verfasst von Susanne Gottlob, Frühjahr 2005

Schleier. Die Gesetze der Gastfreundschaft

Jean Auguste Dominique Ingres – Pierre Klossowski

Die große Odaliske, Paris 1814 – Die Gesetze der Gastfreundschaft, Paris 1965

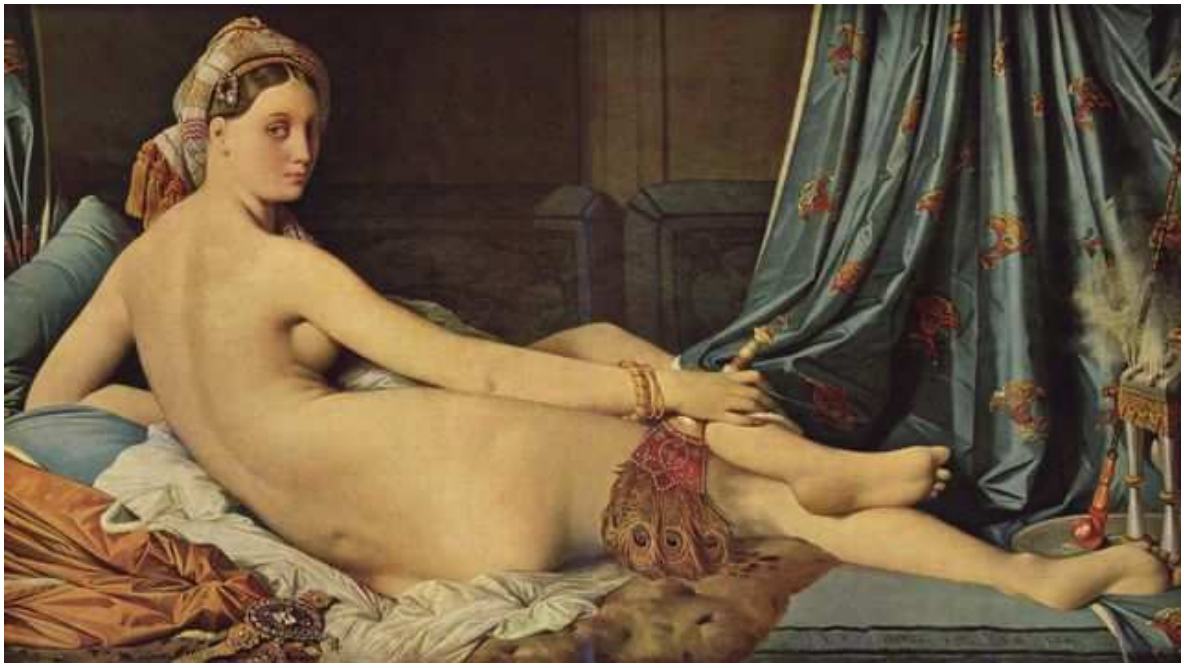


Abb. 1: Jean Auguste Dominique Ingres, Die große Odaliske 1814, Leinwand 91 x 162cm, Paris Louvre.

Ausschnitt einer Tagebuchaufzeichnung von Octave, Paris, März 1954:

> "Konnte mich nicht enthalten, heute morgen im Louvre Ingres, Chassériau und dann Courbet anzusehen, weil ich es für notwendig erachte, gewisse Eindrücke wieder aufzufrischen, um mir ganz klar zu werden über das Milieu, in dem Tonnerre gearbeitet hat. Man darf sich nicht irreführen lassen ...
> Ingres' *Odaliske* steht in einem Bereich des Friedens, der die Ressentiments der Elenden, die wir nun einmal sind, herausfordert. Die sie umgebende Atelier-Szenerie – wir wollen nicht weiterdenken –, die deswegen nicht weniger den Eindruck der üppigen, für uns beleidigenden Pracht des abwesenden Potentaten erweckt, diese Inszenierung ist noch das einzige, was uns beruhigt gegenüber jener Irrealität, die unser alltägliches Elend verhöhnt. 'Das ist ja nur ein Atelier-Ausschnitt', wir Armen! Es ist vielmehr der Prunk des abwesenden Machthabers, der eifersüchtig diese wundervolle Kreatur umgibt; wir sehen sie hier in 'Ruhestellung', souverän in ihrer Ruhe, mit reiner Stirn bietet sie uns für einige Augenblicke die blendende Rückenlinie ihres langgestreckten Körpers dar, ihrer wunderbarer Flanken, ihrer Schenkel, ihrer Beine, die uns die Sprache verschlagen; ihr Blick ruht forschend auf uns, während wir den Umfang ihrer Brust im Halbschatten der Achselhöhle erahnen,

die elegante Linie des Armes verfolgen, der sich von dem in Untersicht gemalten kräftigen Schenkel abhebt, indes die untätige Hand, einen Fächer in den Fingern, gleichsam in Erwartung auf dem Knie ruht, die übergeschlagenen Beine, das Auge, die Lippen, jeder einzelne Finger, scheinen wie in Verteidigung vor dem ungewohnten Lärm unserer Blicke, vor uns, die wir draußen stehen, vor uns, die dennoch nur das Echo bilden zu der inneren Unruhe, von der sie selbst erfüllt ist: eine Unruhe, die vom Nacken ausgeht, den Rücken entlangläuft und an den Flanken anschwillt bis hin zu der üppigen Pracht der Hüften. Doch schon zerlegen wir den Zauber dieses Körpers, weil wir seinen Glanz nicht mehr ertragen können, in seine einzelnen Bestandteile, um ihn sich noch stärker beleben zu sehen. Wir denken an den Abwesenden, den Potentaten, an sein unversehenes Eindringen, wir sehen, wie die Souveränität der Schönen sich durch Gesten gefährdet, die sie, so souverän sie auch erscheint, und trotz der stolzen Verachtung, die sie uns gegenüber an den Tag legt, auf den Stand der Sklavin herabgleiten lassen. Wir sehen, wie sie von Natur aus widersteht, ehe sie allmählich ihre fügsamen Gesten annimmt. Doch selbst dieser Widerstand wird noch zu den 'rituellen Gesten' gehören, wir sehen, wie sie, die für uns Unerreichbare, die beleidigenden Liebkosungen des Potentaten über sich ergehen läßt, das alles wird – sobald wir uns einen Augenblick einer antiartistischen Emotion überlassen – sichtbar, allein schon in der entspannten Haltung, die der Künstler uns mittels einer wohlüberlegten Komposition der Büste und des vorspringenden Schenkels zeigt; von alledem werden wir ausgeschlossen durch seine Kunst, die sich zum Komplizen jenes Glanzes macht, der uns verscheucht, der uns fernhält von dem exklusiven Schauspiel, für das die Schöne herhalten muß, eines Schauspiels, das das kalte und bewußte Genie Ingres zu verachten verpflichtet war. Dennoch umkreist das, was er auszuschließen bemüht war, seine Visionen. In dem *Sardanapal* von Delacroix hingegen gewinnt gerade jenes Element durch das Pathos des Meisters einen fast zu deklamatorischen Ausdruck. Weit mehr bewegt es mich, dieses Element in den Nuditäten Chassériaus vibrieren zu sehen. Bei ihm spürt man so etwas wie einen Kampf mit den Gewissensbissen, die er gegenüber dem einen und dann gegenüber dem anderen der beiden Meister empfindet. Ich kann mir vorstellen, daß Tonnerre, dessen jenseits allen Geschmacks stehende Darstellungen ich zu bevorzugen neige, wohl auch recht lange geschwankt haben wird. Ich kann mir denken, daß er, von dem Schicksal Chassériaus zwar geschreckt, doch durch seinen Umgang mit Courbet, der ihm die ungeheuren Vorteile zeigte, die man aus dem illustrativen Genre und aus der volkstümlichen Malerei ziehen kann, befreit wurde von der Vorstellung des 'Sublimen' und sich wohlüberlegt auf das 'schlechte Genre' warf, welches gerade mir soviel Vergnügen bereitet. Von einem Schwanken zwischen dem heroisch Sublimen und dem grob illustrativen Genre scheint seine *Lukretia* Zeugnis abzulegen."[1]

[1] Pierre Klossowski: Die Gesetze der Gastfreundschaft [übersetzt aus dem Französischen von Sigrid von Massenbach], Berlin 2002 [Le Lois de Hospitalité, 1965; Roberte, ce soir, 1953; La Révocation de l' Édit de Nantes, 1959; Le Souffleur, 1960], S. 49-51. Wenn nicht anders im Fließtext angegeben, beziehen sich die Zitationen ohne Seitenangabe auf diese Textpassage aus dem *Widerruf des Edikts von Nantes*. Erstveröffentlichung des Aufsatzes in: Kunst im Text, hg. von Konstanze Fliedl, Salzburg 2005.

Schleier I

Paris 1954. Der Kunstliebhaber und Gemäldesammler Octave kann nicht widerstehen, ins Museum zu gehen, sich an den klassischen Ort zu begeben, an dem Gemälde an Gemälde hängen, nebeneinander und übereinander ausgestellt werden. Bilder, so sagt man, schweigen und Worte, wie auch die Bildbeschreibung von Ingres' großer Odaliske, scheinen beredt. So erfährt der Leser, der durch die Konstruktion des Autors Pierre Klossowski Einblick in private Räume und Vorstellungen, nämlich in das Tagebuch von Octave bekommt, den Grund, weshalb dieser in den Louvre geht. Der 60jährige Professor des Rechts, Katholik, Ehegatte von Roberte und "einzige[r] Liebhaber"[2] von Frédéric Tonnerre möchte "Eindrücke" auffrischen.[3] Er begibt sich in die Gemäldesammlung des Louvre, sucht dort die französische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts auf, um sich das Milieu, in dem Tonnerre gemalt habe, noch einmal vor Augen zu führen.

Octaves Blick wird von der Anziehungskraft der Odaliske, einer Haremsdame, gefangen genommen. Der Bildwirkung geht Octave nachträglich in seinen Tagebuchaufzeichnungen, nach; per Schrift wird, wenn nicht die Odaliske, wenn nicht ihr Bild, so doch etwas von beiden reproduziert und in einer doppelten Autorperspektive, Octave und Klossowski, an den Leser übertragen. Der Leser wird in eine Intimität einbezogen, die mit dem Tagebuchschreiben eine Erregung und auch Verstörung zu wiederholen scheint, die von einem der berühmtesten weiblichen Akte der Malerei überhaupt verursacht wird.

Der Raum des Museums sowie die Aura des Gemäldes lassen Octave zunächst von einem "Bereich des Friedens" sprechen. Eine Idealisierung des Kunstraumes wird in dem Maße hörbar, wie der Alltag, sein Lärm, seine Wirrnisse und Elendigkeit, seine Bedürftigkeit dort keinen Einzug finden; sie sind entfernt und 'irreal', während die gemalte Odaliske "souverän in ihrer Ruhe, mit reiner Stirn" im Zuge der Beschreibung in ihrer Idealität als verführende und verführte, unerreichbare Frau, zwar nicht lebendig, so doch ihm 'realer' i.e. näher, wirklicher als die profane Außenwelt erscheint. Das Bild der Schönen und das schöne Bild als εϊδωλου, Traumbild, Trugbild und auch Götzenbild kommen in der literarischen Exposition zur Sprache.

---

[2] Ebda., S. 42.

[3] Vgl. Anm. 1. Die Altersangabe gilt allerdings nur für den *Widerruf des Edikts von Nantes*. Das Spiel mit dem Alter ist fintenreich. So heißt es im *Souffleur*: "Statt friedlich an ihrer [Robertes] Seite zu altern, zog ich es vor, ein Lebensalter heraufzubeschwören, das mir noch nicht entsprach, und ein Greisenantlitz entfaltete seine vollendete Perversität, im Schatten derer ich in der Seele der jungen Witwe lesen konnte, die ich geheiratet hatte." Ebda., S. 214. Dass Octave seinerseits nicht 'ist' oder nichts anderes als eine Vorstellung neben anderen, die wiederum auch aus dem Scheitern, das Porträt seiner Frau zu zeichnen, entspringen, kann in diesem Kontext nur flüchtig erwähnt werden. Im 'Souffleur' wird das Spiel der Maskenbildungen und -entkleidungen bis in wahnhafte Dimensionen auf die Spitze getrieben; ein Spiel übrigens, das Roberte in der ersten Verführungsszene im *Widerruf* mit der Wolfsmaske eröffnet. Vgl. ebda., S. 45-49.

Nach diesem Auftakt, der die Unversöhnlichkeit von Kunstraum und Alltagswelt benennt, bewegt sich der Betrachter Octave auf das Bild zu, indem er den Bildraum als Atelier-Szene zwischen (abwesendem) Maler und Modell und als inszenierten Prunkraum des abwesenden Herrschers und der Odaliske vorstellt. Dadurch geraten Maler und Herrscher gegenüber dem weiblichen Akt, Modell und Haremsdame, auf eine Ebene. Octave wiederum platziert sich in seiner Lust, das Nichtdargestellte zu sehen, indem er das "exklusive Schauspiel" einer Verführung zwischen Zweien in seiner Vorstellung "sichtbar" werden lässt. Octave, der Schreiber, befindet sich so gesehen auf der Schwelle einer Übertretung, indem er das Ausgelassene, den intimen Akt zwischen "Sklavin" und "Potentaten", Modell und Maler, schreibend auszumalen beginnt.

Neben dem erotischen, auch voyeuristischen Verlangen startet Octave einen kunsthistorischen Diskurs, indem er eine Bildbeschreibung und dann über die später folgende Argumentation des Vergleichens – Delacroix, Chassériau, Courbet und Tonnerre – eine weitere kunsthistorische Übung praktiziert, nämlich die Einordung, fast eine Art Rangordnung der Bilder in einen historischen Kontext.[4] Octave hat, wie es an anderer Stelle heißt, einige Bilder Tonnerres vor einem Brand retten können, die sich nun in seinem Privatbesitz, teilweise aufgehängt in seiner Pariser Wohnung, befinden. Allerdings soll hier nicht behauptet werden, Octave ginge einem analytisch kunsthistorischen Anspruch nach; vielmehr bedient er sich des Verfahrens der Beschreibung und einer Kommentierung, die sich insoweit von einem analytischen Blick unterscheidet, als der Betrachter sich von dem Bild der Odaliske verführen lässt und sein Begehren nach dem Bild in die Beschreibung verwebt; eine Weise indes, die in einer unterstellten objektiven und herkömmlichen Bildanalyse unartikuliert bleibt. Auch soll hier nicht einfach behauptet werden, dass es den Maler Frédéric Tonnerre als Zeitgenossen von Ingres und Chassériau gibt, sondern – und damit wird es Zeit, auf den Rahmen der *Gesetze der Gastfreundschaft*[5] zu sprechen zu kommen – dass der Malername Tonnerre eine Fiktion ist und dass die überlieferten Zeichnungen und Gemälde von Tonnerre, die in den *Gesetzen der Gastfreundschaft* beschrieben werden und die es, wie noch gezeigt wird, wirklich gibt, Zeichnungen aus dem Werk von niemand anderem als Pierre Klossowski 'zitieren'. An diesem Punkt wird der Aspekt *Kunst im Text* zu einer Namensangelegenheit und einer Werkzuschreibung. Unter dem Pseudonym Tonnerre werden die Bilder per Schrift entworfen und in Szene gesetzt. Die Thematik von Autor- und Künstlerschaft scheint so an eine spezifische Zitationsweise geknüpft: die Ferne eines jeden Zitats, das immer schon eine Dekomposition durchquert

[4] Vgl. ebda., S. 49-54.
[5] Vgl. Anmerkung 1.

hat, wird versetzt und in der Überkreuzung der Genre Malerei, Zeichenkunst und Literatur in ein hybrides Werk verstrickt. Schlichter, das Spiel mit Künstlernamen (u.a. Ingres, Tonnerre) und -werken (Odaliske, Belle Versaillaise[6]) befragt die Originalität. Dieser Faden wird am Ende noch einmal aufgenommen.

So ließe sich in einer ersten Annäherung an die Frage, an welchem Ort sich die Bildbeschreibung der Odaliske befindet, wie das Kunstgemälde in den literarischen Text Eingang findet, ein Rahmen setzen. Der Leser als Instanz erfährt, wie der Autor Octave das Bild, den Akt, liest und beschreibt; auf diese Weise wird der Leser Zeuge einer Genrekreuzung in dem Sinne einer Überlappung von künstlerischer Darstellung und literarischem Text, welche die Frage nach der imaginären Einbildungskraft des Bildes und des Wortes in ihrer Nähe und Unterschiedenheit aufruft. Allerdings ist der Leser nicht Zeuge etwa als ein von Außen auf das Textgeschehen schauender objektiver Beobachter, er wird Zeuge im emphatischen Sinne als Mitspieler und Akteur.[7] Denn so wie Octave vor dem Bild der Odaliske steht und sich schreibend in eine Verführungsszene begibt, sieht möglicherweise der Leser lesend, wie einer der berühmtesten weiblichen Akte als Bild dem Autor dient, um seinen Verführungsphantasmen nachzugehen: Und das ist in doppelter Hinsicht prekär: einmal, weil die Odaliske das Thema der Prostitution aufwirft, insofern es Part der Odaliske ist, dem Herrscher sexuell zu dienen – was, wie gleich nachgetragen wird, ins Herz der *Gesetze der Gastfreundschaft* trifft –; und einmal, weil die Wendung vom Autor, wie angedeutet, weniger einen Eigennamen denn ein Vexierbild von Octave, Klossowski, Leser u.v.m. transportiert.

Um die alten Fragen – wer und was spricht, schreibt und zeigt sich? – an das Bild und die Bildbeschreibung zu stellen, ist es angemessen, einen Umweg zu gehen. Die Aufmerksamkeit wendet sich nun den Rahmungen des in einem hohen Maße konstruierten Werkes *Die Gesetze der Gastfreundschaft* zu. Dabei bleibt der Aspekt nach der Funktion des Bildes, des Kunst-Bildes in dem literarischen Text, nur scheinbar im Hintergrund. Mit den mehrfach kritischen Bezugnahmen auf das Idol (Gott) und den Horizont der Idealität (Glanz der Unerreichbaren) bewegt sich die Frage nach dem Ort der literalen und pikturalen Bilder und den unterschiedlichen imaginären Räumen zwischen Latenz und Präsenz.

---

[6] Vgl. Abbildung 3, S. 15.

[7] Das motiviert vielleicht die immer auch suggestive Unterstellung eines Betrachter-'wir', die Octave in der Beschreibung seines Begehrens nach dem Bild so lange verwendet, bis er auf Tonnerre zu sprechen kommt und ein 'ich' (Octave) auftaucht. Klischeereproduktionen eines männlichen Blickes auf den Akt sind dabei ebenso hörbar wie vielleicht auch eine feine Ironie, die einem dissonanten Sehen Raum gibt: Gerade mit der Einheits-wir-Betrachter Unterstellung wird die Möglichkeit eines anderen Sehens und eines anderen Begehrens herausgefordert.

Schleier II

Der französische Essayist, Schriftsteller, Übersetzer und Zeichner Pierre Klossowski veröffentlicht 1953 *Roberte, ce soir*, 1959 *La Révocation de l'Édit de Nantes* und 1960 *Le Souffleur*. Die Trilogie *Le Lois de Hospitalité* schließlich erscheint 1965 in umgestellter Reihenfolge und mit einem Vor- und Nachwort versehen. *Die Gesetze der Gastfreundschaft* drehen sich um Roberte. Immer wieder Roberte, wie sie vielfach in erotisch-obszönen Szenen beschrieben wird und geschrieben steht: mal als Ehegattin von Octave, mal als Heilsarmistin und Patin des unbekannten Meisters, befreundet mit Gilberte und zwischenzeitlich ein recht bildhaftes Double der Proustschen Figur, Inspektorin des Zensurausschusses im Innenministerium, mal als Schauspielerin, die Roberte spielt, wie Roberte verführt wird ... Die Roberte nun aus dem *Widerruf des Edikts von Nantes*[8] ist eine Frau von etwa 30Jahren, kalvinistischen Glaubens, kinderlos und dann Adoptivtante ihres Neffen Antoine. Sie bleibt die Gattin von Octave und wird am Ende seine Mörderin. Das erfährt der Leser aus Robertes Tagebuchaufzeichnungen, die im Wechsel mit denen Octaves zu lesen gegeben werden. Auch sie also schreibt.

In der Forschungsliteratur wird oft ein Zugang zu den *Gesetzen der Gastfreundschaft* über das Vor- und Nachwort und über andere Essays, die Klossowski zum Namen Roberte geschrieben hat, gefunden.[9] So wichtig und kryptisch, wie diese Kommentare Klossowskis zu dem, was ihn in der Auseinandersetzung mit dem Eigennamen Roberte umtreibt, in literaturtheoretischer und philosophischer Hinsicht sind, wird diesem Pfad hier nicht weiter nachgegangen. Vielleicht auch deshalb nicht, weil zu allererst die Frage nach dem möglichen Irrweg, dem Autor in seinen Explikationen und Logiken zu folgen, entfaltet und beantwortet werden müsste ebenso wie die nach dem Verhältnis von Kommentar und literarischem Text. Was in den Mittelpunkt der folgenden Überlegungen rückt, ist das Thema des Tausches. Es ist mit der Autorfunktion, die je nach Betrachterstandpunkt – spezifisch auf die *Odaliske* und den *Widerruf* bezogen – zwischen Leser, Octave und Klossowski den Platz und die Zuschreibung wechselt, bereits berührt wie auch das Sujet des Frauentausches: denn der Maler Ingres verwendet ein Vorbild, eine reale, hier im Sinne einer wirklich anwesenden, Frau als Modell für seine Odaliske, die mit der Vollendung des Malaktes hinter der Fiktion verschwindet. Vor- und Abbild stehen in einem einseitigen Tauschverhältnis, die eine für die andere. So trivial wie es klingen mag, dass das fiktive Bild die reale Frau ersetzt, bezeichnet es zugleich einen prinzipiellen Mechanismus, von

[8] In der Folge abgekürzt mit *Widerruf*.

[9] Vgl. Pierre Klossowski: "Protasis und Apodosis". In: (Hrsg. o. A.), Sprachen des Körpers. Marginalien zum Werk von Pierre Klossowski [übersetzt von Gabriele Ricke]. Berlin 1979, S. 7-24; Leslie Hill: Bataille, Klossowski, Blanchot. Writing at the Limit. Oxford 2001; Ian James: The persistence of a Name. Oxford 2000.

dem her die Bildbeschreibung als literarische Verdoppelung zu lesen ist. Der Frauentausch jedoch, dem Roberte in den Phantasmen Octaves ausgesetzt ist, scheint einer noch anderen Ökonomie als der der Ersetzung zu folgen.

Die Bildbeschreibung der Odaliske befindet sich in einer der ersten Tagebuchnotizen von Octave im *Widerruf*. Das Edikt von Nantes wurde 1598 aufgrund der seit 1562 religionspolitischen Bürgerkriege in Frankreich, die mit der Bartholomäusnacht am 24.8.1572 ein weiteres Kapitel in der Geschichte der Desaster schreiben, zwischen den Katholiken und den Hugenotten, also Protestanten und Kalvinisten unter Heinrich IV. beschlossen; es räumt allen religiösen Richtungen Rechte und Freiheiten ein. 1685 wurde es von Ludwig dem XIV. aufgehoben, die religionspolitische Toleranz geht zu Bruch. Klossowski öffnet mit dem Titel einen historischen Raum – zwischen Widerruf und somit Erlass des Edikts, das als eine Bestrebung, religiöse und politische Institutionen zu trennen, verstanden werden kann – und wirft die Frage nach der Rolle der Religion und ihrer Einflechtungen in staatspolitische Systeme und kulturelle Produktionen auf, indem er die *Gesetze der Gastfreundschaft* in die Zeit des *nach* dem Zweiten Weltkrieg versetzt und das Unmaß der Zerstörung von Leben nicht mehr geleugnet werden kann. Der äußerste Rahmen der *Gesetze der Gastfreundschaft* datiert mit den Tagebüchern das Jahr 1954, das Datum jedoch verliert sich zuletzt, es taucht nicht mehr als geschriebenes vor dem Eintrag der Notizen auf; zugleich finden Erinnerungen Robertes an das Jahr 1944 in Rom kurz vor dem Eintreffen der Alliierten in der Textur Niederschlag ebenso wie politische Ereignisse, alte und wiederholte wie u.a. Kriege in Indochina und Algerien. Die Geschichtsschreibung(en), die Klossowski in der Trilogie unternimmt, gerade auch in Hinblick auf die Konstruktionen von Sexualität und Denken, Perversionen des Gesetzes, den Anderen besitzen zu wollen und vom Anderen besessen zu sein, scheint mir die Aktualität der Trilogie auch heute zu bedeuten.

Der Text besteht aus sich abwechselnden Tagebuchaufzeichnungen von Roberte und Octave. Octave ist der Erfinder der Gesetze der Gastfreundschaft, die eine befremdliche Order besagen.[10] In einen Bilderrahmen gefasst und mit vertrockneten Feldblumen versehen hängt über dem Gästebett – an dem Ort, an dem auch ein Kruzifix hängen könnte – ein handgeschriebener Text von Octave. Das Schriftstück besagt sinngemäß, dass es die Pflicht des Hausherrn sei, die Ehefrau dem Fremden, der im Haus empfangen wird, zum sexuellen Vergnügen zu übergeben. Sie an ihn zu vergeben. Erst unter dieser Bedingung, mit der Preisgabe der Ehefrau an einen Fremden, wird der Gastgeber zum Gast*geber*. Und

[10] Wie man es allerdings erst in *Heute abend, Roberte* aus dritter Hand, nämlich von dem Neffen Antoine erfährt; ein Umstand, der vermutlich der nachträglichen Umstellung der Texte zur Trilogie, die sich im Stil und der Konstruktion bei gleichbleibendem Motiv der Vergabe Robertes deutlich unterscheiden, geschuldet ist. Vgl. Klossowski, Die Gesetze der Gastfreundschaft (Anm. 1), S. 140-145.

indem der Gast das Geschenk, die Frau annimmt, wird der Fremde zum Gast und macht der Gast den Hausherrn zum Gastgeber, und die Ehefrau zur Gastgeberin. Es folgt noch eine weitere philosophische Ausführung, die hier nur mit der Bemerkung gestreift wird, dass der Stil der Argumentation, die strenge Logik der Konditionalität und Finalität, dass der Stil der Begründung der Gesetze der Gastfreundschaft eine Beweislogik transportiert, die eine Komponente des sadeschen Phantasmas aufweist. Und zwar in dem Sinne, als das "Erbringen des Beweises kraft einer logischer Demonstration" und "die rationale Darlegung selbst eine Gewaltsamkeit" transportieren, derart, dass sie gezielt auf die Ausschaltung des Chaotischen, Nicht-Logischen hinstrebt.[11]

Die Gesetze der Gastfreundschaft formulieren eine Überschreitung. Fordert der kirchliche wie staatliche Ehevertrag Treue zwischen Zweien, so wird in die Ehe ein Fremder eingeführt, der im Zuge des Tausches der Frau unter den Männern das Gesetz der Untreue gebietet. Was dann Gastfreundschaft heißt. Die Gesetze der Gastfreundschaft stellen also etwas höchst Artifizielles vor: in ein Bild gerahmt formulieren sie eine handschriftliche Verordnung, fern von auch nur einer Spur Erotik, verdeckt vom Kalkül der Logik. In dem Maße jedoch, wie Octave sein Alter, seine Erscheinung und den Namen wechselt, demnach Name, Gestalt (εϊδωλου) und Textur einem Maskenspiel unterstehen, deren letzte bzw. erste Maske sich nicht auffinden lässt, bleibt auch das Alter des Gesetzestextes ungewiss. Was an dieser Stelle einen aufgeschobenen, nicht einholbaren Ursprung spielerisch notiert, endet im *Souffleur* mit einer Enthäutung des Gesichts des Alten, mit einem Blick auf das rohe Fleisch. Autorität und Originalität klappen angesichts des Namenlosen zusammen.

Befremdlich bleibt das Thema des Frauentausches in der Ehe als Gesetz der Gabe, wie Klossowski es konstruiert. Er führt die Polyandrie, eine Frau für viele Männer, in das unserer Tradition gewohnte Gesetz der Monogamie ein. Die Monotonie der Fiktion, die Gattin an Fremde zu vergeben, benennt einen weiteren Bezug zum sadeschen Phantasma, das, wie man in den Schriften Sades nachlesen kann, immer auch die Institution wie Kirche, Staat, Gefängnis benötigt. Die Übertretung des religiösen Gesetzes knüpft sich so an einen nicht christlichen Brauch. Und das ist als eine Provokation lesbar. Denn mit den Gesetzen der Gastfreundschaft wird ein christliches Gebot mit einem fremden Brauch vermischt, fast als hätten Sade und Octave eine Art geheimen Vertrag geschlossen, der mit einer Abweichung des Ehegesetzes die einem Gesetz innewohnende und aus dem Gesetz

[11] Gilles Deleuze: Sacher-Masoch und der Masochismus[übersetzt von Gertrud Müller]. In: Sacher Masoch. Venus im Pelz. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze. Frankfurt 1. Auflage 1980, S. 163-281, S. 174f.

kommende mögliche Abweichung[12] zur Sprache bringt. Vor Gott, dem Idol des christlichen Glaubens.

Abb. 2: S. Gottlob, o.T., Louvre, Paris 1995.

Schleier III

Was nun kommt in den Blick, wenn man durch den Louvre streift und der großen Odaliske von Jean Auguste Dominique Ingres aus dem Jahr 1814 begegnet? Und was verliert sich mit der literarischen Zitation? Eine Vermutung lautet, dass das Gemälde des weiblichen Aktes, das ein Paradebeispiel der Kunstgeschichte für das Ideal Frau gibt und das künstlerische Gemälde als Fetischobjekt des Malers ausweist, Octave zu einer Art Auftakt, einer Art noch vertrauter Annäherung an das Thema der Gesetze der Gastfreundschaft dient. Mit anderen Worten: das Bild der Odaliske ebenso wie das Klischee, und damit das standardisierte Bild, der Unterwerfung des Begehrens einer schönen Frau durch Malerblick und Schreibstift wird im Zuge der Bildbeschreibung durchquert und mit den vom Klischee abweichenden Gesetzen der Gastfreundschaft, die Ehefrau dem fremden Gast mit und aus Lust zu übergeben, verschoben. Aber wie und wohin?

Das Bild der schönen Odaliske war ein Auftragsbild von Caroline Bonaparte Murat, einer der drei Schwestern Napoleons, für ihren Gatten, den König von Neapel. Das Gemälde, das als ein heute verschollenes Pendant zu einer Schlafenden von Ingres konzipiert war, fand Gefallen trotz oder auch aufgrund der ungewöhnlichen Pose des Modells, das zugleich ein im 19. Jahrhundert übliches Sujet, die Orientalische, Fremde ins Bild setzt.[13] Exzeptionell

[12] Klossowski hat seine Sadestudien im Umfeld des von Georges Bataille und Roger Callois in Paris gegründeten Collége de Sociologie (1937-1939) begonnen. Dort wurde angesichts des Faschismus und der politischen Verhältnisse in Europa über deren Mechanismen, Bedingungen und Auswirkungen debattiert. Komplexe wie die nach dem Verhältnis von Gewalt, Ökonomie und dem Sakralen werden aus soziologischen, ethnologischen, religiösen und historischen Perspektiven erörtert und finden im Anschluss mit anderen diskursiven Kontexten in kulturtheoretischen und sprachphilosophischen Texten ihren Niederschlag. Vgl. Pierre Klossowski: Sade – mein Nächster [übersetzt von Gabriele Ricke, Ronald Voullié, Marion Luckow]. Hrsg. v. Peter Engelmann. Wien 1996.

[13] Vgl. Carol Ockman: Ingres's Eroticized Bodies. Retracing the Serpentine Line. New Haven 1995; Uwe Fleckner: Abbild und Abstraktion. Die Kunst des Porträts im Werk von J.-A.-D. Ingres. Mainz 1995; Uwe Fleckner: Jean-Auguste-Dominique Ingres. Das Türkische Bad. Ein Klassizist auf dem Weg zur Moderne. Frankfurt 1996.

in der Bildraumkomposition des Malers bleibt die Platzierung des Aktes. Nicht das Modell wird in den Raum gestellt und abgebildet, sondern umgekehrt, der weibliche Körper stellt den Bildraum her. Dieser Eindruck entsteht, indem das Objekt der Darstellung, die Frau, auf formaler Ebene eine Diagonale zieht, geht man der Linie vom Kopf bis zum Fuß nach. Die leichte Körperdrehung korrespondiert mit dem Blick. Zu- und abgewendet bestimmt die Odaliske den Bildraum. Faltige und ungleichgewichtige Vorhänge, verschiedene Stoffe, die unordentlich und unterschiedlich in der Materialität nah am Körper liegen, Schmuck am und nicht am Körper, ein Fächer in der Hand verursachen auf pikturaler Ebene ein Changieren zwischen Vorder- und Hintergrund, der ein Dunkles in der Bildtiefe nicht leugnet. Im unteren rechten Bildausschnitt deuten ein Stuhl und eine Wasserpfeife auf den Besucher und Gebieter hin.

Die Spannung im Bild entsteht (auch) durch ein Wechselspiel zwischen einem Zeigen eines nackten Frauenkörpers in einem intimen Raum und etwas, das sich nicht zeigt. Ähnlich wie die weiblichen Akte etwa die Schlummernde Venus von Giorgione oder die Venus von Urbino von Tizian, die allerdings, anders als bei Ingres noch auf mythologische Kontexte referieren, ähnlich also wie die künstlerischen Vorbilder wird bei Ingres der weibliche Körper als ein begehrter und begehrender ausgestellt. Durch die Rückenansicht jedoch bei Ingres mit dem zum Betrachter gewandtem Blick zeigt sich auch etwas im Unterschied zu den eben erwähnten Akten nicht: Es zeigt sich nicht die Scham, das Geschlecht, mit dem einen Effekt, dass im Bild der Blick zwischen Ent- und Verschleiern schwankt und mit dem anderen Effekt, dass es imaginiert wird. Aber als was? Wie denn kann etwas, das es nicht zu sehen gibt, im Bild vorgestellt werden? An dieser Stelle findet der Fetisch seinen Einsatz.

Nach Sigmund Freud fungiert das Fetischobjekt, etwa ein Stoff, Schuh oder Schleier als Projektionsfläche, an der die beunruhigende Frage nach dem, was eine Frau 'ist', was eine Frau 'hat' eine Ausdrucksform findet. Der Fetisch wirkt aufgrund seiner Funktion der Ver- und Entschleierung dessen, was die Frau nicht hat und eben darüber in der Einbildung, im Imaginären haben kann. Das Fetischobjekt hält die An- und Abwesenheit des symbolischen Phallus in einem Schwebezustand und ermöglicht darüber die Leugnung der Kastrationsangst als eine Angst vor dem Mangel, den die Frau bringt und vor dem sie, hier als Gemalte auf einer Leinwand, schützt.[14] Und zwar in dem Maße, wie die Odaliske ver-

[14] Vgl. Sigmund Freud: Fetischismus. In: Sigmund Freud, Gesammelte Werke. 17 Bde., Bd. XIV, S. 311-317, Frankfurt 1999. Vgl. Jacques Lacan: Die Objektbeziehung. 1956-1957. Das Seminar von Jacques Lacan, Buch IV. [Text eingerichtet durch Jacques-Alain Miller, übersetzt von Hans-Dieter Gondek], Wien 2003, S. 177-234.

und entdeckt, fixiert von dem Maler, der nach einem Modell auf die Leinwand das Bild einer verführerischen Frau malt.

Das wirkliche Modell, das sich den Augen des Malers preisgegeben hat, wird mit einem Ideal einer Frau vertauscht. Ideal zum einen deshalb, weil eine anatomische Ähnlichkeit (Rücken und Arm) zugunsten einer Dramaturgie des Bildes weicht. Der schlangenlinienartige Kontur als eine unverwechselbare Handschrift des Malers Ingres trägt zur Idealisierung bei. Indem zum anderen die gemalte Haremsdame zwischen Vor- und Nachspiel in der Abwesenheit des Malers und der Abwesenheit des männlichen Herrschers dem Betrachter den Blick auf den 'zu habenden' Körper und eben auch 'nicht zu habenden' Körper gibt, werden das Bild der Frau und das Bild selbst in einem übertragenen Sinne zu einem Fetisch – derart, dass der weibliche Körper (im Anblick) 'zu haben' und auch 'nicht zu haben' ist und in exakt dieser Spannung die Fetischstruktur sich wiederholt. Der Tausch zwischen wirklicher Frau und Ideal stellt dabei die Operation der Akt-Malerei selbst als einen perversen Tausch aus. Es geht um einen Tausch, "bei dem der Übergang (per) immer zur Verdrehung, zur Umkehr (versio), zur Debatte wird. Und sein Einsatz wäre genau derjenige, der im Herzen einer jeden perversen Frage steht [...]: Aus welcher körperlichen Substanz ist eine Frau gemacht? – ... Aus welcher körperlichen Substanz ist hier ein Bild (...) das heißt ein lebendiges Bild, ein Gemälde der Haut, des Körpers, der aus Frau gemachten Malerei?"[15] Noch einmal anders gewendet: Mit dem Fetisch geht es um den Aufschub des Anblicks von etwas Verlorenem, das im Tausch zwischen Idealität und Realem in der Schwebe gehalten wird, es geht um ein Irreduzibles, einen Mangel als ein nicht phänomenologisches Nichts, an dessen Stelle das scheinbar wiedergefundene Objekt Frau und Objekt Kunst-Bild gesetzt wird.

Was nun bedeutet die Aufmerksamkeit auf das Fetischobjekt, hier das Kunstgemälde und die Frau, in Bezug auf die *Die Gesetze der Gastfreundschaft*? Wird mit Ingres' Odaliske die *Frage* nach dem, was 'ist' eine Frau, was 'hat' eine Frau wachgehalten und ins Bild gesetzt, so scheint diese Frage mit den Gesetzen der Gastfreundschaft verschwunden. Statt ihrer, so die eine Fiktion der Gesetze, 'gibt' es die Frau. Es gibt die Frau, die zu haben und zu vergeben ist, über die verfügt werden kann: auf dem Papier.

> "[...] wir sehen sie hier in 'Ruhestellung', souverän in ihrer Ruhe, mit reiner Stirn bietet sie uns für einige Augenblicke die blendende Rückenlinie ihres langgestreckten Körpers dar, ihrer wunderbarer Flanken, ihrer Schenkel, ihrer Beine, die uns die Sprache verschlagen; ihr Blick ruht forschend auf uns, während wir den Umfang ihrer Brust im Halbschatten der Achselhöhle erahnen, die

[15] Georges Didi-Huberman: Die leibhaftige Malerei [übersetzt von Michael Wetzel]. München 2002, S. 66.

> elegante Linie des Armes verfolgen, der sich von dem in Untersicht gemalten kräftigen Schenkel abhebt, indes die untätige Hand, einen Fächer in den Fingern, gleichsam in Erwartung auf dem Knie ruht, die übergeschlagenen Beine, das Auge, die Lippen, jeder einzelne Finger, scheinen wie in Verteidigung vor dem ungewohnten Lärm unserer Blicke, vor uns, die wir draußen stehen, vor uns, die dennoch nur das Echo bilden zu der inneren Unruhe, von der sie selbst erfüllt ist: eine Unruhe, die vom Nacken ausgeht, den Rücken entlangläuft und an den Flanken anschwillt bis hin zu der üppigen Pracht der Hüften. Doch schon zerlegen wir den Zauber dieses Körpers, weil wir seinen Glanz nicht mehr ertragen können, in seine einzelnen Bestandteile, um ihn sich noch stärker beleben zu sehen. Wir denken an den Abwesenden, den Potentaten, an sein unversehenes Eindringen, wir sehen, wie die Souveränität der Schönen sich durch Gesten gefährdet, die sie, so souverän sie auch erscheint, und trotz der stolzen Verachtung, die sie uns gegenüber an den Tag legt, auf den Stand der Sklavin herabgleiten lassen."[16]

Die Beschreibung Octaves trifft auf die Idealität der Unerreichbaren. Ferngehalten wird der Betrachter, so Octave, von dem "exklusiven Schauspiel" einer Verführung. So sehr jedoch der Betrachter draußen bleibt, so nah kommen sich umgekehrt durch die beschreibenden Worte der Körper der Odaliske und das Begehren des Schreibenden, sie zu 'haben' oder teil zu haben an dem nicht ausgemalten Schauspiel einer Inbesitznahme.[17] Ähnlich wie der abwesende Maler und der abwesende Potentat – wobei die Malweise sowie die Schmuckstücke und der Prunk auf eine gewesene Anwesenheit verweisen – rückt nun auch Octave ins Bild: Indem er vor dem Bild steht und die Zurschaustellung des erotischen Körpers schreibend genießt, bewegt er sich auf das Bild zu, überlässt er sich ihm, dem Bild und ihr, der Frau. Zugleich erfahren im Zuge des Schreibens Lippen, Augen und Linien des gemalten Körpers auch eine Bewegung aus dem Bild auf den Betrachter zu. In der Verschiebung vom Kunst-Bild zur Beschreibung ereignet sich eine Verdrehung: nicht nur wird der Körper der Odaliske durch die Dekomposition des Blickes und durch die sprachliche Zerlegung "stärker belebt" gesehen, wie Octave schreibt, die Worte, die dem lustvollen Blick nachgehen, beleben Octave selbst, was er nicht sieht. Indem der begehrende Blick versprachlicht wird, bewegt Octave sich auch auf einen Vorhang zu. Will er sehen, was hinter dem Vorhang statt findet?

Octave schreibt eine im Bild nichtdargestellte Unterwerfung auf. Er fingiert sie und bleibt so auf dem Feld der imaginären Einbildungskraft, nicht aber begibt er sich auf die Bühne; mit dem Aufschreiben ins Tagebuch hält der Vorhang noch. Die Schöne muß herhalten für ein ausgeschlossenes Schauspiel, das, so Octave, Tonnerre im Unterschied zu Ingres zeige. Ein Schauspiel aber auch, das man mit Octave und der Odaliske übertragen kann auf eine

[16] Klossowski, Die Gesetze der Gastfreundschaft (Anm. 1), S. 49f.
[17] Vgl. Deleuze, Sacher-Masoch und der Masochismus (Anm. 12), S. 190.

Begegnung von literarischer Beschreibung und malerischer Darstellung. Eine Begegnung, mit der sich die Frage der Unterwerfung durch die Verdoppelung – durch das Sprache gewordene (andere) Bild – stellt, und die, sofern das Ingresbild das Kunstgemälde als Fetischobjekt in Szene setzt, mit der Aufnahme Klosswoskis auf erneute Weise die Verhüllung des Mangels, trotz aller Offenheit des Begehrens, zeigt. Schreiben und Malen eine Art der Sublimierung der Angst vor dem Unverfügbaren? Was aber wäre dieses Unverfügbare? Das Schauspiel? Die Schrift im Unterschied zur Beschreibung?

Schleier IV

Octave ist also Gemäldesammler und einziger Liebhaber des Malers Frédéric Tonnerre, der, so Octave, zur Zeit von Ingres, Delacroix und Chassériau gemalt, nie aber ausgestellt habe. Und das bekanntlich mit Grund, denn es gibt den Maler Frédéric Tonnerre nicht. Es gibt ihn nicht wirklich, wohl in der Fiktion. Die Erfindung eines Malers neben Künstlern, die in die Kunstgeschichte eingegangen sind, spielt auf *Das unbekannte Meisterwerk* [Le Chef-d'œvre inconnu] von Honoré de Balzac an. Dort konkurrieren der alte und erfundene Frenhofer und der junge Nicolas Poussin um das schönere Frauenbild. Ist die Geliebte Poussins, die lebendige Frau vollendeter in ihrer Schönheit als die Gemalte aus der Hand Frenhofers, dann, so die Wette zwischen den Malern, wird die Geliebte dem Alten zur Gabe, schreibt Balzac.

Mit den Anspielungen auf Balzac und die Odaliske erfährt die alte Frage nach dem Verhältnis zwischen lebendigem und fiktivem Frauen-Bild als eine Frage des Begehrens nach dem Ideal eine Verschiebung. Im Sprung zwischen der Bildbeschreibung der Odaliske und dem ins Spiel Bringen des unbekannten Meisters Tonnerre, dem Idol Octaves, kommt das lebende Bild, ein szenisches Moment in das Kunstgespräch, als welches die Tagebucheintragungen Octaves auch gelesen werden können.

Octave hat einen systematischen Katalog für seine Gemäldesammlung angelegt, dem ein Motto von Quintilian gegeben ist:

> "In gestu nonnulli putant idem vitium inesse, quum aliud voce, aliud nutu vel manu demonstratur. Quintilian, Institutio Oratoria (I, V,10)
>
> Januar 1954
> 'Manche glauben, daß auch der Geste Unaufrichtigkeit innewohne; und zwar immer dann, wenn man mit einer Bewegung des Kopfes oder der Hand das Gegenteil dessen, was man sagt, zum Ausdruck bringt.' Worauf soll sich diese Sentenz Quintilians, die als Motto über dem systematischen Katalog meiner Gemäldesammlung steht, beziehen? Mir scheint, auf das Motiv mehrerer Gemälde

> des unbekannten Meisters, die sich in meiner Sammlung finden."[18]

Das Zitat aus der Institutio Oratoria, das analog zu dem klassischen Bildzitat der Odaliske auf dem Feld der Malerei eine klassische Passage aus dem Kanon der Rhetorik zitiert, steht zugleich als Motto vor der ersten Tagebucheintragung Octaves, also an einer emphatischen Stelle, dem Anfang seines Schreibens. Es erfährt, hier kommt der Gelehrte und Übersetzer Klossowski zum Zuge, ohne Umschweife eine Übersetzung. Dass Octaves Notizen mit einer Übersetzung eines überlieferten Textes in die Muttersprache beginnen, mag auch als ein Verweis auf den Schriftcharakter lesbar sein, insofern Schrift und Schreiben immer schon von woanders angestoßen werden, dem Tradierten gegenüber treu und untreu. Doch in diesem Zusammenhang ereignet sich ein noch anderer Transfer: In der Folge nämlich überträgt Octave die Problematik der Entsprechung von Wort, Geste und Ausdruck auf die Malerei. Ihn interessieren die Ausdrucksformen und Gesten im Kunstbild, er unterstellt einer jeden Geste einen prinzipiellen Gegensinn, wobei Tonnerre für ihn ein Meister in der Kunst "der in der Schwebe gehaltenen Geste"[19] ist. Und zwar beherrsche Tonnerre diese Kunst der Zwei, des zwischen Zweien so gut, "daß man", so Octave, meinen könnte, er habe seine Gemälde nach lebenden Bildern gemalt".[20]

[18] Klossowski, Die Gesetze der Gastfreundschaft (Anm. 1), S. 42. Vgl. Marcus Fabius Quintilianus: Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, übersetzt und herausgegeben von Helmut Rahn. Darmstadt 3. Auflage 1995, Buch I, V, 36.
[19] Ebda., S. 43.
[20] Ebda.

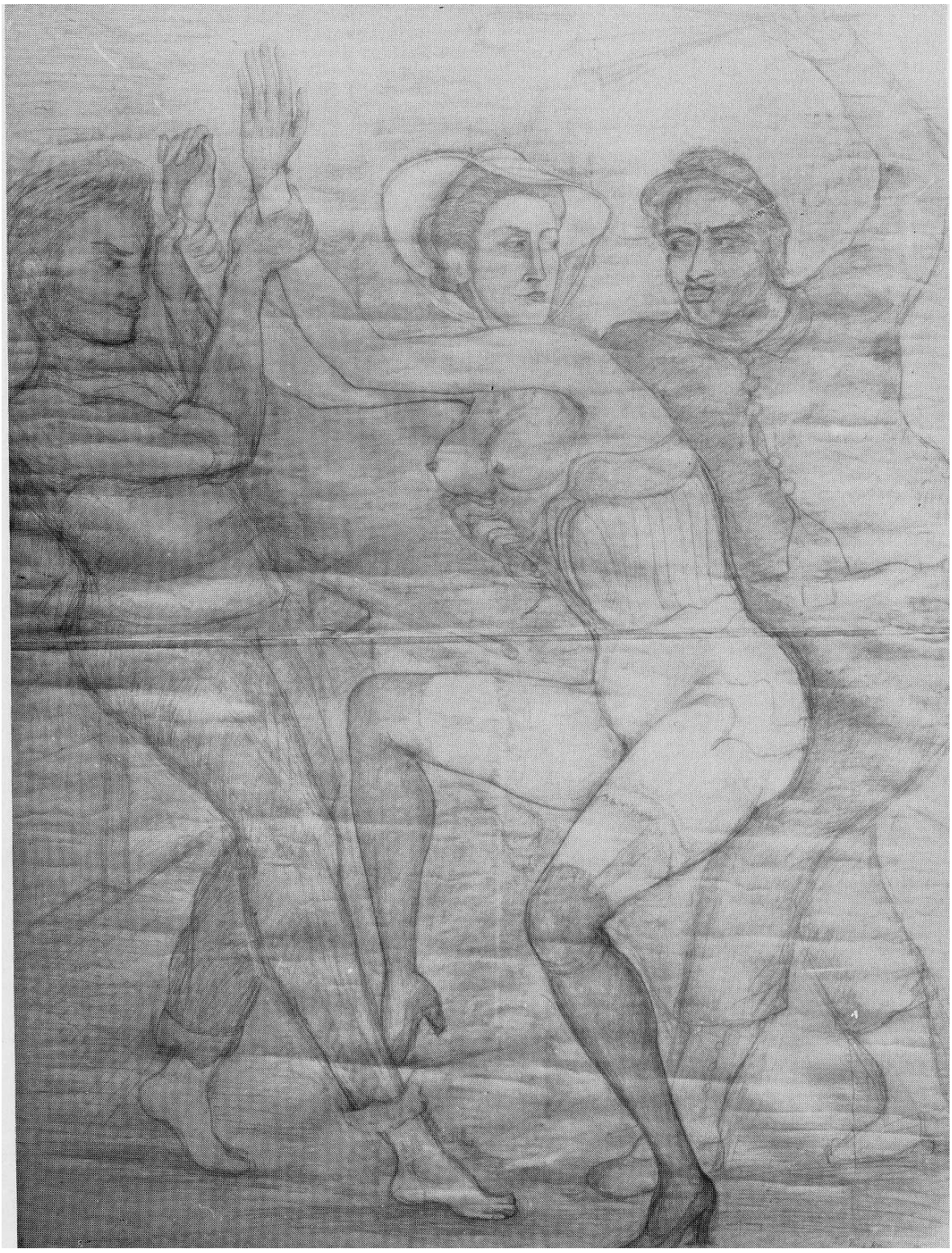


Abb. 3: Pierre Klossowski, La belle Versaillaise, 1955, 196 x 150cm, Bleistift auf Papier. (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2010.

Es scheint, als wäre hier exakt das, was Octave bei Ingres ausgespart sieht, dargestellt: die Szene einer Verführung. Eine Frau zwischen Zweien, die sie körperlich angehen. Trotz der der Frau unterstellten Ambivalenz der Gesten und ihrem strengen Blick bleibt die in

Lebensgröße angefertigte Bleistiftzeichnung mit dem Titel *La belle Versaillaise* von Tonnerre, so Octave, in dem "schlechten" und "grob illustrativen Genre"[21]. *La belle Versaillaise* ist eine Zeichnung von Pierre Klossowski aus dem Jahr 1955. Ob die Zeichnungen stilistische Bezüge zu Mantegna, wie assoziiert wurde, zu Schiele u.a. unterhalten, in welchem Verhältnis die Zeichenkunst Pierre Klossowskis zur Malerei seines unter dem Künstlernamen Balthus bekannten Bruders steht, könnte man an anderer Stelle fragen. Worum es hier geht, ist der Einlass der Zeichnungen in einen literarischen Text. Unter dem Pseudonym Frédéric Tonnerre fließen die Bilder als beschriebene und geschriebene in die *Gesetze der Gastfreundschaft* ein. Auch ob die Zeichnungen als reale Vor- oder Nachbilder der Schrift gewordenen Szenen und Phantasmen um Roberte wirken, ist nicht entscheidbar. Relevant scheint eher die Frage nach der Funktion des "lebenden Bildes" und die nach dem Schauspiel und ihrem Verhältnis zur Schrift.

Abb. 4: Pierre Klossowski, Pierre Zucca, Filmstill aus Roberte au Cinéma (1979): Frédéric Tonnerre, La belle Versaillaise. (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2010.

Mit dem Filmstill aus dem Film *Roberte au Cinéma*, in dem deutlich die Bühne und das Tableaux vivant mit einer Theatralität der Gesten, ausgestellt werden, findet ein weiterer Genrewechsel statt. Was in meinen Augen in der Zeichnung als pornographisch wahrgenommen werden kann, wird im Schauspiel, das denselben Augenblick der Verführung erfasst, zu einer Parodie. Hier auf der Film-Bühne gibt es einen wirklichen Körper, Schauspieler, die still stehen und im Innehalten der gespannten Körper das Artifizielle der Szene und die noch mögliche Unterbrechung, den Schnitt, der die Künstlichkeit und auch den Vorhang zu Fall bringen könnte, transportieren.

Schleier V

> "[...] stehen weiter vorne drei Gestalten: eine Dame zwischen zwei Männern. Die Dame, jung, elegant, mit einem breitkrempigen Hut, wird von einem der beiden Individuen [...] fortgezerrt. Der Mann zur Rechten, sehr korpulent, mit einem Soldatenkäppi auf dem Kopf, schwingt den Sonnenschirm, den er der jungen Frau entwunden hat und mit dem er sie schlagen will, während er einen Arm unter das schon zerrissene Mieder schiebt und mit der ganze Hand die entblößte Brust ergreift [...]."

Die literarische Beschreibung der *Belle Versaillaise* im Text[22] ist im Stil ähnlich wie die Kommentierung des Ingres Gemäldes. Octave kostet es aus, die Verführung ausführlich zu

[21] Ebda., S. 51
[22] Vgl. erste Erwähnung ebda., S. 56, S. 61. *La belle Versaillaise* wird in der vorletzten Tagebuchnotiz Octaves, vor seiner Vergiftung durch Roberte beschrieben. Vgl. S. 110-114.

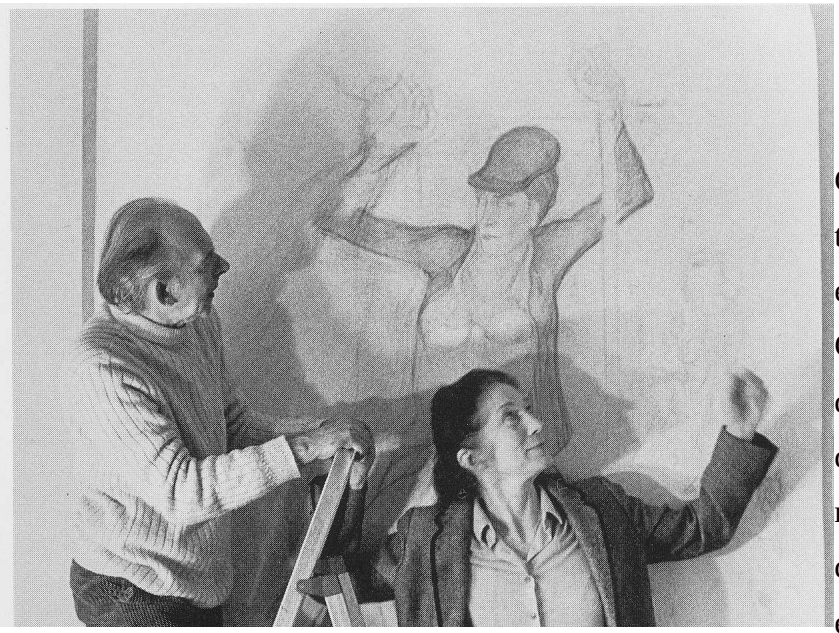
beschreiben, er verwebt sexuelle, künstlerische und emotionale Vorstellungen und Reflexionen, verweilt, wie des öfteren bei den Händen und den Handschuhen der Frau, einem bekanntlich klassischen Fetischobjekt. Malt sich, wie verschiedentlich zum Fetisch bemerkt, auf dem Schleier die Abwesenheit, wahrt also der Schleier ein Paradox von Bildgebung und Entzug, so tut sich mit dem Motiv Roberte im Text etwas anderes auf.

Nicht mehr das Kunst-Bild als Grenzbild vor dem Riss des Schleiers, sondern die Schrift bildet den Stoff, auf dem es sich zeigt, die Schrift webt den Schleier, auf dem Szene um Szene, in einer metonymischen Kette je andere perverse Phantasien zur Sprache kommen. Dazu noch eine Randbemerkung zum Lesegenuß. Es gibt ihn mit Ausnahme einiger parodistischer Szenen und kunsthistorischer und literarischer Bezüge wenig. Die Trilogie bleibt ein schwer konsumierbares Buch und trifft darüber einen anderen Nerv des Tausches, nämlich den Warentausch und eine Kritik an kapitalistischer Ökonomie, die mit der Fiktion einer Biopolitik, die durch den Fiskus unterstützte Prostitution zur Erzeugung von Kindern, einer nationalen Idee verbunden, auf die Spitze getrieben wird. Porno*logisch* und nicht porno*graphisch* ist die Trilogie deshalb zu nennen, weil sie nicht nur die Lust an der Perversion ausstellt, sondern die Perversionen und ihre Herstellungsbedingungen, ihre Rahmen und Bindungen z.B. an Logiken, Institutionen, Verträge, geschichtliche Ereignisse und Überlieferungen in Frage stellt und analysierbar macht.

Ein letztes Mal zu Octaves Ingresbeschreibung. Die Schönheit und Idealität des Kunstgemäldes verdoppelt durch den Akt des Beschreibens die imaginäre Einbildungskraft und trifft an Grenzen. Indem das Verlangen nach dem Ideal Wort wird und geschrieben steht, verschieben sich die Tableaus: ein illustrativ-pornographischer Zug der Bildbeschreibung dient als künstlicher (und auch noch relativ gesicherter) Stepppunkt, von dem her, am Ende ein noch anderer Ort aufgesucht wird: das Theater oder auch das pornologische Schrift-Theater, auf dem das sexuelle Vergnügen, über den anderen, die unverfügbare Frau zu verfügen – und den Anderen, das andere Geschlecht und die Andersheit zu negieren, Fragen aufwerfen.[23]

Mit der in den handgeschriebenen Gesetzen der Gastfreundschaft philosophisch aufgehängten Frage nach der Gabe der Frau, genauer nach der Gabe einer verehelichten Frau, *zeigt* sich ein wildes literarisches Artefakt. Denn was im philosophischen Duktus ausgespart ist, nämlich das Begehren, das zu einem solchen Gesetz führt, das erfährt im vielfachen Durchspielen von Verführungsszenen polymorphe Ausdrucks- und Darstellungsformen, die ihrerseits aufs engste mit dem kunstvollen Spiel der

[23] Vgl. besonders im *Souffleur*, da hier die Frage nach der Vor- und Darstellbarkeit der Verführungen – zwischen Phantasie und Wahnhaftigkeit – zum Thema werden.



Genreüberschreitungen Klossowskis zu tun haben. Sie verweisen auf einen eigenwilligen Zug von Geschichtsschreibung, die eben weil sie das Illustrative mit dem Imaginären und dem Theatralen verschränkt, immer mindestens doppelbödig erscheint. Wenn der Schleier der Maya reißt aufgrund einer Logik der Vernunft, die mit Kälte und Apathie betrieben wird im Rahmen von Gesetzen und Institutionen, eben weil der Mangel geleugnet und, in einem double-bind, versucht wird das Unmögliche zu zeigen, schlimmer noch zu demonstrieren, dann erfährt die Problematik nach den Figurationen kultureller Produktionen und ihren widersprüchlichen, nie, aber auch nie zu vereinheitlichenden Begehren und deren Einschreibungen in politische Kontexte eine Aktualität.

Noch heute ist die Trilogie als ein Akut lesbar. Verdeckt von ausgeschriebenen und ausgemalten Obszönitäten unterliegt der Textur ein Komplex, ein Knotenpunkt, der etwas dem Denken Untersagtes, berührt: gibt es ein Verhältnis oder mehrere Verhältnisse zwischen Perversion und Politik? Wohin führt es, wenn Perversionen geleugnet werden und wohin, wenn sie agiert werden? Und welche Rolle spielen dabei literarische, künstlerische, philosophische Werke? Sind sie möglicherweise als Durchgangsort, Haltepunkt denkbar? Denn indem sie Sprache, Ausdrucksformen und Bühnen finden, und, das ist entscheidend, ihre Artifizialität und Herstellungsbedingungen mitsprechen, können sie Extreme und Untertöniges am Rand von Sicht- und Sagbaren ausstellen, phantasieren und kritisierbar machen – und sie können das, was abweicht, der Abweichung überhaupt als einem jeden Gesetz zugehörigen Effekt und Affekt einen Ort geben. Damit es sich nicht laufend realisieren muss. *Die Gesetze der Gastfreundschaft* sind übrigens Denise Marie Roberte Klossowski, der Ehefrau Pierre Klossowskis, mit einer Art Liebeserklärung gewidmet. Ein weiterer Schleier, der an anderer Stelle zu lesen wäre.

Abb. 5: Balthasar Burkhard (Idee und Photo, 1981), Pierre und Denise Klossowski vor einer lebensgroßen Zeichnung mit Roberte. (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2010.

Abbildungen 3, 4, 5 mit freundlicher Genehmigung der Kunsthalle Bern. Katalog der Kunsthalle Bern anlässlich der Ausstellung 'Pierre Klossowski. Simulacra', 20. Juni – 2. August 1981.