



# Sinn und Sinnverständnis

Festschrift  
für Ludwig Schrader zum 65. Geburtstag

Herausgegeben von  
Karl Hölz, Siegfried Jüttner, Rainer Stillers  
und Christoph Strosetzki

ERICH SCHMIDT VERLAG

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Sinn und Sinnverständnis** : Festschrift für Ludwig Schrader zum 65. Geburtstag /  
hrsg. von Karl Hölz ... – Berlin : Erich Schmidt, 1997  
ISBN 3-503-03766-7  
NE: Hölz, Karl [Hrsg.]; Schrader, Ludwig: Festschrift

PN 803  
S 55  
1997

ISBN 3 503 03766 7

© Erich Schmidt Verlag GmbH & Co., Berlin 1997  
Druck: Regensburg, Münster  
Printed in Germany · Alle Rechte vorbehalten

Dieses Buch ist auf säurefreiem Papier gedruckt  
und entspricht den Frankfurter Forderungen zur Verwendung  
alterungsbeständiger Papiere für die Buchherstellung.

## Inhaltsverzeichnis

|                                                        |    |
|--------------------------------------------------------|----|
| <i>Michael Screech (Oxford)</i><br>Geleitwort. . . . . | 11 |
|--------------------------------------------------------|----|

### Spanien

|                                                                                                                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Dietrich Briesemeister (Berlin)</i><br>Die Überlieferung der <i>Consolatio Philosophiae</i><br>des Boethius im mittelalterlichen Spanien. . . . .                      | 15  |
| <i>Karl-Ludwig Selig (New York/Greifswald)</i><br>Observations on Some 'Supporting' Characters in<br><i>Lazarillo de Tormes</i> : a Matter of Perspective. . . . .        | 26  |
| <i>Christoph Strosetzki (Münster)</i><br>Arbeit, Muße und Gewinn. Zur Kasuistik des<br>Spiels im spanischen <i>Siglo de Oro</i> . . . . .                                 | 28  |
| <i>Hans-Jörg Neuschäfer (Saarbrücken)</i><br>Die verzauberte Dulcinea. Zur Wirklichkeitsauffassung<br>in <i>Mimesis</i> und im <i>Don Quijote</i> . . . . .               | 44  |
| <i>Ulrich Schulz-Buschhaus (Graz)</i><br>Ein Petrarca-Zitat von Quevedo. Zur Poetik des barocken<br>Sonetts in Spanien. . . . .                                           | 52  |
| <i>Siegfried Jüttner (Duisburg)</i><br>Das <i>Goldene Zeitalter</i> als Zukunft. Die Autonomieerklärung des<br>Individuums im Werk des Spätaufklärers Jovellanos. . . . . | 65  |
| <i>Gustav Siebenmann (St. Gallen)</i><br>Der Surrealist García Lorca. . . . .                                                                                             | 87  |
| <i>Manfred Lentzen (Münster)</i><br>Sinn und Sinnveränderung. Jorge Guilléns Umgang mit Leopardi . . . . .                                                                | 98  |
| <i>Mechthild Albert (Münster)</i><br>Ein Gott des Zeitgeists. Hermes in der spanischen Avantgarde. . . . .                                                                | 111 |

|                                                                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Titus Heydenreich (Erlangen)</i><br><i>El gatito del Papa</i> . Eine Erzählung (1987) von Francisco Márquez Villanueva . . . . . | 124 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Bienvenido de la Fuente (Düsseldorf)</i><br>La Antigüedad clásica: arte y mitología en la poesía de Salvador Rueda. . . . . | 130 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

### Italien

|                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Frank-Rutger Hausmann (Freiburg)</i><br>Italienische Schacherzählungen . . . . . | 140 |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>August Buck (Marburg)</i><br>Bemerkungen zur nationalen Identität Italiens . . . . . | 152 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|

### Frankreich

|                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Margot Kruse (Hamburg)</i><br>Zur Bedeutung des Begriffes "gloire" in Pascals <i>Pensées</i> . . . . . | 157 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Wido Hempel (Tübingen)</i><br>Eugénie Grandets Leidensweg . . . . . | 172 |
|------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Rainer Stillers (Konstanz)</i><br>Orpheus-Pygmalion-Narziß. Versteckte Mythen in Georges Rodenbachs <i>Bruges-la-Morte</i> . . . . . | 179 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Volker Roloff (Siegen)</i><br>Der Blick und die Medien. Orphische Mythologie und Intermedialität bei Cocteau . . . . . | 193 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                                                    |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Edward Reichel (Düsseldorf)</i><br>Humanismus à la française 1945 bis 1960: Frankreichs Kultur im Nachkriegsdeutschland - Ost und West. . . . . | 211 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

### Lateinamerika

|                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Dieter Janik (Mainz)</i><br>Sor Juana Inés de la Cruz . . . . . | 225 |
|--------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Karl Hölz (Trier)</i><br>Der Mythos des Fremden und des Weiblichen. Die Ordnung der Kulturen und Geschlechter in <i>Los pasos perdidos</i> von Alejo Carpentier . . . . . | 233 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Viittoria Borsò (Düsseldorf)</i><br>Der Mythos und die Ethik des Anderen. Überlegungen zum Verhältnis von Mythos und Geschichte im hispanoamerikanischen Roman. . . . . | 252 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                          |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Frauke Gewecke (Heidelberg)</i><br>Juan Bosch und die Tradition des <i>cuento literario</i> . . . . . | 268 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                      |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Francisco Albizúrez Palma (Guatemala)</i><br>La identidad de la literatura guatemalteca . . . . . | 282 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                |     |
|--------------------------------|-----|
| Schriftenverzeichnis . . . . . | 289 |
|--------------------------------|-----|

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| Tabula gratulatoria . . . . . | 301 |
|-------------------------------|-----|

bzw. der Kunst. Die "épouse morte" ist die Kunst, Hugues ist der Künstler im Sinne Rodenbachs, für den Kunst immer eine vergangene ist: "[...] l'art est toujours une nostalgie", äußert der Autor in einer (unveröffentlichten) Rede über sein Werk.<sup>41</sup> Aufgabe des Künstlers sei es, die Dinge zu bewahren "non plus comme un point dans l'espace et une heure dans le temps, mais dans leur fixité hiératique et avec déjà leur part d'éternité".<sup>42</sup> Jane verkörpert die Illusion eines ins Leben und in die Gegenwärtigkeit hereinholbaren Kunstideals. Je mehr sie sich von der Kunst im konkreten Sinn entfernt (sie ist ja zunächst Tänzerin), um zum Medium einer realitätsenthobenen Kunstidealität zu werden, tritt die Unversöhnlichkeit beider Seiten in den Vordergrund. Unter diesem Aspekt erscheint auch die bewußt trivial gewählte Oberflächenhandlung in einem anderen Licht, nämlich im Kontrast zu einer komplexen Tiefenstruktur des Textes, die ein dichtes Geflecht literarischer Anspielungen und Verweisungen darstellt, das eine eigenständige ästhetische Dimension konstituieren will.

<sup>41</sup> Zit. n. Paola Dècina Lombardi: "Bruges simulacro dell'ideale nella poetica di Rodenbach." In: *Micromégas* 13 (1986), S. 13-26; hier: S. 15.

<sup>42</sup> G. Rodenbach: *Evocations*. Bruxelles 1924, S. 138.

## Der Blick und die Medien - Orphische Mythologie und Intermedialität bei Cocteau

Volker Roloff

### 1. Der mythische Augen-Blick

Unter den griechischen Mythen, die um den Blick und das Sehen kreisen (wie z.B. Narziß, Ödipus, Medusa), erscheint der Orpheus-Komplex besonders spektakulär: nicht nur weil Orpheus als einziger Mensch die Grenzüberschreitung wagt, den Blick in die andere Welt, das Totenreich, riskiert, und auch nicht nur, weil er in seiner Neugierde und Schaulust - und in seiner Liebe zu Eurydike - das von den Göttern auferlegte Sehtabu bricht und sich nach Eurydike umwendet, so daß Eurydike wieder in das Schattenreich zurückgleitet: in jenem berühmten, tragischen Augenblick, der seit der Antike immer wieder zur Darstellung reizt und wie kein anderer die Beständigkeit, zugleich aber auch die Variabilität und Multimedialität der Mythen aufzeigt. Es geht aber nicht nur um diesen einen Augen-Blick. Wenn Mythen, wie Hans Blumenberg formuliert, Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns darstellen, die als solche den Reiz zur Variation in sich bergen: "ihre Beständigkeit ergibt den Reiz, sie auch in bildnerischer und ritueller Darstellung wiederzuerkennen"<sup>1</sup>, etwa durch die Erprobung neuer und eigener Mittel der Darbietung, so sind die Orpheus-Geschichten in besonderem Maße darauf angelegt, die visuelle Phantasie zu reizen. So hat das attische Relief, das, so scheint es zumindest, den Augenblick der Rückwendung des Orpheus festzuhalten sucht und das durch die römischen Kopien berühmt wurde,<sup>2</sup> wahrscheinlich mehr zur europäischen Wirkungsgeschichte des Orpheus-Komplex beigetragen als die narrativen Texte von Vergil und Ovid, die jeweils aus heterogenen, zum großen Teil verlorenen griechischen Quellen stammen. Das gleiche gilt für die Fortsetzung der Geschichte, Orpheus' Abenteuer nach dem Verlust von Eurydike: das Schicksal des Sängers, der von den Bacchantinnen zerrissen, von den Musen bestattet wird, dessen Haupt und Leier nach Lesbos schwimmen; auch hier sind es offensichtlich die sehr zahlreichen Abbildungen des abgeschnittenen, aber immer noch singenden und orakelnden Hauptes von Orpheus, die die Erinnerung lebendig halten. Der Orpheus-Mythos ist mehr als nur die Summe einzelner unterschiedlicher Mythologeme, er

<sup>1</sup> Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt 1979, S. 40.

<sup>2</sup> Vgl. Walter Herwig Schuchhardt, *Das Orpheus-Relief*, Stuttgart 1964; Konrad Ziegler, "Orpheus", in: *Paulys Real-Encyclopädie*, Neuaufl. Stuttgart 1989, Bd. 35. S. 1275ff.; Viviane Mellinghoff-Bourgerie, "A propos de l'Orphée de Cocteau et d'Eurydice d'Anouilh. Les fluctuations d'un mythologème", in: *RLC* 49 (1975) S. 456ff.; Ludwig Curtius, *Das Orpheusrelief*, S. 83-105.

beruht auf einem Zusammenspiel verschiedener Künste, die schon seit der antiken Überlieferung jeweils die Grenze des Erzählbaren, der sprachlichen Vermittlung berühren und versuchen, diese Grenze zu überschreiten. Dabei geht es um die Macht der Musik, die die Möglichkeiten der Sprache erweitert, und um die Magie jenes Augen-Blicks, mit dem Orpheus Eurydike wieder verliert, und damit nicht zuletzt auch um die Grenze zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, der Innenwelt und Außenwelt. In diesem Sinne gehört der Orpheus-Mythos von Anfang an zu den Versuchen, die Wechselwirkungen zwischen Sprache, Bild und Musik zu reflektieren. Er formuliert insbesondere die Spannung und Neugier, aber auch das äußerste Risiko, das mit diesen Grenzüberschreitungen verbunden ist.

Unter den Künstlern, die sich im 20. Jahrhundert mit dem Orpheus-Komplex beschäftigen, hat vor allem Cocteau das intermediale Potential des Mythos erkannt und hervorgehoben: den Zusammenhang, aber auch die Konkurrenz der verschiedenen Sinne, die hier im Spiel sind und, besonders unter dem Blickwinkel der neuen Medien, zur neuen Reflexion anregen. Überraschenderweise sind aber die medientheoretischen Aspekte, die Cocteaus theatralische und filmische Aktualisierungen des Mythos bestimmen,<sup>3</sup> dabei bisher zu wenig beachtet worden.<sup>4</sup> Ich möchte im folgenden einige Angelpunkte der intermedialen Ästhetik Cocteaus, am Beispiel des Orpheus-Mythos, skizzieren und dabei vor allem den engen Zusammenhang zwischen den frühen surrealistischen Medienexperimenten und Cocteaus Filmkunst der 50er Jahre veranschaulichen. Besonders spannend erscheint mir, wie Cocteau am Beispiel verschiedener orphischer Texte und Filme auf seine Weise bereits jene intermedialen Wechselwirkungen und Grenzüberschreitungen darstellt und reflektiert, die mutatis mutandis auch in der gegenwärtigen Medientheorie relevant sind: es geht dabei z.B. um die Veränderung der Wahrnehmung und des Bewußtseins, die mit der medialen Erweiterung der Sinne einhergehen, und damit um die zunehmende Verunsicherung der Identität, die durch die traumanaloge Darstellungsweise der neuen Medien, insbesondere des Films, verstärkt wird; und es geht um die Entdeckung jener Zwischenräume zwischen Innen- und Außenwelt, Realität und Fiktion, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, die Cocteau in seinen Orpheus-Texten und -Filmen als "Zone", als eine Art "Niemandsländchen zwischen Leben und Tod" zu erfassen sucht und die, in einer medientheoretischen Perspektive, dem von Foucault entwickelten Begriff der Heterotopie nahekommt.<sup>5</sup> Cocteau operiert dabei, z.B. mit der "Zone", mit neuen ästhetischen Begriffen, die die Medien miteinbeziehen, ihren Spielraum einkreisen, und sucht eine andere, alternative ästhetische Praxis, die intermediale Zusammenhänge und Wechselwirkungen als solche verdeutlicht. Er benutzt den Orpheus-Mythos als Vor-Bild und Prätext, um eben jene Vorgänge zu

<sup>3</sup> Vgl. Jean Cocteaus Theaterstück *Orphée*, Urauff. 1926; die Filme *Le sang d'un poète*, 1930; *Orphée*, 1949, und *Le testament d'Orphée*, 1960.

<sup>4</sup> Vgl. einzelne Hinweise bei François Grundbacher und Franz-Josef Albersmeier in: Jochen Poetter (Hg.), *Jean Cocteau*, Köln 1989, S. 200ff., und Arthur B. Evans, *Jean Cocteau and His Films of Orphic Identity*, Philadelphia 1977.

<sup>5</sup> Zur "Zone" vgl. J. Cocteaus "Vorbemerkungen" zum Film, in: *Orphée*, Drehbuch, 1968, S. 6-10; zum Begriff der "Heterotopie" vgl. Michel Foucault, "Andere Räume", in: Karlheinz Barck u.a. (Hgg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, S. 34-46, hier S. 39ff.

zeigen, die z.B. Lacan später mit dem Begriff des 'Spiegelstadiums' zu definieren sucht: die Trugbilder und Täuschungen der Wahrnehmung, die seit dem Erkennen des eigenen Körperbildes im Spiegel jene Spannung schafft, die das Ich als begehrendes Ich konstituiert und die in der Suche nach der Gemeinsamkeit mit dem Anderen immer auf den Blick des Anderen angewiesen bleibt.<sup>6</sup> In den Cocteauschen Versionen des Orpheus-Mythos stecken auch schon, wie im einzelnen zu zeigen ist, jene Probleme, die z.B. bei Sartre und bei Merleau-Ponty unter dem Begriff des 'Chiasmus des Sehens' analysiert werden:

Das Rätsel liegt darin, daß mein Körper zugleich sehend und sichtbar ist. Er, der alle Dinge betrachtet, kann zugleich auch selber betrachten und in dem, was er gerade sieht, 'die andere Seite' seines Sehvermögens erkennen.<sup>7</sup>

Durch diese Kreuzung der Blicke wird das Auge im Sinne des traditionellen Topos zum 'Fenster der Seele', das den Blick nach innen öffnet und durch das zugleich aber auch die Grenze zwischen dem Innen und Außen des eigenen Körpers überschritten werden kann.<sup>8</sup> Daß die Faszination des begehrenden und verwandelnden Blicks, die Angst vor dem Blick des Anderen, die Lust zu sehen und gesehen zu werden, im Grunde auch den Spielraum der philosophischen Reflexion und sprachlichen Logik überschreitet und damit die Medien herausfordert, bedarf keiner besonderen Begründung. Vor allem das Theater erscheint, neben den Bildenden Künsten, geeignet, die Problematik des Blicks und Blickwechsels nicht nur zu thematisieren, sondern durch das Spiel selbst zum Vorschein zu bringen, z.B. in dem Maße, in dem jeweils auch der Blick des Zuschauers miteinbezogen wird und im Spiel selbst präsent ist. Das Theater kann durch die Sinnlichkeit der Inszenierung eben jene Situation schaffen, die den Blick des Zuschauers steuert und gefangennimmt, es kann seine Begehrlichkeit und Schaulust, aber auch die Möglichkeit der Distanz als Elemente des theatralischen Spiels selbst zeigen und entlarven.

Die meisten Theaterstücke, die das Sehen, Sehverbote oder Grenzsituationen des Sehens darstellen, sind daher, vom *Ödipus* des Sophokles bis hin zu Sartres *Huis clos*, als Meta-Theater durchschaubar, als Versuche, den Blick des Zuschauers im Spiel selbst zu reflektieren. Dies gilt sicherlich auch für das nicht mehr erhaltene antike Theaterstück, jene Tragödie über Orpheus und Eurydike, die noch vor dem Interesse der Bildenden Künste als Basis der mythischen Tradition vorausgesetzt wird.<sup>9</sup> Auf der anderen Seite sind aber auch schon die Darstellungen, die z.B. den besonderen Augenblick des Verlusts von Eurydike zeigen, latent dramatisch, d.h. sie verführen den Betrachter zur theatralischen und auch filmischen Phantasie, die

<sup>6</sup> Vgl. Jacques Lacan, *Schriften 1*, Frankfurt 1975 ("Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion", S. 62-70), bes. S. 67ff.; Peter Widmer, *Subversion des Begehrens*. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse, Frankfurt 1990, S. 31ff.; zu den medientheoretischen Folgerungen vgl. Norbert Bolz, *Eine kurze Geschichte des Scheins*, München 1991, S. 32f.

<sup>7</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, Reinbek 1967, S. 16.

<sup>8</sup> Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hgg.), *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt 1984, S. 23.

<sup>9</sup> Ludwig Curtius, *Interpretationen von sechs griechischen Bildwerken*, Bern 1947 (vgl. "Das Orpheusrelief", S. 83-105, hier S. 93).



die Statik des Dargestellten wieder auflöst und die, wie es Goethe am Beispiel des *Laokoon* formuliert, die Werke der Bildenden Kunst vor dem Auge des Betrachters "in Bewegung bringt"<sup>10</sup>. Auch hier sind jene Bilder und Skulpturen besonders wirksam, die sich auf den Blick und Blickwechsel konzentrieren und damit implizit eine Form der *mise en abyme* der Bildrezeption selbst repräsentieren: sie sind in besonderem Maße geeignet, die dramatische Einbildungskraft des Zuschauers auszulösen, die Dynamisierung des Bildes, und dabei vor allem das Wechselspiel zwischen Wort und Bild im Bewußtsein des Betrachters, das die Grundlage der Intermedialität bildet und ohne das die Rezeption der Mythen nicht denkbar wäre.

## 2. Das Orpheus-Relief und die Phantasie der Betrachter

Das bereits erwähnte, für die moderne Rezeptionsgeschichte des Mythos äußerst wichtige Orpheus-Relief (vgl. Abb. 1, S. 209) ist dafür ein Musterbeispiel. Die Interpreten dieses Reliefs<sup>11</sup>, dessen griechisches Marmor-Original aus dem 5. Jh. v. Chr. verloren ist, sind darauf angewiesen, auf verschiedene römische Kopien zurückzugreifen, wobei das Neapler Relief und das Relief der Villa Albani von Rom als beste Kopien gelten. Ohne Kenntnis der narrativen und dramatischen Prätexte des Mythos könnten die Figuren dieses Reliefs kaum identifiziert werden. Man sieht drei Figuren, wobei das Paar auf der rechten Seite sich zuneigt, durch Gesten, Arme und Blicke miteinander verbunden ist, während die linke Figur leicht zurückgelehnt zuschaut. Daß es sich bei der rechten Figur um Orpheus (mit der im Gewand verborgenen Lyra und der thrakischen Fuchskappe) und um Eurydike sowie auf der linken Seite um den Götterboten Hermes handelt, ist für die mit der Antike vertrauten Betrachter offensichtlich;<sup>12</sup> aber schon die Interpretation der Geste, des dargestellten Augenblicks, führt zu ganz unterschiedlichen Kombinationen, die u.a. davon abhängen, welche mythischen Prätexte für die Deutung herangezogen werden, wobei aber auch zeittypische ästhetische Prämissen und Konzeptionen bei der Vermittlung griechischer Kunstwerke eine Rolle spielen.

Die Beschreibung des Reliefs reizt jedenfalls zur dramatischen Ausgestaltung, zu einer manchmal auch quasi-lyrischen Ausmalung der mythischen Situation, so z.B. bei Ludwig Curtius, der davon ausgeht, daß Orpheus hier "in seinem liebenden Verlangen" der Sehnsucht nicht widerstehen könne, Eurydike wieder zu besitzen. Er "wendet sich um, der Geist entschwindet, und Eurydike bleibt dem Gatten ewig verloren" (S. 97).

Das ist der Moment, den der Künstler für seine Darstellung gewählt hat. Der Dichter mit seiner Leier war auf dem Wege zur Oberwelt vorausgeschritten. Eurydike mit verhülltem Antlitz ging hinter ihm her. Da wendet sich Orpheus um und zieht ihr den Schleier vom Gesicht. Die Gattin legt zur Wiedervereinigung die linke Hand auf seine rechte Schulter, die Blicke der beiden versinken selig ineinander, da tritt plötzlich der unheimliche Gott aus dem dämmerigen Dunkel herzu, bemächtigt sich der schönen Frau und führt sie wieder dahin, woher sie gekommen. (S. 98)

<sup>10</sup> J.W.v. Goethe, *Über Laokoon*, 1798, zit. bei L. Curtius, S. 105.

<sup>11</sup> s.o. Anm. 2.

<sup>12</sup> Vgl. im einzelnen W. H. Schuchhardt, S. 6ff.; L. Curtius, S. 94ff.

Demgegenüber betont z.B. W. H. Schuchhardt - in seiner ganz auf die Komposition konzentrierten, eher 'klassizistischen' Analyse des Reliefs - die Analogie von Hermes und Orpheus, die sich als Gegenspieler "gleichgewichtig gegenüberstehen" und den ruhigen Dreiklang der Figuren, dessen Harmonie durch ihre Haltung, ihre Bewegung, ihre Proportion erzeugt werde (S. 13ff.). Er stilisiert die Szene als eher stilles Drama, das den furchtbaren Moment des Schreckens zu überwinden suche. Auch für K. Ziegler ist Hermes nicht in erster Linie der "Vollstrecker eines unerbittlichen Verhängnisses", sondern ein Gott, der mitfühlt, "dessen seelische Zartheit in der Haltung" zum Ausdruck komme.<sup>13</sup> Auf der anderen Seite gibt es gar keine sicheren Beweise dafür, ob es sich, wie hier angenommen, überhaupt um jenen entscheidenden Augenblick handelt, in dem Orpheus Eurydike erneut verliert. Ebenso gut könnte es sich, wie z.B. Viviane Mellinghoff-Bourgerie diskutiert, auch um den Moment handeln, in dem Orpheus Eurydike zum ersten Mal verliert, in dem sich also Eurydike zum Abschied, vor dem Weg in die Unterwelt, zu Orpheus umwendet (und nicht umgekehrt).

Cette hypothèse s'appuie sur le mouvement des mains. Le fait est qu'Orphée et Eurydice sont étroitement liés entre eux, presque charnellement pourrait-on dire, trop en tous cas pour qu'on puisse croire qu'il s'agit là du contact d'un humain avec une ombre habitant depuis déjà quelque temps aux Enfers. (S. 461)

Es geht in diesem Zusammenhang nicht um eine Kritik der sich widersprechenden Interpretationen, sondern um die unterschiedlichen Formen einer dramatisierenden oder quasi-lyrischen Beschreibung, zu denen das Relief, und damit der Augenblick, die Interpreten verführt. Die oft pathetischen und idealisierenden Stilisierungen knüpfen - z.B. bei L. Curtius, Schuchhardt und Ziegler - an Traditionen, Diskurse und Sehweisen der deutschen Klassik (bzw. des Klassizismus) und entsprechender Orpheus-Dichtungen an, und sie lassen z.T. auch - hinter aller Gelehrsamkeit - Spuren spätromantischer Orpheus-Deutungen - bis hin zu Rilkes *Sonetten an Orpheus* - erkennen. Rilkes Sonette sind ihrerseits, wie Viviane Mellinghoff-Bourgerie belegt (S. 456ff.), durch die römischen Reliefs inspiriert. Von Interesse sind aber weniger die vieldiskutierten sog. Einflüsse und Filiationen als vielmehr die medialen Verwandlungen des Mythos, vor allem die intermedialen Prozesse und Wechselwirkungen zwischen Bild und Text, die dabei im Spiel sind. Es geht um den offenen Spielraum einer 'Lektüre' von Bildern oder bildlichen Darstellungen, die jeweils zur narrativen, theatralischen oder lyrischen Phantasie reizen, sowie umgekehrt um Texte, die ihrerseits zur visuellen Ausgestaltung anregen, d.h. um die rezeptionsästhetischen Bedingungen der Intermedialität. Die Phantasie des Lesers oder des Betrachters führt meist zu einer Art Substitution der Sinne, die z.B. dort einsetzt, wo das Bild trotz der scheinbaren Evidenz des Sichtbaren gegenüber sprachlicher Interpretation resistent, vieldeutig und rätselhaft erscheint oder wo die Grenzen der bildlichen Darstellung deutlich werden: das vergebliche Bemühen, durch Bilder, Metaphern und Vergleiche das zu zeigen, was man zu sagen im Begriff ist; so wie auf der anderen Seite die Worte nie ausreichen, um das, was man sieht, zu erfassen: "das, was man sieht, liegt nie in dem, was man sagt".<sup>14</sup>

<sup>13</sup> K. Ziegler, "Orpheus", S. 1275.

<sup>14</sup> M. Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, 1974, S. 38.

## 3. Cocteau's orphische Heterotopien

Cocteau's Orpheus-Dichtungen, von der surrealistischen Farce von 1926 bis hin zu seinen Filmen *Le sang d'un poète*, *Orphée* und *Le testament d'Orphée*<sup>15</sup> gehören zu den bemerkenswertesten Versuchen, die, wie Foucault es nennt, Geschichte der "unendlichen Beziehung" von Sprache und Bild<sup>16</sup> fortzuführen und dabei die neuen Medien ins Spiel zu bringen. Der Hinweis, daß Cocteau das römische Relief und die Orpheus-Dichtungen Rilkes gut kannte,<sup>17</sup> verdient Beachtung, führt aber noch nicht zu der Kombination von intermedialer Theorie und Praxis, die für Cocteau's Mythenrezeption entscheidend ist. Wichtig sind dabei z.B. strukturelle Analogien, die, wie Manfred Fuhrmann bemerkt, die *Konfiguration* des Theaterstücks: Orphée - Eurydice - Heurtebise betreffen und die, mit der Annäherung von Heurtebise und Hermes, deutlich an das Relief erinnern.<sup>18</sup> Vor allem führt das Spiel mit dem Mythos bei Cocteau - ganz im Sinne der *ars combinatoria* der Surrealisten<sup>19</sup> - in einen Spielraum der Intermedialität, zu der Suche nach neuen Kombinationen von visueller und sprachlicher Phantasie, jenen Wechselwirkungen zwischen Wort und Bild, Sichtbarem und Unsichtbarem, die Foucault als Zwischen-Räume zwischen Medien und Diskursen kennzeichnet: als den Raum unserer ersten Wahrnehmung, unserer Träume, Leidenschaften, Obsessionen, als Orte, in denen die gewohnten Oppositionen von Realität und Fiktionalität, Sein und Schein, Innenwelt und Außenwelt aufgehoben sind.

Weil diese Orte ganz *andere* sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die Heterotopien.<sup>20</sup>

In diesem Sinne konzentriert sich Cocteau schon in dem Theaterstück von 1926 und in *Le sang d'un poète* auf jene Elemente der mythischen Tradition, in denen die Grenzüberschreitungen und -übergänge zwischen der sichtbaren und unsichtbaren Welt, Leben und Tod, Traum und Wirklichkeit besonders spektakulär erscheinen, auf die, wie Eva Kushner es nennt, "traits saillants les plus propres à frapper l'imagination du spectateur".<sup>21</sup> Dies zeigt sich auch schon, wenn auch noch relativ diskret, in der Art und Weise, wie Cocteau im Rahmen einer Präsentation und Lesung seines Theaterstücks von 1926 die mythische Tradition zu Orpheus zusammenfaßt:

<sup>15</sup> s.o. Anm. 2.

<sup>16</sup> M. Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, 1974, S. 38.

<sup>17</sup> Vgl. V. Mellinghoff-Bourgerie, S. 464ff., A. B. Evans, S. 79ff.

<sup>18</sup> Manfred Fuhrmann, "Mythos als Wiederholung", in: M. Fuhrmann (Hg.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, München 1971, S. 121-143, hier S. 129.

<sup>19</sup> Vgl. zum Begriff der *ars combinatoria* Hans Holländer, "Ars inveniendi et investigandi: Zur surrealistischen Methode", in: Peter Bürger (Hg.), *Surrealismus*, Darmstadt 1982, S. 244-312, hier S. 277.

<sup>20</sup> M. Foucault, "Andere Räume" 1990, S. 39 (vgl. dort auch S. 37ff.).

<sup>21</sup> Eva Kushner, "La jeunesse et le scandale", in: *Oeuvres complètes*, t. 9, Genève 1946, S. 345; vgl. dazu auch Eva Kushner, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris 1961, hier S. 181.

Orphée, le grand poète de Thrace, passait pour charmer les fauves. Or, il venait de réussir quelque chose de plus difficile: il venait de charmer une jeune fille, Eurydice, et de l'arracher au mauvais milieu des Bacchantes. La reine des Bacchantes, furieuse, empoisonna la jeune femme. Orphée obtient d'elle d'aller chercher aux enfers, mais le pacte lui interdisant de se retourner vers elle; s'il se retournait, il la perdrait pour toujours. Il se retourna. Les Bacchantes l'assaillirent et le décapitèrent et, décapité, sa tête appelait encore Eurydice.<sup>22</sup>

Das Résumé läßt hier nur durchblicken, in welchem Maße das surrealistische Stück den intermedialen Spielraum des Mythos erweitert und die mythische Tradition ins Groteske und Ironische erweitert. Der Mythos wird zum Prätext, um theaterwirksame Szenen zu inszenieren. Der Augenblick der Tabuüberschreitung, Orpheus' verbotener Blick, gerät zur Farce, und Orpheus' Kopf, der sprechen kann, fungiert in der 12. Szene als Angelpunkt einer Kriminalkomödie. Groteske Figuren wie Heurtebise, der ständig mit seinem "appareil à vitres" herumläuft, oder La Mort "en robe de bal rose vif et en manteau de fourrure" - mit seinen Helfern in den Uniformen von Chirurgen, mit Kautschuk-Handschuhen und großen schwarzen Koffern - oder auch das weiße Pferd, dessen Beine Menschenbeinen ähneln, gehören zur Ausstattung der Szene, die von Cocteau sehr detailliert beschrieben wird.<sup>23</sup>

Ort des Spiels ist ein Salon in der Villa von Orpheus:

... c'est un curieux salon. Il ne ressemble pas mal au salon des prestidigitateurs. Malgré le ciel d'avril et sa lumière franche, on devine ce salon cerné par des forces mystérieuses. Mêmes les objets familiers ont un air suspect. Le décor rappellera les aéroplans ou navires trompe l'oeil chez les photographes forains. (S. 38/39)

Das Bühnenbild, die von Cocteau sehr genau geplante Inszenierung, Choreographie und Beleuchtung sind darauf angelegt, die visuellen Darstellungs- und Wirkungsmöglichkeiten des Theaters so zu intensivieren, daß die Grenzüberschreitungen zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, Tag und Nacht, Realität und Traumsphäre unmittelbar zur Anschauung gelangen: es sind paradoxerweise die Trugbilder des Theaters, die Sinnestäuschungen, die Kulissen, die - als Heterotopie - das zeigen und repräsentieren, was Worte nicht vermitteln können. Was die Sprache verbirgt, wird durch Figuren, Dekorationen, Bilder und Objekte des Theaters zum Vorschein gebracht. Wie Cocteau dabei den Blick des Zuschauers und die Medien ins Spiel bringt, wie er das Vorgeschiedene und die Vor-Bilder der orphischen Mythologie durch eine ganz neue Figurenkonstellation und Motivik modifiziert und verfremdet, bliebe im einzelnen zu erläutern. Schon Cocteau's Theaterstück aus dem Jahre 1926 ist - im Rahmen der Dekonstruktion und Farcierung der Mythologeme selbst - ein Versuch, die visuelle Phantasie des Zuschauers miteinzubeziehen: denn das Theaterstück ist als Meta-Theater, als Reflexion über die Intermedialität des Theaters selbst, konzipiert.

Unter dieser Voraussetzung liegt es nahe, daß Cocteau auch den Film als eine neue Möglichkeit der Erweiterung des Blicks, als ein Mittel, eine bislang unsichtbare Welt allen sichtbar zu machen - "de rendre visible le monde invisible au

<sup>22</sup> ebda. S. 181.

<sup>23</sup> Vgl. J. Cocteau, *Orphée*, Paris (Bordas) 1985, S. 38.

commun"<sup>24</sup> - mit seiner Version der orphischen Mythologie verbindet. Wenn der Film, wie Kracauer formuliert, das sichtbar macht, "was wir zuvor nicht gesehen haben oder vielleicht nicht einmal sehen konnten",<sup>25</sup> so gewinnt gerade der Mythos von Orpheus und Eurydike, als Paradigma einer solchen Grenzüberschreitung des Blicks, eine neue intermediale Perspektive und Faszination; der Mythos bietet für Cocteau die Grundlage für den Versuch, die Grenze des Sichtbaren zu überschreiten, die, wie Cocteau es ausdrückt, "Nacht in den Tag zu bringen".<sup>26</sup> Wie schon in bezug auf das eigene surrealistische Theater begreift Cocteau, ähnlich wie Apollinaire, Breton, Desnos oder Buñuel, die Traumanalogie auch als Grundlage der *filmischen* Kreation und Rezeption;<sup>27</sup> dabei geht es ihm, wie im Prinzip auch schon im Theater, um die Suggestion und Wirkung der Medien, die Fähigkeit des "Kinematographen", die Träume künstlich festzuhalten bzw. Tagträume zu erzeugen:

Le cinématographe est une arme puissante afin d'obliger les hommes à dormir debout. La nuit des salles et la lumière lunaire de l'écran sont assez propres à provoquer l'hypnose collective grâce à laquelle agissent les fakirs des Indes. (J. Cocteau, *Du Cinématographe*, S. 28)

Cocteau betont dabei - deutlicher und konsequenter als andere Surrealisten - die Konstruierbarkeit der Tagträume, ihre dem Schauspiel analoge Inszenierbarkeit:

Il est bien entendu que par rêves je n'entends pas rêves du sommeil, mais spectacles qui s'organisent dans la nuit de l'homme et que le cinématographe projette en pleine lumière. La nuit des salles devient alors semblable à celle du corps humain où une foule d'individus rêveraient ensemble le même rêve. (S. 38)

Dazu führt Cocteau aus: "Un film n'est pas un rêve qu'on raconte, mais un rêve que nous rêvons tous ensemble en vertu d'une sorte d'hypnose..." (S. 29). So wird die Opposition zwischen "Erzählen und Zeigen", narrativem und visuellem Diskurs, zum Angelpunkt nicht nur der filmtheoretischen Reflexionen Cocteaus, sondern der ästhetischen Praxis, die auch den Umgang mit der orphischen Mythologie bestimmt:

Auch der Film ist eine Art Zeichenkunst. Mit seiner Hilfe gelingt es uns, in Bildern zu schreiben, eine uns eigentümliche Weltansicht als eine faktische Wirklichkeit hinzustellen. Wir zeigen, was andere erzählen. Im *Orphée* z.B. erzähle ich nicht, wie man Spiegel durchschreitet, ich zeige es und beweise es gewissermaßen [...] Die große Macht eines Films besteht darin, daß er unwiderlegbar wird, sofern er Handlungen festhält, die sich vor unseren Augen abspielen.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> J. Cocteau, *Du Cinématographe*, Paris (Pierre Belfond) 1973, S. 27.

<sup>25</sup> Siegfried Kracauer, "Erfahrung und ihr Material", in: F.-J. Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart (Reclam) 1984, S. 237-243, hier S. 242.

<sup>26</sup> "de la nuit en plein jour", Cocteau, *Démarche d'un poète*, S. 10; vgl. dazu auch Klaus Rave, *Orpheus bei Cocteau. Psychoanalytische Studie zu Cocteaus dichterischem Selbstverständnis*, Frankfurt 1984, S. 8.

<sup>27</sup> Vgl. dazu auch Vf., "Vom Traumspiel zum surrealistischen Film: spanische Beispiele", in: Gerhard Wild (Hg.), *Der spanische Film (Hispanorama 62)* 1992, S. 12-21.

<sup>28</sup> Zitat J. Cocteaus in: F.-J. Albersmeier, "Le sang d'un poète und J. Cocteaus Filmrezeption zwischen 1915/17 und 1930/32", in: J. Poetter, S. 215-225, hier S. 215.

Zu den Konsequenzen der surrealistischen Filmtheorie Cocteaus, deren Besonderheit und Tragweite bisher noch zuwenig beachtet werden, gehört, daß mit der Priorität des 'Zeigens', der visuellen Imagination, die Suche nach 'Bedeutung' und 'Symbolik', ganz ähnlich wie bei Buñuel, ad absurdum geführt wird. Für Cocteau überschreitet die Faszination des Bildes und der bewegten Bilder die Möglichkeiten der sprachlichen Hermeneutik; so daß auch jene immer noch zahlreichen Interpreten, die in Cocteaus orphischen Dichtungen in einem traditionellen Sinne die mythische Substanz, einen tieferen Sinn und Bedeutung suchen, ins Leere greifen. Der Dekonstruktion der narrativen Diskurse entspricht die für den Surrealismus überhaupt typische Ablehnung symbolischer, und damit auch psychoanalytischer, Deutungs- und Erklärungsversuche. Cocteau betont immer wieder, daß es in dem Orpheus-Film "weder Symbole noch Thesen" gäbe,<sup>29</sup> und er zeigt andererseits schon, lange vor McLuhan, wie die Medien selbst zur Botschaft werden. So sind die Nachrichten, die Orpheus aus dem Jenseits erhält, etwa durch das Pferd im Theaterstück oder durch das Autoradio im Film, oder die Botschaften, die der Kopf von Orpheus der Nachwelt vermittelt, nichts anderes als Nonsens-Texte oder -Zitate, d.h. groteske, ironische und bewußt irreführende Spiele mit dem Zuschauer, der noch an den 'Sinn' solcher Botschaften, d.h. an die Prämissen traditioneller Hermeneutik, glaubt. Umso wichtiger ist aber die Demonstration der Heterotopie des Filmorts, das Arrangement der Dispositive, die Cocteausche Konzeption einer "modernen Mythologie", die wir "nicht als solche begreifen, weil wir in ihr leben".<sup>30</sup> Dabei geht es um eine, wie Cocteau es nennt, "mélange du mythe orphique et des mythes modernes: par exemple les voitures qui parlent (la radio dans les voitures)" (J. Cocteau, *Du cinématographe*, S. 128), mit anderen Worten, um die Magie und Faszination, die z.B. das Radio, der Kinoraum und die jeweils neuesteameratechnik erzeugen:

Le 16 millimètres nous autorise à risquer des prodiges de cette sorte. Un premier plan, un angle inattendu, un faux mouvement, un accéléré, un ralenti, un tournage à l'envers et voilà que les objets et les formes commencent à nous suivre et à nous obéir comme les animaux à Orphée. (ebda., S. 51)

Für Cocteau gilt prinzipiell: "Le rôle subalterne des machines va disparaître. Il s'agira de collaborer avec elles." (ebda., S. 21). Die Filmkunst sei die einzige, so betont er in einem Gespräch mit André Fraigneau über den Orpheus-Film, die es erlaube, "Zeit und Raum zu beherrschen".

[...] man springt ganz nach Belieben mit einer Welt um, wo nichts dem Menschen zu gestatten scheint, seine Grenzen zu überwinden. Das läßt sich nicht nur mit der Malerei vergleichen, wo der Künstler die drei Dimensionen, in denen er sich bewegt, durch die Vermittlung von zwei Dimensionen zu übersetzen strebt, sondern dieser Gebrauch der zwei Dimensionen gibt im Film mehr als drei wieder, denn er bringt die Zeit durcheinander, die ja auch eine Dimension ist, und man darf ohne Scherz sagen, daß er in der vierten Dimension arbeitet.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Vgl. J. Cocteau, *Orphée-Drehbuch*, Frankfurt (Cinemathek 6) 1968, Vorbemerkungen S. 6.

<sup>30</sup> ebda., S. 7.

<sup>31</sup> J. Cocteau, *Orphée. Drehbuch*, Frankfurt (Cinemathek 6) 1968 (Mit Vorbemerkungen des Autors und mit einem Gespräch zwischen dem Autor und André Fraigneau), S. 91f.



Auf diese Weise wird der Orpheus-Mythos, "in dem Leben und Tod aufeinander-treffen" (S. 85), repräsentierbar, d.h. der Film kann besser als die anderen Medien mit den Kategorien Raum, Zeit, Bewegung und Kausalität *spielen* und dabei, wie Cocteau glaubt, jene Wahrheit aufzeigen, die hinter der Welt der Erscheinungen liegt, hinter dem, was wir sehen, hören und denken können<sup>32</sup>; er kann dadurch etwas von der Nacht, "de la nuit en plein jour", Unsichtbares und auch Unsagbares veranschaulichen. So erscheint der Film für Cocteau besonders geeignet, jene

Grenzzwischenfälle ins Werk umzusetzen, die eine Welt von der anderen scheiden. Es kommt darauf an, Tricks anzuwenden, und zwar so, daß diese Tricks den Sinnbildern der Dichter gleichen, die innerhalb des sichtbaren Bereichs auffielen... und doch dem Zuschauer wie eine Realität, oder besser, wie eine Wahrheit erschienen.<sup>33</sup>

Cocteau vermeidet dabei den Begriff des Surrealismus, er nennt seine Filmkunst paradoxerweise "realistisch" und spricht, nicht ohne Ironie, von einer "realistischen Dokumentation über irreale Ereignisse", in dem Sinne, daß diese die Wirklichkeit hinter der sichtbaren Welt suche.<sup>34</sup> Man kann Cocteaus Begriff des "réalisme dans l'irréel" (J. Cocteau, *Du Cinématographe*, S. 125) im übrigen mit dem von Carpentier zur gleichen Zeit gewählten, für die neuere lateinamerikanische Literatur so wichtigen Begriff des "real maravilloso" vergleichen.<sup>35</sup> Beide bemühen sich darum, neue, aktuelle Möglichkeiten des Surrealismus aufzuzeigen. Cocteau möchte, so in dem Gespräch mit André Fraigneau, "die Leichtigkeit überwinden, die der Film zur Darstellung des Wunderbaren bietet, und dieses Wunderbare zu einer direkten Aussage bringen."<sup>36</sup>

#### 4. Der Spiegel und die Zone als Orte intermedialer Reflexion

Cocteau verwendet im Rahmen seiner Filmästhetik Begriffe der Freudschen Psychoanalyse, um sie - ganz ähnlich wie z.B. Buñuel oder auch Artaud - ihrer analytischen Funktion zu berauben und ihren Sinn zu verkehren. Die von Freud entwickelten Definitionen, die psychoanalytischen Abgrenzungen zwischen den Begriffen des 'Bewußten' und 'Unbewußten', werden in der Metaphorik und Ästhetik Cocteaus wieder unklar, fast könnte man sagen wieder unsichtbar, so z.B. wenn er das Kunstwerk als "de la nuit en plein jour" bezeichnet, "née des noces du conscient et de l'inconscient".<sup>37</sup> In dem Essay *De l'invisibilité* in *Le Journal d'un inconnu* wird Cocteaus von Anfang an latente Distanz zu Freud und vor allem zu den Formen der Trivialisierung der Psychoanalyse besonders deutlich:

Freud est d'accès facile, son enfer (son purgatoire) est à la mesure du grand nombre. A l'encontre de notre étude il ne recherche que la visibilité. La nuit dont je

<sup>32</sup> Vgl. K. Rave, S. 9.

<sup>33</sup> Orphée-Drehbuch, S. 85.

<sup>34</sup> Vgl. K. Rave, S. 10.

<sup>35</sup> Vgl. Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, 1949 (Vorwort).

<sup>36</sup> Orphée-Drehbuch, S. 85.

<sup>37</sup> Vgl. K. Rave, S. 10.

m'occupe est différente. Elle est une grotte au trésors. Une audace l'ouvre et un Sésame. Non pas un docteur ni même une névrose. Grotte dangereuse si les trésors nous font oublier le Sésame. C'est de cette grotte, de cette épave de luxe, de ce salon au fond d'un lac, que toutes les grandes âmes s'enrichissent.<sup>38</sup>

Damit durchschaut und kritisiert Cocteau bereits genau das, was auch in der gegenwärtigen Medientheorie im Blick auf Freud zur Diskussion steht, nämlich den von N. Bolz sogenannten "ikonoklastischen Grundzug der Psychoanalyse"<sup>39</sup>:

Freud zeichnet dann einen in narzißtischen Simulakren und Phantasmen befangenen Menschen, den es durch beharrliche Abarbeitung des Imaginären zu befreien gilt. Psychoanalyse ist methodischer Ikonoklasmus: ein Wegsprechen der Bilder. Wenn Freud die Bilder im Traum wie ein Rebus deutet, nimmt er sie nicht nach ihrem Bildwert, sondern nach ihrem Signifikantenwert. Der Traum wird buchstabierbar. (S. 31)

In dieser Hinsicht ist Cocteau mit seinem Versuch, "in Bildern zu schreiben", die Visualität und Sinnlichkeit des Imaginären zur Darstellung zu bringen, auf dem Wege zu jener neuen Traumästhetik, die sich nach und nach von Freud entfernt und damit zugleich auch die Sprache als Bedeutungs- und Erkenntnisinstrument in Frage stellt. Die Träume und vor allem die Tagträume der Kunst zeigen, wie auch Foucault betont, "die unmittelbare Spur des Begehrens, die nicht in Sprache übersetzbar sei", "den Nicht-Sinn des Bewußtseins, während Freud das Begehren des Traums zur Rede reduziert".<sup>40</sup> Wichtig ist für Cocteau vielmehr die Erfahrung der Evidenz des filmischen Bildes, das Verschwinden der Bedeutung, das traumanaloge Gleiten, das, ähnlich wie auch bei Buñuel, als ein Sichwegbewegen von einem Sinn verstanden wird, als "glissement incessant du signifié sous le signifiant" im Sinne Lacans<sup>41</sup>, als Vervielfältigung metonymischer Verfahren. Dabei erscheint bei Cocteau - aber auch schon bei Proust, dem Cocteau das Bild entlehnt - die "grotte au trésors" als Ort der intermedialen Reflexion, als Heterotopie, d.h. als visueller Raum, der sich, wie Vittoria Borsò im Anschluß an Foucault formuliert, im Interstitium, in einem Zwischenraum zwischen widerstreitenden Diskursen eröffnet:

Weil Bezüge zum Ort der Begegnung heterogener Dinge instabil sind, verunsichert der 'non-lieu' der Heterotopien die "lieux communs", auf denen Diskurskonfigurationen basieren. (S. 167)

Wie schon bei Proust verweist das Bild der "grotte dangereuse" u.a. auf Platons Höhlengleichnis,<sup>42</sup> das nicht zufällig von Medientheoretikern wie Bolz als Modell und Vorbild der Filmphantasie, des in unserem Kopf immer schon vorhandenen Kinobildes, wiederentdeckt wird:

<sup>38</sup> J. Cocteau, *Le journal d'un inconnu*, Paris 1953, S. 40.

<sup>39</sup> Vgl. N. Bolz, *Eine kurze Geschichte des Scheins*, S. 31.

<sup>40</sup> Vgl. Vittoria Borsò, "Luis Buñuel: Film, Intermedialität und Moderne", in: Ursula Link-Heer, Vf. (Hgg.), *Luis Buñuel. Film - Literatur - Intermedialität*, S. 159-179, hier S. 169, mit Bezug auf M. Foucault.

<sup>41</sup> Vgl. Vf., "Buñuels reflektierte Intermedialität", in: U. Link-Heer; Vf. (Hgg.), *Luis Buñuel. Film - Literatur - Intermedialität*, S. 10.

<sup>42</sup> Vgl. z.B. Marcel Prousts Vorwort zu *Ruskin, Sésame et les lys*, Paris 1906.

Platon erzählt von Menschen, die in einer Höhle gefesselt, wie in einem primitiven Kino immer nur Schattenbilder des Wirklichen sehen und den, der ihnen von der Sonne der Wahrheit berichtet, mit dem Tode bedrohen... Nichts anderes fesselt die Höhlenbewohner als die bewegten Schatten ihrer Scheinwelt: Kinematographie. (Bolz, S. 15/16)

Platons Höhle wird so zum Musterbeispiel der Heterotopie und intermedialen Reflexion: als unheimlicher Ort der Intermedialität, der mit seinen trügerischen und bedrohlichen Schatten- und Scheinbildern ängstigt, aber als Lust-Ort, der eine Realität verlorener Paradiese simulieren und vorspiegeln kann; die Reihe reicht in der europäischen Literatur und Kunst von Tristans Bildersaal und Minnegrotte, Lancelots Turmgefängnis, der Szenen von seiner Geliebten Guenièvre auf die Wand seiner Zelle malt, bis zu Montesinos Höhle im *Quijote*<sup>43</sup>, von Velázquez' *Meninas* bis hin zu den Labyrinthen, Spiegeln und Vexierbildern der Surrealisten. Cocteaus Orpheus-Filme bilden die Fortsetzung in dem Maße, in dem sie die Traum- und Filmphantasie selbst thematisieren, sie erscheinen als aktuelle Variante in einer Reihe solcher Heterotopien. Der Autor und Regisseur schafft dafür, wie bereits angedeutet, verschiedene Bilder und Figuren, durch die die Grenzüberschreitungen und Konfusionen zwischen Schein und Wirklichkeit, Leben und Tod, sichtbar werden, und zwar als *mise en abyme* der intermedialen Phantasie, der dargestellten Grenzüberschreitungen und Grenzzwischenfälle. Dies sind z.B. der Spiegel und die von Cocteau sogenannte Zone, die in allen Orpheus-Dichtungen seit dem Theaterstück und *Le sang d'un poète* eine grundlegende Rolle spielen. Cocteau bemüht sich in seinen Vorbemerkungen, z.B. zum Film von 1950, darum, die Zone und den Spiegel dem Zugriff der Hermeneutik, der Bedeutungssuche seiner Leser und Zuschauer zu entziehen, so daß er bei der Beschreibung der Zone jede Art von Symboldeutung vermeidet: "In diesem Film gibt es weder Symbole noch Thesen".<sup>44</sup> Er bleibt ganz bewußt ungenau und formuliert eher ex negativo, so, als ob er den Zwischenraum zwischen den Diskursen andeuten wolle:

Die Zone hat nichts mit irgendeinem Dogma zu tun, sie ist ein Randgebiet des Lebens, ein Niemandsland zwischen Leben und Tod. Man ist dort weder tot noch völlig lebendig, man treibt dort zwischen Leben und Tod.<sup>45</sup>

An anderer Stelle ironisiert Cocteau den Versuch, diese sehr komplexe, auf mehreren Ebenen sich abspielende Geschichte auf eine einfache und leicht lesbare Linie zu bringen:

Evidemment, lorsqu'un dimanche de campagne, j'entends à la radio raconter *Orphée* et que je tombe sur la phrase suivante, destinée à dépeindre le no man's land entre la vie et la mort: "Ils traversent les cathédrales souterraines de l'enfer", ma stupeur est grande. Mais lorsqu'un homme sérieux et attentif (et que je ne connais

<sup>43</sup> Vgl. dazu G. Wild, "Von der 'Chambre aux images' zur 'Camera obscura': Medienimagination im Lancelot, bei Guillem de Torroella, in den Libros de caballerías, bei Cervantes und Proust", in: Axel Schönberger, Klaus Zimmermann (Hgg.), *De orbis Hispani linguis litteris historia moribus*. Fs. für Dietrich Briesemeister, Frankfurt 1994, I, S. 683-916.

<sup>44</sup> s.o. Anm. 29.

<sup>45</sup> J. Cocteau, *Orphée*-Drehbuch, Vorbemerkungen, S. 9.

pas personnellement) se donne la peine de se rappeler une intrigue et de cette intrigue très complexe, à plusieurs étages, tâche de tirer, avec une grâce presque enfantine, une ligne simple et d'une lecture facile, sans renoncer à ses points de vue personnels, ni à l'exactitude, je ne peux que lui éviter mes critiques. Elles seraient aussi inopportunes que celles de nos juges lorsqu'ils condamnent en hâte une oeuvre qui résume trente ans de recherches. (J. Cocteau, *Du Cinématographe*, S. 130)

Allerdings kann auch Cocteau selbst solche Vereinfachungen nicht ganz vermeiden, etwa wenn er, dem Wunsch einer Erläuterung des Gezeigten nachgebend, in einem Artikel der *Cinéma* die Grundthemen des Orpheus-Filmes skizziert. Cocteau erwähnt dabei:

1. Les morts successives par lesquelles doit passer un poète jusqu'à devenir, selon l'admirable vers de Mallarmé: 'Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change'
2. Le thème de l'immortalité
3. Les miroirs: on se regarde vieillir dans les miroirs. Ils nous rapprochent de la mort (J. Cocteau, *Du Cinématographe*, S. 128).

Der Spiegel verbindet, wie Foucault erläutert, "als eine Art Mischerfahrung", als "Ort ohne Ort" Utopie und Heterotopie:

Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich erblicken läßt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels [...]. Der Spiegel funktioniert als eine Heterotopie in dem Sinn, daß er den Platz, den ich einnehme, während ich mich im Glas erblicke, ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umraum verbindet, und daß er ihn zugleich ganz unwirklich macht, da er nur über den virtuellen Punkt dort wahrzunehmen ist. (*Andere Räume*, S. 39)

Man könnte Cocteaus Spiegelszenen als Versuch sehen, genau diese "Mischerfahrungen", den Zwischenraum zwischen Virtualität und Realität zu veranschaulichen.

All diese Themen sind, indem sie den Blick der Medien, d.h. die Verwandlungskünste des Mediums Film betreffen, miteinander verflochten und sprachlicher Rationalität entzogen; so wie auch das Subjekt der Ereignisse, der Dichter, die Person, die Orpheus darstellt, das "on", das sich im Spiegel sieht, nicht mehr eindeutig identifizierbar ist. Die angedeuteten Vorgänge sind im Grunde nicht erzählbar, sie führen zu einer Auflösung des Ichs, zur Multiplikation und zur Verwandlung, und entsprechen so der Traumanalogie, der Intermedialität und Mehrdimensionalität des Films. Der Spiegel erscheint, wenn auch in anderer Weise als die Zone, als ein besonderes Medium jener Transgressionen und Metamorphosen, die jeweils darauf angelegt sind, die Stabilität von Ordnungsbegriffen wie Raum, Zeit, Subjekt und Objekt aufzulösen; so daß z.B. die Person, die den 'Tod' des Orpheus spielt, sich opfert, sich gleichsam aufgibt, um den Dichter unsterblich zu machen.

Cocteaus eigentümliche Verwendung des Spiegels zeigt zunächst, wie der Dichter - im Sinne der surrealistischen *ars combinatoria* - die antiken Mythen, die die Faszination und Gefahr des Blicks schon formuliert hatten, miteinander kombiniert und neu zusammensetzt: dem begehrlchen, das Tabu überschreitenden Blick des Orpheus entspricht der Blick des Narziß, der in seinem Spiegelbild sich selbst,

d.h. die eigene Sterblichkeit, Fremdheit und Heteronomie erkennt. Beide Sehweisen sind, wie Cocteau besonders in *Le sang d'un poète* und *Orphée* zeigt, auf vielfältige Weise miteinander verknüpft. Orpheus übernimmt bei Cocteau - in der Selbstreflexion und Selbstbespiegelung des Dichters, in seiner unbegrenzten Identitätssuche, aber auch durch seine Metamorphosen bis hin zur Zerstückelung des Körpers - zugleich auch die Rolle des Narziß. Der Dichter erscheint hier als Seher, als Voyant (im Sinne Rimbauds) und Voyeur, der mehr sein will als andere und dabei sich selber opfert und verwandelt: "[...] comme si Cocteau prenait à la lettre la figure rimbaldeenne du poète-voyant, pour en faire un poète-voyeur: un cinéaste, en somme".<sup>46</sup>

Cocteaus Orpheus-Dichtungen sind daher nicht einfach, wie z.B. Klaus Rave und andere Interpreten unterstellen, bloße Anschauungsbeispiele für einen von Freud definierten Narzißmus des Dichters; sie zeigen vielmehr, wie Cocteau - in seiner Sprache und Bildwelt - das Spiegelstadium dramatisiert und verfilmt, fast so, als ob er Freuds Analyse damit überschreiten und entsprechende Reflexionen Lacans vorwegnehmen und konkretisieren wollte. Beide, Freud und Lacan, gehen bekanntlich davon aus, daß das Ich im Gegensatz zu dem *cogito* bei Descartes ein äußerst heikles, labiles und gefährdetes Konstrukt darstellt; es sei nichts anderes als der "Inbegriff seiner eigenen Widerstände, und all seine Realität bleibt eingeschlossen in seinen konstitutiven Verkennungen"<sup>47</sup>, in seinen Phantasmen und Täuschungen:

La seule fonction homogène de la conscience est dans la capture imaginaire du moi par son reflet spéculaire et dans la fonction de méconnaissance qui lui en reste attachée.<sup>48</sup>

Lacan selbst betont die dramatische Struktur, das Spiel der Verwandlungen und Simulationen, die das Spiegelstadium kennzeichnen:

Man kann das Spiegelstadium als eine Identifikation verstehen im vollen Sinne, den die Psychoanalyse diesem Terminus gibt: als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung.

Das Spiegelstadium ist ein Drama, dessen innere Spannung von der Unzulänglichkeit auf die Antizipation überspringt, und für das an der lockenden Täuschung der räumlichen Identifikation festgehaltene Subjekt die Phantasmen ausheckt, die, ausgehend von einem zerstückelten Bild des Körpers, in einer Form enden, die wir in ihrer Ganzheit eine orthopädische nennen könnten, und in einem Panzer, der aufgenommen wird von einer wahnhaften Identität, deren starre Strukturen die ganze mentale Entwicklung des Subjekts bestimmen werden.<sup>49</sup>

Das Gefühl des Nichteinsseins, das tiefe Unbehagen angesichts des wahrgenommenen Spiegelbildes zeigt sich in der "Starrheit, Statuenhaftigkeit der Konturen, an die

46 Alain Philippon in: J. Cocteau, *Le testament d'Orphée. Le sang d'un poète*, Monaco 1983 (Drehbücher), S. 5

47 N. Bolz, Eine kurze Geschichte des Scheins, S. 33.

48 J. Lacan, *Ecrits*, Paris 1966, S. 832.

49 J. Lacan, "Das Spiegelstadium" (vgl. Anm. 6), S. 64 und 67.

sich die Wahrnehmung klammert".<sup>50</sup> Es ist, bei Lacan ebenso wie bei Sartre und Cocteau, der Chiasmus des Sehens, die Angst, gesehen zu werden, und der Blick des Anderen, des Dritten, der die Ungewißheit über sich selbst und die Unerfüllbarkeit des Begehrens konstituiert, der Moment des Augen-Blicks, in dem das Kind nicht nur seine eigene Gestalt wahrnimmt, sondern auch merkt, daß der andere seine Gestalt sehen kann.<sup>51</sup> Das Drama des Spiegelstadiums gerät sehr leicht, wie schon Lacan selbst andeutet, zur Groteske und Farce, insofern die Bilder und Gegenbilder der Identitätssuche immer wieder in Träumen und Tagträumen, z.B. in der karnevalesken Form des zerstückelten Körpers auftauchen werden, so wie auch in der Malerei, wo, wie auch Lacan bemerkt, solche Visionen mit Vorliebe (z.B. von Hieronymus Bosch u.a.) reproduziert werden. Cocteau hat, unabhängig von Lacan, aber ganz ähnlich wie z.B. auch schon Apollinaire, Buñuel, Dalí oder Picasso, mit den pathetischen vor allem diese grotesken, die karnevalesken und farcenhaften Elemente des Spiegeldramas in den Orpheus- und Narzißmythen wiederentdeckt und damit die Farcierung und Dekonstruktion als Elemente der Mythisierung selbst veranschaulicht. So sind Phänomene wie das Durchschreiten des Spiegels oder die Zerstückelung von Orpheus' Körper durch die Bacchantinnen oder auch der sprechende Kopf nicht nur Leit motive der Theaterstücke und *Orphée*-Filme, sondern Mittel der Dramatisierung selbst, der Verwandlung der Mythen zur grotesken, theatralischen und filmischen Farce.<sup>52</sup> Damit sind die Vorüberlegungen, die den ästhetischen und mythologischen Spielraum der Bild-Text-Relationen in den Orpheus-Dichtungen und -Filmen von Cocteau abtasten sollten, an einen Punkt gelangt, von dem aus die genauere Analyse der einzelnen Werke möglich und notwendig wird. Dabei könnten jene Aspekte und Problemstellungen, die dem hier abgesteckten mythologischen und medientheoretischen Rahmen entsprechen, hervorgehoben werden: z.B. das Verhältnis von Mythos und Farce im Theaterstück von *Orphée* (1926), bzw. die Farcierung der Augen-Blicke, in denen Orpheus Eurydike verliert, die Ironisierung des Seh-Tabus, vor allem aber das Problem der Repräsentation des Unsichtbaren, die Grenzüberschreitung zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren, die dramatische Funktion der Zone und des Spiegels. Bei der Analyse der Figurenkonstellation wird die Wechselbeziehung zwischen Identitätssuche und Rollenspiel besonders zu beachten sein. Mit Blick auf *Le sang d'un poète* werden nicht zuletzt auch die verschiedenen Voyeursituationen einen Ansatz bilden. Es geht nicht darum, Cocteaus Texte, Theaterstücke und Filme auf der Grundlage einer traditionellen literaturwissenschaftlichen Hermeneutik zu verstehen, sondern den von Cocteau inszenierten offenen und mehrdeutigen Prozeß der intermediären Reflexion, der Wechselwirkungen von Bild und Text einschließlich der mythischen Vorbilder und Prätexte als ein Element seiner ästhetischen Praxis zu veranschaulichen. Der Rück-

50 P. Widmer, Subversion des Begehrens, S. 31.

51 Vgl. ebda., S. 32.

52 Anzumerken bleibt, daß (auch in dem bildkünstlerischen Werk) Cocteau neben grotesken, farcenhaften Bildern des fragmentierten Körpers immer wieder auch Formen und Figuren entwickelt, die zumindest an klassische Körperbilder erinnern. Von daher könnte man auch Cocteaus zeitweiliges Interesse für Breker erklären, vgl. dazu Ursula Böhmer, "Jean Cocteau und die 'Breker-Affäre'", in: *Forum Homosexualität und Literatur* 16, 1992, S. 1-24.

griff auf biographische, psychoanalytische oder auch mythengeschichtliche Erklärungsmuster, der noch einen großen Teil der Cocteau-Forschung bestimmt, kann ebensowenig wie die rein textorientierte literaturwissenschaftliche Analyse die intermediale Dimension und Struktur der Cocteauschen Ästhetik erfassen. Cocteau hat über Konsequenzen der intermedialen Produktion und Rezeption, insbesondere die Wirkung des neuen Mediums Film, früher nachgedacht als viele seiner Interpreten. Auf der einen Seite, man könnte auch sagen, auf den ersten Blick hin, erscheint ein Film wie *Orphée* als ein Spiegelbild des Dichters, als ein Element seiner Identitätssuche; der Film faßt, so Cocteau selbst, "dank einer Vielfalt von Details, analog der Vielfalt des Traums, meine Lebensweise zusammen": "Je ne parle que d'un mécanisme, *Orphée* n'ayant rien d'un rêve mais résumant, grâce à un luxe de détails analogues à ceux du rêve, ma façon de vivre et d'envisager la vie." (J. Cocteau, *Du Cinématographe*, S. 129).<sup>53</sup> Viel wichtiger ist aber, daß dieses Ich durch die Traumanalogie selbst in einen Prozeß der Dezentrierung gerät, in Situationen der Heteronomie, Vervielfältigung und Verwirrung. Der kollektive Prozeß der filmischen Produktion und Rezeption löst den Glauben an den biographischen Zusammenhang wieder auf, führt ihn ad absurdum: das Medium selbst beschleunigt diesen - in der Traumerfahrung schon angelegten - Prozeß der Dekonstruktion und Fragmentierung des Ich. "Déjà, lorsque le désir de tourner un tel film se change en entreprise," so Cocteau, "tout se perturbe selon les machines, les artistes, les décors, les circonstances imprévisibles. Il me faut donc admettre que le phénomène de réfraction commence avant même que l'oeuvre ne me quitte et que je ne coure définitivement le risque du phénomène de la réfraction multiforme" (J. Cocteau, *Du Cinématographe*, S. 129).

<sup>53</sup> J. Cocteau, *Kino und Poesie*, S. 66.

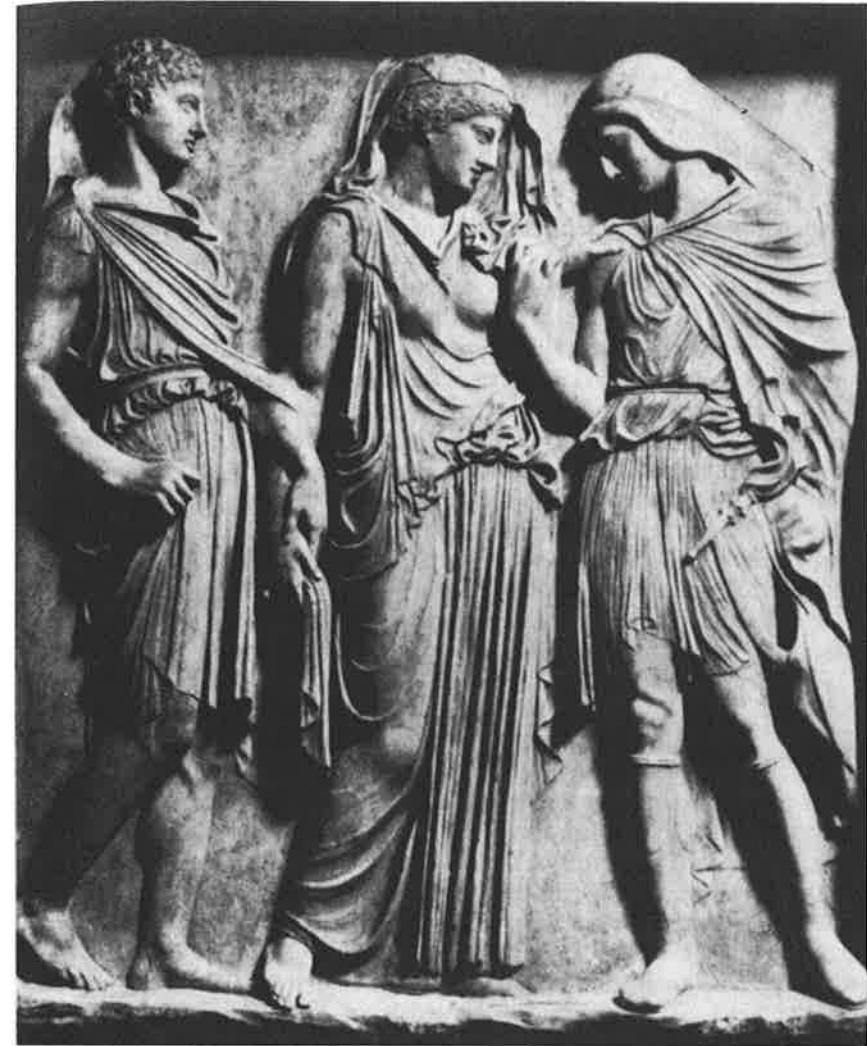


Abb. 1: Orpheus-Relief. Rom. Villa Albani (aus W.H. Schuchhardt, Abb. 11)