



Links: Giambattista Tiepolo: *Martyrium der heiligen Agathe*, 1755, Öl auf Leinwand, gemalt für eine der hl. Agathe geweihte Kirche in Lendanaria (Norditalien), Hochaltarbild 184 cm x 131 cm, heute Sammlung der Berliner Gemäldegalerie.

Rechts: Francisco de Zurbarán: *Heilige Agathe*, 1630–33, Öl auf Leinwand, 127 cm x 60 cm, Musée Frabre, Montpellier.

Legende: Sie bewegt sich zwischen Fiktivem und Realem. Die historische Person und die Ereignisse um Agathe werden in die Jahre 225 bis 250 n. Christus versetzt. Ich beziehe mich auf Ausschnitte aus dem *Reallexikon für Antike und Christentum*, dessen Artikel aus nachweislich divergierenden Quellen hervorgegangen ist: Der Name Agatha kommt aus der Wortfamilie agathon und verweist aufs Gute. – Agatha war eine reiche, adlige, gläubige und schöne Jungfrau. Quintian, ein Statthalter einer Provinz im byzantinischen Reich unter dem Kaiser Decius, will Agatha, verlockt von ihrer Schönheit, ›haben‹, heiraten und ihrem christlichen Gott abspenstig machen. Sie soll sich ihm sexuell hingeben und auch anderen Göttern als dem christlichen opfern. Sie widersetzt sich; in Rage gebracht, ergreift Quintian sie und gibt sie in das Haus der Aphrodisia. Dort soll sie gefügig gemacht und zur Prostitution gezwungen werden. Agatha widersetzt sich auch Aphrodisia; daraufhin lässt Quintian Agatha foltern und ihr, neben anderen Grausamkeiten, die Brüste abschneiden, worauf sie sagt: »non es confusus amputare in femina, quod ipse suxisti in matre?« – »Du bist nicht verwirrt darüber, dem Weibe (femina, eigentlich die Säugende, felo – säugen) das abzutrennen, wovon du selbst von/bei deiner Mutter gesaugt (sugo, saugen) hast?« Ein Satz, der in die Liturgie der Heiligen aufgenommen wurde; die Spannung zwischen säugen und saugen ist signifikant.

Agatha wird in den Kerker geschlossen. Dort erscheint ihr der hl. Petrus, der sie durch sein Wort heilt. Agatha wird wieder vors Gericht geführt, wieder bewahrt sie ihre Standhaftigkeit, sagen die Christen, wieder, so sage ich, bewahrt sie ihren eigenen Willen, wieder wird sie gefoltert. Sie stirbt. Es gibt ein Grab, es gibt ein Erdbeben, einen Lavastrom, der von ihrem Schleier auf mysteriöse Weise aufgehalten wird.

Tiepolos Agathe und andere: che vuoi?

SUSANNE GOTTLOB

»... und wie kommen Sie hierher?«

»Der Blick ist ein Objekt, das immer schon verschwunden ist, ein Objekt, das sich entzieht, ein Objekt, von dessen Existenz wir nur zu anderen sprechen können entlang seiner Spuren. Zugespitzt kann man sagen: Der Blick steht geradezu für das, was nicht zu sehen ist, für das Unsichtbare, das aber gleichzeitig das Subjekt angeht, von dem das Subjekt unterstellt, dass es da ist. Er macht das Sichtbare interessant und lebensnotwendig.«

Karl-Josef Pazzini

Warum lässt ein Subjekt etwas über sich ergehen, was ihm nicht guttut?¹ – Es lässt sich kaum nachvollziehen, es lässt sich nicht einfach logisch begreifen. – Manchmal beginnt ein Subjekt davon zu sprechen ... in einer psychoanalytischen Kur, auf dem Feld der Poesie, der Musik, der Malerei ... Dann, wenn in der Kur Wörter an der Grenze des Sagbaren fallen, wird die Resonanz desjenigen, der hört und empfängt, in besonderer Weise auf die Probe gestellt. In solchen Momenten erhält die Anwesenheit eines Anderen eine besondere Tragweite. Mit einer Empfindung von Unerträglichem wird möglicherweise auch derjenige, der dem Bild der heiligen Agathe gegenüber empfänglich ist, zu tun bekommen. In Frage steht es.

Was mich, trotz der Szene der Grausamkeit, an Tiepolos heiliger Agathe bewegt, was in dem Hochaltarbild an Außergewöhnlichem erahnbar wird, auch was das Kunstwerk an Fragen auslöst, die einen psychoanalytischen Horizont erweitern könnten, kommt von einer Vermutung. Mein Eindruck ist, dass der venezianische Maler Giambattista Tiepolo in seiner künstlerischen Auslegung der heiligen Agathe eine Subversion des gängigen Repertoires, in ikonographischer und ikonologischer Hinsicht, anbietet; sie eröffnet neue Perspektiven dahingehend, etwas von der pathologischen Dimension, die den Phantasmen und der Idealität des Märtyrerseins anhaf-

1 Überarbeiteter Vortrag, gehalten im Psychoanalytischen Kolleg, Hamburg im April 2006. Vgl. hierzu Derrida, Jacques: Seelenstände der Psychoanalyse. Das Unmögliche jenseits einer souveränen Grausamkeit, übers. v. Hans-Dieter Gondek, Frankfurt a.M. 2002 [i.O.: États d'âme de la psychanalyse. L'impossible au-delà d'une souveraine cruauté, Paris 2000].

ten, zu verstehen: insbesondere in Bezug auf die heilige Agathe, insbesondere aber auch in Bezug auf den, der quält und tötet, den Folterer.

Mir ist bislang keine weitere Darstellung bekannt, die den Folterer derart exponiert. Den szenischen Charakter von Tiepolos Komposition im Unterschied zur Konvention des Idealbildes der Märtyrerin, deren zarte Unberührtheit oft blank ins Auge fällt und in der Betonung der Naivität nicht minder entsetzt, möchte ich wohl voneinander abgrenzen, nicht aber gegeneinander ausspielen. Nicht selten lässt sich in den klassischen Abbildungen der heiligen Märtyrerinnen eine feine Ironie wahrnehmen. Tiepolo wiederum ist so feinsinnig, dass er eben nicht die Szene der Quälerei an Agathe darstellt – das würde auf eine Verdoppelung der Grausamkeit zielen –, sondern er wählt den Akt der Bedeckung der verwundeten Brüste.

Ödipus blendet sich, die heilige Lucia² offenbart ihre Augen auf einem Teller und die heilige Agathe, wie sie als ideale Märtyrerin dargestellt wird, tut das Nämliche mit ihren Brüsten.³ *Tun* sie es oder ist ihnen etwas widerfahren? *Tun sie* es oder ein anderer? Was hat der Andere, als Ort des Unbewussten, damit zu tun? Maler, Legendenschreiber und weitere Kommentatoren bewirken, dass das Leben der Agathe noch einmal ins Symbolische eingetragen wird. Werden jedoch die unbewussten Phantasmen als Realie vernommen bzw. drängen sie konkretistisch zur Realität, öffnet sich die Tür zum Verbrechen.

Worum geht es bei den weiblichen Brüsten der Agathe, die – nachdem sie in einem Akt grausamer Gewaltamkeit vom weiblichen Körper abgetrennt wurden – auf einem Teller präsentiert werden? Was wird mit dem Schicksal der heiligen Agathe erinnert, welche Phantasmen werden mit ihrem Sujet »bedient«?

Tiepolo wählt einen bestimmten Ausschnitt aus der Legende. Das erneute Attentat auf Agathe, die Abtrennung ihrer Brüste, ist geschehen, vorbei, dahin, es währt jedoch noch im Gemälde etwas von dem Ereignis; etwas, dem man den Namen Schmerz geben kann. Es gibt noch eine Erinnerung an den zerstörerischen Akt, die Verwundung. Da, wo Agathe das Blut aus dem Körper läuft, ihr weiblicher Körper

2 Vgl. Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten, Stuttgart 1987, S. 383–385.

3 Vgl. grundlegend Lacan, Jacques: Das Seminar Buch X. Die Angst, übers. v. Gerhard Schmitz. Die Sitzung vom 6.3.1963 nennt die Reihe Ödipus, Lucia, Agathe in Bezug auf das Märtyrer-Sein, auf das Objekt a und die Frage des masochistischen und sadistischen Genießens. Die Verkettung der drei Figuren in der mündlichen Rede hat einen Widerstand, ein Innehalten meinerseits verursacht: Stimme, Blick, Brust, Fäces, Phallus, die nach Lacan jeweils als Objekt a fungieren, mögen topologisch auf der gleichen Ebene liegen, sie zeugen konstitutiv vom Schnitt des Genießens des Anderen hin zum Begehren nach anderem, den Sprung vom Anderen zum anderen, die Beschneidung des Anderen als Voraussetzung zur Mehrlust für den einen bzw. die eine, gewiss. Auf das Reale des Körpers bezogen differieren sie jedoch in entscheidender Weise. Von daher habe ich das Gemälde Tiepolos näher untersucht.

nahezu ins Weiße und in den Tod übergeht, da setzt die Komposition des Malers ein: Der Palmenzweig liegt wie aus der Hand gefallen auf der Treppe; die Hand Agathes, wie sie kontrastreicher nicht hätte entworfen werden können, wird durch das aufgeklaffte Innengewand ihres Umhangs betont: Blendend weiß auf schwarz liegt die geöffnete, schwache Hand, die Farbe aber, sie kommt aus der Wunde hervor, dem Rot des Blutes, das den Stoff der Agathe tränkt, färbt.

Perspektivisch betrachtet fällt eine Triade mit Agathe, dem Pagen und einer jungen Frau ins Auge. Agathes Oberkörper ist sehr hell, nahezu ein blutleerer Oberkörper, ihre Augen sind glasvertränkt, nach oben verdreht; eine Zofe bedeckt die Wunden mit dem Stoff von Agathes Kleid; ihr Blick wirkt demütig, gesenkt, ihre Lippen nehmen das Rot auf, welches auf dem umgeklappten Wundstoff Agathes oben hervordrängt und unten heraustropft; die tuchartige Kopfbedeckung der Zofe ist farblich im Weißrosa assoziiert mit den Lippen und Augen der Agathe; daneben steht ein Page, der über sein gelboranges Farbgewand eine Verbindung mit der Zofe unterhält; sein Blick geht etwas in die Irre, scheint sich auf das flehende Gesicht der Agathe zu richten, senkt dabei die Augen, als müsse sein Blick voll Abscheu sich von dem, was er in den Händen hält, abwenden. Unerträglicher Anblick der verwundeten abgetrennten Brüste, die auf einem spiegellosen Teller, anders als bei Zurbarán, liegen. Daneben steht bzw. schreitet, in unproportionaler Größe, der Folterer; sein Schwert ist noch blutig, seine Oberbekleidung und Kopfbedeckung sind in denselben Rottönen gemalt wie das Blut der Agathe, sein Blick geht auf jemanden außerhalb des Bildes, sein muskulöser Arm verweist in die entgegengesetzte Richtung, seine Bewegung ist agitativ, während sein Unterleib, sein Geschlecht, das dunkle, mit einem schwarzen Tuch umwickelt ist. Warum nimmt er so eine Präsenz im Bildraum ein? Die pikurale Assoziationskette, nicht ohne Brüche, geht vom Schwert, schwarzrot, seinem Geschlecht, schwarz, zum Innengewand der Agathe, schwarz, aus der ihre Hand hervorsticht, die zugleich flehentlich, offen und aufgebend herabsinken könnte. Über die Blicke sind die Figuren bezugslos untereinander, ihre divergierenden Gesten tragen zur Dramaturgie des Bildes bei. Zwischen dem Pagen und Agathe wird ein weiterer Blick, ein Gesichtsausschnitt angedeutet, von dem ungewiss ist, ob es eine alte Frau oder ein Mann ist, ein/e Niemand/in, ein/e Schaulustig/e/r, ungewiss bleibt, ob es eine gute oder eine bösgesinnte Figur ist; und noch dahinter ist ein weiterer Gesichtsausschnitt eines jüngeren Kopfes zu sehen, auch hier bleibt es offen, ob männlich ob weiblich, freundlich oder feindlich. –

Dass die Halb-Gesichter nicht identifizierbar, auch nicht eindeutig einem Geschlecht zuzuordnen sind, ist bedeutsam, da auf diese Weise das Thema und die Logik der Identifizierbarkeit in den Bilddiskurs kommen: Die Verweigerung der Entzifferbarkeit

und Zuschreibungsmöglichkeit versetzt ins Imaginäre, in dem sich Wünsche und Ängste aufhalten – wie beim berühmten venezianischen Maskenball, man weiß von einander nicht, mit wem man es zu tun hat, wie es eben auch im Leben zugeht. Während jedoch dort dies Nicht-Wissen ein reizvolles, libidinöses Spiel ist, das den anderen ein wenig hervorlocken will in der Art: ›zeig mir dein Gesicht, wer bist du?‹ und während dort die inneren Bilder sich am Symbolischen und Realen bewähren, bzw. die drei RSI im Riss eine Neubildung ermöglichen, geschieht in Tiepolos Bild etwas anderes: Es sind nur unscheinbare Figuren, die neben den Hauptpersonen wie Agathe, Zofe, Folterer, Page, im Grunde keine Aussagekraft haben; sie kolportieren, tradieren vielleicht das, was sie gesehen haben: ähnlich wie der Betrachter des Gemäldes. Es ist ihm bzw. ihr anheimgestellt, das, was er bzw. sie durch den Schleier des Bildes wahrgenommen hat, zu ergründen bzw. sich dazu zu stellen. –

Am Rande sind jeweils links und rechts zwei Männer positioniert, der eine schaut gebannt auf den Teller, der andere auf den Betrachter oder in die Ferne. Die Schwerter und Spieße sowie die ruinenartigen Gemäuer und die Säule liebt Tiepolo auch in anderen Gemälden für seine Bilddramaturgie einzusetzen; hier reißen sie die Materialität von Wänden und Mauern durch ihren unterschiedlichen Farbauftrag auf, sie ziehen gleichzeitig das Helle von Agathes Körper in den Bildraum, der auf diese Weise zwischen Raumtiefe und Flächigkeit aufgehoben ist. Noch ein Detail: Agathes Leib, ihr Unterleib und ihr halb herabgelassenes Kleid, werden von einem Gürtel mit einem Pfauenaugen umgeben, eine Perlenkette schmückt ihr Haar und Ohren. Auch hier gibt es eine Spannung, die Attribute verweisen aufs Orientalische, auf Aphrodisia; allein von der Bildwahrnehmung her schmücken Perlenkette und Pfauenaugen den weiblichen Körper, Agathe erscheint als eine Schöne: eine schöne, begehrenswerte Frau.

Unübersehbar zeigt Tiepolos Bild eine Gewalt, eine Szene einer Bedeckung einer Wunde nach einem Akt einer Verletzung; eine Verwundung, die eine Frau trifft, deren Brüste durch eines Mannes Schwert abgetrennt werden; es geht um die Brüste als etwas der Frau, der Femina, Eigentümliches, als eine Brust, die eine mütterliche hätte werden können und immer auch auf eine andere, vorgängige, mütterliche Brust verweist. Zieht man des Weiteren die Handschrift des Malers in Betracht, zeigt sich im Bild eine Zersplitterung, Kontaktlosigkeit z.B. durch die unzusammenhängenden Blicke der Personen, währenddessen im selben Atemzug sich eine Figurierung über die Farbassoziationen ereignet. Ein indirekter Bogen hält die Spannung des Bildes, an dessen logischen Ausgangspunkten Kontaktlosigkeit, Auseinanderdriften *und* Komponieren, Bilden stehen. Ich will im Folgenden versuchen, diese im Raum ste-

hende Beobachtung bzw. meinen Bildeindruck in einen psychoanalytischen Zusammenhang zu stellen.

Freud schreibt der Kunst zu, dass sie den Weg von der Phantasie zur Realität gehe.⁴ Nicht unbedingt, wie man meinen möchte, von der Realität fort und hin zur Phantasie, anders verhält es sich: Durch den künstlerischen Akt nähert sich die Realität, ein Reales, wer weiß, eine psychische Realität gewiss. Es zeichne, so Freud, den Künstler aus, dass er im künstlerischen Prozess einer Lockerheit des Verdrängten nachgibt und damit in der Lage und Stimmung sich befinde, dem nachdrängend Drängenden empfänglich zu begegnen, etwas davon aufzufangen und ihm einen künstlerischen Ausdruck zu geben. In dieser Hinsicht lässt sich das Gemälde als eine Symptombildung auffassen, die ihrerseits als Resonanz von widersprüchlichen Triebregungen und Realitätsansprüchen lesbar ist, immer schon überdeterminiert und konfliktreich.⁵

Bezogen auf den Stoff der Geschichte der Agathe lässt es sich so übersetzen: Die Realität bringt elementares Versagen. Das ursprüngliche Nein von Agathe an Quintian erfolgt mehrfach, kommt jedoch nicht an. Es setzt ihn in Wut und Raserei, die in dem grausamen Akt vor den Augen anderer kulminiert. Am Ende bleibt Agathe nichts anderes übrig als aufzugeben. Die Triebregungen sind zum einen heftigste Begierden, Verlangen nach dem anderen, dem anderen Geschlecht – Quintian will die Frau, Agathe zieht es zu Gott – und zum anderen eine ungeheure Zerstörungskraft. Begierden und deren Konfrontation mit dem Unmöglichen kreisen um das Reale des weiblichen Körpers, der in existentieller Weise bedroht und vernichtet wird.

Es gibt, Georges Didi-Huberman zufolge, eine grundlegende Spaltung der Malerei: Ein Kunstwerk gibt einen Bildausdruck, der auf dem Feld des Symbolischen zum Vorschein kommt, wieder; dieser Ausdruck referiert auf ein inneres Bild, ein Phantasma, welches ein singuläres, subjektives Triebhaftes deckt.⁶ Damit ist ein Triebgeschehen angespielt, in dem diverse Triebregungen flottieren, ähnlich wie beim Säugling, der zunächst nicht innen und außen, nicht gut und böse unterscheiden kann; das Symptom übermalt das Phantasma, welches die widersprüchlichen Kräfte der Triebe auf der imaginären Ebene szenisch figuriert – und, wenn auch schwer entzifferbar und mannigfach entstellt, personifiziert. Unterhalb des Phantasmas befindet sich ein Abgrund der unbewussten Triebe, die einer Vorzeit (Freud) angehören, die als Ein-

4 Vgl. Freud, Sigmund (1917): Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, in: Ders.: G.W. XI, Frankfurt a.M. 1999, XXIII. Vorlesung: »Die Wege der Symptombildung«, S. 372–391, S. 390f.

5 Vgl. Freud, Sigmund (1925): »Hemmung, Symptom, Angst«, in: Ders.: Studienausgabe, Bd. VI, hg. von A. Mitscherlich, A. Richards, J. Strachey, Frankfurt a.M. 1982, S. 233–308.

6 Vgl. Didi-Huberman, Georges: Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, übers. v. Markus Sedlaczek, München 1999 [i.O.: Ce qui nous voyons, ce qui nous regarde, Paris 1992], S. 11–32.

bruch, Diskontinuität, Schnittpunkt im geschichtlichen Prozess gelesen werden kann.⁷ Die Vorzeit verweist auf die Urverdrängung und berührt, immer schon vom Realen kommend, hier den Ursprung der Existenz, schicksalhafter Akt einer unvor-denklichen Zeugung, die, mit Freud, ungefragt beginnt und ungefragt endet, jenseits des Lustprinzips. Das Auftauchen der Vorzeit begrenzt eine Zeit der Unorientierung, in der die Wahrnehmung noch nicht von der Sprache des Anderen, dem Klang, der Berührung strukturiert wird, da es noch keinen Anderen gibt. Der Einbruch der Vorzeit begründet den Anfang des Anderen.

Etwas von der Ursache der Tat scheint zwischen Darstellung und Malgrund⁸ auf: Zugrunde des gewaltsamen Aktes liegt eine Überschreitung der Grenze, hinter der die unhintergehbare Kluft zum Anderen in extremer und existentieller Weise vernichtet wird. Agathe wird enteignet. Jenseits des Limes fällt es; da unterwegs eine Unterscheidbarkeit von ich und anderem, gut und böse, angemessen und unangemessen usw. verloren geht. Diese Annahme setzt voraus, dass es einmal eine Grenze gegeben hat, die nur nicht wahrgenommen bzw. realisiert wurde; daraus kann der Schluss gezogen werden, dass sich im Zuge des Ereignisses, so grausam es auch war, der Wunsch nach einer Teilung, die eine jede Grenze mit sich bringt, unbewusst transportiert. In dem Maße wie, der Legende der heiligen Agathe zufolge, ein Innehalten vor der Grenzüberschreitung fehlt, wird in umgekehrter Botschaft mit dem Gemälde Tiepolos ein Appell an den Anderen, der einen Bezug zum Gesetz der Grenze vor dem Anderen und der Sprache des Anderen unterhält, hör- und sichtbar. Quintian will die Frau, Agathe, sexuell ›haben‹, und Agathe zieht es zu Gott. Somit gibt es eine Verschiebung von dem geschlechtlichen Akt, der versagt wird, auf ein anderes libidinös konnotiertes Feld: die weibliche Brust. Die sadistische Triebhaftigkeit des Mannes trifft, da er ihren Schoß nicht bekommt, auf ihre Brüste. Er will sie ›haben‹, indem er sie abtrennt – der Frau buchstäblich und wahrhaftig fortnimmt. Mit der Begierde nach dem geschlechtlichen Akt und aufgrund von Agathas wiederholtem und standhaftem Nein potenziert sich der Trieb nach dem Unmöglichen und schreitet zur Realisierung. Nicht mehr Agatha ist mit der ungeheuerlichen Verwundung ›gemeint‹ – obwohl es sie grausam schmerzhaft trifft –, sondern die Mutter als diejenige, die einen Sohn nicht sexuell genießen darf. Agathas Nein erinnert, ob bewusst, ob unbewusst, an das Nein der Mutter, das dem Sohn notwendigerweise zusteht und gebührt. Aus der Perspektive des Mannes richtet sich die Tat sowohl an

7 Vgl. Michels, André: »Zur Frage der Kausalität«, in: Jahrbuch für Klinische Psychoanalyse Bd. 2: Symptom, hg. von A. Michels, P. Müller, A. Perner, C.-D. Rath, Tübingen 2000, S. 69–89, S. 71f.

8 Vgl. Kofman, Sarah: Die Kindheit der Kunst. Eine Interpretation der Freudschen Ästhetik, übers. v. Heinz Jatho, München 1993 [i.O.: L'enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne, Paris 1985], S. 19–28, S. 53–63: »Das Kunstwerk steht in der Mitte zwischen dem Traum und der archaischen Schrift.«

die Mutter als auch an den gehassten Gottvater: Er soll sehen, was seiner jungfräulichen Tochter geschieht, die ihm verschrieben ist und sich dem Manne verwehrt. Nur weil Agathe keine Untreue ihrem christlichen Gott gegenüber wagt, nur weil sie ihm im Imaginären inzestuös verhaften bleibt, muss Quintian auf seinen Genuss verzichten, und dafür rächt er sich.

Das Gemälde als ein Artefakt stößt etwas Ungedachtes in Bezug auf die Heilige an: Aus der männlichen Perspektive gibt es einen Hass des Folterers auf den Vater, die Mutter – die ihm beide als Unmögliches entgegenstehen. Der notwendigen Aufgabe, Vater und Mutter als Liebesobjekte aufzugeben und zu betrauern, ist er nicht nachgekommen, ihr Verlorensein als Liebesobjekte wurde nicht anerkannt. Dieses Manko scheint eine Voraussetzung der Aggressivität des Mannes zu sein; eine Aggressivität, die offenbar ohne Angst sich am anderen hat ungebunden ausagieren können.

Angenommen die Triebhaftigkeit des Mannes, hier Quintians, kommt vom Unmöglichen, das Agathe ihm gibt, dann wäre dies ein Akt einer Wendung vom »Opfer an der Frau« zum »Ausgeschlossenen«, nicht Realisierten beim Mann, der den weiblichen Körper und damit ein mögliches weibliches Begehren zerstören muss, weil er den Fehl seines verlorenen Genießens nicht hat anerkennen können. Indem der Folterer eine solch wuchtige Bildpräsenz bekommt, während er in den meisten Agathe-Darstellungen, in der Masche der Verleugnung, gar nicht erst auftaucht, deutet Tiepolo mit seinem Malerpinsel geradezu auf die Schwäche, das Versagen des Folterers hin.

Was ihm fehlt, ist eine Erfahrung des Verzichts, die beglückt. Allererst die Beschneidung des Genießens, vermeintlich über den anderen glauben verfügen zu können (d.h. von ihm steht es an, den Glauben abfallen zu lassen), ermöglicht – nur über den Weg des Versagens – die Mehrlust. Mehr an Lust im Sein (und eben nicht im Haben und nicht im Imaginären) wird da im Liebesleben wirksam, wo das Subjekt, losgelöst vom strukturell perversen Genießen des Anderen, entdeckt, dass es mehr als das Eine ... den Einen ... die Eine ... zu genießen gibt. Mit der Verabreichung des Neins an den Einen, Ausschließlichen – heißt er Gott, heißt er Agathe, *maman* ou *papa* – wendet sich das Blatt vom Haben zum Sein und Seinlassen, Ablassen. Dieser Schnitt, auch eine Verwundung, läuft über die Sprache, das Nein zum Beispiel Agathes. Agathe kennt das Gesetz des Neins, sie sagt es wiederholt, während Quintian, aufgrund unüberwundener narzisstischer Kränkung, sein Nein in exzentrischer Weise agiert, und eine radikale Negierung der Andersheit und Missachtung des Anderen, hier von Agathe, ans Licht kommt.⁹

9 Vgl. Lacan, Jacques: *Le Séminaire livre XVI (1968/69). D'un Autre à l'autre*, Paris 2006.

Indem ihre Legende auf die Leinwand kommt, erfährt Agathe zugleich eine Wertschätzung. Ja, auch als Hochaltarbild, indem der Schmerz, das Leiden und die Entwertung, die der Folterer an ihr ausübt, nicht negiert werden. Dieser Umstand ermöglicht den Sprung auf eine andere Ebene, nämlich auf die der Frage: Öffnet sich hier die Gottesfrage mit der Frage nach dem dunklen, unverfügbaren weiblichen Geschlecht, nach dem Mutterschoß? Entdeckt sich, angeregt durch die außergewöhnliche Darstellung Tiepolos, unterhalb der Idealität der heiligen Agathe, eine Begierde, in der aufgrund einer ursprünglichen Versagung eine Maßlosigkeit Ausdruck findet? Nach Freud betrifft eine ursprüngliche Versagung einen jeden Körper. Ein jedes Subjekt hat mit dieser Spannung von Versagung, Maßlosigkeit und Aggressivität in je singulärer Weise zu tun.¹⁰ Am Ende zieht der Todestrieb immer gen Mutterschoß, gen Mutter Erde, im Glauben zieht er ins Jenseits.

Dennoch: Wie weit kommt man da mit einem Klischee einer Frau, einer Heiligen, die narzisstisch gefangen, masochistisch genieße? Agathe hatte ihren Körper längst schon aufgegeben, vielleicht weil sie ihn nie als eigenen bekommen hat – von der Mutter her, die ihr ein weibliches Begehren hätte vermitteln können, was Jutta Prasse einmal in den Worten schreibt, für das Mädchen sei es entscheidend, »einen Verlust signifiziert zu *bekommen* [Herv. SG]«. ¹¹

Im Namen Gottes, ihm allein zu dienen, war Agathe folgsam, ihr Körper blieb dabei auf der Strecke. Konnte der Körper wertlos werden, weil er auf der einen mütterlichen Seite wertlos war und auf der anderen im gottväterlichen Eigensinn, der ihn bewohnt, zu wertvoll? Ich denke, dass man mit dieser Deutung immer noch zu sehr auf der Seite der Glaubensväter sich befindet. Auch Agathe verschiebt ihre Triebhaftigkeit und Libido. Sie wählt die Idealität, die Reinheit, das Wort, *sagt man*; was aber hätte sie anderes tun können? Den anderen Göttern opfern, sich dem Herrscher oder anderen Männern zur geschlechtlichen Liebe schließlich doch, gezwungenermaßen und unfreiwillig, öffnen? Es wäre eine nicht mindere Missachtung ihres Willens und ihres körperlichen Befindens. Es wäre eine Enteignung.

Ich halte es dem Bilde zugute, dass es diese Frage aufwerfen lässt. Zwar hat Agathe einen Heiligenschein, zwar hält das Bild Konventionen ein, es sagt darüber hinaus aber noch etwas Unerhörtes: dass es sexuelle Überschreitung gibt, die zutiefst von dem Ort der Mütterlichkeit – und zwar in Bezug auf beide Geschlechter – verursacht

10 Vgl. Freud, Sigmund (1917): Vorlesungen zur Einführungen in die Psychoanalyse, a.a.O., XIX. Vorlesung: »Widerstand und Verdrängung«, S. 296–312, S. 310.

11 Prasse, Jutta (2001): »Zum Untergang des weiblichen Ödipuskomplexes«, in: Dies.: Sprache und Fremdsprache. Psychoanalytische Aufsätze, hg. von C.-D. Rath, Bielefeld 2004, S. 43–59, S. 59.

ist. Indem das Bild dies als Frage aufhebt und in den Diskurs bringt, wird darüber eine Anerkennung eines Desasters vor Gottes Augen artikuliert. Anerkennung in dem Sinne, dass nicht die Augen, nicht die Ohren davor geschlossen werden, dass es vorkommt, sexuelle Gewalt und Überschreitung in Form einer Enteignung.

At least und auch last, die Last mit der Lust: Der Sohn von Giambattista, Domenico Tiepolo, hat oben am Bild ein Halbrund samt Engelchen abgeschnitten. Lauter kleine Gotteskinderchen, die er nicht sehen wollte; er will keine Engel sehen, andere fürchten das Feuer der Frau. Denn dies, das Feuer einer freieren Leidenschaft, mag wohl auch eine Ursache für all das Tamtam um Gott, in Gottesnamen gewesen sein. Das männliche Phantasma will, dass es sich um seinen Namen dreht ..., was die Frau will, encore, ist nicht einfach ungeschrieben. Das Ungeschriebene ruft – für den einen wie für den anderen, Mann wie Frau – den grundlegend elliptischen Charakter der Frage: *che vuoi?*¹² herbei. Etwas Prinzipielles, also Anfängliches, wird immer schon der Gegenwart des Anderen gefehlt haben. Das Gemälde erinnert daran, es hört nicht auf, sich nicht zu schreiben ... und da es weitergeht, hier ein neues –



Ahoi. ©Renée Dahm, Photographin, Hamburg 2008¹³

- 12 Was willst du – ... mir? ... dir? ... dem anderen? ... geben ... tun? ... sein? ... haben? ... vom anderen? ... von mir? ... mit mir? ... ohne mich? ... für dich? ... für den anderen? ... was willst du empfangen? ... hören? ... teilen? ... nehmen? ... sagen? ... übertragen ...: ich? du? der andere? – von wo aus? wie? mit mir? wem? – eine unendliche Fuge.
- 13 Wer ursächlich dies Graffiti in der Rosenstraße (Hamburg) auf die Wand getragen hat, ist uns unbekannt.