

Begehren nach Bildern

Verführung zu einem zweiten Blick

Aus: Arbeitsblätter Psychoanalyse/Rebus, 2002

Ausgehend von einer postmodern konnotierten Ästhetik, die sich nicht mehr nur auf die Frage nach der Beurteilung des Schönen und Erhabenen einschränken lässt, rückt das Wahrnehmen ins Zentrum meiner Reflexion. Aisthesis, wörtlich: wahrnehmen, ist eine Erweiterung des Sehens, in dem die anderen Sinne mitberücksichtigt werden; es ist eine Hinwendung zum Unerhörten und Atmosphärischen. Das was sich zeigt, wird mit allen Sinnen wahrgenommen; es kommt zu einer mimetischen Annäherung an das sich Darstellende. Die neue Ästhetik versteht sich als Denken, das «über Sinne verfügt und mit ihnen Sinn macht» (Welsch, 1990, S. 47); sie hat den Doppelcharakter von Empfindung und Wahrnehmung, von Gefühl und Erkenntnis, von Sensation und Perception. Dieses ästhetische Denken ist ein selbstkritisches insofern, als es die eigenen Grenzen mitreflektiert: Die Grenzen der Ästhetik ist die Anästhetik, wo Wahrnehmungen in Empfindungslosigkeit und Coolheit kippt und stumpf werden.

Diese «Neue Ästhetik» wird vor allem durch zwei Hinwendungen charakterisiert: durch die Hinwendung zur Wahrnehmung und jene zum Bild. Mit dieser Wende will sie den Phänomenen der Gegenwart auf die Spur kommen. Denn angesichts der permanenten Bildüberflutung, der laufenden Medialisierung der Gesellschaft, der zunehmenden Virtualisierung im Sinne von Aufbau neuer Utopien und Gegenwelten und damit auch der Fiktionalisierung der Wirklichkeit - in einer solchermassen sich zeigenden Gegenwart muss ein kritisches Denken Kategorien zur Verfügung stellen, die die Gegenwart zu erschliessen verstehen, Erkenntnisse und Einsichten in die Phänomene eröffnen und Selbst-Positionierungen ermöglichen.

In jeder ästhetischen Erfahrung zeigen sich Vielfalt und Pluralität, Ein- und Ausschlüsse und Grenzziehungen zur Anästhetik. Als Erfahrung, die im Bekannten Neues entdeckt, hat sie einen ausgeprägten «Sinn für

das Besondere» (Welsch, 1996, S. 192). Der Sinn für das Besondere sieht, was sich zeigt, und nimmt zugleich jene Brüche, Widersprüchlichkeiten, Divergenzen und Störungen wahr, die sich zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren darstellen. Das Besondere zeigt sich dort, wo das Bekannte unheimlich geworden ist, wo es sich zu Fremdem verdichtet hat - nicht jedoch im Verborgenen, sondern auf der Oberfläche. Die Psychoanalyse folgt hier - wie die Kunst - jener Entwicklung, die Latenzen aufbricht, die Unsichtbares sichtbar und Unbewusstes bewusst macht; damit thematisieren beide nicht nur die Wahrnehmungen, sondern auch die psychischen Bilder und die sozialen, öffentlichen Bilderhaushalte, die aufgrund von komplexen Zuschreibungen entstehen.¹

Die Einstellung gegenüber den innerpsychischen Prozessen und Bewegungen wiederholt sich als Einstellung gegenüber der Realität. Sie ist folglich wiederum eine ästhetische: «Diese ästhetische Einstellung zum Lebensziel bietet wenig Schutz gegen drohende Leiden, vermag aber für vieles zu entschädigen. Der Genuss an der Schönheit hat einen besonderen, milde berausenden Empfindungscharakter.» (Freud, 1930, S. 214) Diese «ästhetische Einstellung» zur Realität schreibt Freud einen «milde berausenden Empfindungscharakter»; er betont, dass sie die «Qualität unseres Fühlens» (Freud, 1919, S. 243) hervorhebt.

¹ Die Philosophin Herta Nagl-Docekal formuliert sechs Elemente einer feministischen Ästhetik: Ein Element ist die Thematisierung der Frage einer geschlechterdifferenzierten Wahrnehmung (gerade auch in der Kunst); ein zweites Element will einen Blick der Frauen in die Kunst bzw. auf Kunstwerke gewährleisten, damit der einseitig männlich dominierte Blick korrigiert werden kann. Ein drittes Element schliesslich thematisiert das Bild der Frau in der Öffentlichkeit, und zwar sowohl in der Fremdzuschreibung durch die Gesellschaft als auch in der Selbstdarstellung der Frauen. Sie betont viertens, dass zu einer feministischen Ästhetik die Zerschlagung des Mythos Frau gehört - zugunsten einer eigenständigen Identität von Frauen. Fünftes Element ist die Selbstinterpretation einer jeden Frau. Und schliesslich sechstens: Eine weibliche Ästhetik will einen Rahmen schaffen, in dem Frauen ohne Angst vor Übergriffen oder Unterdrückungen verschieden sein und ihre Differenzen zum Ausdruck bringen können. «Feministische Ästhetik entwirft damit ihrerseits eine Utopie des Besonderen.» (Nagl-Docekal, 1992, S. 41). Wie auch immer diese Utopie des Besonderen aussieht bzw. aussehen wird, unbestritten bleibt, dass es keine poetische Hervorbringung und dass es folglich auch keine ästhetischen Erfahrungen und Erkenntnisse gibt ausserhalb der kulturellen Bilder und des kulturell codierten Körpers. (Vgl. Von Braun, 2000b; Nagl-Docekal, 1999, S. 101ff.)

Sex und Text

Der «milde berauschende Empfindungscharakter» von ästhetischen und anästhetischen Erfahrungen und Erkenntnissen lässt sich m.E. anhand des Filmes *The Pillow Book* (1996) des englischen Regisseurs Peter Greenaway bildlich verdeutlichen.

Zuerst der Versuch eines Überblickes, der scheitern muss, gerade weil der Film selbst auf die Zentralperspektive verzichtet; aber doch der Versuch eines roten Fadens. Bereits die erste Einstellung bietet jene Denkfigur dar, die sich wie eine Erinnerungsspur und Zukunftsperspektive - wie eine Re/prä/sentation, also eine Wahrnehmung sowohl zeitlich zurückschauend als auch voraussehend - durch den Film zieht: An Nagikos Geburtstag malt ihr Vater, der Hieroglyphenmaler, folgenden Psalm auf das Gesicht und den Rücken, der die Schöpfung würdigt: «Als Gott das erste Lehmmodell eines Menschen schuf, malte er die Augen darauf, die Lippen und das Geschlecht. Dann malte er den Namen jedes Menschen darauf, damit ihn seinen Besitzer niemals vergessen soll. Wenn Gott seine Schöpfung gefiel, erweckte er das bemalte Lehmmodell zum Leben, indem er seinen eigenen Namen darauf schrieb.» Während dies der Vater seiner Tochter auf die Haut schreibt, sie also wörtlich: beschreibt, und die Tochter schweigend und staunend zusieht und zuhört, rezitiert die Mutter den Psalm, während die Tanten einen schützenden Kreis um den Maler und die Bemalte formen; später, am Abend wird die Mutter der Tochter aus dem Kopfkissenbuch der Sei Shonagon vorlesen. Das Ritual, die kalligraphischen Liebkosungen des Vaters und der mütterliche Wort-Singsang, wiederholt sich mit jedem Geburtstag Nagikos. An ihrem sechsten Geburtstag entscheidet sich Nagiko, bestärkt von der Tante, selber ein *Pillow Book* zu führen, alles, was sie beobachten wird, aufzuschreiben und es vielleicht später mit eigenen Liebhaber-Geschichten zu füllen. Während sie an diesem Tag die Kalligraphie mit ihrem Namen zu üben beginnt, trifft sich ihr Vater mit seinem Verleger, wie an jedem ihrer Geburtstage, um Geschäfte zu vereinbaren. Man erfährt, dass der Verleger den Vater zu Texten (möglicherweise auch zu Sex) nötigt, ihn auch erpresst und finanziell schließlich ruiniert. Nagiko sieht Transaktionen, die sie erst später «lesen» können wird. In seinem Verlagshaus trifft Nagiko bald schon auf ihren ersten Ehemann. Sie protokolliert mit ihrer Stimme aus dem Off: «Ich wurde zur Frau, ich heiratete, ich bekam einen Ehemann und eine stilvolle Feier.» Der ihr vom Verleger zugesprochene Ehemann weigert sich, das individuelle Ritual des Beschreibens weiterzuführen. Sie vertraut sich in ihrer Einsamkeit ihrem *Pillow Book* an; das Buch füllt sich mehr und mehr mit Geschichten

von Enttäuschungen. Der Ehemann liest eines Tages ihr Kopfkissenbuch, ärgert sich, dass sie es in verschiedenen Sprachen schreibt und verhöhnt, dass sie ihr belangloses Leben in Worte kleidet. Er zündet es an. Zwei Feuer markieren Wendepunkte in Nagikos Leben.

Das erste Feuer verbrannte ihre Ehe und trieb sie in die Fremde, nach Hongkong. In Hongkong entschließt sie sich, das Erbe ihres Vaters lebendig zu halten. Am 21. Geburtstag gibt sie sich den Segen des Vaters selber: Sie schreibt den Psalmen mit der Schreibmaschine und klebt sich die Schrift auf die Brust. Das Papier fällt ab. Verärgert zerknüllt sie den geschriebenen Psalmen und wirft die Schreibmaschine ins Klo. Sie fragt sich: «Was ist wichtiger - ein guter Kalligraph, aber mittelmäßiger Liebhaber oder aber ein vortrefflicher Liebhaber und einen nur mittelmäßigen Kalligraphen zu finden?» Sie modelt tagsüber, um sich den Lebensunterhalt zu finanzieren, und sucht sich Kalligraphen-Liebhaber des Nachts. Zunehmend unzufrieden beginnt sie selber, Haut zu beschreiben und die Beschriebenen (allesamt Männer) fotografieren zu lassen. Ihr erstes Buch, das nach und nach nachts entsteht, lehnt der Verleger mit der Begründung ab, es sei das Papier nicht wert, auf dem es geschrieben stehe. Nagiko ist enttäuscht und folgt dem Rat, allenfalls den Verleger zu verführen, wenn schon nicht mit Worten, dann eben mit dem eigenen Körper. Sie will den Verleger aufsuchen. Im Verlagshaus sieht sie Jerome wieder, jenen englischen Übersetzer aus dem Café Typo, der, wie es sich nun herausstellt, auch der Liebhaber des Verlegers ist. Sie geht Jerome nach, spricht ihn an, schmeichelt ihm und versichert ihm ihre Bewunderung für all jene Bücher, die er noch schreiben werde. Das erste gemeinsame Geschäft ist finanzieller Art: Er will sie zum Essen einladen, kann aber die Rechnung nicht bezahlen. Sie stellt ihre Handfläche zur Verfügung; der Handtext wird kopiert und wird zum Cheque. Später kommen sie ins gemeinsame Kalligraphie-Liebes-Geschäft. Wiederum ertönt Nagikos protokollierende Stimme aus dem Off: «Wenn ich nicht den Verleger verführen kann, so kann ich vielleicht den Liebhaber des Verlegers verführen.» Eine glückliche Zeit der Liebes- und Wortspiele zwischen Nagiko und Jerome beginnt. Jerome schliesslich ist es, der ihr als dessen Liebhaber den Zugang zum Verleger eröffnet. Sie schreibt ihre Geschichten auf seine Haut und schickt ihn als Repräsentanten zum Verleger zurück. Der Verleger druckt ihren Text - und behält den Liebhaber. Nagiko wartet auf Jerome, wird von Eifersucht übermannt, sucht sich neue Haut und schickt abermals Männer-Haut-Bücher zum Verleger. (Drei weitere Bücher entstehen, nämlich das Buch der Unschuld, des Idioten und des Impotenten.) Im Verlag sieht Jerome das fünfte Buch, das Buch des

Exhibitionisten, und erschrickt. Er sieht einen fremden Mann im Verlag, nackt, beschrieben in jenen Farben, die Nagiko für ihn ausgewählt hatte; er realisiert, dass sie weitere Bücher textet, sieht, dass sein Verleger-Liebhaber auch dieses fünfte Buch mit den Augen verschlingt; er befürchtet, dass Nagiko, um die Haut des zu Beschreibenden geschmeidig zu machen, auch mit diesen Männern schläft. Jerome kehrt voller ängstlicher Erwartungen zu Nagiko zurück und findet verschlossene Türen vor. Durch die Türen gesteht und schreit er ihr seine Liebe zu. Verzweifelt wendet er sich schliesslich an Hoki, den abgewiesenen Verehrer-Fotograph von Nagiko, der ihm den Rat gibt, als gespielten Romeo nun seinerseits Nagiko zu erschrecken. Jerome greift den Plan auf und vergiftet sich langsam, in dem er mit Pillen spielt und diese abzählt; Nagiko findet ihn zu spät, nackt auf dem Bett, das Pillow Book der Sei Shonagon über seinem Geschlecht aufgeschlagen. Im Dunkeln entschuldigt sie ihre Eifersucht und benennt ihre Liebe, bevor sie gewahr wird, dass er bereits tot ist. Sie ehrt Jerome, in dem sie ihn rituell wäscht und beschreibt: Er wird ihr (sechstes) Buch, das Buch des Liebhabers. Dann zündet sie das Abbild von Jeromes Wagen an, verbrennt ihre Bücher und ihr Schlafzimmer. Das zweite Feuer entbrennt; es treibt sie nach Hause zurück.

Der Verleger lässt Jeromes Leiche exhumieren. Er häutet Jerome und verarbeitet diese Haut zu einem Kopfkissenbuch, das er all abendlich hervornehmen und um sich schlingen wird, daran riechend und darin lesend.

Nagiko hatte Jerome dreizehn Bücher versprochen, die sie nun schreiben will, um seine Haut vor dem Verleger zu retten. Der Verleger geht den Tauschhandel ein, Nagiko schreibt die noch ausstehenden sechs Bücher (das Buch des Zerstörers, der Jugend, der Geheimnisse, des Schweigens, des Betrügers, der falschen Starte und des Todes). Das dreizehnte Buch ist jenes des Todes:

Der Bote überbringt nicht nur den Text, sondern auch den Tod. Der Verleger willigt in den eigenen Tod ein. Nagiko hat jenen Mann bewältigt, der nicht nur ihren Liebhaber, sondern bereits ihren Vater ruiniert hatte. Sie legt ihr privates, intimes Pillow Book of Lover in einen Schrein in ihrem neuen Heim. Und beginnt daraufhin, ihren Geburtstag zu feiern, indem sie das gemeinsame Kind von ihr und Jerome zu beschreiben beginnt. Sie pinselt auf die Haut des Kindes und spricht ihre eigenen Worte. Der Film endet, während sie ihre eigenen Worte kalligraphiert - im Schutze jenes Schreins und jenes Kreises traditionelle Lieder singender Frauen.

Nagiko entwickelt sich von der passiv beschriebenen Frau zur aktiven Schreibenden, von der passiv

Geliebten zur aktiven Liebhaberin, vom Model, das fotografiert wird und als Projektionsfläche männlicher Phantasien dient, zur Autorin, die fotografieren und Phantasien über Worte evozieren lässt, von der Frau, die nur gesehen und berührt wird, zu einer Frau, die selber sieht und berührt. Dazu folgende Szene:

Nagiko's Suche nach dem idealen Liebhaber-Kalligraphen führte sie ins Café Typo, wo sie Jerome kennenlernt. Sie lässt sich von ihm beschreiben - «ich brauche einfach Schriften, frag nicht, warum», erwidert sie ihm ungeduldig - auf den Rücken zuerst, und zwar in jenen vier Sprachen, die er als Übersetzer englischer Herkunft beherrscht. Seine hilflose Frage: «Was soll ich schreiben?», kontert sie: «Schreib: Wir trafen uns das erste Mal im Café Typo. Schreib es hin auf japanisch, französisch und englisch.» Jerome beginnt zu schreiben. Sie presst nach seiner Beschreibung ihren Rücken auf das Kissen und betrachtet das Schriftbild, entfernt den Kissenbezug, bezahlt ihn und steckt ihn ein.

«Sollen wir noch mehr schreiben», fragt er.

«Vielleicht», antwortet sie. «Du riechst komisch. Benützt Du Parfum? Und Deine Finger ...»

«Was ist mit meinen Fingern?»

«... Ich gebe Dir noch eine Chance, die letzte: Schreib auf meine Brüste!»

«Es ist ein wenig unpassend», wehrt er verlegen lachend ab.

«Wieso? Ich entscheide, was unpassend ist. Was heißt auf jiddisch «Brüste»? Wenn Du das Schreiben wirklich willst, schreibst du überall.»

Er beginnt zu schreiben, beugt sich vorsichtig über sie, führt den Stift sachte über ihre Haut, während sie mit einem Handspiegel seinen Schriftzug kritisch beobachtet, diesen gar mit den Augen nachfährt.

«Nein. So wird das bestimmt nichts. Du kannst gar nicht schreiben. Das ist keine Schrift, das ist nur Gekritzeln. Verschwinde! Du bist gar kein Schreiber, sondern ein Schmierer. Ich habe Dich mit Deiner Schreibmaschine gesehen, klick-klack. Verschwinde! Los!» Sie schickt ihn fort.

Sie kleidet sich wieder an, während er sich langsam entblößt. Er hält ihr den Stift entgegen und fordert sie heraus: «Du könntest es mir zeigen. Na los!» Er packt ihr Handgelenk.

«Nein, ich kann nicht. Was hätte ich davon. Nein, Du musst auf mir schreiben.»

«Na los doch!» Er drückt ihr den Stift in die Hand: «Benütze meinen Körper wie die Seiten eines Buches, Deines Buches.» Er hält ihr den entblößten Oberkörper entgegen.

Sie flieht - er lacht.

Daheim beginnt sie sich zu schreiben. Erst auf dem vom Dampf beschlagenen Badezimmerspiegel, später

auf ihre Beine und ihrem Oberkörper. Sie schaut sich an; ihre Hieroglyphen wirken ungelent, fast plump, irgendwie schmierend. Man sieht, wie die mit Wasser vermischte Tinte ins Loch der Badewanne abfließt. Und aus dem Off erklingt ihre Stimme, Zeilen aus der Sei Shonagon rezitierend: «Brustwarzen, so hart wie Knöpfe», «eine Wölbung, wie ein halbgeöffnetes Buch». Später geht sie auf die Strasse und sucht sich Haut von Männern, um diese zu beschreiben. Sie lässt die beschriebenen Männer von Hoki, einem unglücklichen Verehrer, fotografieren.

«Von jetzt an», meint sie, «werde ich die sein, die schreibt. Von jetzt an werde ich der Stift sein.»

The Pillow Book ist in dieser einen Lesart die Geschichte von Nagikos Subjektwerdung. Nagiko wird zu einer selbstbestimmten Frau, die nicht nur ihren Wunsch, selber zu schreiben, realisiert, sondern sich auch ihre sexuellen Wünsche erfüllt. Sie findet also ihre eigenen Worte in dem Moment, indem sie sich selber als Autorin und als Frau erkennt. Peter Greenaway verbindet in diesem Film Schreiben und Berühren, Worte und Sexualität, Text und Sex. Ihr Liebespiel ist an die Bildsprache gebunden: Sie lässt ihre Haut beschreiben, zuerst mit dem Pinsel bemalen, dann mit dem anderen Pinsel übermalen; später wird sie selber den Pinsel in die Hand nehmen, ihre Worte und ihre sexuellen Wünsche erfüllen.

Nagiko entwickelt sich vom Papier, von der passiven Schreibunterlage ihres Vaters, zur aktiven Schriftenmalerin und gleichzeitig von der sexuell passiven Erduldlerin zu einer sexuell aktiven und selbstbewussten Frau. Am Ende des Filmes beschreibt sie ihr gemeinsames Kind mit eigenen Worten der Liebe, sie wiederholt nicht mehr länger jene Bilder und Worte der Erotikkalligraphin Sei Shonagon, sondern bringt - nach der Geburt des Kindes - nun auch eigene Worte zur Sprache: «Liebe schreiben und sie finden», «Fleisch und Schreibtisch».

Und doch hält der Film jene Spannung aufrecht, die sich zwischen dem normativen Gehalt: der textuellen und sexuellen Selbstbestimmung von Nagiko - und der Tatsache ihrer Unrealisierbarkeit: repräsentiert im Tod des Geliebten und der Rache am Verleger - zeigt. Und gerade diese Spannung, diese nicht auflösbare Widersprüchlichkeit zwischen Wunsch und Realisierbarkeit hält das Begehren aufrecht, nicht nur bei Nagiko, sondern auch bei der Zuschauerin. Die Spannung eröffnet einen Raum für die eigenen inneren Bilder, die, unberechenbar und unkontrollierbar und unerwartet, sich einschleichen und das Kino im Kopf in Schwung setzen, Bilder, die mit öffentlichen Bildern und anderen Filmszenen mitfließen und sich dort einschreiben bzw. mit ihnen verbinden. Der innere Film läuft mit - und intensiviert Gefühle, die der Film (künstlich) evoziert,

so dass unmittelbar ein eigenes Bild-Gefühl, eine eigene Stimmigkeit entsteht; ein Raum voller Bilder und Stimmungen, in dem Begehren einen Ort finden kann.

Ihr Wunsch, ihre Worte zu finden und zu schreiben, ihre eigene erotische Kalligraphie-Kunst zu gestalten und ihre kunstvolle Erotik zu leben - dieser Wunsch steht im Mittelpunkt des Filmes (auch im realen zeitlichen Ablauf der Geschichte), gleichsam als Wendepunkt von der beschriebenen zur schreibenden Frau. Nach jenem Liebespiel am Nachmittag, das Geschichten nacherzählte, baden Nagiko und Jerome. Sie äußert ihren Wunsch: «Ich würde gerne zu Ehren meines Vaters Schriftstellerin werden.»

«Ich könnte Dir helfen. Ich könnte neue Sprachen lernen, damit man dich versteht. Überall auf der Welt.» Er küsst sie, ohne von seinen Worten abzulassen.

Sie schluckt, steigt wortlos aus der Wanne, lässt sich von ihm in ein Tuch einwickeln, holt langsam den Pinsel und mischt ihn mit Farben und übergibt ihn Jerome. Sie beginnt den Psalm zu rezitieren: «Als Gott das erste Lehmmodell eines Menschen schuf», sprach sie - und er übernahm, malte und sprach: «malte er die Augen darauf, die Lippen und das Geschlecht.» Leicht lieblos er mit dem Daumen ihre Lippen. Sie fährt fort: «Dann malte er den Namen jedes Menschen darauf», und er schreibt auf ihren Rücken und setzt abermals mit den Worten ein: «Wenn Gott seine Schöpfung gefiel, erweckte er das bemalte Lehmmodell zum Leben, indem er seinen eigenen Namen darauf schrieb.» Mit diesem Akt des gemeinsamen Psalmen anerkennen sie den Wunsch und besiegeln sie den Plan zur Wunschrealisierung.

Sie sitzen beim gemeinsamen Mahl.

«Es gibt so viele Verleger auf der Welt, warum muss es gerade dieser sein?», fragt Jerome.

«Ich habe meine Gründe.»

«Es ist wahrscheinlich auch deshalb, weil er dich so schnell abgewiesen hat und das haben, wenn überhaupt, nur wenige getan.»

«Schon möglich.»

«Aber wenn du so fest entschlossen bist, von ihm verlegt zu werden, von diesem Verleger, der dich abweist und der mich liebt, dann habe ich einen Plan. Ich könnte doch dein Bote sein. Du könntest auf mir schreiben und - natürlich mit deiner Erlaubnis und deinem Segen - könnte ich ...»

«... einen Besuch machen bei deinem Verlegerfreund. Du willst dich opfern? Ganz ohne Vergnügen für dich?»

«Vielleicht. Wirst du eifersüchtig?» Er schaut sie herausfordernd an. Aus dem Untergrund taucht die traditionelle Figur der Sei Shonagon hervor und erzählt, dass auf zwei Dinge im Leben Verlass sei: Auf die Freuden des Fleisches und auf die Freuden der Literatur, beide gleichermaßen zu genießen. Der Pinsel ist

jenes Instrument der Freude, dessen Gebrauch zweifelhaft ist...

Sie beginnt, ihn zuerst zu rasieren, bevor sie ihn beschreiben wird, um das Erste Buch zum Verleger zu schicken. Auch hier eine kleine Geste der Wiederholung und Vermischung. Der Vater nimmt vom Pinsel die Farbe und streicht mit seinem farbigen Finger Nagiko über den Mund, füllt das Zeichen aus und spricht jenen Teil des Psalm: und das Geschlecht. Als Nagiko Jerome mit Rasierschaum einpinselt, streift sie mit dem Pinsel über seinen Mund und leert die Lippen vom Rasierschaum.

Der Film ist jedoch nicht nur Geschichte eines Begehrens, sondern evoziert mit Bildern das Begehren selbst. Nagiko lässt sich von Jerome beschreiben, sie beschreibt Jerome, gemeinsam waschen sie sich die Schriftzeichen aus Tinte auf ihren Körper im Bad ab, bevor sie sich genussvoll und begehrt lieben. Tinte fließt wie Blut - ein Lebenssaft. Danach schreiben beide wieder. Fleisch und Schreibtisch, wird es Nagiko später benennen. Worte und Zuschreibungen, Text und Sex, Blick und Berührungen sind nicht mehr länger eindeutig an die Geschlechter gebunden; sie schreibt, formuliert und lebt ihre Wünsche, liebt und lässt sich lieben; er genießt, lässt sich verwöhnen, wird beschrieben und schreibt seinerseits in seiner Sprache.

Er beschreibt abermals ihre Arme, ihre Beine, ihren Rücken, ihre Brüste, ihr Gesicht - nur ihr Geschlecht bleibt unbeschrieben. Sie liegt mit ausgestreckten Armen nackt in Büchern, gleichsam in der Haltung einer Gekreuzigten. Ihr Gesicht erhält einen verklärten, entrückten Ausdruck. Die Augen des Betrachters wandern vom Gesicht über den beschriebene Körper zu ihrem Geschlecht, das unbeschrieben ist. Sie bedeckt ihr Geschlecht mit ihrer Hand in einer Scham-Schutz-Lust-Geste. Er beschreibt kalligraphisch ihren Körper, während sie es ausspricht. Er malt über ihr Mund, berührt ihn und verstreicht den Pinselstrich mit den Worten: «und das Geschlecht». Sie fährt mit der Zunge über die Lippen.

Nachdem Jerome ihr seinen Plan zur Realisierung ihres Wunsches unterbreitet hat, beginnen sie mit der gemeinsamen Arbeit. Sie rasiert ihn am ganzen Körper, legt ihn auf den Tisch und beginnt, ihn zu beschreiben. Als beschriebener Liebhaber repräsentiert er sich dem Verleger. Der Verleger berührt die Haut, leckt die Worte, liebkost die Geschichte, leckt sein Geschlecht und liebt den Boten, schließlich druckt er den Text - und lässt Jerome nicht mehr aus seinem Bett. Sie wird eifersüchtig.

Der Körper ist als Zeichenträger nicht nur Bedeutungsträger dieses Begehrens, sondern als Gezeichneter demonstriert Jerome gerade, dass er nicht nur Bild,

nicht nur Phantasieprodukt ihrer Geschichte ist, sondern auch (seine) Realität ist. Und ihre Eifersucht verdeutlicht, dass Jerome nicht allein ihre Worte und Bilder verkörpert, sondern diese auch erweitert, interpretiert, aneignet, umsetzt. Jerome verselbständigt ihre Worte und Bilder; sie spürt die Wirkung der eigenen auf den Körper eingeschriebenen Geschichte.

Jerome repräsentiert nicht nur die Schriftzeichen auf seiner Haut; er macht vielmehr auch deutlich, dass zwischen Zeichen und Bezeichnetem, zwischen Signifikat und Signifikant eine Differenz besteht. Eine unbeschriebene Leerstelle wird deutlich, jene Leerstelle, die das Spiel zwischen Zeichen und Bezeichnetem eröffnet, die Mehrdeutigkeiten ermöglicht und damit zur individuellen Interpretation und zur eigenen Einschreibung auffordert. Diese Leerstelle bringt das Unverfügbare und Unberechenbare nicht nur der Worte, sondern auch des Eros zur Wirkung!

Indem Nagiko Jerome mit dem Pinsel beschreibt und mit ihren Händen, Zunge und Worten liebkost, verschlingen sich im Liebesspiel Begehren und Worte, Blick und Berührung, Wahrnehmung und Erkenntnis: Dieses Beschreiben ist Ausdruck und Bebilderung des mimetischen Berührens: Nagiko sucht (vielleicht) in ihren Liebhabern die kalligraphischen Liebkosungen des Vaters aus ihrer Kindheit und wünscht sich wohl eine Wiederholung jener Gefühle, gleichzeitig angesprochen und berührt zu werden. Um zu schreiben, muss Nagiko die Haut ihrer Liebhaber berühren, ertasten. Zugleich muss sie wahrnehmen und sehen, was Liebe bedeutet oder was in der Welt um sie vorgeht, damit sie Worte schreiben kann. Sie muss, um zu schreiben, berührt werden und sich berühren lassen. Sinnvolles Reden, so wird es im Film verdeutlicht, ist erst dort möglich, wo Berührung und Blick zusammentreffen; wo Worte mit Gefühlen gefüllt und im Körper eingeschrieben, gleichsam verortet sind und zugleich Gefühle verbalisiert werden können. Sinnloses Reden, dies symbolisieren die Feuer, zerstört. Sinnvolles Reden berührt, vielleicht auch, weil wahre Worte ausgesprochen und damit Klischees und Tabus aufgebrochen werden. Sinnvolles Reden hebt für den Augenblick berührender Worte die existentielle Entortung auf - und erlaubt eine Verortung im KörperKonText. Das traumatische Wissen um Unvollständigkeit, Vergänglichkeit, Trennung und Individualität zwingt in diesem Moment nicht zu einer Entortung, sondern wird in der berührenden Anschauung aufgehoben. Für den Bruchteil eines Augenblickes lässt sich Unversehrtheit erahnen.

Dass das Begehren über die konkrete Begierde hinausgeht und dass es auch im Liebesspiel entortet bleibt und zugleich Verortung spürbar werden lässt, besingt, untermalt und unterschreibt - im Film laufen

die Worte als Untertext zu den Bildern mit - eine hohe, weiche, volle Frauenstimme, begleitet von Trommelschlägen, die den Rhythmus immer wieder unerwartet brechen:

*une ange vole
parfait mélange
sexe d'un ange
un homme change
étrange
parfait mélange*

Die kleine Nagiko ist immer wieder von neuem ein «unbeschriebenes Blatt», auf dem der Vater die Kindheitsgeschichte einschreiben kann. Nagiko nimmt diese Worte ernst, beginnt sie allmählich zu verkörpern und selber zu gestalten. Sie gibt den Worten des Vaters ihren eigenen Sinn. Sie eignet sich die Worte und die Liebeskosungen auf ihre Weise an. Der Vater beschreibt seine Tochter. Dieses Ritual wird mit Bildern von Models überlagert, die sich für die Fotografen in Pose werfen, mit der Pose Attraktivität erheischen wollen und sich selber mit dem Blick der Kamera beurteilen, Haut zeigen, lächeln und sich von Blicken entkleiden lassen und zu deren «Schreibunterlage» oder eben Projektionsfläche werden.

In ihrer sexuellen und textuellen Entwicklung durchlebt Nagiko eine Phase, in der sie die Worte bzw. Gesetze des Vaters erfüllt, indem sie sich seine ihr fremden Worte einverleibt. Erst allmählich eignet sie sich diese Worte an, in einer selbstkritischen Auseinandersetzung, indem sie diese Worte in ihrem Kontext überprüft, an ihren Wünschen und Erfahrungen misst und aufgrund ihrer aktuellen Realität Sinn und Bedeutung gibt. Später wird sie nicht mehr fremde, sondern eigene Worte wählen.

Während Nagiko und Jerome sich begehrlieh-leidenschaftlich lieben, werden traditionelle Shunga-Bilder² eingeblendet; ihr Liebespiel wird mit Liebesbildern untermalt, die wohl sie ausgewählt hat. Sie wählt ihre historisch weiblich konnotierte Genealogie, ihr eigenes Bildrepertoire. Ihrem Kind wird sie später auf die Haut die Worte schreiben: «Liebe am Nachmittag, Geschichten imitierend». Das Begehren ist also unausweichlich Bildern und Phantasien verfallen. So bleibt auch das Begehren, das sich in einer Repräsentation, in etwas Begehrliehlichem zu sättigen versucht, unersättlich. Das beehrte konkrete Objekt - die Begierde als konkrete Ausformung des Begehrens - ermöglicht zwar ein Mehr an konkretem Erleben, gerade weil die

Befriedigung real wird, und zugleich ein Weniger an Wirkung, weil das Begehren frustriert wird.

Das Begehren ist mit dem Paradox konfrontiert, dass es aufgrund seiner formalen Bedingungen nie zu einem Ende kommen kann, unersättlich und unerfüllt bleibt, und zugleich sich nur dort zeigen kann, wo es eine Form findet, sich an konkrete Inhalte knüpft und damit in seiner Bewegung innehält, fassbar wird. Es muss sich vorläufig festlegen, im Wissen, dass es darin nicht aufgeht. Das Begehren also ist in seiner «Reinheit» unsichtbar; es entzieht sich dem Blick und den Berührungen; und es ist höchst beweglich und folglich unfassbar. Wie eine Phantasie, die sich ein Bild sucht, um wahrnehmbar zu werden und doch unsichtbar bleiben zu können, sucht sich das Begehren «Objekte», um sich auszudrücken und zugleich zu verbergen. Die «Objekte», die es sich sucht, sind jedoch nur bedingt konkrete Objekte; es sind vorwiegend abstrakte oder imaginäre Bilder.

Und schliesslich kommt das Begehren nur dort zum vorläufigen Stillstand, wo es eingefroren wird, nämlich mit dem letzten, dem dreizehnten Buch: dem Buch des Todes. Dieses Buch zerstört den Verleger und hält damit Nagikos Begehren lebendig - als Erinnerung und als poetische Kraft. Mit dem Tod endet das Subjekt bzw. Objekt des Begehrens, nicht aber das Begehren selbst. Nagikos Begehren bleibt bestehen; sie wird weiter-schreiben und wieder lieben. «Begehren geht nicht so sehr über sein Objekt hinaus, sondern ignoriert es eher zugunsten einer phantastischen Neuerschaffung» (Carter, zit. in: Appignagnesi, 2000, S. 6).

Nagiko nun, Mutter und anerkannte Autorin, Liebhaberin und Schreiberin, greift später ihr Begehren wieder auf, indem sie ihr Kind mit eigenen Worten beschreibt: «stille Wasser und laute Wasser». Es sind ihre Worte, ihre Körper-Erinnerungen, ihre Liebeserfahrungen und Erkenntnisse jener Dinge, die das Herz schneller schlagen lassen.

Die Kluft, die die Repräsentation öffnet, löst zugleich den Wunsch aus, diese wieder zu schließen. Nagiko wird als kleines Mädchen vom Vater beschrieben und von der Mutter in die Mandarin-Sprache eingeführt, wird liebkost und geschützt - und nach dieser Geborgenheit, dieser Wahrnehmungsidentität von Berührung und Wort wird sie immer wieder von neuem suchen. Die kleine Nagiko hat «wahre Worte» erlebt, die sie nun vergeblich sucht. Sie ist als Erwachsene eine entortete Frau, entortet, weil sie den fiktiven Ursprung oder die imaginierte Urszene nicht mehr finden wird. Nagiko will ihre existentielle Wahrheit zur Sprache bringen und erfährt, dass selbst ihre eigenen Worte es nur ungenau erfassen. «Denn das psychoanalytische Modell lotet genau jene signifikante Trennung aus zwischen der

² «Shunga» - wörtlich: Bilder des Frühlings - ist der traditionelle japanische Begriff für erotische Malerei und Bilddrucke. Vgl. beispielsweise: Fagioli, 1998.

jenseitig jeglicher Darstellungsmöglichkeit liegenden realen existentiellen Wahrheit, die man auch als ein traumatisches Wissen bezeichnen könnte, einerseits und der Vielfalt an entstellten psychischen Darstellungen eines illusionären begehrten ursprünglichen Zustandes, andererseits. Diese von einer Lücke im Psychischen markierte Kluft zwischen allen nachträglichen Darstellungen (Symptome, Traum- oder Phantasiearbeit) und dem Wissen, welches die Arbeit des psychischen Apparates auf verschobene Weise zum Ausdruck bringt, ist demzufolge sowohl Ursprung einer auf dem Wiederholungstrieb basierenden, unerschöpflichen Innovation, einer Kreativität und Selbsterneuerung als auch Auslöser von Ängsten und Enttäuschungen, einer unausweichlichen Negativität und Leere. Denn dieses Wissen um die existentielle Entortung ist dem bewussten Subjekt unweigerlich eingeschrieben und durchsetzt als Fremdkörper alle Versuche des einzelnen, für die eigene emotionale Widersprüche und die Kontingenz des Lebens eine sinnstiftende Geschichte zu entwerfen. Gleichzeitig aber brauchen wir Schutzdichtungen, also Geschichten, die dieses Wissen entstellen, um weiterleben zu können und uns vor dem Chaos des Realen, der unmittelbaren Wahrheit zu schützen» (Bronfen, 1999, S. 46 - 47).

Nagiko weiß um ihre Entortung, weiss darum, dass sie nur dann den Verlust ihres Ursprunges überlebt, wenn sie eigene Worte findet und diese mit Berührungen verbinden kann. Wenn sie also ihre Geschichten verbalisiert und ihre Bilder versinnbildlicht. Die Piktogrammschrift verhilft ihr möglicherweise zu Bildern und zu einer Eigenheit. Denn die Piktogrammschriften verfügen über sehr viele Symbole, was auch dazu führt, dass nur eine Elite lesen und schreiben lernt. Wer schreiben kann, ist privilegiert, nicht nur, weil er/sie über eigene Worte verfügt, sondern auch, weil er/sie über diese Zeichen und Geschichten verfügt und damit das kollektive Archiv lebendig hält.³ Die Piktogrammschrift ist keine homogenisierende Schrift; sie bleibt Eigen-Art der Künstlerin der Kalligraphie. Zudem kommt in einer Hieroglyphe Bild und Text zusammen: Hieroglyphen werden angeschaut und sind als Schrift-Bild zugleich Wort. Wort und Bild vereinen sich in diesem Zeichen.

Die beiden Feuer markieren schmerzende Einschnitte in Nagikos Leben. Das erste Feuer treibt sie aus der

³ Die Alphabetschrift dagegen hat einen demokratisierenden Effekt; fünfundzwanzig Buchstaben lassen sich schnell und leicht lernen; lesen und Schreiben ist keiner Elite mehr vorenthalten. Aber auch hier wirkt sich das Geschriebene Wort auf den Körper und folglich auf die Strukturierung der Geschlechterverhältnisse aus. (Vgl. Von Braun, 2000).

Heimat in die Fremde, entortet sie in klassischer Weise: Sie wird ins Exil vertrieben oder wählt das Exil in der Fremde anstelle jenes in der Ehe. Das zweite, selber entfachte Feuer holt sie in die alte Heimat zurück. Beide Feuer weichen die zugeschriebenen Verordnungen auf, entfremden sie und lassen sie sich selber neu verorten. Sie findet nicht nur räumlich eine neue Heimat, sondern verändert sich auch als Frau und Schreiberin. Vielleicht lassen sich diese Feuer auch als Rites de Passage verstehen: Das erste Feuer treibt sie hinaus, zwingt sie, in die Öffentlichkeit, in die offene Realität der Berufsfrauen und zwingt sie, sich eine eigenen Stadt zu wählen. Das erste Feuer scheint den sozialen Tod als Ehefrau zu markieren, aus dessen Asche später das Modell und später die Schriftstellerin entwächst. Das zweite Feuer, das sie selber entfacht, um den Tod des Geliebten und das Ende der gemeinsamen Zeit zu versinnbildlichen, treibt sie abermals an einen neuen, altbekannten Ort; es bringt sie in ihre Heimat zurück. Als Rites de Passage sind es markante und prägende Übergänge der Selbstsuche und zunehmender Selbstbestimmung; Übergänge hin zu ihrer eigenen Verortung in ihrem Körper/Sex und in ihrem Text. Die Feuer sind zugleich auch geographische Übergänge: das erste Feuer treibt sie nach Hongkong, also in jene Stadt, in dem West und Ost zusammen treffen; das zweite Feuer bringt sie zurück, nun jedoch als erwachsene Frau.

Entortet ist auch Jerome, der als Engländer in Hongkong lebt, der als Übersetzer keine Muttersprache mehr anerkennt, der als Zweitgeborener von der Mutter selbst am Grab noch verstoßen wird, gerade weil er sich der Literatur, also den Worten und nicht dem monetären Erfolg, verschrieben hat. Jerome verkörpert sich schließlich in der tragischen Figur des Romeo, der jedoch dem Tod der Geliebten vorausgeht. Das Spiel, das Hoki vorschlägt und Jerome übernimmt - nämlich so zu tun als ob Jerome Romeo wäre - wird Wirklichkeit. Seine selbst gewählte, theatralische Verordnung wird im Tod tragisch reale Entortung.

Beide, Nagiko und Jerome, beheimaten sich in ihren verkörperten Worten. Sie erleben ihre existentielle Entortung und entgegenen ihr mit ihrer Selbst-Verortung im Liebes-Wort-Spiel; es ist eine Verortung auch in der Imagination, in der Phantasie der Geschichten, die sie jedoch wiederum lebendig machen, indem sie sie mit ihren eigenen Körpern nachahmen. Oder wie es Nagiko am Ende des Filmes auf ihr Kind schreibt: «Liebe am Nachmittag, Geschichten imitierend.» Die Geschichten werden auf die Haut geschrieben und gehen zugleich unter die Haut.

Entortung und Verortung erleben auch die ZuschauerInnen: Formal löst der Film die Zentralperspektive auf, indem er mehrere Bilder, Sprachen, Perspektiven,

Musiken und Farben anbietet, so dass die ZuschauerInnen als eigene RegisseurInnen ihren Film gestalten müssen, ihre Neugier und ihrem Begehren folgend. Die ZuschauerInnen können sich nur noch auf ihre Wahrnehmungen, auf ihre Sinne verlassen, um den Geschichten zu folgen; die Grenzen zwischen ZuschauerIn und AkteurIn verfließen. Im dunklen Kinosaal lösen sich die Grenzen des Subjektes auf; es fließt mit den Bildern des Begehrens des Filmes dahin.

Ort der Bilder

Schreiben auf der Haut wird zu einer Selbstverortung, die die Erinnerungen und Bilder bewahren. Das Erinnerungsbild entsteht aufgrund eines nachträglichen Effektes. Dieser Effekt lässt sich mit der Fotografie beschreiben: Jedes Foto muss zuerst angeschaut, wahrgenommen und ausgewählt und später belichtet werden. Die Belichtung entwickelt das unsichtbare Bild, das anwesend-abwesend auf der Fotoplatte bzw. dem Film eingeschrieben ist. Die Entwicklung holt das Bild hervor, macht sichtbar; sie ist «die nachträgliche Entwicklung des vorgängigen Bildes» (Schneider, 1995, S. 132).

Freud hat ein ähnliches Bild gewählt, als er den Wunderblock herbeizog, um Körpererinnerungen und die Funktionsweise des Unbewussten zu beschreiben. (Vgl. Freud, 1925) Der Wunderblock ist eine Schreibunterlage, bestehend aus einer Wachsunterlage und einem darüber gespannten Blatt. Man schreibt auf dem Blatt seine Notizen. Will man sie löschen, fährt man kurz mit der Hand über die Tafel (Berührung). Die Zeichen sind oberflächlich gelöscht, hält man aber den Wunderblock gegen das Licht, sieht man auf der unteren, tieferen Schicht noch die geschriebenen Zeichen (Blick). Berührung und Blick - oder eben: ein mimetischer Blick - sind also notwendig, um den Wunderblock zu benutzen, um Körpererinnerungen zum Sprechen zu bringen. «Will man die Aufschreibung zerstören, so genügt es, das zusammengesetzte Deckblatt von seinem freien, unteren Rand her mit leichtem Griff von der Wachstafel abzuheben. Der innige Kontakt zwischen Wachspapier und Wachstafel an den geritzten Stellen, auf dem das Sichtbarwerden der Schrift beruht, wird damit gelöst und stellt sich auch nicht her, wenn die beiden einander wieder berühren» (Freud, 1925, S. 367).

Freud vergleicht nun die Funktionsweise des Wunderblockes mit dem Wahrnehmungssystem. Bilder, Szenen, Eindrücke, etc. schreiben sich in das Wahrnehmungsbewusstsein ein, das diese Wahrnehmungen aufnimmt wie ein unbeschriebenes Blatt die Schrift. Die Spuren selbst werden, wenn das Blatt vollgeschrieben ist, in die Erinnerungen abgeschoben, und bleibt auch

dann erhalten, wenn neue Wahrnehmungen beeindruckend und Spuren ziehen. Analog der Wunderblock: die Oberfläche des Wunderblockes bleibt schriftfrei und von neuem aufnahmefähig, sobald man das Blatt vom Wachs getrennt und somit von den Eindrücken/Einschriften gereinigt hat; die Eindrücke oder Wahrnehmungen sind jedoch leicht auf dem Wachs fixiert, bilden Spuren und sind damit nicht verloren. Entscheidend ist nun, wie das Oberflächenblatt sich von neuem auf die verborgene Schrift legt.

Sowohl die Fotografie als auch der Wunderblock sind Techniken bzw. Verfahren, die hoffen, «durch eine entscheidende Darstellung der Macht der Bilder die Ohnmacht des Denkens zu überwinden» (Kamper, 1986, S. 12), um abermals zu realisieren, dass das Denken selber bildhaft bleibt. Die Denkfigur wiederholt sich: Das Bild zeigt sich, wird in der Deutung fixiert, und mit der Deutung zugleich wieder entstellt und zu einem neuen Bild umgeschrieben.

Das Erinnerungsbild stellt eine Konstellation dar, in der das nicht-gewusste Bekannte verändert wiederkehrt. Es ist jenes Bild, das aus der Situation hervorgeht und nicht nur den Fokus der Wahrnehmung, also die Sichtweise und den Inhalt, sondern auch die Form, also die Gestaltungsweise und Umschreibung wählt. Im Erinnerungsbild verdichten sich mit anderen Worten der Ort des Bildes und seine Atmosphäre, so dass die gegenwärtige Situation erhellt werden kann. Wie bei Nagiko: Das Erinnerungsbild, die Szenen der Shungas und die Worte der Mutter aus dem Pillow Book, verdichten den Ort des Bildes, nämlich das Begehren Nagiko, selber zu schreiben und zu lieben, und intensivieren die Atmosphäre, nämlich die erotische Wirkung. Das Erinnerungsbild erhellt die gegenwärtige Situation: die Gegenwart, die kalligraphischen Liebesspiele mit Jerome, erweisen sich als zweite, nachträgliche Szene; diese zweite Szene nun erschließt den Sinn des Erinnerungsbildes an die Zeit mit dem Vater, an die Szenen zwischen Nagiko und dem Vater ebenso wie jene zwischen dem Vater und dem Verleger. Diese nun wiedererinnerten Szenen verlieren ihre Unschuld und beginnen sich festzuschreiben.

Das Erinnerungsbild versteht sich als jenes dialektische Bild, das sich weigert, zwischen der Sichtweise der Tautologie, die nur sehen will, was sich zeigt, oder jener des Glaubens, die mehr zu sehen vorgibt, als sich zeigt, zu wählen, und sich der Bewegung zwischen Sehen und Spekulieren verpflichtet. Dieses dialektische Bild geht weder in der Beschreibung dessen, was ist, vollständig auf, noch im Wille zur Begrifflichkeit, sondern ist eine «blitzhafte Reibung von Worten, die in der Lage sind, die im Bild wirksame Dialektik (die Krise, die Kritik) gewissermassen zu verlängern» (Didi-Huberman, 1999, S. 175).

Literatur

- Appignanesi, Lisa** 2000: In der Stille des Winters, Berlin
- Böhme, Gernot** 1995: Atmosphäre, Frankfurt
- Ders. 1999: Theorie des Bildes, München
- Bronfen, Elisabeth** 1999: Heimweh. Illusionsspiele in Hollywood, Berlin
- Didi-Huberman, Georges** 1999: Was wir sehen blickt uns an. Zu einer Metapsychologie des Blickes, München
- Fagioli, Marco** 1998: Shunga. Ars amandi in Japan, Berlin
- Freud, Sigmund** 1900: Die Traumdeutung, in: Gesammelte Werke, herausgegeben von A. Mitscherlich, Band II, Frankfurt
- Ders. 1919: Das Unheimliche, Studienausgabe Band IV: Psychologische Schriften, Frankfurt, S. 213–273.
- Ders. 1920: Jenseits des Lustprinzips, in: Gesammelte Werke, Band III: Psychologie des Unbewussten, Frankfurt, S. 213–273
- Ders. 1925: Notizen über den Wunderblock, in: Gesammelte Werke, Band III: Psychologie des Unbewussten, Frankfurt, S. 363–371
- Ders. 1930: Das Unbehagen in der Kultur, Gesammelte Werke Band IX: Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion, Frankfurt, S. 191–272
- Gamm, Gerhard** 1990: In der Leere der verschwundenen Metaphysik. Das Ästhetische in der psychoanalytischen Therapie, in: Ders./Kimmerle, Gerd (Hg.): Ethik und Ästhetik. Nachmetaphysische Perspektiven, Tübingen, S. 94–131.
- Kamper, Dietmar** 1986: Zur Soziologie der Imagination, München.
- Ders. 1994: Bildstörung. Im Orbit des Imaginären, Stuttgart.
- Nagl-Docekal, Herta** 1992: Weibliche Ästhetik oder eine ›Utopie des Besonderen‹?, in: Die Philosophin 2/1992: Feministische Ästhetik, Tübingen, S. 30–45.
- Schmuckli, Lisa** 1996: Differenzen und Dissonanzen. Zugänge zu feministischen Erkenntnistheorien in der Postmoderne, Königstein/Taunus
- Schneider, Peter** 1995: Wahrheit und Verdrängung. Eine Einführung in die Psychoanalyse und die Eigenart ihrer Erkenntnis, Berlin
- Von Braun, Christina** 2000: Gender, Geschlecht und Geschichte, in: Dies./Stephan, Inge (Hg.): Gender-Studien. Eine Einführung, Stuttgart 2000, S. 16–58
- Welsch, Wolfgang** 1990: Ästhetisches Denken, Stuttgart
- Ders. 1996: Grenzgänge der Ästhetik, Stuttgart