.⁷⁰ Ausgerechnet vermittelt eines literarischen Fremdtexes wird der Angriff auf das Bildmedium somit von vornherein in ein mildes Licht gerückt – von einer Allianz der Künste kann hier keine Rede sein. Gemeinsam mit der an den Anfang der Novelle gestellten Collage aus Bibelzitate bildet der Paratext vielmehr ein intertextuelles Rückgrat für jene das Handeln des Protagonisten leitende Frontstellung zwischen Text und Bild.

⁶⁸ Nur in der Schlußpassage dominiert eine externe Fokalisierung, in welcher der Totenkampf der Feuerwehrleute geschildert wird. Für den von Melanie Klier ins Spiel gebrachten »auktorialen Erzähler« finden sich im Text dagegen keine Hinweise (Klier [Anm. 64], S. 224 u. 241). Indem in Heyms Novelle keine psychologischen Erklärungen für das Verhalten des Protagonisten geliefert werden, setzt der Text Alfred Döblins vehemente Kritik an der »psychologische[n] Manier« zeitgenössischer Prosa schon vor der Veröffentlichung von Döblins einflußreichem *Berliner Programm* von 1913 um (Alfred Döblin, An Romanautoren und ihre Kritiker. *Berliner Programm*, in: ders., *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, Olten, Freiburg 1989, S. 119–123, hier: S. 120).

⁶⁹ Notizen zu Heyms Angst vor dem eigenen Wahnsinn durchziehen das Tagebuch ab 1908; im Mai 1911 schreibt Heym: »Es muß anders werden, sonst werde ich wahnsinnig. Ich bin am verrückt werden –« (Heym, *Dichtungen* [Anm. 4], Bd. 3, S. 157; vgl. auch S. 104, 115, 144, 146, 149, 154 und 168). Im Tagebuch findet sich darüber hinaus jene paradoxe Mischung aus einer grundsätzlichen Verachtung der Frau und einer bedingungslosen Liebe zu Frauen, die für Heyms Titelfigur charakteristisch ist (vgl. ebd., u.a. S. 87, 147f., 155). Ferner ist von Wolkenstudien des Protagonisten die Rede (vgl. H 73f.), die auch in Heyms Tagebuch ausgiebig Niederschlag finden (ebd., S. 136, 144, 153 u. öfter).

⁷⁰ Das Motto lautet: »Aux sots je préfère les fous|Dont je suis, chose, hélas! certaine« (H 72). Zu Heyms Baudelaire-Verehrung vgl. Heym, *Dichtungen* (Anm. 4), Bd. 3, S. 149, ferner 165 u. 189; zur Baudelaire-Rezeption bei Heym allgemein vgl. Eva Krüger, *Todesphantasien. Georg Heyms Rezeption der Lyrik Baudelaires und Rimbauds*, Berlin 1992. – Die Figur des Irren gehört zu einem der populärsten und zumeist affirmativ besetzten Motive des Expressionismus: Ludwig Rubiner zählt »religiös Irrsinnige« explizit zu den Randgruppen, auf die Dichtung sich zu konzentrieren habe (Ludwig Rubiner, *Der Dichter greift in die Politik*, in: *Ich schneide die Zeit aus*, hrsg. v. Paul Raabe, München 1964, S. 64–70, hier: S. 66). Vgl. allgemein Thomas Anz, *Literatur des Expressionismus*, Stuttgart, Weimar 2002, S. 82–89.

Gleichwohl wird der *Mona Lisa* bei Heym eine immense Wirkungsmacht zugeschrieben. Das mimetische Zeichensystem von Leonardos Bild führt beim Protagonisten zu einer Verwechslung von Abbildung und abgebildeter Person und übt dadurch eine körperlich spürbare Attraktion aus, welche der Kraft des Wortes zumindest vorübergehend überlegen ist. Während einerseits die Schrift in Heyms Novelle das Weltbild des Protagonisten nachhaltig prägt und als das moralische Medium dem »teuflichen« Bild vorgezogen wird, übertrifft andererseits aus rezeptionsästhetischer Perspektive die Intensität der Bildwahrnehmung den Leseakt deutlich. Ausschlaggebend für diese Macht des Bildes ist die ihm zugeschriebene Fähigkeit, im Rezeptionsakt die Grenzen des Bildmediums zu sprengen und mit dieser medientheoretischen Paradoxie – die Bildrezeption führt zur Bildvergessenheit – den Eindruck eines multimedialen Übergriﬀs auf den Betrachter zu erzeugen.

BILDERSTÖRUNG ALS IDEALE BILDREZEPTION: BOTHO STRAUSS

Im April 1982 verübt ein manisch-depressiver Student in der Neuen Nationalgalerie Berlin einen Anschlag auf das Bild *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* des Abstrakten Expressionisten Barnett Newman, bei dem das großformatige Gemälde durch Schläge mit einer Plexiglasstange schwer beschädigt wird.⁷¹ 1983 hält Jean-François Lyotard an der Hochschule für bildende Kunst in Berlin einen Vortrag mit dem Titel *Das Erhabene und die Avantgarde*, in dem er sich auf die Kunstwerke und Essays von Barnett Newman als Kronzeugen für seine moderne Fassung des Erhabenen beruft. Ohne auf das Bildattentat einzugehen, führt Lyotard aus, daß Newmans Bilder in der Lage seien, das »Bewußtsein außer Fassung«⁷² zu bringen und beim Betrachter ein Gefühl der Bedrohung zu erzeugen. Zusammengeführt werden die Bildzerstörung und Lyotards Theorie des Erhabenen in Botho Strauß' 1984 veröffentlichtem (und in Berlin entstandenen) Roman *Der junge Mann*. In einer im vierten Kapitel des Romans enthaltenen Novelle berichtet die Ich-Erzählerin Almut vom Besuch einer Ausstellung zum Abstrakten Expressionismus, der in einer spontanen Zer-

⁷¹ Eine ausführliche Darstellung des Anschlags liefert Pickshaus (Anm. 3), S. 65-123.

⁷² Jean-François Lyotard, *Das Erhabene und die Avantgarde*, in: *Merkur* 38 (1984), S. 151-164, hier: S. 152. Zu Lyotards Ästhetik des Erhabenen und zum Verhältnis von Strauß' Text zur Theoriegeschichte des Erhabenen vgl. Torsten Hoffmann, *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts* (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß), Berlin, New York 2006, S. 30-38 u. 223-268.

störung von Morris Louis' Gemälde *Bower* gipfelt.⁷³ Der Bezug von Almut's Kunstzerstörung zum Attentat auf Newmans Bild ist offensichtlich: Louis' Bild befindet sich seit 1976 ebenfalls im Besitz der Neuen Nationalgalerie Berlin und hing zur Zeit des realen Anschlags direkt neben Newmans Gemälde. Auch Almut's Tatmotiv stimmt mit den Angaben des Newman-Attentäters überein, der zu Protokoll gab, beim Anblick von Newmans Bild »Furcht« und »regelrechte Angstzustände« empfunden zu haben: »Ich wollte es gar nicht unbedingt kaputtmachen. Ich hatte nur für so einen Moment das Gefühl: Ich muß mich regelrecht dagegen wehren.«⁷⁴ Mit ähnlichen Worten erklärt Almut in Strauß' Roman ihre Tat: »Ich verspürte keinen Haß auf das Werk. Ich mußte mich nur zur Wehr setzen« (St, S. 270).

Biographisch hergeleitet wird Almut's Bildzerstörung aus einer »krankhafte[n] Scheu, mit irgendetwas Kunstschönem in Berührung zu kommen« (St, S. 261), die sich nach dem Tod ihres kunstbegeisterten Vaters entwickelt hat. Almut's tabuisiertes Kunstinteresse kommt erstmals zum Ausdruck, als sie eine Postkarte des Isenheimer Altars zerreißt und in den Müll wirft (vgl. St, S. 261) sowie kurz darauf bei einem von ihrem Verlobten angeregten Besuch der Uffizien in Florenz vor Simone Martinis *Verkündigung* zusammenbricht (vgl. St, S. 264). Die Motive der Bildzerstörung und der Überwältigung durch Kunst werden in Almut's Schilderung ihres ungeplanten Besuchs der Düsseldorfer Kunsthalle kombiniert. Von den ausgestellten »gewaltigen Fremdlingen« (St, S. 269) irritiert, setzt Almut sich vor Morris Louis' *Bower*, das »dunkelste[] und mächtigste[] Werk der Ausstellung« (St, S. 269). Schon beim ersten Blick darauf muß sie sich »unwillkürlich ducken, so bedrohlich erschien es mir«:

Wie erschrak ich nun aber, als ich den Kopf erhob und plötzlich vor mir sein ganzer massiver Farb-Körper sich aufrichtete, und dies Ungeheuer ... Ich wußte ja nicht, um was es sich handelte. [...] Ich konnte nicht glauben, daß ich ein lebloses Gemälde vor mir hatte. Ich sprang auf, ein schmerzhaftes, dichtes Gedröhn umschloß mich, der Herzton eines un-

⁷³ In dem als Novellenkranz angelegten Kapitel sind die einzelnen Erzählungen nur locker miteinander und mit dem restlichen Roman verknüpft, so daß sich die von der intradiegetisch-homodiegetischen Erzählerin Almut berichtete Bildzerstörung weitgehend isoliert von ihrem Kontext analysieren läßt. – Zwar wird im Text nur der Künstler und nicht der Bildtitel des von Almut zerstörten Werks genannt, die detaillierte Bildbeschreibung läßt aber keinen Zweifel daran, daß es sich um Louis' *Bower* (1958), 243 × 349 cm, handelt. Eine Abbildung enthält der Katalog der Neuen Nationalgalerie, in dem Newmans und Louis' Bild direkt aufeinander folgen (vgl. Neue Nationalgalerie Berlin, Red. Roland März, Angela Schneider, 2., erg. Aufl. München, New York 1998, S. 104ff.).

⁷⁴ Zit. nach: Pickshauss (Anm. 3), S. 74 u. 91.

vorstellbaren Kolosses schwoh und rollte heran, der maßlose Puls vor meinen Augen dehnte sich aus und wollte gleich schlagen, und er machte mich zu einem winzigen, flüchtigen Zeit-Bakterium und mein Leben zu einem jähen Sprung ...

Ich verspürte keinen Haß auf das Werk. Ich mußte mich nur zur Wehr setzen. Der dunkle übermächtige Puls wollte mich erschlagen. Ich hatte ja nur diese kleine Nagelschere in meiner Handtasche. Und so lächerlich es auch war, ich mußte mich aufbäumen bis zuletzt. Ich nahm die Schere in meine Faust und lief mit erhobener Spitze gegen die Leinwand. Ich rannte sie ihm in seinen Rachen. Ich stach viele Male, doch je mehr ich stach, umso wütender wurde das Biest. Ich wand mich in seinem Würgegriff, doch ich ließ nicht nach, ich schnitt und schlitzte das Segeltuch und versetzte ihm tiefe Wunden. Zwei lahme Wärter kamen herbeigehumpelt [...].

Ich war außer mir, aber nicht von Sinnen. Ich wußte, was ich tat. Ich kämpfte um mein Leben. (St, S. 269f.)

Wie bei Wilhelm Busch und Georg Heym wird auch hier die Bildzerstörung als ein Kampf inszeniert. Dabei scheint sich Morris Louis' Bild wie Heyms *Mona Lisa* schrittweise aller Grenzen zu entledigen, die für das Bildmedium charakteristisch sind: Die Leinwand ist nicht starr, sondern gerät in Bewegung; sie ist nicht nur optisch, sondern auch akustisch wahrzunehmen; sie ist nicht zwei-, sondern dreidimensional; sie ist kein anorganisches Material, sondern ein Lebewesen; sie ist kein Objekt der Betrachtung, sondern ein aggressives Subjekt, welches den vermeintlichen Betrachter selbst zum Objekt eines Übergriffs macht. An Maßlosigkeit ist diese mediale Entgrenzung kaum zu überbieten. Während in der Vorstellung von Heyms Protagonisten der Bilderkampf auf die Befreiung der Menschheit von der Sünde zielt, mithin über eine symbolische Dimension verfügt, nimmt Almut das Bild als einen konkreten körperlichen Übergriff wahr – sie fühlt sich von dem Farbungeheuer existenziell bedroht, sie ›kämpft um ihr Leben‹.

Auch wenn der Medienkonkurrenz in Almut's Erzählung eine deutlich geringere Bedeutung als in Buschs oder Heyms Text zukommt, finden sich in der sprachlichen Darstellung des Kampfes Anklänge an einen intermediären Konflikt. Denn die ins Maßlose tendierende Bildwahrnehmung führt Almut zunächst an den Rand der Sprachlosigkeit (zweimal bricht ihre Beschreibung mit drei Punkten ab), bevor sie dem Bild ein sprachliches Maß entgegensetzt: Am Kulminationspunkt der Bedrohung (›er machte mich zu einem winzigen, flüchtigen Zeit-Bakterium und mein Leben zu einem jähen Sprung ...« [St, S. 270]) sorgt zunächst ein Absatz –

der erste seit über zwei Textseiten – für eine Unterbrechung der exzessiven Schilderung. Es folgt im Gegensatz zur hypotaktischen Syntax vor dem Absatz eine betont starre parataktische Struktur. Almut beschreibt ihren Widerstand gegen das Bild in parallel konstruierten, kurzen Sätzen, an denen insbesondere die anaphorische Verwendung der Ersten Person Singular auffällt: Sechs der acht folgenden Sätze sowie die drei ersten Sätze des nächsten Absatzes beginnen mit dem Wort ›Ich‹ – Almut's Ringen um den Subjektstatus gegenüber dem Bild spiegelt sich in ihrer Sprache, in der sie sich selbst als Subjekt ostentativ an die Satzanfang setzt. Die Überwältigung durch das hybride Bild bewirkt also noch in der rückblickenden Schilderung eine Sprachkrise, der die Erzählerin mit dem Rückgriff auf eine schematische Sprachverwendung begegnet; es stehen sich eine gegenstands- sowie weitgehend formlose Farbfläche und eine um klare sprachliche Formen bemühte Protagonistin gegenüber.

Auffällig ist das Beharren auf der Subjektposition auch deshalb, weil es nicht zu Almut's sonstiger Passivität und ihrem »Bedürfnis nach Unterordnung« (St, S. 277) paßt.⁷⁵ Die Begegnung mit dem Bild von Morris Louis und das Erzählen davon stellen im Kontext der Novelle eine Rebellion des Ich gegen seine Überwältigung dar, also den Versuch, aus der gewohnten Objektposition, die angesichts des Gemäldes in einer Angst vor der völligen Zerstörung der eigenen Subjekthaftigkeit gipfelt, in den souveränen Subjektstatus zu wechseln. Zum einzigen Mal in ihrer Geschichte berichtet Almut von einer Handlung, in der sie sich authentisch fühlt und sich der Fremdbestimmung widersetzt. Mit anderen Worten: Der Bildzerstörung bei Strauß geht zwar wie bei Heym eine Belebung und Personalisierung des Bildes voraus – die Pointe von Almut's Bildattentat besteht dann aber gerade darin, daß erst dadurch auch die Personalisierung und Subjektwerdung Almut's gelingt.

Nur vor diesem Hintergrund ist nachvollziehbar, warum sich Almut mit der strafrechtlichen Verfolgung ihrer Tat und dem daraus resultierenden Freispruch nicht zufrieden gibt: Ihre vollständige Identifikation mit der Tat wird dort aus strategischen Gründen bezweifelt. Die Gutachter und ihr Anwalt bemühen sich ausgerechnet da um den Nachweis ihrer Unzurechnungsfähigkeit und damit »Schuldunfähigkeit« (St, S. 271), wo Almut

⁷⁵ Almut hatte sich zunächst ihrem Vater, dann ihrem Verlobten unterworfen. Da auch das Morris Louis-Bild von ihr durchweg männlich konnotiert und sie zudem von zwei männlichen Wächtern überwältigt wird, ist auch dieser Bildzerstörung ein unterschwelliger Geschlechterkonflikt eingeschrieben. Von der realen wie der literarischen Tradition der Bildzerstörung setzt Strauß' Text sich dadurch ab, daß das Bildattentat von einer Frau verübt wird – während ansonsten gilt, daß »Kunstzerstörung eine Domäne der Männer ist« (Pickshaus [Anm. 3], S. 10).

zum ersten Mal in ihrem Leben autonom gehandelt hat und sich mit ihrer Tat identifizieren kann. Letztlich bestätigt der Freispruch Almut's »schlimmste[] Befürchtungen«: »Meine eigenen Aussagen, meine offen dargelegten Motive fanden dabei keinerlei Berücksichtigung« (St, S. 271). Ihr gerade erst entdecktes Selbstbewußtsein wird von den Anwälten schlicht übergegangen.

Damit wehrt sich Almut explizit gegen eine Pathologisierung ihres Bildtattats – und implizit gegen jenen Nexus von Bildzerstörung und Wahnsinn, dem man bei Schiller, Kleist und Heym begegnet. Zweifellos handelt es sich bei Almut um die reflektierteste unter den hier verhandelten Kunstzerstörern. So kann man als Leser von Strauß' Roman (anders als die in Almut's Erzählung mit dem Fall befaßten Anwälte und Gerichtspsychiater) Almut's panische Reaktion auf das Bild durchaus nachvollziehen – wenn man Lyotard's Theorie des Erhabenen als Deutungsrahmen der Kunstzerstörung anlegt.

Dies wird auch im Text selbst nahe gelegt, denn schon vor Beginn ihrer Erzählung beruft sich Almut auf das »wirklich Erhabene« (St, S. 249), um ihre Vorstellung einer gelingenden Kunstrezeption auf den Begriff zu bringen und sich von den vorangehenden Ausführungen des metaphysischen Erotikers Leon Pracht, der Hauptfigur des Romans, zu distanzieren. Daß Almut's Konzept des Erhabenen eine starke Affinität zu Lyotard's Theorie aufweist, zeigt sich insbesondere an Almut's Deutung des Erhabenheitserlebnisses als einer Zeiterfahrung. Während die maßgeblichen Theorien vor Lyotard das Erhabene als ein Raumphänomen beschreiben (so nicht zuletzt, aber auch nicht zuerst bei Kant), stellt Lyotard ein Zeiterlebnis ins Zentrum seiner Theorie. Der Kern erhabener Kunst liegt nach Lyotard's Ansicht in dem Versuch, die »Anmaßung des Geistes gegenüber der Zeit aufzulösen«.76 Vor Newmans Bildern mache der Betrachter eine Zeiterfahrung, die sich nicht in das Zeitkontinuum aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft einordnen lasse.

Wenn Almut sich in der Konfrontation mit Morris Louis' Bild plötzlich in ein »winziges, flüchtiges Zeit-Bakterium« und ihr Leben in einen »jähren Sprung« verwandelt sieht, entspricht das im wesentlichen der von Lyotard beschriebenen Rezeptionshaltung. Bekräftigt wird der intertextuelle Bezug auch in Almut's späterer Erklärung des Attentats:

Ich hatte weder aus Ruhmsucht noch aus Glaubensfanatismus gehandelt. Ich war mit einem fremdartigen Zeit-Maß zusammengestoßen und

⁷⁶ Lyotard (Anm. 72), S. 164.

hatte mich dagegen zur Wehr setzen müssen. Das war alles. Aber niemand verstand das. (St, S. 272)

Als käme es ihm genau darauf an, nämlich Almut's panische Reaktion verständlich zu machen, spricht Ulf Poschardt in seiner Untersuchung zur »Implosion des Zeitkerns in den Bildern von Barnett Newman« von einer »Gefährdung des Verschlungenwerdens«:⁷⁷

Das Zeitkontinuum soll durchschossen werden – das absolut Präsentische der Erfahrung soll das Vorher und Nachher als Rahmen des Augenblicks ausknipsen. Der Betrachter verschwindet durch den Riss im Zeitkontinuum bei der Erfahrung des ästhetischen Schocks.⁷⁸

›Schockerfahrung‹, ›Verschwinden des Betrachters‹ und »Aggressivität«⁷⁹ der Farbflächen – die kunstwissenschaftliche Forschung bedient sich genau jener Begriffe und Metaphern, die auch Almut's narrative Darstellung prägen. Newman selbst hat in seinem berühmtesten Text, dem Manifest *The Sublime Is Now* von 1948, darauf hingewiesen, daß die Bilder des Abstrakten Expressionismus nicht »durch die nostalgischen Brillengläser der Kunstgeschichte« betrachtet werden sollen, sondern vielmehr auf einen Wahrnehmungsvorgang zielen, bei dem »absolute Emotionen«⁸⁰ freigesetzt werden. Und noch Newman's leicht pathetischer Wunsch, daß der Betrachter sich »vor seinen Bildern bewußt wird, daß er lebt«,⁸¹ findet in Almut's Entdeckung ihres authentischen Ich einen entfernten Widerhall.

Der Verteidiger des realen Berliner Kunsttätlers hat sich im Gegensatz zu Almut's Anwälten folgerichtig auch direkt auf Newman's überwältigend-erhabene Wirkungsabsichten berufen, um das Verhalten seines Mandanten plausibel zu machen: Letztlich »träfe das Opfer, das Bild, eine Mitverantwortung an seiner Zerstörung«.⁸² Auch der Täter gibt an, er sei

⁷⁷ Ulf Poschardt, Das Erhabene ist jetzt. Über die Implosion des Zeitkerns in Bildern von Barnett Newman, in: Kunstforum International, Heft 150, 2000, S. 290-297, hier: S. 293.

⁷⁸ Ebd., S. 291.

⁷⁹ Julian Heynen, Barnett Newman's Texte zur Kunst, Hildesheim, New York 1979, S. 205f.

⁸⁰ Barnett Newman, Das Erhabene jetzt, in: Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Bd. 2, hrsg. v. Charles Harrison, Paul Wood, Ostfildern-Ruit 2003, S. 699-701, hier: S. 701.

⁸¹ Poschardt (Anm. 77), S. 291. – In einem Interview bezeichnet Newman es als Ziel seiner Arbeit, »[t]hat the onlooker in front of my paintings knows he's there« (Barnett Newman, Interview mit David Sylvester, in: Abstract Expressionism. The Critical Developments, hrsg. v. Michael Auping, London 1987, S. 143-145, hier: S. 144). Ausführlicheres dazu bei Armin Zweite, »Ein Maler malt, damit er etwas zu sehen hat ...«, in: Barnett Newman, Bilder. Skulpturen. Graphik, hrsg. v. Armin Zweite, Ostfildern-Ruit 1999, S. 126-155, hier: S. 152f.

⁸² Zit. nach Pickshauss (Anm. 3), S. 81.

»derzeit noch der Einzige auf der Welt, der dieses Gemälde intuitiv erkannt« habe – Newman sei diesbezüglich mit ihm sicher »irgendwie einer Meinung« und hätte »vielleicht überhaupt nichts dagegen gehabt [...], daß das so gelaufen ist.«⁸³ Analog dazu verstärken sich bei Almut nach einer langen Beschäftigung mit dem Werk von Morris Louis nicht die Reuegefühle – vielmehr kommt sie rückblickend zu der Gewißheit, »daß Morris Louis mir vergeben hat« (St, S. 270).

Vor diesem Hintergrund (und abgesehen von der Zerstörung des Bildes als dem letzten Akt des Rezeptionsprozesses) erscheint Almut als eine nahezu ideale Rezipientin des abstrakten Bildes. Das Kunstattentat wird damit in einen in der Literaturgeschichte der Kunstzerstörung neuen Kontext gestellt: Mit ihrem Angriff auf das Bild richtet sich Almut nicht *gegen* die von Bild und Maler nahe gelegte Aneignungsweise, sondern setzt diese auf radikale Weise in die Tat um. Martin Warnkes These, nach welcher der Kunstzerstörung seit dem 18. Jahrhundert das »Stigma der Kulturbarbarei«⁸⁴ anhafte, wird von Almut's Tat nicht bestätigt. Im Gegenteil: Den Impuls zur Kunstzerstörung bezieht Almut aus einer intuitiv »richtigen« Deutung des Bildes.

Aus kunsthistorischer Perspektive betrachtet, bewegt Almut sich hier in einer ernstzunehmenden Traditionslinie: In der Kunst des 20. Jahrhunderts werden nicht nur die Kunstzerstörung im allgemeinen und das Aufschlitzen von Leinwänden im besonderen kunstfähig,⁸⁵ sondern schon kurz nach der Jahrhundertwende ist versucht worden, die Bildzerstörung auf ein zeitgenössisches kunsttheoretisches Fundament zu stellen. So ruft Filippo

⁸³ Zit. nach: ebd., S. 79 u. 85. – Newmans Bildreihe scheint für Zerstörungen prädestiniert zu sein, denn 1986 wird im Amsterdamer Stedelijk Museum auch *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* durch lange Schnitte zerstört. Der Täter behauptet, das Gemälde habe ihn »im vergangenen Jahr Tag und Nacht verfolgt« (Moritz Pickshaus, *Kunstzerstörer II. Fallstudien: Tatmotive und Psychogramme, Aktualisierung*, Berlin 1995, S. 26).

⁸⁴ Warnke (Anm. 1), S. 12.

⁸⁵ Berühmt für seine durch Schnitte oder Stöße geöffneten Leinwände ist Lucio Fontana. Gustav Metzger begründet in den 1950er Jahren in mehreren Manifesten sein Konzept der »autodestruktiven Kunst«, das er u.a. mit auf Nylontücher geträufelter Säure umsetzt. Ausführliches dazu bei Justin Hoffmann, *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, München 1995. Daß man die Zerstörung von Bildern als ein ästhetisches Phänomen begreifen kann, zeigen auch die zahlreichen Happenings der 1960er und 70er Jahre, bei denen die Zerstörung von Kunstwerken selbst zum Kunstwerk avanciert (vgl. dazu Gamboni [Anm. 2], S. 276). Die Affinität zwischen der radikalen künstlerischen Avantgarde und der Zerstörung von Kunst wirkt noch im Kontext eines Anschlags auf Michelangelos *Pietà* von 1972 nach, auf den eine Gruppe Schweizer Künstler mit der Forderung reagiert hat, den Attentäter in Venedig mit dem Biennale-Preis auszuzeichnen (vgl. ebd., S. 275).

Tommaso Marinetti in seinem *Manifest des Futurismus* von 1909 explizit zur Zerstörung von Bibliotheken und Museen auf:

Laßt sie doch kommen, die guten Brandstifter mit den karbolduftenden Fingern! [...] Steckt doch die Bibliotheken in Brand! Leitet die Kanäle ab, um die Museen zu überschwemmen! ... Ha! Laßt sie dahintreiben, die glorreichen Bilder! Nehmt Spitzhacken und Hammer!⁸⁶

Das einzige in Marinettis Zerstörungsphantasien explizit genannte Bild ist ausgerechnet Leonardos *Mona Lisa*,⁸⁷ die Georg Heym zwei Jahre später in seiner Novelle tatsächlich verbrennen läßt. Doch trotz dieser Parallelen zu Heyms Novelle liefert das Manifest keinen Deutungsrahmen für die Tat von Heyms religiösem Fanatiker, dessen Motive eher an die byzantinischen oder reformatorischen Bilderstürme anschließen als an die avantgardistischen Visionen Marinettis. Anders als Almut in Strauß' Text agiert Heyms Protagonist also kunsttheoretisch nicht auf der Höhe seiner Zeit. Das Angebot, Kunstzerstörung und Kunstverstand zusammenzuführen, wird erst in Strauß' Text angenommen.

Als anschlussfähig erweist sich die Romanfigur Almut aber nicht nur in bezug auf die Kunstgeschichte der Kunstzerstörung und Lyotards Theorie des Erhabenen, sondern auch im Blick auf die kulturkritischen und kunsttheoretischen Überlegungen von Botho Strauß. Während sich in *Der junge Mann* ebenso wie in Strauß' Essays der Vorwurf findet, in der Selbstgewißheit westlicher Konsumgesellschaften sei kaum jemand in der Lage, Neues und Befremdliches »anzuerkennen, ja vielleicht nicht einmal mehr zu erkennen« (St 283), gilt das für Almut gerade nicht. Ihre Empfänglichkeit für Kunst und insbesondere für deren irritierende Fremdheit ist in

⁸⁶ F.T. Marinetti, Manifest des Futurismus, in: Der Sturm, Nummer 104, März 1912, S. 828-829, hier: S. 829. Zuerst veröffentlicht wurde Marinettis Text 1909 in französischer Sprache in der Pariser Zeitung *Le Figaro*. Nach Aussage Gottfried Benns zirkulierte das Manifest 1910 im Kreis der Berliner Expressionisten; ob Heym den Text kannte, ist unklar (vgl. Gottfried Benn, Gruß an Marinetti, in: ders., Essays und Reden in der Fassung der Erstdrucke, hrsg. v. Bruno Hillebrand, Frankfurt/M. 1989, S. 491-494, hier: S. 492). Zur frühen Rezeption des Futurismus in Deutschland vgl. Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland: Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Expressionismus. Ein literarhistorischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt, Stuttgart 1991, insb. S. 69-129. Mit den Zerstörungsphantasien im Futurismus befaßt sich ausführlich Hanno Ehrlicher, Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden, Berlin 2001, S. 87-173.

⁸⁷ Schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts finden sich auf die *Mona Lisa* und den Louvre gerichtete ikonoklastische Phantasien bei französischen Künstlern (vgl. Gamboni [Anm. 2], S. 265). Beispiele für die *Mona Lisa*-Kritik aus dem Umkreis des Futurismus benennt Hüttinger (Anm. 61), S. 151ff.

Strauß' Essays eindeutig positiv konnotiert: So spricht Strauß im Nachwort zu George Steiners *Real Presences* affirmativ von einer »Begabung [...], sich überwältigen zu lassen [vom] singuläre[n] Zustoßen eines Gedichts, einer Musik, einer Plastik«. ⁸⁸ Almut's Bildrezeption ist schon deshalb eng an Strauß' essayistische Äußerungen zur Ästhetik angebunden, weil er sich darin primär auf die *Wirkung* von Kunst bezieht und eine gelingende Kunstrezeption immer wieder auf den Begriff der »Überwältigung« bringt. ⁸⁹ Welches Kunstwerk welchen Mediums dabei als Auslöser fungiert, spielt in den Essays allenfalls sekundär eine Rolle – die gleichzeitige Erwähnung von »Gedicht«, »Musik« und »Plastik« (und damit aller drei Hochkünste) ist insofern symptomatisch für Strauß' ästhetisches Programm.

Zweifellos interessiert sich der »ästhetische Fundamentalist« ⁹⁰ Botho Strauß weniger für »Medien« als für »Künste«. ⁹¹ Liest man *Die Geschichte der Almut* als narrative Umsetzung eines rezeptionsästhetischen Programms, richtet sich die Erzählung von der Bildzerstörung nicht gegen ein Kunstwerk oder gegen ein Medium, sondern gegen die emotionale Abklärbarkeit und Gleichgültigkeit gegenüber Kunst, wie sie von den Restauratoren des von Almut zerstörten Bildes repräsentiert wird. ⁹² Almut übernimmt in dieser allegorischen Lesart die Funktion der ästhetischen

⁸⁸ Botho Strauß, Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit, in: George Steiner, Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?, München, Wien 1990, S. 303-320, hier: S. 313 (Herv. TH).

⁸⁹ Almut spricht sich selbst die »Fähigkeit zur Bewunderung« zu (St, S. 279). Vgl. zur Überwältigung St 280f. u. 291, dazu Strauß, Aufstand (Anm. 88), S. 310, und Strauß, Der Untenstehende auf Zehenspitzen, München, Wien 2004, S. 59ff.

⁹⁰ Vgl. dazu Stefan Breuer, Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus, Darmstadt 1996, S. 1-3. Schon bevor Strauß von Breuer dieser Tradition zugeordnet wird, bezieht sich Strauß 1987 in einem Essay affirmativ auf den »poetische[n] Fundamentalist[en]« Rudolf Borchardt; Strauß bezeichnet damit eine Haltung, in der »gegen Geschichte und Vergehendes die gedenkende Macht der Dichtung [gekehrt wird], dem Zeitenwandel enthoben wie Religion« (Botho Strauß, Die Distanz ertragen. Über Rudolf Borchardt, in: ders., Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit, München, Wien 1999, S. 7-22, hier: S. 14).

⁹¹ Almut's heftige Reaktion auf das Bild läßt sich auch als Zurückweisung der These verstehen, daß seit der Moderne die »nachrichtliche Präsentation von Schreckensfällen« in den Massenmedien den von Kunstwerken ausgelösten Schrecken ersetzt habe; vgl. dazu Christa Karpenstein-Eßbach, Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien, Paderborn 2004, S. 228. Zur Differenz zwischen »Medien« und »Künsten«, insbesondere im Hinblick auf deren Wirkungsintensität, vgl. ebd., S. 216-234.

⁹² Die Restauratoren haben das Gemälde bereits vor dem ersten Kontakt mit dem Bild kunstgeschichtlich eingeordnet und selbst der vermeintlich direkte Kontakt mit dem Werk findet bei ihnen nicht unvermittelt, sondern über »Makrofotografien« (St, S. 282) statt. Almut's Vorstellungen einer emotionalen Reaktion auf Kunst finden in den »aufgeklärten

Fanatikerin; das Attentat gilt weniger dem ästhetischen Produkt als vielmehr der Unfähigkeit zur ästhetischen Erfahrung. Die leidenschaftliche Kunstzerstörung – so die Moral von Strauß' Text – ist der ästhetischen Abstumpfung allemal vorzuziehen.

Bemerkenswert ist daran, daß der Schriftsteller Botho Strauß dort, wo es augenscheinlich ganz allgemein um Kunstrezeption geht, auf die ›fremde‹ bildende Kunst zurückgreift. Für die literarische Darstellung einer besonders intensiven ästhetischen Erfahrung scheint die Bildkunst mithin besser als die anderen Künste geeignet zu sein. Daß für Strauß gerade vor dem Hintergrund einer visuell ausgerichteten Kultur die Macht der bildenden Kunst virulent wird, zeigt bereits Strauß' Prosaband *Paare, Passanten* von 1981:

Nicht die Schrift, nicht die Musik, zuerst und paradoxerweise ist es das Gemälde, das uns vom visuellen Müll, der die Sinne belastet und zersetzt, reinigen könnte. Es gibt kein besseres Verbrennungsaggregat als die imaginäre Einstrahlung eines großen Bilds.⁹³

Es fällt auf, daß Strauß hier wie im Nachwort zu Steiners Buch mit den Zerstörungs- und Gewaltmetaphern der ›Verbrennung‹ und des ›Zustößens‹ arbeitet, wo Kunstrezeption affirmativ thematisiert wird. Wer Kunst »recht von Herzen liebt«, so läßt sich daraus schließen und Almut's Verhalten aus der Perspektive von Kleists *Penthesilea* deuten, kann in der Reaktion auf Kunst schon einmal versehentlich »das Eine für das Andre greifen«,⁹⁴ Küsse mit Bissen verwechseln und somit das »singuläre Zustoßen«⁹⁵ eines Bildes zum singulären Stoß in das Bild transformieren.

ANGRIFF ALS VERTEIDIGUNG: FAZIT

Vergleicht man die reformatorischen Bilderstürme bei Schiller und Kleist mit der Bildzerstörung aus Rache bei Busch, der religiös-fanatischen Bildschändung und -verbrennung bei Heym und dem spontanen Bildkampf bei Strauß, weichen insbesondere die Kontexte und die Motivationen zur Bildzerstörung so deutlich voneinander ab, daß sich die Bildzerstörung in

Anschauungen« (St, S. 275) der Restauratoren keinen Widerhall – an einer ästhetischen Erfahrung sind sie nicht interessiert.

⁹³ Botho Strauß, *Paare, Passanten*. 7. Aufl, München 1994, S. 113.

⁹⁴ Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2: Dramen 1808-1811, hrsg. v. Ilse-Marie Barth u. Hinrich C. Seeba, Frankfurt/M. 1987, S. 143-256, hier: S. 254.

⁹⁵ Strauß, *Aufstand* (Anm. 88), S. 313.

den fünf analysierten Texten als ein heterogenes literarisches Motiv erweist. Gleichwohl verfügen die Texte schon in formaler Hinsicht über Gemeinsamkeiten: Die bei Kleist, Heym und Strauß beschriebenen Angriffe auf Bilder werden in Novellenform präsentiert. Implizit bestätigen die Texte damit qua Gattung die bei Schiller und Kleist vorgenommene, an Goethes Novellendefinition erinnernde Bewertung der Bildzerstörung als einer »interessante[n] Merkwürdigkeit«⁹⁶ bzw. »ungeheuren Begebenheit« (K, S. 297) – daran ändert auch jene im 20. Jahrhundert einsetzende Ästhetisierung und (partielle) Normalisierung der Bildzerstörung nichts.⁹⁷ ›Ungeheuer‹ ist die Bildzerstörung nicht zuletzt aufgrund der Wertschätzung, die das Original auch in Zeiten der technischen Reproduzierbarkeit erfährt und mit der verglichen etwa die Zerstörung von Büchern einen bloß symbolischen Akt darstellt.⁹⁸

Auch die Verbindung von Bildzerstörung und Wahnsinn erweist sich als ein textübergreifendes Leitmotiv, mit dem allerdings variabel umgegangen wird. Von Schiller zur Diskreditierung der Bildzerstörung ein- und jedweder Religiosität entgegengesetzt, bringt schon Kleist den Wahnsinn ironisch mit der Bekehrung zum Katholizismus in Verbindung, bis bei Heym die *Mona Lisa* einem religiösen Fanatiker zum Opfer fällt. Angepielt, letztlich aber als inadäquat verworfen wird der Topos des wahnsinnigen Bildattentäters schließlich in Strauß' Text, wenn der Wahnsinn zwar von den ratlosen Richtern als Deutungsmodell aufgerufen wird, an den – zumindest in Grenzen – plausiblen Tatmotiven Almuts aber vorbeigeht.

Parallelen zwischen den behandelten Texten ergeben sich darüber hinaus und insbesondere aus der Art, das angegriffene Bild sprachlich zu evolvieren. Bei Schiller, Busch, Heym und Strauß findet sich die Tendenz, das Gemälde zu anthropomorphisieren und die Gegenüberstellung von Bild und Bildbetrachter als einen Geschlechterkampf zu inszenieren, in den auch die Konkurrenzmedien des Bildes einbezogen werden: die ›weibliche‹ Musik bei Kleist und Busch oder der ›männliche‹ Text in Heyms Novelle. Indem der (vermeintliche) Geschlechterkontrast die Medienkonkurrenz

⁹⁶ Schiller, Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen (Anm. 17), S. 33.

⁹⁷ Eine weitere Gemeinsamkeit besteht darin, daß die bei realen Kunstattentätern immer wieder zu beobachtende »Geltungssucht« in keinem der analysierten Texte eine Rolle spielt (Pickshaus [Anm. 3], S. 10). Einer von Pickshaus etablierten Unterscheidung folgend lassen sich ferner die Bildattentate bei Kleist, Heym und Strauß als ›konstruktive Kunstzerstörungen‹ bezeichnen, bei denen die Protagonisten über die »subjektive Gewißheit« verfügen, daß der »von ihnen angerichtete Schaden [...] bei weitem durch das eigene Anliegen aufgewogen« werde (ebd., S. 19f.).

⁹⁸ Zur Zerstörung von Büchern vgl. Verbergen-Überschreiben-Zerreißen. Formen der Bücherzerstörung in Literatur, Kunst und Religion, hrsg. v. Mona Körte u. Cornelia Ortlieb, Berlin 2007.

bzw. den Kampf zwischen Bild und Bildzerstörer doppelt, stabilisiert er die Frontstellung zwischen den jeweiligen Oppositionspaaren. Vor allem aber geht die Personalisierung des Bildes regelmäßig so weit, daß die Protagonisten für Momente vergessen, es in ihren Bilderkämpfen mit Bildern zu tun zu haben.

Vor dem Hintergrund dieser Bildvergessenheit stellt sich die Frage, ob die literarischen Bildzerstörungen überhaupt sinnvoll im Rahmen einer intermedialen Fragestellung verhandelt werden können – schließlich verlieren die Protagonisten der Texte die Medialität des Bildes immer wieder aus dem Blick. Gerade diese Tendenz zur halluzinatorischen Entgrenzung und Hybridisierung des Bildmediums ist aus einer intermedialen Forschungsperspektive aber das Interessante: In der Angst oder Abscheu vor dem Bild, die allen Bildzerstörern in den Texten zugeschrieben wird, spielt die Lebendigkeit und die Subjekthaftigkeit des Bildes eine zentrale Rolle. Sprache und Text fungieren dagegen zumindest bei Schiller, Heym und Strauß als fixierte und fixierende, den Attentätern Stabilität verleihende Medien. Unabhängig davon, ob das Bildmedium in den Texten negativ, positiv oder explizit gar nicht bewertet wird – gemeinsam ist den Texten eine Fokussierung auf die Fähigkeit der Bilder, bei ihren Rezipienten einen synästhetischen, Multimedialität suggerierenden Wahrnehmungsvorgang in Gang zu setzen. Die besondere Vitalität der Bildrezeption spricht medien-komparatistisch durchaus für das Bild – so kommt auch Martin Andree in seiner Studie zur Medienwirkung zu dem Ergebnis, daß die Überschreitung der Medialität in Richtung eines Realitätserlebnisses typisches Kennzeichen einer *Medienfaszination* sei.⁹⁹ Insofern sind die Verlebendigung und die Auslöschung des Bildes in den untersuchten Texten dialektisch aufeinander bezogen: Die Bildzerstörung wird als ein Akt der Notwehr gegen die sich als unkontrollierbar erweisende Wirkungsmacht des Bildes dargestellt, so daß sich Ohnmachtserfahrung und Machtdemonstration gegenüber Bildern gegenseitig bedingen. Mit anderen Worten: Der Angriff auf das Bild wird insbesondere bei Heym und Strauß als beste Form der Verteidigung gegen das überwältigende Bild inszeniert. So übel den Bildern auf der Handlungsebene der analysierten Texte auch mitgespielt wird, so wenig läßt sich aus den Texten eine prinzipielle Abwertung des Bildmediums herauslesen. Als literarisches Motiv ist die Bildzerstörung vielmehr deshalb attraktiv, weil auch die Texte von der Wirkungsintensität des Bildes profitieren – indem sie von jener medialen Entgrenzung berichten, die sie dem Textmedium offenbar nicht zutrauen.

⁹⁹ Vgl. Andree (Anm. 63), S. 12.