

PHILOLOGISCHE STUDIEN UND QUELLEN

Herausgegeben von
Jürgen Schiewe · Hartmut Steinecke · Horst Wenzel

Heft 221

„Es trübt mein Auge sich
in Glück und Licht“

Über den Blick in der Literatur

Festschrift für Helmut J. Schneider zum 65. Geburtstag

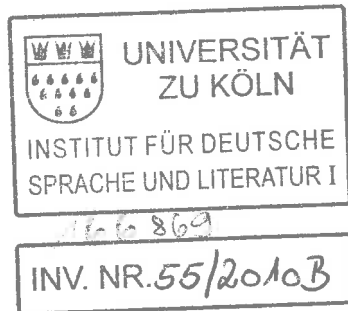
Herausgegeben von
Kenneth S. Calhoon,
Eva Geulen,
Claude Haas
und
Nils Reschke

ERICH SCHMIDT VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Weitere Informationen zu diesem Titel finden Sie im Internet unter
[ESV.info/978 3 503 09894 1](http://ESV.info/9783503098941)



ISBN 978 3 503 09894 1

ISSN 0554-0674

Alle Rechte vorbehalten
© Erich Schmidt Verlag GmbH & Co., Berlin 2010
www.ESV.info

Dieses Papier erfüllt die Frankfurter Forderungen der
Deutschen Nationalbibliothek und der Gesellschaft für das Buch
bezüglich der Alterungsbeständigkeit und entspricht
sowohl den strengen Bestimmungen der US Norm Ansi/Niso
Z 39.48-1992 als auch der ISO Norm 9706.

Druck und Bindung: Difo-Druck, Bamberg

Inhaltsverzeichnis

Vorwort der Herausgeber 7

Jürgen Fohrmann
Statuenglück. Venus, Pygmalion und was daraus an Blicken folgt 11

Irmgard Gephart
Sehen und Gesehenwerden. Die Leidenschaft des mittelalterlichen Hofes 25

Kenneth S. Calhoon
Das Gift und der Blick der Liebe 35

Claude Haas
„Nur wer Euch ähnlich ist, versteht und fühlt.“
Überlegungen zur Repräsentation von Heroismus und Souveränität 49

Stephan K. Schindler
Geistiger Striptease. Die Struktur des erotischen Blicks um 1800 70

Markus Winkler
Liebesblick – böser Blick – poetischer Blick. Zum Bild der schönen Frau
in Goethes „Braut von Corinth“ und John Keats’ „Lamia“ 80

Gerhard Neumann
Trauma und Liebesblick. Zum *coup de foudre* in
Goethes „Wahlverwandschaften“ 99

Alexander Pleschka
Penetrierende Blicke: Marie-Antoinette und Schillers „Maria Stuart“ 117

Norbert Oellers
Blinde Augen. Zu Schillers „Die Jungfrau von Orleans“ 131

Adam Soboczynski
Kleist als Menschenfreund: „Und nun liegen wir, übereinander gestürzt,
mit unsern Blicken den Lauf zum Ziele vollendend ...“ 140



Günter Oesterle

Coup d'œil und point de vue. Korrespondenz und Kontrast
des Feldherrn- und Soldatenblicks im stehenden Heer des Absolutismus 146

Patrizio Collini

Revolutionäre Museumsgänge: Von Heinse bis F. Schlegel 159

Hartmut Steinecke

E.T.A. Hoffmanns Kunst des Versehens 171

Brigitte Weingart

Blick zurück: Faszination als ‚Augenzauber‘ 188

Bernhard Greiner

Magie und Theatralität des Blicks. Franz Grillparzer: „Die Jüdin von Toledo“ 206

Ralf Simon

In die Sprache erblicken, zum Bild errufen (Stefan Georges „Algabal“) 221

Anna-Lena Scholz

Sprechende Blicke. Entwürfe zu einer Poetik und Grammatik des Blicks
(Elfriede Jelinek: „Die Klavierspielerin“) 242

Nils Reschke

Blick-Störungen: Sehen, Blindheit, Kino 257

Vorwort der Herausgeber

Die in diesem Band versammelten Aufsätze gehen beinahe ausnahmslos auf eine literatur- und kulturwissenschaftliche Tagung zurück, die vom 17. bis zum 19. Juli 2008 anlässlich des 65. Geburtstages von Helmut J. Schneider an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn stattgefunden hat. Die Vortragenden waren seinerzeit dazu eingeladen worden, sich mit einem Thema auseinanderzusetzen, das einen privilegierten Forschungsschwerpunkt Helmut J. Schneiders darstellt: mit den literarischen Kodierungen und Figurationen des Blicks.

Helmut J. Schneiders Augenmerk gilt seit langem den Bereichen des Sehens, der Sinne und den vielfältigen Spielarten des Blicks in der Literatur- und Kulturgeschichte. Von daher ist es gewiss kein Zufall, dass zu seinen bevorzugten Forschungsgebieten das 18. Jahrhundert einschließlich der Romantik und, natürlich, der gegenläufigen Figur Heinrich von Kleists gehört. Denn in der fraglichen Epoche wird vor allem der Wechselblick zwischen Liebenden zum herausragenden Emblem empfindsamer Seelenkommunikation erhoben und es entwickeln die von Haus aus stummen Blicke ungeahnte Beredsamkeit.

Dass ausgerechnet dem Blick im Verlauf des 18. Jahrhunderts dieses symbolische Potential zugesprochen wird, ist nicht selbstverständlich, denn die Aufklärung verstand das sehende Auge vor allem als Organ objektiver Weltübersicht. Diese Ansicht vom Sehensinn, so hat Helmut J. Schneider in einschlägigen Arbeiten dargelegt, geriet im späteren 18. Jahrhundert in die Krise. In einem Aufsatz über Herder beispielsweise zeigt er, wie dieser eine von Tast- und Hörsinn isolierte Wahrnehmung der Kälte verdächtigt und eine integrale Sinneserfahrung fordert, die sich in den Charakteristika des hermeneutischen Ideals der Epoche verdichtet.¹ Zunehmend müsse sich auch das Sehen dem neuen Paradigma der Produktion und Produktivität und der korrespondierenden Form von Subjektivität anbequemen. Sehen ist fortan weder ein Empfangen des Gesehenen noch objektiver Zugang zur Wirklichkeit, sondern der Blick erst bringt das Gesehene eigens hervor, ja bringt gerade das Nicht-Sichtbare, und damit Verborgenes, zum Vorschein.

Im Rahmen dieser Entwicklung, die Helmut J. Schneider bei verschiedenen Autoren, u.a. Herder und Goethe, an vielen Gegenständen und Motiven, z.B. der Landschaft oder der Kunstbetrachtung, neuerdings auch an der Symbolfigur der

¹ Vgl. Helmut J. Schneider: The Cold Eye. Herder's Critique of Enlightenment Visualism, in: Johann Gottfried Herder. Academic Disciplines and the Pursuit of Knowledge, hg. v. Wulf Koepke, Columbia, South Carolina 1996, S. 53-60.

Brigitte Weingart

Blick zurück:
Faszination als ‚Augenzauber‘

I.

In der Sammlung von Aphorismen, die Paul Valéry 1930 unter dem Titel „Suite“ veröffentlicht hat, findet sich zum Stichwort „Faszination“ die folgende Erläuterung:

Quant à la fascination, la stupeur créée, — comme la longue station dans un paysage éclairé par la lune, et ce calme vous entourant de bandelettes, — l’attente indéfinie, — tout l’être devenant un sens passif, un œil qui ne voit plus qu’une chose, une oreille qui suit, précède, obéit, — obéit en avançant — et tout l’être devenant inhabité par soi-même, *désert* comme ce lieu lunaire, prêt à recevoir une volonté étrangère.¹

Valérys Formulierung ist nicht nur die Begriffsgeschichte der Faszination eingeschrieben. Was hier überdies lesbar wird, sind die Bemühungen, den poetologischen Implikationen des Gegenstands gerecht zu werden.² Das macht es umso schwieriger, dieses Zitat angemessen zu übersetzen; hier ein Versuch:

Was die Faszination angeht, den erzeugten Stupor, — wie der lange Aufenthalt in einer mondbeschienenen Landschaft, und diese Ruhe, die einen mit Fesseln umgibt, — die unbestimmte Erwartung, — das ganze Sein zu einer passiven Sinnesempfindung werdend, ein Auge, das nichts mehr sieht als eine einzige Sache, ein Ohr, das dem folgt, zuvorkommt, gehorcht, — gehorcht, indem es zuvorkommt — und das ganze

Sein von sich selbst verlassen, *wüst*, wie dieser Mondplatz, bereit, einen fremden Willen zu empfangen.³

Die Stelle steht im Kontext einer Reflexion über die Möglichkeiten, Menschen „in Bewegung zu versetzen oder ruhig zu stellen“, wozu man sie Valéry zufolge „entweder erregen, faszinieren oder erschrecken [muß]“; es geht also um „[d]as Begehren; die Suggestion; die Drohung und deren Kombinationen.“ Anders als die Liebe, die dem „Typus der großen Anreger“ („le type de grands excitants“) entspricht,⁴ handelt es sich bei der Faszination offenbar um einen großen Stillsteller; wie das Erregen mit dem Begehren und das Erschrecken mit der Drohung, so wird das Faszinieren lose mit dem Schlagwort der Suggestion verknüpft, die im Diskurs der Zeit wiederum auf die Einflüsterungen und Willensbeeinflussungen unter Hypnose verweist.⁵

In Valérys Bestimmung wird die Faszination bereits als *Zustand* eines Subjekts und nicht als Tätigkeit beschrieben. „[L]’attente indéfinie“, die unbestimmte Erwartung: Der begriffsgeschichtliche Übergang von der Faszination als einer Tätigkeit zum Fasziniert-Sein oder -Werden⁶ erscheint hier bereits vollzogen, auch wenn am Ende des Passus die mögliche Aktivität einer anderen Instanz angedeutet wird. Die explizit benannte *Passivität* beerbt zwar noch die Vorstellung,

³ Leider kann für die Übersetzung dieser Stelle nicht auf die deutsche Ausgabe von Valérys Werken zurückgegriffen werden, da diese nicht nur andere Prioritäten setzt (z.B. die „Verblüffung“ dem „Stupor“ vorzieht), sondern auch zwei Fehler enthält: „Was die Faszination betrifft, die erzeugte Verblüffung – so wie der lange Aufenthalt in einer vom Mond beleuchteten Landschaft, und die Ruhe, die einen wie mit Stirnbändern umgibt – die unbestimmte Erwartung –, so wird das ganze Wesen zu einem passiven Sinnesorgan, zu einem Auge, das nur noch eines sieht, zu einem Ohr, das folgt, vorangeht, gehorcht – zuvorkommend gehorcht –, und das ganze Wesen wird von einem selbst ausgefüllt, *Einöde*, wie der mondbeschienenen Ort, bereit dazu, einen fremden Willen bei sich aufzunehmen.“ (Paul Valéry: Suite, in: Ders.: Werke. Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden, Bd. 5: Zur Theorie der Dichtkunst und vermischte Gedanken, hg. v. Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt/Main 1991, S. 329-362, hier: S. 341). Die Übersetzung von „bandelettes“ mit „Stirnbändern“ vernachlässigt die magische Diskurstradition, die in diesem Passus beerbt wird und in der die Idee der ‚Fesselung‘ einschlägig ist. Vor allem aber wird das „ganze Wesen“ an dieser Stelle gerade nicht von „einem selbst ausgefüllt“, sondern im Gegenteil „von sich selbst verlassen“ bzw. „unbewohnt“ (*inhabité*). Dem entspricht, dass sich das folgende Wort *désert* ebenso als Substantiv (Einöde, Wüste) wie als Adjektiv (unbewohnt, menschenleer, wüst) lesen lässt. – Für die Diskussion nicht nur dieser Valéry-Stelle danke ich Claude Haas.

⁴ Alle Zitate aus Valéry [Anm. 1], S. 17 bzw. ders. [Anm. 3], S. 341 (Übersetzung leicht verändert).

⁵ Siehe dazu Hans Ulrich Seeber: Faszination, Suggestion, Hypnose und die literarische Kultur Englands, in: Hahnemann/Weyand [Anm. 2], S. 91-108.

⁶ Vgl. dazu die sehr aufschlussreiche Einleitung der Herausgeber in Hahnemann/Weyand [Anm. 2], S. 7-48.

¹ Paul Valéry: Suite, Colmar 1930, S. 71f.

² Der vorliegende Versuch, anhand ausgewählter Stellen Grundzüge einer Poetik der Faszination als ‚Augenzauber‘ zu skizzieren, ist während der Arbeit an einer umfassenderen Studie zur Wissensgeschichte und Poetik der Faszination entstanden. Einige der hier nur cursorisch behandelten Aspekte werden in der Buchfassung genauer ausgeführt. Das gilt vor allem für die Diskussionen über *fascinatio* in optischen, medizinischen und dämonologischen Diskursen bis 1700, aber auch für die literarischen Beispiele, die dort ausführlicher behandelt werden. – Eine erste Fassung dieses Texts erschien in: Faszination. Historische Konjunkturen und heuristische Tragweite eines Begriffs, hg. v. Andy Hahnemann u. Björn Weyand, Frankfurt/Main, Berlin, Bern [u.a.] 2009, S. 33-48.

dass die Faszination von etwas bzw. jemand anderem ausgeht, wird aber zu einer Eigenschaft an sich verabsolutiert – „tout l'être devenant un sens passif“. Die Ergänzung, dass es sich bei dem „Stupor“ um eine „stupeur créée“ handelt, bestätigt diese Einklammerung dessen, der oder das fasziniert, zugunsten des Fasziniert-Seins. Denn sie wirft zwar die Frage auf, wer oder was diesen Zustand erzeugt hat, lässt sie jedoch unbeantwortet.

Beim Stupor handelt es sich um eine Form der Verblüffung oder Fassungslosigkeit, die sich durchaus einer Fremdeinwirkung verdankt; seine einschlägigste Form ist die Schreckstarre. Im Fall des psychogenen Stupors ist diese Betäubung, die die Sinneswahrnehmung blockiert, häufig gerade das Resultat einer extremen Sinneseinwirkung. Auf eine Einwirkung von außen geht aber auch die magisch induzierte Erstarrung zurück – „Harry-Potter“-Leser wissen, dass „Stupor!“ eine Formel ist, um einen Erstarrungszauber auszulösen, von dem der oder die Betroffene dann durch den Gegenzauber „Enervate!“ erlöst wird.⁷

Mit dem Diskursfeld der Magie ist jener Kontext aufgerufen, der die Begriffsgeschichte der Faszination bis ins 18. Jahrhundert geprägt hat. Erst zu diesem Zeitpunkt scheint sich der Gebrauch des Wortes von jener engeren Bedeutung zu lösen, die seiner Etymologie eingeschrieben ist (dem lateinischen *fascinare* für ‚verhexen, verzaubern, verblenden‘, dessen Herkunft wiederum auf das griechische Wort *baskania* für ‚Behexen, Zauber‘ zurückgeführt wird).⁸ Von der Antike bis zu der erneuten Konjunktur des Begriffs im Kontext der Hexenverfolgungen wird Faszination vor allem zur Bezeichnung eines folgenreichen, ‚bezaubernden‘ Blickkontakts verwendet, und zwar in der Regel für das Phänomen des *bösen Blicks* (auf den *liebenden Blick* als dessen Kehrseite wird noch zurückzukommen sein). Diese buchstäbliche Bedeutung geht auch mit der Tendenz zur Metaphorisierung magischer Begriffe im Zuge des so genannten Aufklärungsjahrhunderts nicht vollständig verloren, sondern bleibt in entsprechenden Spezialdiskursen als solche erhalten. Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts benutzt der „philosophische Augenarzt“ Siegfried Seligmann in seiner zweibändigen Studie „Der böse Blick und Verwandtes“ „Faszination“ ausschließlich für

⁷ So im vierten Band, wo Bartemious „Barty“ Crouch vom Zauberministerium mit „Enervate!“ seine Hauselfe Winky von dem Schockzauber erlöst, in den sie durch die Formel „Stupor!“ versehentlich versetzt wurde. Joanne K. Rowling: Harry Potter und der Feuerkelch, Hamburg 2000, S. 138 u. 142.

⁸ Vgl. den Eintrag in Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, bearb. v. Elmar Seebold, Berlin, New York 23 1995, S. 252: „faszinieren [...] ‚begeistern, anziehen‘ (< 18. Jh.). Entlehnt aus 1. *fascinare* ‚behexen‘, dessen Herkunft nicht sicher geklärt ist. Zunächst entlehnt in der Bedeutung ‚bezaubern‘, dann Weiterentwicklung zu ‚anziehen‘“. Während dort desweiteren nur ein wahrscheinlicher Zusammenhang mit dem griechischen *baskanion* festgestellt wird, führen andere Quellen dieses Wort selbstverständlich als etymologischen Vorläufer an (vgl. etwa den Artikel „Faszination“ im Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens [1927-1942], hg. v. Hanns Bächtold-Stäubli, Bd. 2, Berlin, New York 1987, Sp. 1263-1266, hier: Sp. 1263).

den Phänomenbereich, den der Titel bezeichnet; von ihm stammt auch der Begriff „Augenzauber“ im Titel dieses Textes (den ich allerdings auch gerade deshalb gewählt habe, weil in ihm mögliche übertragene Verwendungsweisen bereits anklingen).⁹ In diesen Spezialdiskursen bleibt auch die Dominanz der *visuellen* Bezauberung erhalten, die sich im gegenwärtigen Gebrauch von Faszination tendenziell verflüchtigt hat. Komplementär dazu scheinen sich die im Deutschen bis heute in bestimmten Regionen verwendeten Verben ‚beschreien‘ und ‚berufen‘ stärker auf die verbale Verhexung zu beziehen (vor allem durch übermäßiges Loben, in dem – bewusst oder unbewusst – Neid zum Ausdruck kommt), die wiederum häufig mit dem bösen Blick einhergeht.¹⁰

„Un œil qui ne voit plus qu'une chose“, heißt es bei Valéry. Es entspricht der beschriebenen Transformation der Faszinationssemantik hin zu einem verabsolutierten Zustand der *Empfänglichkeit*, dass diese ‚Chose‘ nicht benannt wird. Und es entspricht auch der Bedeutung von Faszination als *Verblendung*, denn wer nur eine Sache sieht, ‚sieht‘ streng genommen nicht. Für diesen Befund spricht auch eine Überlegung, die Valéry an einer anderen Stelle der „Suite“ notiert, und zwar unter der Überschrift „Blick“:

Die Augen jedes Menschen verraten seine Neugier.

Ihre Beweglichkeit. – Das Auge ist das Organ des Sehens, aber der Blick ist Akt der *Voraussicht* und wird angeleitet durch das, was gesehen werden *muß*, gesehen werden *will*, und die entsprechenden Negationen. Diese *Verben sind das psychologische Futurum*.

Die Veränderung des Blicks hinsichtlich der Richtung, der Geschwindigkeit, der Dauer hängt entweder von dem ab, was dem Auge auffällt, oder von dem, was es anzieht, oder von einer Erinnerung oder einer Erwartung.¹¹

⁹ Siegfried Seligmann: Der böse Blick und Verwandtes. Ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens aller Zeiten und Völker [1910], 2 Bde. in einem Bd., Hildesheim, Zürich, New York 1985, S. XV, 4 u. 5. Ein weiteres Beispiel unter vielen aus dem englischsprachigen Bereich für die spezialdiskursive Verwendung des Begriffs liefert das post-mesmeristische Traktat des Arztes John B. Newman: *Fascination, or the Philosophy of Charming*, New York 1847.

¹⁰ Die Ansicht, dass der böse Blick durch den Neid verursacht wird (dessen lateinischer Bezeichnung als *invidia* bereits ein visueller Aspekt eingeschrieben ist), reicht bis in die Antike zurück. Siehe dazu Thomas Rakoczy: Böser Blick: Macht des Auges und Neid der Götter. Eine Untersuchung zur Kraft des Blickes in der griechischen Literatur, Tübingen 1996. – Da sich die Vorstellung von der Faszination als Augenzauber in den hier erörterten Texten jedoch von dieser Kopplung entfernt, wird sie im Folgenden vernachlässigt.

¹¹ Valéry [Anm. 3], S. 337. – „REGARD / Les yeux de chaque homme nous parlent de la curiosité qu'il a. / Leur mobilité. — L'œil est organe de la vision, mais le regard est acte de prévision, et il est commandé par ce qui *doit* être vu, *veut* être vu, et les négations correspondantes. Ces *verbes sont le futur psychologique*. / La variation du regard en direction, en vitesse, en durée dépend ou de ce qui frappe et tire l'œil, ou d'un souvenir, ou d'une attente.“ Valéry [Anm. 1], S. 18f.

Mit dieser Unterscheidung von *Auge* und *Blick* wird letzterer als Medium der Bewegung ausgewiesen, der dem *folgt*, was das Auge gleichsam präsemantisch registriert: was ins Auge ‚gefallen‘ ist.¹² Einmal mehr steht Valéry hier vor dem poetologischen Problem, die visuellen Prozesse, die sich buchstäblich in einem *Augenblick* abspielen, in eine sukzessive Folge (*suite*) zu transponieren. Mit der Verwendung von Verben des „psychologische[n] Futurum[s]“ wird genau dieses Paradox der instantanen Verschachtelung erfasst. Doch auch wenn dieses Voraus-Sehen seinen Ausgang von einem Zufälligen oder Unbewussten nehmen mag, bleibt es als solches ergebnisorientiert. Die Faszination hingegen, wie sie Valéry in der eingangs zitierten Passage beschreibt, fällt nicht ins Register der Neugier. Sie hat mit einem Sehen, das auf eine semantischen Erfassung von Gegenständen abzielt, nichts zu tun; sie geht ihm höchstens voraus, insofern der Blick von dem gelenkt wird, „was dem Auge auffällt, oder von dem, was es anzieht“ – von dem, was in Valérys Bestimmung von Faszination unterbestimmt bleibt, von einer ‚Chose‘.

Innerhalb der älteren Begriffsgeschichte der Faszination als böser Blick wäre die Leerstelle dieser ‚Chose‘, das Faszinosum, klassischerweise mit einem Augenpaar besetzt, das nicht unbedingt zu einem Menschen gehören muss – auch Tiere, wie die Schlange oder der Basilisk, können mit einem faszinierenden Blick ausgestattet sein.¹³ Zwischen dieser Kopplung von Auge(n) und Zauber einerseits und Valérys Einklammerung des Faszinosums zugunsten des Fasziniert-Seins andererseits liegt nun ein Prozess der *Abstraktion*, auf den es im Folgenden ankommt, der aber nur vor dem Hintergrund der *konkreten* Vorstellungen vom „Augenzauber“ Kontur gewinnt. Als Ergebnis dieser Abstraktion erweist sich Faszination nämlich als eine Wahrnehmungsweise, die nicht nur Menschen oder Tieren, sondern auch leblosen Objekten, Bildern oder Umgebungen einen ‚*Blick zurück*‘ zuschreibt.¹⁴ Dass dabei der faszinierte Betrachter wiederum selbst *zum*

¹² Dies erinnert zwar an die „Spaltung von Auge und Blick“, die zum Ausgangspunkt der psychoanalytischen Blicktheorie Jacques Lacans werden wird. Dennoch kann Valérys Unterscheidung nicht als deren Antizipation gelten, da der Blick bei Lacan als ‚Blick zurück‘ ausgewiesen und auf das Gesehenwerden des Subjekts bezogen wird. Vgl. die entsprechenden Kapitel in Jacques Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse [1964], hg. v. Norbert Haas, Weinheim 41996.

¹³ Zur Bandbreite der „Wesen, die den bösen Blick haben“ vgl. die umfassende, transkulturell angelegte Klassifikation bei Seligmann [Anm. 9], S. 65-168.

¹⁴ Damit wird auch eine Beobachtung aufgegriffen, die Roger Caillois anhand der Einschüchterungspraktiken mittels Faszination im Tierreich (etwa durch die Ozellen bestimmter Insekten) für die mythologisch wie anthropologisch verbürgten Vorstellungen des bösen Blicks beim Menschen gewonnen hat: Sie beruhen nicht etwa auf einer Verwechslung von Ozellen oder Lichtpunkten mit Augen, sondern die Möglichkeit, sie zusätzlich als Augen zu identifizieren, fügt sich der hypnotischen Wirkung von glänzenden Kreisen oder Lichtreflexen nur hinzu (Roger Caillois: *Méduse & Cie*, Paris 1960, S. 127. Deutsche Übersetzung: Berlin 2007, S. 107). An Caillois' Ansatz schließen wiederum Jacques Lacans Ausführungen über den Blick als ‚Objekt a‘ an, die ihrerseits als Theorie der Faszination gelten kön-

Gesehenen bzw. *zum Bild* wird, tritt in der topischen Kopplung von Faszination und *Bewegungslosigkeit* deutlich zutage. In diesem Sinne ist die eigenwillige Tötungsart der Versteinerung, wie von Medusa angewandt, kein mythologischer Zufall. Und wenn Valéry von der „mondbeschienenen Landschaft“ spricht und eine ‚fesselnde‘ „Ruhe“ beschwört („ce calme vous entourant de bandelettes“), so greift er auf ebenfalls einschlägige Bilder für diese Bannung zurück, die aber bezeichnenderweise von keinem spezifischen oder persönlichen Gegenüber ausgehen. So heißt es im *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*:

Der Faszinierte ist wie mit unsichtbarer Schlinge gebunden – daher das Schlingmotiv (der zauberische Knoten, das magische Lhasso) in der Magie sehr gebräuchlich ist. Scheue Pferde, die im Wald durch das Mondlicht (seine Lichtfäden) umschlungen sind und wie festgebannt nicht weitergehen können, bis es eins geschlagen hat [...].¹⁵

„Bis es eins geschlagen hat“ – ein solch prägnantes Ende ist für den Faszinierten, den Valéry vor Augen hat und der sich im Zustand „unbestimmte[r] Erwartung“ befindet, nicht absehbar. Der Hinweis darauf, dass sich ein Subjekt, das im Begriff ist – oder vielmehr jenseits allen Begreifens *bereit* ist –, zum Objekt eines „fremde[n] Willen[s]“ zu werden, sich im Mondlicht regelrecht verfangen kann, verweist überdies auf eine andere Dimension der Faszination als ‚Blick zurück‘, nämlich auf die Tatsache, dass der faszinierende Blick als *Kontakt*, als Berührung und gleichsam *materielle Verbindung* imaginiert wird.

II.

Die Tendenz, den Blick als ein Medium des Kontakts zu konzeptualisieren, ja darüber hinaus: der *Kontagion* (Ansteckung), ist in beinahe allen Diskursen über Faszination zu beobachten, unabhängig davon, ob diese nun – aus aufgeklärter Perspektive – der Magie bzw. dem Aberglauben zugeordnet werden oder als rationale Begründungsversuche des Phänomens gelten (wobei sich diese Bereiche nicht immer klar voneinander trennen lassen). Die für entmystifizierende Ansätze vielleicht folgenreichste Theorie der Faszination als Augenzauber findet sich in einem von Plutarchs „Tischgesprächen“, nämlich demjenigen „Über das sogenannte Beschreien“. Hier werden die Wirkungen sowohl des bösen wie des lie-

nen. Vgl. dazu ausführlicher Brigitte Weingart: Faszinationsanalyse, in: Der Stoff, an dem wir hängen. Faszination und Selektion von Material in kulturwissenschaftlicher Arbeit, hg. v. Gerald Echterhoff u. Michael Eggers, Würzburg 2002, S. 19-29. Eine ältere Fassung erschien in: Verstärker – von Strömungen, Spannungen, überschreibenden Bewegungen, 4.4 (1999), Ausgabe zum Thema „Stoff vs. Form“, <http://www.culture.hu-berlin.de/verstaerker/vs004/weingart.html> [abgerufen am 28.08.2009].

¹⁵ „Faszination“, in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens [Anm. 8], Sp. 1264.

benden Blicks im Anschluss an die hippokratische Säftelehre auf emotionsbedingte „Ausflüsse“ bzw. „Ausdünstungen“ zurückgeführt. Das folgende Zitat Plutarchs veranschaulicht dies am Beispiel des liebenden Blicks:¹⁶

Selbst die Liebe, die stärkste und heftigste Leidenschaft der Seele, hat ihren Ursprung von dem Gesicht [hier im Sinne von Sehsinn, B.W.]. Ein Verliebter schmilzt und zerfließt gleichsam, wenn er den Gegenstand seiner Liebe erblickt, und geht sozusagen in dessen Seele über. Man muß sich also sehr über diejenigen wundern, welche glauben, daß ein Mensch zwar durch das Gesicht affiziert und beschädigt werden, daß er aber nicht selbst vermittels desselben wirken und anderen wieder schaden könne. Denn die gegenseitigen Blicke schöner Personen und das, was aus ihren Augen hervordringt, es sei nun ein Lichtstrahl oder sonst eine Art von Ausfluß, zerschmelzen gleichsam die Verliebten und verzehren sie durch ein mit Schmerzen verbundenes Vergnügen, das sie selbst bitterstüß zu nennen pflegen. Weder das Gefühl [im Sinne von Tastsinn, B.W.] noch das Gehör verursacht ihnen so viele Leiden und Wunden als der gegenseitige Blick.¹⁷

Drei Aspekte sind an dieser Beschreibung besonders bemerkenswert: Zum einen ist bei Plutarch von der *Gegenseitigkeit* des Blicks und der Vorstellung einer instantanen oder ‚augenblicklichen‘ Übertragung und Gegenübertragung die Rede, die im Übrigen für die Repräsentation der Faszination in einem zeitbasiert-linearen Medium wie der Schrift ein poetologisches Problem aufwirft. Zum anderen fällt das medizinische Vokabular der *Verwundung* auf, das hier keineswegs metaphorisch verwendet wird.¹⁸ Und schließlich und damit verbunden kommt hier die Idee einer *Materialisierung* des Blickkontakts zum Ausdruck: „sei es nun ein Lichtstrahl oder sonst eine Art von Ausfluß“.

Mit diesem quasi-medizinischen Modell ist nun ein Muster gegeben, das bis ins 17. Jahrhundert immer wieder variiert wird, um die Faszination buchstäblich als Ansteckung zu konzeptualisieren. Allerdings gerät der materialistische Ansatz mit der Konjunktur dämonologischer Traktate im Zuge der Hexenverfolgungen erneut in Konkurrenz zu übernatürlichen Deutungsmustern. So verwendet etwa der Autor des berühmten „Hexenhammers“, der 1486 zuerst erschienen ist und es bis 1669 auf rund dreißig Auflagen brachte, einen beträchtlichen argumentativen Aufwand auf den Nachweis, dass die *fascinatio* (als böser Blick), ebenso wie alle anderen Arten des Schadenszaubers, letztlich auf einen Bund der Hexen mit

dem Teufel zurückzuführen sei. Die Idee einer materiellen Übertragung durch Ansteckung hat in dieser Konstruktion zwar durchaus ihren Platz, denn als Werkzeuge der Dämonen stellen die irdischen Träger des bösen Blicks den stofflichen Kontakt her, der den nicht-stofflichen Dämonen verwehrt ist.¹⁹ Dennoch stellt der Text sicher, dass als eigentliche Ursache dieses schädlichen Blickkontakts der Teufelspakt zu gelten hat.²⁰

Es waren also nicht nur die Kritiker der Hexenverfolgung, die sich zur Plausibilisierung der *fascinatio* auf das Ansteckungsmodell beriefen. Diesen jedoch bot es den Vorzug, dass sich so das – an sich meist unbestrittene – Phänomen des bösen Blicks auf rationale Weise und ohne metaphysische Anleihen erklären ließ. So weist beispielsweise der Brite Reginald Scot in seiner Schrift „The Discoverie of Witchcraft“ (1584) den Hexenglauben als vornehmlich von Papisten verbreitete Wahnvorstellung zurück, lässt jedoch die natürliche Faszination durch den ansteckenden Blickkontakt als Phänomen gelten, dessen Existenz von glaubwürdigen Autoren bestätigt werde.²¹

Im 17. Jahrhundert wurde die Vorstellung einer materiellen Übertragung des bösen Blicks häufig dahingehend modifiziert, dass nun allgemeiner von körperlichen „Dünsten“ die Rede ist, die entweder nicht ausschließlich oder gar nicht durch das Auge, sondern etwa durch den Atem austreten. Noch 1675 greift Johann Christian Frommann in seinem über tausend Seiten starken lateinischen Traktat „De Fascinatione“ auf die Idee zurück „daß widersame Dünste // deß Leibes Schaden thun / doch sonder Hexen-Künste“, wobei er diese Erklärung nicht als Variation, sondern als Alternative der bis dato verbreiteten Ansteckungshypothese ausweist.²² Der Rekurs auf die medizinischen Ursachen der „fascinatio naturalis“ dient bei Frommann allerdings nicht der schlichten Entkräftung des Glaubens an den bösen Blick vermeintlich im Bund mit dem Teufel stehender Hexen. Frommanns Traktat liefert vielmehr ein Beispiel von vielen dafür, dass sich medizinische und übernatürliche Konzepte der *fascinatio* in den Diskursen um Hexerei und deren Bekämpfung keineswegs ausschließen. Wurden sie im „Hexenhammer“ auf eigenwillige Weise kurzgeschlossen, so operiert From-

¹⁶ Ich habe diese Stelle gewählt, weil sie nicht nur die Vorstellung einer buchstäblichen Materialität des Blickkontakts erfasst, sondern auch für die Poetologie des Liebesblicks um 1800 relevant ist (dazu unten).

¹⁷ Plutarch: Vermischte Schriften. Mit Anmerkungen nach der Übersetzung von [J.F.S.] Kaltwasser, hg. v. Heinrich Conrad, Bd. 1: Tischgespräche, München, Leipzig 1911, Fünftes Buch, Siebente Frage, S. 194.

¹⁸ Analog dazu wird mit Bezug auf den Neid festgestellt, dass dabei aus den Augen „gleichsam vergiftete Pfeile hinausfahren“ – „so ist es, sollte ich denken, weder unglaublich noch der Vernunft zuwider, daß Personen, auf welche diese Blicke gerichtet sind, dadurch verletzt werden“. Ebd., S. 196.

¹⁹ Vgl. Heinrich Kramer (Institoris): Der Hexenhammer – Malleus Maleficarum [1486], neu aus d. Lat. übertr. v. Wolfgang Behringer, Günter Jerouschek u. Werner Tschacher, hg. v. Günter Jerouschek u. Wolfgang Behringer, München 2003, Erster Teil, Zweite Frage, S. 158-177.

²⁰ Vgl. dazu Thomas Hauschild: Der böse Blick. Ideengeschichtliche und sozialpsychologische Untersuchungen, Hamburg 1979, S. 16-27.

²¹ Vgl. Reginald Scot: The Discoverie of Witchcraft [1584], with an introduction by the Rev. Montague Summers, London 1989, S. 281ff.

²² Johann Christian Frommann: Tractatus de fascinatione novus et singularis, In quo Fascinatio vulgaris profligatur, naturalis confirmatur, & magica examinatur; hoc est, nec visu, nec voce fieri posse Fascinationem probatur; Fascinatio naturalis non per contagium, sed alia modo explicatur; Magos de se nec visu, nec voce, nec contactu, nec alio modo ladere posserobatur [...], Nürnberg 1675 (die deutschsprachigen Zitate stammen aus der Erläuterung des Frontispizes).

mann mit der Unterscheidung von ‚vulgärer‘, natürlicher und dämonisch-diabolischer Faszination.²³ Vormalig unterschiedliche Erklärungsmodelle werden damit in getrennte Phänomene überführt und auch als solche behandelt. So bestreitet Frommann zwar, dass das „Berufen“ mittels Blickkontakt, lobender Worte oder Berührung möglich sei, und denunziert diese Auffassung der „fascinatio vulgaris“ als Aberglaube. „Es red’ ein altes Weib / und seh’ auch was es wolle // So kommt es (an sich selbst) nicht in die Hexen-Rolle // durch Reden / Tasten / Sehn : Die Augen / Händ und Mund // die würcken nicht durchaus. Das hat gewissen Grund.“²⁴ Wie sich vor allem im dritten Teil des Traktats zeigt, handelt es sich bei diesem „gewissen Grund“ wiederum um den Dämonenpakt. Das Zugeständnis einer medizinischen Erklärung der „fascinatio naturalis“ setzt also den grundsätzlichen Glauben an Hexerei und diabolische Mächte keineswegs außer Kraft. Als veritables Teufelswerk wird etwa das Kunststück des Rattenfängers von Hameln dargestellt.

Mit der Dämonisierung von Weiblichkeit, wie sie in der Stigmatisierung von vorzugsweise Witwen und alten Jungfern als Trägerinnen des bösen Blicks (der wiederum als besonders schädlich für dünnhäutige Knaben und Jünglinge gilt²⁵) zutage tritt, wird die *sexuelle Dimension* der Diskurse über Faszination auf eine Weise sichtbar, die bereits in der mythologischen Ausgestaltung der ‚Protohexe‘ Medusa angelegt ist. Bei den stigmatisierenden Zuschreibungen eines im schlechten Sinne faszinierenden Blicks – bzw. im Fall der Medusa: Anblicks – handelt es sich offensichtlich um Versuche einer Bändigung sexueller Mächte und Ohnmächte, die Sigmund Freud in einem nachgelassenen Fragment über „Das Medusenhaupt“ auf Kastrationsängste zurückgeführt hat.²⁶ In den romantischen Faszinationsszenarien um 1800, die den Topos der visuellen Verhexung aufgreifen, wird die Bedrohlichkeit des Sexuellen variantenreich als Changieren von unwiderstehlicher Anziehung und ‚Grausen‘ (so der von Autoren wie E.T.A. Hoffmann und Eichendorff bevorzugt verwendete Begriff) dargestellt. Liebender und böser Blick erscheinen als zwei Seiten einer Medaille, die nie gleichzeitig zu sehen sind.²⁷

²³ Frommann übernimmt diese Trias von älteren dämonologischen Texten; sie geht vermutlich auf Martin Del Rios Traktat „Disquisitionum magicarum libri sex“ zurück, das 1599/1600 zuerst gedruckt wurde.

²⁴ Frommann [Anm. 22].

²⁵ Vgl. etwa Heinrich Kramer [Anm. 19], S. 168ff.; der Bedeutung des Sexuellen in diesem Dokument entspricht auch die obsessive Beschäftigung mit dem vermeintlichen Geschlechtsverkehr der Hexen mit dem Teufel, mit verhexungsbedingter Impotenz und dem ‚Wegzaubern‘ des Penis. – Der Hinweis auf die konstitutionsbedingte Anfälligkeit von Kindern für den bösen Blick findet sich wiederum bereits bei Plutarch [Anm. 17], S. 193.

²⁶ Sigmund Freud: Das Medusenhaupt, in: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 17: Schriften aus dem Nachlass 1892-1938, hg. v. Anna Freud, Frankfurt/Main 1993, S. 45-48.

²⁷ Zur Ambivalenz des romantischen Liebesblicks vgl. die insgesamt für das Thema

Auch der auf magischem Denken beruhende Amulettglauben dokumentiert diese sexuelle Dimension der Diskurse über Faszination als Augenzauber. Amuletten gegen den bösen Blick wird in der Regel zugetraut, dass sie diesen anziehen und damit von den Augen des Trägers ablenken; sie fungieren also als „eine Art magischer Blitzableiter“²⁸. Diese Funktion übernahmen in der römischen Kaiserzeit metallene Phallus-Amulette, die Kindern, Tieren, aber auch Triumphwagen umgehängt wurden, um sie vor dem bösen Blick eines Neiders zu schützen.²⁹ Und auch wenn diese Art des *fascinum* aus der Mode gekommen ist, ist die phallische Form auch heutzutage in Italien, wo der Glaube an den bösen Blick nach wie vor in der Alltagskultur verankert ist, in den Abwehrpraktiken gegen das *mal’occhio* oder die *jettatura* auffällig präsent. So haben viele Plastikamulette die Form von Hörnern (*corni*), und die *manu cornuta* mit ausgestrecktem Zeige- und kleinem Finger ist eine der beiden gängigen Gesten, um den Blick eines *jettatore* von sich abzuwenden. Die andere Geste, die *manu fica* (Feigenhand, bei der zwischen Zeige- und Mittelfinger der Daumen hervorguckt), ist ebenfalls deutlich obszön konnotiert.³⁰

III.

Ob sie nun als Ansteckung oder als Resultat von Zauberei konzeptualisiert wird – solange sich Faszination auf den bösen Blick bezieht, handelt es sich um ein transitives und bei aller Rätselhaftigkeit doch auch sehr konkretes Phänomen: Jemand oder etwas fasziniert jemand anderen, und zwar mittels Blickkontakt. Im 18. Jahrhundert lässt sich hier eine Verschiebung beobachten. Die Entwertung magischen Wissens und der Kampf gegen den Aberglauben im Zuge der Aufklärung, aber auch die Entkräftung der medizinisch-materialistischen Modelle des Blickkontakts als Kontagion wirken sich auch auf die Diskurse über visuelle Bezauberung aus. Zwar werden bestimmte Auswirkungen des Blickkontakts, die sich aus heutiger Perspektive als psychische Übertragung darstellen, weiterhin auch auf physiologisch-substantielle Ursachen zurückgeführt (zumal die epistemische Alternative der Psychoanalyse zu diesem Zeitpunkt noch weit entfernt

Faszination um 1800 sehr instruktive Studie von Katharina Weisrock: Götterblick und Zaubermacht. Auge, Blick und Wahrnehmung in Aufklärung und Romantik, Opladen 1990, S. 36.

²⁸ „[A] kind of magical lightning-conductor“. R. G. Collingwood: The Philosophy of Enchantment. Studies in Folktales, Cultural Criticism, and Anthropology, Oxford 2005, S. 214.

²⁹ Vgl. dazu bereits Otto Jahn: Über den Aberglauben des bösen Blicks bei den Alten, in: Berichte der Königlich-Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, philologisch-historische Klasse 7, Leipzig 1855, S. 28-110.

³⁰ Vgl. Thomas Hauschild [Anm. 20]; Richard Swiderski: From Folk to Popular: Plastic Evil Eye Charms, in: The Evil Eye, hg. v. Clarence Maloney, New York 1976, S. 28-41.

ist). So ist etwa im quasi-wissenschaftlichen Diskurs des Mesmerismus, in dem neben der Berührung die Hypnose eine zentrale Rolle spielt, von einem „fluide universellement répandu“ die Rede – eine kosmisch verbreitete Überträgersubstanz, deren epistemische Funktion insofern mit der des Kontagionsmodells vergleichbar ist, als sie ebenfalls ermöglicht, auch den Blick buchstäblich als Kontakt zu denken.³¹

Parallel dazu lässt sich als weitere Reaktion auf das epistemische Vakuum, das die offizielle Diskreditierung der Magie als Aberglauben hinterlassen hat, eine *Metaphorisierung* des gesamten Begriffsfelds des Zaubers beobachten, der durch die entsprechenden Einträge in den Wörterbüchern etwa der Brüder Grimm und Adelungs belegt wird. Die Spaltung zwischen einer buchstäblichen und einer übertragenen Bedeutung des „Augenzaubers“, die die Semantik der Faszination bis ins 20. Jahrhundert prägt (wie an der Koexistenz des Begriffs in Spezialdiskursen einerseits und der allgemeinen Verwendung für eine unerklärliche Anziehung andererseits gesehen), nimmt hier ihren Ausgang. Einen Beleg für diese Spaltung liefert der Eintrag im Grimmschen Wörterbuch unter dem Lemma „Zauberblick“: „ZAUBER-blick, n. 1) der böse, fascinierende blick, lat. *fascinum*, grch. *τίλι* *tili* [...] 2) übertr., zunächst noch romantisch nahe dem ursinn [...] früh abgeschwächt für ‚bezaubernden‘ blick aus frauenaugen [...]“³². Mit der Verwendung des „Zauberblicks“ im übertragenen Sinne geht also auch eine Aktualisierung jenes Teils der Faszinationssemantik einher, der auf den *Liebesblick* verweist, welcher ja schon bei Plutarch in Analogie zum bösen Blick dargestellt wird.

Die in dem Wörterbucheintrag konstatierte Abschwächung des „ursinn[s]“ von „Zauberblick“ lässt sich vor allem im Galanterie-Diskurs beobachten. Doch gerade vor diesem Hintergrund wird der „bezaubernde[]‘ blick aus frauenaugen“ an anderen diskursiven Schauplätzen durchaus Gegenstand einer ‚starken‘ semantischen und poetologischen Investition, so etwa in Gedichten Goethes und in

Texten der Romantik. Im ersten Fall tritt die ‚Bezauberung‘ in den Hintergrund zugunsten des ‚Blicks aus Frauenaugen‘. Wie David Wellbery für die frühe Lyrik Goethes gezeigt hat, wird hier der emphatisch aufgeladene Liebesblick zum Ausgangspunkt poetischer Produktivität. Diese ist allerdings konstitutiv an die *Gegenseitigkeit* des Blicks gebunden, an einen „specular moment“, wie Wellbery formuliert. Dieser Spiegelmoment, ein ‚Augenblick‘ in doppeltem Sinne, ist Wellbery zufolge wesentlich für die Ermächtigung des lyrischen Ichs sowohl als Subjekt als auch als Dichter. Allerdings erfährt die so gestiftete Einheit mit der Versprachlichung der imaginierten Direktübertragung schon einen Riss. Aus dieser paradoxen Situation einer poetischen Rede, die zur Sprachlosigkeit vordringen möchte, bezieht Goethes Lyrik ihre spezifische Gestaltung der Temporalität des Augenblicks: Weil noch die sprachliche Beschwörung des Moments als solchen diesen notwendig ausdehnt – in der Rede-Zeit wie im Schrift-Raum – ist das Ergebnis eine in sich verschachtelte ‚Momentanität‘ (womit sich bereits abzeichnen sollte, inwiefern diese Einlassung wieder zu Valéry's Text zurückführen wird). Zentral für die implizite poetologische Programmatik dieser Texte ist der Akt der Ermächtigung, der vom ‚Blick zurück‘ des Anderen ausgelöst wird – in einer Formulierung Wellberys:

In the lyrical variant, specularity is a scene of desire and fulfillment. There is a female figure who, in presenting herself to the male subject, gives him simultaneously his identity and the truth of his desire. This gift passes across the wordless exchange of the reciprocal regard and, received into the subject (who thereby becomes a full and identical subject), grounds his creativity, his productivity as a poet.³³

Diese subjektkonstitutive und poetologische Dimension des Sehens und Gesehenwerdens lässt sich an einem Gedicht Goethes verdeutlichen, das wahrscheinlich um 1815 entstanden ist und 1827 erstveröffentlicht wurde:

Blick um Blick

Wenn du dich im Spiegel besiehst,
Denke, daß ich diese Augen küßte,
Und mich mit mir selbst entzweien müßte,
Sobald du mich fliehst:
Denn da ich nur in diesen Augen lebe,
Du mir gibst, was ich gebe,
So wär ich ganz verloren;
Jetzt bin ich immer wie neugeboren.³⁴

³¹ Franz Anton Mesmer: *Mémoire sur la découverte du magnétisme* [1779], auszugsweise abgedruckt in Maria Tatar: *Spellbound. Studies on Mesmerism and Literature*, Princeton 1978, S. 273–276, hier: S. 273. – Mesmers Vorstellung eines allgegenwärtigen Fluidums, das zwischen den Gestirnen und belebten Organismen vermittelt und mit Magneten manipuliert werden kann, speist sich allerdings weniger aus der Tradition der Humoralpathologie als aus den ‚Einflüssen‘ des Paracelsus sowie der Äthertheorie Newtons. Zur Tendenz einer Entmaterialisierung der Körperströme im Zuge der Aufklärung, die durch die Umstellung von Säften auf Kräfte vorbereitet wird, vgl. Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999.

³² Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, 16 Bde. [in 32 Teilbänden], Leipzig 1854–1960, Bd. 31, Sp. 330. Da das Grimmsche Wörterbuch keine Fremdwörter verzeichnet, gibt es zwar keinen Eintrag zu „Faszination“; zur Erläuterung von Begriffen aus dem Umfeld von Bezauberung wird aber auf entsprechende lateinische Vokabeln zurückgegriffen: (BEZAUBERER, m. *fascinator*, *zauberer*; BEZAUBERN, *fascinare*, *verblenden*; BEZAUBERUNG, f. *fascinatio*; vgl. ebd., Bd. 1, Sp. 1795).

³³ David Wellbery: *The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism*, Stanford 1996, S. 61.

³⁴ Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, I. Abteilung: *Sämtliche Werke*, Bd. 2: *Gedichte 1800–1832*, hg. v. Karl Eibl, Frankfurt/Main 1988, S. 477.

„Wenn du dich im Spiegel besiehst“: In diesem fortgeschrittenen Stadium der Spekularität wird die Selbstkonstitution im Blick des Anderen wiederum auf diesen Anderen (oder diese Andere) projiziert. Alle für den „specular moment“ relevanten Aspekte sind in diesem Szenario geradezu mustergültig gegeben: die Drohung der ‚Entzweiung‘, die die durch den ‚Augenkuss‘ gestiftete Einheit bedroht; die Erschaffung des Subjekts im Blickkontakt mit der Geliebten („da ich nur in diesen Augen lebe“); der auf Dauer oder zumindest auf die Dauer des Gedichts gestellte Akt der Ich-Konstitution („ganz verloren“ versus „immer wie neugeboren“); und nicht zuletzt die Gegenseitigkeit des Blicks und des ‚Gebens‘, die in der Vorstellung mündet, dass auch die Geliebte sich im Spiegel nur als ganz erfahren kann, wenn sie des sie vervollständigenden Blicks des liebenden Gegenübers gedenkt – anders gesagt: wenn auch sie sich als Gesehene sieht.³⁵ Mit der Erinnerung an den Augenkuss, der ja hinsichtlich der Dimension der Berührung geradezu als Inbegriff eines Blick-Kontakts gelten kann, wird überdies das Wirken unsichtbarer Bande, durch die die Liebenden sich gegenseitig im Bann halten, auch ohne Rekurs auf „Lichtstrahlen oder sonst eine Art von Ausfluß“ (wie es bei Plutarch heißt) evoziert.

IV.

Gerade diese Gegenseitigkeit, der bestätigende Blick zurück, ist nun, wie hier wiederum nur an einem einzigen Beispiel zu verdeutlichen ist, in den zahlreichen Faszinationszenarien so genannter romantischer Texte nicht mehr gewährleistet. Schon die Grimmschen Erläuterungen zum „Zauberblick“ haben ja die übertragene Verwendung als „zunächst noch romantisch nahe dem ursinn“ beschrieben, also als *fascinum*, als böser Blick. Und wie schon Plutarchs Ausführungen implizieren, ist es unter anderem die Gegenseitigkeit, die den liebenden Blick vom bösen Blick unterscheidet. Die romantische Annäherung an den ‚Ursinn‘ von Faszination als einseitigem und durchaus destruktivem Augenzauber lässt sich exemplarisch an einer Szene aus Joseph von Eichendorffs Märchen novelle „Das Marmorbild“ (erstveröffentlicht 1819) ablesen. Es handelt sich um jene Passage, die den ersten Blickkontakt des Protagonisten Florio mit dem titelgebenden „Marmorbild“ beschreibt:

³⁵ Vgl. den Kommentar Wellberys zu Goethes Gedicht „Mir schlug das Herz“, der früheren Fassung von „Willkommen und Abschied“ (Wellbery legt seiner Interpretation eine aus beiden Texten kontaminierte Version zugrunde): „Seing the beloved, the protagonist finds himself: *his identity – his ‚ich‘ – is constituted within the mirroring that allows him to see himself being seen.*“ Wellbery [Anm. 33], S. 41. Die Parallelen zu Lacans Konzepten des Spiegelstadiums und des Blicks als ‚Objekt a‘ sind hier und an anderen Stellen deutlich, auch wenn sich Wellbery nicht explizit darauf bezieht.

Der Mond, der eben über die Wipfel trat, beleuchtete scharf ein marmornes Venusbild, das dort dicht am Ufer auf einem Steine stand, als wäre die Göttin soeben erst aus den Wellen aufgetaucht und betrachte nun, selber verzaubert, das Bild der eigenen Schönheit, das der trunkene Wasserspiegel zwischen den leise aus dem Grunde aufblühenden Sternen widerstrahlte. Einige Schwäne beschrieben still ihre einförmigen Kreise um das Bild, ein leises Rauschen ging durch die Bäume ringsumher.

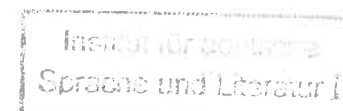
Florio stand wie eingewurzelt im Schauen, denn ihm kam jenes Bild wie eine lang gesuchte, nun plötzlich erkannte Geliebte vor, wie eine Wunderblume, aus der Frühlingsdämmerung und träumerischen Stille seiner frühesten Jugend heraufgewachsen. Je länger er hinsah, je mehr schien es ihm, als schlug es die seelenvollen Augen langsam auf, als wollten sich die Lippen bewegen zum Gruße, als blühe Leben wie ein lieblicher Gesang erwärmend durch die schönen Glieder herauf. Er hielt die Augen lange geschlossen vor Blendung, Wehmut und Entzücken. –³⁶

Mit der von Eichendorff an dieser Stelle qua Gedankenstrich markierten Zäsur bietet sich die Gelegenheit, das Zitat zu unterbrechen, um auf die Anbahnung eines „specular moment“ hinzuweisen, die in diesem Passus evoziert wird: Bevor er sich entschließt, die Augen zuzumachen, bemüht sich Florio um einen Blick zurück aus den Augen jener „lang gesuchte[n], nun plötzlich erkannte[n] Geliebte[n]“. Deren Herkunft aus einer phantasmatisch verklärten Kindheit weist sie als eine entrückte Figuration von Mütterlichkeit aus, die Bestätigung und Fülle verheißt. Die Mischung von „Blendung, Wehmut und Entzücken“ erinnert überdies an Plutarchs Feststellung, dass die Faszination durch den Liebesblick als ‚bittersüß‘ (Sappho) erfahren wird.

Nun scheint das Gegenüber in diesem potentiellen Blickkontakt allerdings seinerseits in einem narzisstischen Akt der Selbstverzauberung befangen zu sein (statt, wie in Goethes Gedicht vorgestellt, selbst im Spiegel noch den Blick des Geliebten zu sehen). Und nicht zuletzt handelt es sich um eine Statue, auch wenn in dieser mythologisch anspielungsreichen Szene nach dem Vorbild Pygmalions deren Belebung imaginiert wird. Die Bestätigung durch ihren Blick zurück, die von Florio gleichzeitig antizipiert und erinnert wird, erweist sich wie die Belebung als das Resultat einer optischen Täuschung, als illusionistischer Effekt seines eigenen Starrs („Je länger er hinsah, je mehr schien es ihm, als...“). Einmal mehr scheint hier zu gelten, was bereits mit Bezug auf Valéry's Text festgestellt wurde: Wer nur eine Sache sieht, ‚sieht‘ nicht. Kein Wunder, dass dieser Zustand auch mit geschlossenen Augen anhält. Der Passus wird folgendermaßen fortgesetzt:

Als er wieder aufblickte, schien auf einmal alles wie verwandelt. Der Mond sah seltsam zwischen den Wolken hervor, ein stärkerer Wind kräuselte den Weiher in

³⁶ Joseph von Eichendorff: Das Marmorbild [1819], in: Ders.: Werke in fünf Bänden, Bd. 2: Ahnung und Gegenwart. Erzählungen I, hg. v. Wolfgang Frühwald u. Brigitte Schillbach, Frankfurt/Main 1985, S. 383–428, hier: S. 397.



trübe Wellen, das Venusbild, so fürchterlich weiß und regungslos, sah ihn fast schreckhaft mit den steinernen Augenhöhlen aus der grenzenlosen Stille an. Ein nie gefühltes Grausen überfiel da den Jüngling. Er verließ schnell den Ort [...].³⁷

Florios Wunsch nach dem Blick zurück wird demnach zwar eingelöst, doch er erweist sich gerade nicht als Bestätigung, sondern als *fascinum*. Der Übergang von der Antizipation einer ermächtigenden Bestätigung dank Blickkontakt zur völligen Destabilisierung des Subjekts – und damit vom Liebesblick zum wenn nicht bösen, so doch kalten und grauenerregenden Blick – könnte kaum drastischer beschrieben werden. Besonders typisch für die romantischen Faszinations-szenarien wäre allerdings, dass der Jüngling nach einer solchen Begegnung, die ihn „wie angewurzelt im Schauen“ erstarren lässt und die sich vorzugsweise im Mondlicht abspielt, in Ohnmacht fällt.

Anders als beim „specular moment“ im Sinne Wellberys wird der faszinierte Betrachter zum passiven Opfer eines machtvollen Blicks, der ihn nicht er-, sondern *entmündigt*; die Möglichkeit narzisstischer Spiegelung im Gegenüber ist ihm abhanden gekommen. Für die Thematisierung solcher Erlebnisse von *Macht* bzw. *Ohnmacht* eignet sich das Wortfeld des Zaubers nicht zuletzt deshalb, weil es unerklärliche Wirkungen immerhin zu benennen und überdies unter Rekurs auf tradierte Vorstellungen von Magie und Verhexung zu bebildern erlaubt. Entsprechend ist um 1800 von ‚Zauber‘ häufig dann die Rede, wenn etwas erstens außer Kontrolle gerät und zweitens gleichzeitig oder unmittelbar aufeinanderfolgend Angst und Lust bereitet. Diese Situation wird zumeist durch das Einwirken einer ‚fremden Gewalt‘ ausgelöst, die eine Figur auf unerklärliche Weise aus ihren gewohnten Lebenszusammenhängen entfernt. Auf die Situation der visuellen Erfahrung bezogen, erfasst der Augenzauber die Irritation des den Blick besitzenden Subjekts, das sich als dessen Objekt erfährt, ohne sich diesen ‚Blick zurück‘ in Form einer imaginären Bestätigung aneignen zu können.

Für die im Grimmschen Wörterbuch für die Semantik des „Zauberblicks“ beschriebene Tendenz einer Romantisierung, die sich der buchstäblich-magischen Bedeutung annähert und die mit der metaphorisch-galanten Verwendung konkurriert, liefert „Das Marmorbild“ ein prägnantes Beispiel.³⁸ In Eichendorffs Erzählung wird diese Konkurrenz von sublimierter und verhextender Erotik in den Gegensatz von lebendigem Liebes- und totem Statuenblick überführt. Der tote Blick ist dabei insofern selbst tötend, als er den Betrachter gleichsam ver-

steinert. Dem entspricht die zu dem „Marmorbild“ komplementäre Rolle der Frauenfigur Bianca. Sie wird mit allen Attributen der Unschuld versehen und zwar ihrerseits als Bild inszeniert, allerdings als „Engelsbild“. Von diesem Bild erfährt Florio zuletzt jenen bestätigenden Blick, der ihn nach den erotischen Verwirrungen durch die nächtlichen Begegnungen mit verschiedenen Figurationen der Venus „wie neugeboren“³⁹ sein lässt.

Damit hält also nicht zuletzt die aus dem Hexendiskurs bekannte sexuelle Dimension des faszinierenden Blickkontakts, die etwa in Goethes Gedicht „Blick um Blick“ zugunsten reziproker Subjektivierungseffekte aufgehoben ist, Einzug in die literarischen Szenarien des Augenzaubers. Mit jener medusenhaften Venus aus Stein, die Florio erstarren lässt, variiert Eichendorff das in romantischen Texten (insbesondere Ludwig Tiecks) prominente Tannhäuser-Motiv. Neben dem Sirenen-Mythos liefert dieses eines der bevorzugten literarischen Muster, um die unwiderstehliche und vor allem einseitige erotische Anziehung junger Männer als Verzauberung zu thematisieren.⁴⁰

In der Begegnung mit dem „Marmorbild“ ist der ‚Blick zurück‘, der in Eichendorffs Text als Antwort auf Florios skopisches Begehren inszeniert wird, konkret an ein machtvolles Augenpaar gebunden. Doch parallel zu dieser Konkretisierung des ‚Blicks zurück‘ als Auge lässt sich in den Ansätzen einer Re-Romantisierung des „Zauberblicks“ die Tendenz zur *Abstraktion* beobachten, die sich sogar im „Marmorbild“ abzeichnet. Denn Florio sieht zwar Augen, die sich für die Dauer eines gedehnten Moments sogar als „seelenvoll[]“ erweisen. Aber selbst dieser Blick kann insofern als abstrakt gelten, als er von einer Statue – von „steinernen Augenhöhlen“ – und damit von einem unbelebten Gegenstand ausgeht. Auf eine solche Abstraktion, die sich auch als Registerwechsel vom archaischen *fascinum* zum diffuseren Faszinosum beschreiben lässt, ist auch die besondere romantische Vorliebe für den *Glanz* zurückzuführen, der als Antizipation oder Platzhalter des Blicks zurück eingesetzt wird – eine Funktion, die bereits der Etymologie des Worts ‚blicken‘ eingeschrieben ist, bringt sie es doch mit den Bedeutungen ‚glänzen‘, ‚aufleuchten‘ und ‚blitzen‘ in Verbindung.⁴¹ So wird zum Beispiel in Ludwigs Tiecks Märchen-novelle „Der Runenberg“ dem Protagonisten jedes Funkeln und Glitzern zum Signifikanten jener weiblichen Gestalt

³⁷ Ebd.

³⁸ Es gibt von Eichendorff auch ein Gedicht mit dem Titel „Zauberblick“ (Erstdruck 1837), das ebenfalls die Begegnung mit „ein’ schöne Fraue“ beschreibt, von der sich das lyrische Ich im Nachhinein – wie so oft bei Eichendorff – nicht mehr sicher ist, ob er nur geträumt hat: „Doch das vergess’ ich nimmer, / Wie sie mich angeschaut!“ (Joseph von Eichendorff [Anm. 36], Bd. 1: Gedichte. Versepen, hg. v. Hartwig Schultz, Frankfurt/Main 1987, S. 396f.) Im Unterschied zur zitierten Passage im „Marmorbild“ wird die Ambivalenz dieses ‚Blicks zurück‘ hier jedoch weniger szenisch und wortreich ausbuchstabiert.

³⁹ Eichendorff: Marmorbild [Anm. 36], S. 428. Auf Florios erleichtertes Bekenntnis „Ich bin wie neugeboren“ antwortet Bianca mit einem wortlosen Blick: „Bianka blickte ihn, statt aller Antwort selber wie fragend, mit ungewisser, noch halb zurückgehaltener Freude an und sah recht wie ein heiteres Engelsbild auf dem tief-blauen Grunde des Morgenhimmels aus.“

⁴⁰ Auf das Motiv des von der Venus verführten Tannhäuser, das mit dem Gedicht „Der Tannhäuser“ in der von Achim von Arnim und Clemens Brentano herausgegebenen Anthologie „Des Knaben Wunderhorn“ erneut in Umlauf gebracht worden war, wird in „Das Marmorbild“ schon eingangs explizit hingewiesen, wenn „von dem wunderbaren Spielmann“ die Rede ist; auch das Bild der Sirenen wird erwartungsgemäß aufgerufen (vgl. ebd., S. 386, 395 u. 424).

⁴¹ Vgl. den Eintrag „Blick/blicken“ in Kluge [Anm. 8], S. 119.

von „überirdische[r] Schönheit“, deren Anblick ihn auf dem Runenberg in seinen Bann gezogen hat. Hatte sie selbst seinen Blick nun gerade nicht erwidert, so sind es ausgerechnet Goldstücke, die ihn „anblicken“, dass ihm „der rote Glanz tief in [s]ein Herz hinein geht!“, und deren „gelbe Augen“ dem verzauberten Jüngling „zublinzel[n]“ und ihm „heimlich ein Liebeswort ins Ohr sagen“ wollen.⁴² Es entspricht der Logik der Substitution, die der Text zwischen visuellem Begehren, Gold und Geld etabliert, dass dem Protagonisten das zwanghafte nächtliche Zählen dieses Geldes eine Ersatzbefriedigung verschafft. Nicht immer ist der Blick zurück, der in romantischen Texten nicht nur Menschen und Tieren, sondern auch Objekten und Bildern zugeschrieben wird, mit sexueller Verheißung und Bedrohung verknüpft. Seine Abstraktionen können auch der diffusen metaphysischen Erfahrung gelten, dass es ‚Blick gibt‘. Zentral ist jedenfalls: Der Faszinierte erlebt sich als Objekt eines Blicks zurück, aber dieser Blick wird nicht im emphatischen Sinne geteilt.

V.

Vor diesem Hintergrund sollte nun deutlich geworden sein, inwiefern Valéry's Bestimmung der Faszination an die Begriffsgeschichte und an die poetologischen Ausgestaltungen des Augenzaubers anschließt. Seine Reflexionen gehen aber noch einen Schritt weiter, indem das faszinierende Gegenüber zunächst völlig ausgeklammert wird zugunsten der bloßen Disposition zum Fasziniertwerden. Es ist nicht klar, ob es nicht der bloße „Aufenthalt in einer mondbeschiedenen Landschaft“ und/oder die „fesselnde Ruhe“ an sich sind – bei Eichendorff noch tendenziell Präliminarien des eigentlichen Akts –, die den *Stupor* bereits ausgelöst haben. Der Faszinierte ist nicht nur durchlässig für die Wirkung seiner Umgebung, sondern vollzieht eine Art magischer Mimesis an die Mondlandschaft, mit der er sich zu einem nun menschenleeren, nämlich subjektfreien Kontinuum verbindet. „[T]out l'être devenant inhabité par soi-même, *désert* comme ce lieu lunaire“: Als Entleerung des „Sein[s]“ zugunsten eines Zustands völliger Empfänglichkeit benennt ‚Faszination‘ hier einen hypnotischen Zustand, der ohne Augenpaare oder andere Objektivierungen des Blicks auskommt.

Gleichzeitig verleiht Valéry's Bestimmung der Faszination der Involviertheit jenes anderen Sinnes Ausdruck, die in den bisherigen Ausführungen vernachlässigt wurde, obwohl sie gerade bei Eichendorff bereits anklang: „un œil qui ne voit plus qu'une chose, une oreille qui suit, précède, obéit, — obéit en avançant —“. Die besondere Rolle visueller Wahrnehmung gegenüber anderen Sinneserfahrungen, die den Diskurs über Faszination prägt, wird zwar nicht aufgegeben. Die verschachtelte Gleichzeitigkeit verschiedener Sinneserfahrungen, des Sehens und

des Hörens, die sich der Text auch performativ umzusetzen bemüht, weist die Faszination aber zusätzlich als multisensorielle Empfänglichkeit aus, als eine gegenseitige Selbstüberholung der Sinnesaktivitäten, die darüber hinaus ihrerseits eine Art Machtspiel untereinander austragen – mit dem paradoxen Effekt der Betäubung (weniger paradox vielleicht, wenn man diese Dynamik als ‚Overkill‘, als Reizüberflutung, auffasst).

Das Problem der in sich komplexen Zeitlichkeit des ‚Augenblicks‘ teilt Valéry's Text mit Goethes lyrischer Inszenierung des „specular moment“, ebenso wie das der Versprachlichung. Valéry löst dieses Problem mit einer Form stilisierten Gestammels, das die Dehnung des Moments in eine parataktische Verschachtelung des Satzbaus übersetzt, die auf typographischer Ebene durch den übermäßigen Gebrauch von Satzzeichen unterstrichen wird (man beachte die langen Gedankenstriche). Und auch die ‚unbestimmte Erwartung‘ mag man auf den Abschluss des Satzes beziehen, der bei aller Komplexität syntaktisch unvollständig ist, weil mit dem Gerundium „devenant“ (statt ‚devient‘) das Werden auf Dauer gestellt wird. Aber apropos Abschluss: Dramaturgisch hat der Satz natürlich ein Ende, das von Valéry ebenso wie in diesem Kommentar nun lange genug aufgeschoben wurde: Am Ende steht die Bereitschaft, ‚einen fremden Willen zu empfangen‘. Der Bezug zu den Praktiken einseitiger Beeinflussung wie der Hypnose und der Suggestion ist hier überdeutlich. Es bleibt offen, wessen oder welcher Blick bzw. ‚fremder Wille‘ hier eingesetzt werden kann – der eines oder einer Geliebten? Oder eines Führers? Dass aber dieser Wille mit dem Gehorsam und der Unterwerfung eines Subjekts rechnen kann, das sich seiner Subjektivität vorübergehend entledigt hat, stellt eine Machtübernahme in Aussicht, deren Dimensionen von der gegenwärtig dominanten Bedeutung der Faszination als harmlose Form der ‚Anziehung‘ nicht mehr erfasst wird.

⁴² Ludwig Tieck: Der Runenberg [1804], in: Ders.: Schriften in 12 Bänden, Bd. 6: Phantasia, hg. v. Manfred Frank, Frankfurt/Main 1985, S. 184–209, hier: S. 192 u. 200.