

Der Held, die Jungfrau und das Untier : das romantisch-nazarenische Frauenbild, Franz Pforrs "Heiliger Georg" und der Mythos des Drachenopfers

Autor(en): **Jauslin, Manfred**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **73 (1993)**

Heft 5

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-165176>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Manfred Jauslin

Der Held, die Jungfrau und das Untier

Das romantisch-nazarenische Frauenbild, Franz Pforrs
«Heiliger Georg» und der Mythos des Drachenopfers

*«Doch die lieblichste von allen Dichteründen
Lass nicht büssen den, der sie gepflegt,
Süsse Frauenbilder zu erfinden,
Wie die bittere Erde sie nicht hegt.»*

Gottfried Keller

In der christlich-patriarchalischen Gesellschaft schwankt die Vorstellung vom Wesen der Frau zwischen dem Bild der Hexe oder Dirne und dem der Madonna. An beiden Imaginationen, der der Depravation und der der Erhöhung, mussten die Frauen sich messen lassen. Für das Mittelalter und auch noch für die Zeit der Hexenverfolgungen war jedoch die Gestalt der Gottesmutter nicht so sehr Vorbild als vielmehr ein verehrtes, überirdisches Wesen; sie war die entrückte, die gnadenreiche Himmelskönigin, unerreichbar für ihre irdischen Schwestern. In der sich konstituierenden bürgerlichen Gesellschaft wurde die Gottesmutter domestiziert zum Hausmütterchen. Dergestalt auf die Erde geholt, konnte sie zum Vorbild der real existierenden Frauen werden.

Diese Säkularisierung des Madonnenbildes ist nicht zufällig verbunden mit der Ausbreitung des Protestantismus, der die ausufernde Vorstellungswelt des katholischen Glaubens wieder der Eindeutigkeit patriarchalisch-monotheistischer Vorstellungen unterwarf. Im Protestantismus ist Gott, wie *Theweleit* sagt, «ganz männlich geworden. Die weiblichen Anteile (katholische Marienerehrung) sind herausgenommen und werden ebenfalls verweltlicht: im Frauenbild»¹; «zum <Gott innen> kommt die <Frau innen>, wirkend im Innern des Hauses, der erweiterten Grenze des männlichen Ichs»².

Diese Reduktion der Frau auf das Ideal der «drinnen waltenden» Hausfrau, das an Begriffen des Gemüthhaften, Häuslichen, Züchtig-Frommen orientiert ist, bewahrt jedoch in der Dichotomisierung des Weiblichen eine andere Seite, welche die Frau als Repräsentantin unentstellter Natur hervortreten lässt. Nicht nur erscheint Natur unter weiblichen Aspekten, wie etwa im Wort «*Mutter Natur*», auch das Weibliche wird mit Bildern und Begriffen aus dem Bereich der Natur verklärt. Diese assoziative Verknüpfung der Begriffe Frau und Natur blieb, wie *Silvia Bovenschen* darlegt, bis

heute erhalten. So erkennt noch anfangs des 19. Jahrhunderts der Physiker und Romantiker *Johann Wilhelm Ritter* die Frau als die «*Fortsetzung der Erde*», und eine Metaphorik, die von der Liebeslyrik bis zu den jüngsten Schlagertexten reicht, beschreibt die Frau «*in botanischen Kategorien*»³. Diese Beschwörung des Weiblichen als Residuum des Natürlichen betrifft aber «*nur das gedachte Weibliche; die Verwandtschaft, der realen Frauen mit der Natur beschränkt sich darauf, dass sie wie diese Objekte der männlichen Zugriffe und Beherrschung sein sollen*»⁴. Unterwerfung der Natur bedeutet aber stets auch Unterwerfung der innern Natur des Menschen, seiner Wünsche und Sehnsüchte. In der Projektion einer unentstellten Natur auf die Frau wird diese auch zum «*Wunschterritorium*»⁵ der verbotenen Triebe, sie werden als das Verdrängte mit dem weiblichen Geschlecht identifiziert.

Dieses Doppelbild der Frau als Repräsentantin nicht nur unentstellter, sondern auch bedrohlicher, da nicht vergesellschafteter Natur lebt auf in der Romantik, an der Schwelle zur industriellen Revolution. Dem Mann, der sich aufmacht, bis in die letzten noch unentdeckten Winkel der Erde vorzudringen und Natur restlos den Anforderungen der entstehenden neuen Produktionsbedingungen zu unterwerfen, erscheinen die uralten Bilder einer dämonisierten Weiblichkeit, «*und die Literatur der <Schwarzen Romantik> wurde geradezu zu einem Tummelplatz weiblicher Spukgestalten (...)*»⁶. Schon *Goethes* Mignon, seine Otilie sind geformt aus dem Gegensatz von kindlicher Unschuld und Natürlichkeit und dämonisierter Weiblichkeit. Ihre Unschuld macht sie zum Idol und präpariert Otilie, wie *Benjamin* erkannt hat, zum Opfer an die unversöhnte mythische Natur zur Entsühnung der Schuldigen⁷. Was aber am dichotomisierten Frauenbild geopfert wird, ist der Anteil an weiblicher Sexualität, welcher der gefürchteten Natur zugeschlagen wird, um den Zivilisationsprozess als Naturbeherrschung zu gewährleisten. Damit wird aber deutlich, dass das Opfer als Kulturarbeit aufzufassen ist⁸.

Seltener scheint die romantische Malerei sich mit diesem Motiv der Frau als Projektion männlicher Ängste zu befassen. In *Runges* «*Morgen*» (Hamburger Kunsthalle) kann, nach den eigenen Worten des Malers, die Allegorie der Aurora auch als Venus gedeutet werden⁹, womit auf die Muttergöttin verwiesen wird. Sie verkörpert als Lichtbringerin das Prinzip der Schöpfung und des Lebens in einem ursprünglichen Sinn. Die dämonisierten Anteile, mit denen der patriarchalische Zivilisationsprozess die Muttergöttin ausgestattet hat, erscheinen zurückgedrängt zugunsten einer allumfassenden, die Welt überströmenden Harmonie. *Runges* Evokationen der Muttergöttin als Allegorie des Morgens sind vor dem Horizont fortschreitender gesellschaftlicher Entfremdung der Hoffnung gewidmet, «*das verlorne Paradies aus seiner Nothwendigkeit zu construiren*»¹⁰.

Ganz auf seine dämonisierten Anteile reduziert scheint das Frauenbild hingegen in *Caspar David Friedrichs* frühem Holzschnitt der «*Frau mit dem Raben am Abgrund*» (München, Staatliche Graphische Sammlung), die in Gestus und Habitus ein deutlich hexenhaftes Gepräge zeigt. Das wirre, flatternde Haar, die apotropäische Geste der linken Hand, der Totenvogel über ihrem Kopf, der ihr dunkle Prophezeiungen zuzuwispern scheint, die abgestorbene Vegetation – selbst die aufzüngelnde Schlange zu ihren Füßen fehlt nicht, um das Bild der Hexe zu vervollständigen. Erinnerung man sich jedoch traditioneller Hexendarstellungen, etwa jener *Baldungs*, dessen Hexen sich naiv-betriebsam mit ihrer Rolle identifizieren und ganz in ihrem geschäftigen Treiben aufzugehen scheinen, wirkt Friedrichs Frau mit dem Raben – wenn man der Interpretation als Hexe folgen will – in ihrem Rollenverständnis gebrochen. Ihr Gesichtsausdruck ist gram erfüllt, die abwehrende Geste der linken Hand scheint der unheilvollen Botschaft des Raben zu gelten: Ausgestossen und fremd, ist Friedrichs «Hexe» in ihrer Einsamkeit als Leidende dargestellt. Die anthropologischen Kategorien, die dieses Welt- und Gesellschaftsverhältnis beschreiben, sind Isolation, Individualitätsverlust wie auch Bindungslosigkeit, Fremdbestimmung und existentielle Unbefriedigtheit. Exemplarisch werden sie zum Signet der Bildaussage in einem anderen Gemälde Friedrichs, der «*Frau am Fenster*» (Berlin, Nationalgalerie) von 1822. In diesem Bild verbindet Friedrich erstmals sein bevorzugtes Motiv des Landschaftsraumes mit einem Innenraum. Dabei erfolgt jedoch eine radikale Trennung der Raumzonen in Vordergrund und Hintergrund. Der Mittelgrund ist nahezu dem Blick des Betrachters entzogen; er kann nur aufgrund eines schmalen Wasserstreifens und der hochragenden Schiffsmasten als Fluss erkannt werden, wobei aber ein bildparalleler Fluss stets die Raumtrennung betont. Bildparallel ist auch die Bewegung der Schiffe; sie bieten keine Verbindung zwischen den Ufern, wie *Börsch-Supan* meint¹¹, und bezeichnen damit eine Raumstruktur, in der jede Tiefenbewegung aufgehoben ist. Das Interieur ist aufs Äusserste reduziert, es besteht eigentlich nur aus einer Fensterwand, die so weit in den Bildvordergrund gerückt ist, dass sich der Aufenthaltsraum der Frau auf einen schmalen Streifen einengt. Der Verzicht auf alle Attribute häuslichen Wohnens, ebenso wie die stumpfen braun-grünen Farben der Wandfläche betonen den Aspekt des Eingeschlossenseins. Auch das Fenster, durch das die Frau blickt, ist auffallend klein, während das hoch oben befindliche, grosse ihr unerreichbar bleibt. Der Naturausschnitt, der in den Fenstern sichtbar wird, ist, in starkem Kontrast zum Vordergrund, in hellen blauen und zartgrünen Farben gehalten. Raumtrennung und Farbsymbolik akzentuieren hier die Bedeutung der unberührten Natur, die, dem beherrschenden menschlichen Zugriff entzogen, einem besseren Dasein gleichgesetzt wird. Dass die Rolle der Rückenfigur in diesem einzigen Innenraumgemäl-

de des Malers einer Frau übertragen wird, ist kein Zufall. Zwar handelt es sich offensichtlich um Friedrichs Frau Caroline, die aus dem Fenster des Ateliers schaut, doch verliert sie als Rückenfigur ihre Individualität, ebenso wie der kahle Innenraum keinen Hinweis auf die Persönlichkeit des Bewohners gibt. Die weibliche Figur erhält durch diese Anonymität eine stellvertretende Funktion für die Rolle der Frau in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. In der bürgerlich-patriarchalischen Ordnung ist das Haus der Ort, an dem die Frau sich im Rahmen der ihr zugebilligten Rolle als Hausfrau und Mutter verwirklichen kann. In diese Rolle ist die Frau auf Friedrichs Bild hilflos eingefangen. Während ihr in einem anderen Bild des Malers, der *«Frau in der Morgensonne»* (Essen, Museum Folkwang), um 1818, noch ein feierlicher Gestus der Zuwendung an die Natur gestattet war, der aber schon wie ein Abschied anmutet, bleibt ihr jetzt nur noch der passive Blick auf das unerreichbare Draussen, wo das Leben – der Fluss – buchstäblich an ihr vorüberfließt. Der Innenraum, der die Frau einschliesst und abschliesst, trägt so die Signatur der männlichen Herrschaft über die Frau und dessen, was als unterdrückte Natur gleichsam in ihr gefürchtet wird. Das beherrschende Verhältnis des Menschen zur Natur, ihre falsche Aneignung, wirkt zurück auf das gesellschaftliche Verhältnis des Menschen zu sich selbst und auf das natürliche Verhältnis zwischen Mann und Frau, das sich gleichfalls als Herrschaftsverhältnis konstituiert.

Der gesellschaftliche Charakter der Naturbeherrschung, die auf Differenzierung und Abtrennung zielt, erscheint also unmittelbar im Verhältnis zwischen Mann und Frau, das sich als ein natürliches verbrämt und damit das ihm zugrundeliegende Herrschaftsprinzip verleugnet und internalisiert. Die Folgen dieses Prozesses werden von der Gesellschaftstheorie als Entfremdung, von der Psychoanalyse als Neurose beschrieben. Der Triebverzicht, der die Kulturleistung fundiert, die Verpönung emotionaler Regungen werden aber unaufhörlich in Frage gestellt durch die Rolle der Frau, der – als Korrektiv des rationalen männlichen Charakters – Eigenschaften wie Gemüt, Emotionalität, Fürsorglichkeit, Häuslichkeit, Natürlichkeit zugeschrieben werden. Die Abspaltung von Natur, die in der differenzierenden Trennung der Geschlechter nach Eigenschaften sich wiederfindet, erfährt ihren bildhaften Ausdruck in der *«Frau am Fenster»*, die als Preis der Naturbeherrschung von ihrer eigenen Natürlichkeit sichtbar durch Wände getrennt ist. Als *«Klagelaute einer unbefriedigten Existenz»*¹² werden Friedrichs Bilder damit, trotz ihrer prononcierten Innerlichkeit, zum Vehikel einer immanenten Gesellschaftskritik.

Während also bei Friedrich dergestalt die gesellschaftlichen Antinomien in die Bildform eingehen, werden sie bei einer Gruppe von betont religiösen Malern, die mit dem Spottnamen *«Nazarener»*¹³ bedacht wurden, konsequent unterdrückt. Diese konfliktverneinende, harmonisierende Haltung

entspringt einem religiös bestimmten Weltbild, dem Kritik an der Wirklichkeit a priori als Kritik an Gottes Werk und damit als sündhaft erscheint. Auch diese Insistenz auf Harmonie setzt freilich bereits die Erfahrung ihres Mangels voraus.

Bemerkenswert ist jedoch, dass im Werk dieser Maler der Darstellung der Frau eine weit grössere Bedeutung zukommt als etwa bei Friedrich. Dieses Frauenbild steht in engem Zusammenhang mit der Marienikonographie und illustriert damit unmittelbar jene beschriebene Säkularisierung des Madonnenbildes im Bilde der real existierenden Frau, die in diesem Prozess idealisiert, entsexualisiert und auf ein bestimmtes Rollenverhalten eingeeignet wird. Bezeichnend ist dabei, dass diese Weiblichkeitsvorstellungen hauptsächlich von Protestanten und Konvertiten initiiert und gepflegt wurden. Ein Beispiel ist das *Bildnis der Clara Bianca von Quandt* (Berlin, Nationalgalerie), der Frau des Kunstsammlers *Johann Gottlob von Quandt*, von *Julius Schnorr von Carolsfeld*. Schnorr war mit den beiden Quandt freundschaftlich verbunden und empfand für Frau Quandt eine schwärmerisch-platonische Zuneigung, die, wie seine Briefe bezeugen, an den mittelalterlichen Minnedienst erinnert¹⁴. 1820 malte Schnorr im Auftrag Quandts das Bildnis von dessen Frau sowie gleichzeitig ein *Madonnenbild* (Köln, Wallraff-Richartz-Museum). Beide Bilder waren, als Pendants gedacht, zum Schmuck des Wohnzimmers bestimmt¹⁵. Schnorrs Porträt der Frau von Quandt lehnt sich an *Giulio Romanos* «*Porträt der Johanna von Aragonien*» (Paris, Louvre) an. Während aber Giulios Renaissancefürstin hoheitsvoll aus dem Bild herausblickt, ist Frau Quandt als in sich und ihr Spiel versunkene Lautenspielerin dargestellt. Sie sitzt nach rechts gewandt vor einer romanischen Arkade, hinter der ein Orangenbaum – Symbol des Südens wie auch der Liebe – emporwächst. Eine an Deutschland erinnernde Mittelgebirgslandschaft schliesst das Bild im Hintergrund ab. Trotz der exquisiten Farbenpracht, die dieses Bild auszeichnet, bleibt die Porträtierte puppenhaft starr, eine Wirkung, die noch durch das durchscheinend-blasse Inkarnat betont wird. «*Aus der unbewegten Haltung der Lautenspielerin sind*», so konstatiert *Anton Merk*, «*die Spuren des Lebens getilgt. Vergleicht man das Bild mit der Madonna, so erklärt sich die stilisierende Gestaltungsweise aus dem Bemühen Schnorrs, Frau Quandt <ihrer> Madonna anzugleichen*»¹⁶.

Schnorrs «*Madonna mit Kind*» sitzt, diesmal nach links gewandt, ebenfalls vor einer Arkadenöffnung, hinter der sich als christliches Symbol ein Weinstock emporrankt. Die Landschaft im Hintergrund ist italienisch geprägt. Die Darstellung selbst ist konventionell und steht in der Tradition der Marienikonographie der italienischen Renaissance. Wesentlich ist im Zusammenhang mit dem Frauenbild, dass Schnorrs Muttergottes in der unmittelbaren Korrespondenz mit dem Bildnis der Frau von Quandt profaniert und ihres sakralen Charakters unbeabsichtigt enthoben wird¹⁷. Jene

Domestizierung der Gottesmutter, die von den himmlischen Höhen herabstieg, um zur Bürgerin Maria zu werden, deutet sich in diesem Bild bereits an. Vollends vollzogen wird sie in *Franz Pforrs* diptychonartigem kleinen Tafelbild «*Sulamith und Maria*» (Sammlung Schäfer, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum).

Dieses Bild war als Freundschaftsgabe für *Overbeck* gedacht. Sulamith und Maria sind die beiden «erträumten» zukünftigen Bräute, wie sie sich Pforr und Overbeck in Gesprächen und Briefen vorgestellt hatten. Das Vorbild der Marienikonographie für die beiden weiblichen Gestalten ist unübersehbar. Konsequenterweise lassen die beiden «Bräute» keinerlei Individualität erkennen, sondern folgen einem Typus, der Mädchenhaftigkeit, Schlichtheit, Lieblichkeit, Unschuld und ähnliche männliche Projektionen verkörpern soll. Auch sind beide Frauen in einem geschlossenen Raum, beziehungsweise in einem schützenden Bezirk dargestellt, d. h. also in einen bürgerlich-häuslichen Zusammenhang gebracht. Die ihr Haar kämmende Maria sitzt im Dämmerlicht ihres gotischen Butzenscheibenzimmers, Sulamith verharrt in der Haltung einer Madonna auf der Rasenbank in einem ummauerten Garten, in dem das mittelalterliche Motiv des *Hortus conclusus* anklingt. Im Hintergrund tritt Overbeck als Ehemann durch eine Gartenpforte herein. Pforr selbst, der der «Braut» Maria – mit dem Namen wird sie schon als die Unerreichbare gekennzeichnet – zuzuordnen wäre, findet für sich in diesem Bild eines zukünftigen, erträumten Lebens keinen Platz. Im Verhältnis der drei im Bild auftretenden Personen wird jedoch die gesellschaftliche Rollenverteilung zwischen Mann und Frau sichtbar gemacht: Die Frau ist ganz dem Bereich von Haus und Hof zugeordnet, während der Mann hinausgeht, um sich im feindlichen Leben zu bewähren. Diese Rollenteilung wird von Pforr mehrfach explizit formuliert. Zunächst in einem «*Zukunftstraum*»¹⁸ überschriebenen Text, in dem er seinen Freunden sein künftiges Leben schildert, aber auch in einem ziemlich holprig gereimten Gedicht mit dem sinnigen Titel «*An Deutschlands Frauen*»¹⁹, das diese Haltung auf recht naive Weise reproduziert: «*Kühnheit, Mut und kraftvoll Streben, / Das erhielt der Mann zum Los. / Ausgestossen in das wilde Leben, / Macht Gefahr und Sieg ihn stolz und gross. / (...) Doch das Weib, das schwache, unbewehrte, / Ohne Schutz und ohne Kraft, / Ist sie doch die Hochverehrte, / Ihre Schwäche ihr nur Achtung schafft. // Wenn sie züchtig mit gesenkten Blicken / Vor dem Manne steht mit hohem Sinn. / Er blickt auf und leget mit Entzücken / Gern das Schwert zu ihren Füßen hin.*» Aus der unfreiwilligen Komik dieser Verse erschliesst sich unmittelbar Pforrs konventionalisiertes Verständnis der Rollenverteilung von Frau und Mann. Dabei wird die Frau, wie Silvia Bovenschen zu Recht erkannt hat, «*zugleich erhoben und erniedrigt, und zwar so hoch und so tief, dass sie in den gesellschaftlichen Lebenszusammenhängen keinen Platz mehr findet*»²⁰.



Franz Pforr, Der Drachenkampf des hl. Georg, 1809/10, Öl auf Holz, 27,9×21,2 cm. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.

Eine vergleichbare Situation zeigt auch *Overbecks Porträt seines Freundes Franz Pforr* (Berlin, Nationalgalerie). Dieses Bild ist eine unmittelbare Illustration jener Lebensverhältnisse, die Pforr in seinem erwähnten «*Zukunftstraum*» seinen Freunden beschreibt. Auch hier verkörpert die Frau den mädchenhaften Typus. Sie sitzt über ihre Handarbeit gebeugt und zugleich in einem geistlichen Buche lesend²¹, während Pforr im Vordergrund aus dem ihn rahmenartig umgebenden Fenster blickt. Damit ist die Trennung der Lebenssphären von Mann und Frau angedeutet, wobei auch hier Aussenkontakte dem Mann zukommen. Allerdings kann auch Pforr auf diesem Bild nur in die Welt hinausblicken, er bleibt in passiv-melancholischer Haltung in den Rahmen seines Fensters eingefangen. Eine unverhohlene Wahrheit, die wohl seinen realen Lebensverhältnissen entsprach.

Von Schnorrs Porträt der Frau von Quandt über Pforrs Diptychon bis zu Overbecks Evokation bürgerlicher Häuslichkeit beschreiben diese Bilder die irdisch gewordene Maria als «*die Denaturierte, die Entsinnlichte, die Frau mit der unbefleckten Empfängnis*»²² und geben sich damit zu erkennen als zölibatäre, von Angst vor weiblicher Sexualität bestimmte Projektionen, wie sie auch in *Gottfried Kellers* eingangs zitierten «*süssen Frauenbildern, (...) wie die bittere Erde sie nicht hegt*», ihren literarischen Ausdruck finden.

Später hat Overbeck auch das Bild seiner wirklichen Familie gemalt. Es zeigt den Maler, seine Frau Nina und den etwa zweijährigen Sohn. Der Hintergrund ist zweigeteilt, Overbeck steht links vor einer italienischen Stadtlandschaft und blickt aus dem Bild heraus, während seine Frau vor einem Vorhang, der den Eindruck eines Innenraums hervorruft, in sich versunken über das Kind gebeugt ist, eine Haltung, die wieder auf die Madonnenikonographie anspielt. Das Kind selbst blickt wie sein Vater aus dem Bild heraus. Die Komposition bezieht sich offensichtlich, indem das profane Familienbild sakralisiert wird, auf die Ikonographie der hl. Familie. Unmittelbares Vorbild ist Overbecks wenige Jahre früher entstandene «*Madonna mit Kind*» (Kopenhagen, Thorvaldsen Museum), ein Bild, das die gleiche Hintergrundaufteilung aufweist, jedoch, wie es sich aus der Themenstellung ergibt, auf die Darstellung des Vaters verzichtet; er erhält erst im Familienbild den ihm zustehenden Platz eingeräumt.

In Overbecks Familienbild wird nicht nur das Vorbild der hl. Familie wirksam, sondern auch hier wird wieder die ganze Maschinerie der Rollenteilung zwischen Mann und Frau vorgeführt. *Anton Merk* hat auf die Bedeutung der Sakralisierung bürgerlicher Familienverhältnisse für diese Rollenteilung hingewiesen. Aus der Gleichsetzung der bürgerlichen Familie mit der hl. Familie erhalten geltende oder geforderte Familienstruktur und Rollenteilung ihre Legitimation²³, das Vorbild der Madonna stützt durch

den religiösen Anspruch die sozialen Erwartungen an Eigenschaften und Verhaltensweisen der Frau²⁴.

Offenkundig zeugt das Frauenbild der christlich-romantischen Maler von einem ungebrochen-affirmativen Einverständnis mit der herrschenden Sicht auf die Frau, wobei in diesem Bild einseitig die Vorstellung von einer erfolgreich domestizierten, den bürgerlichen Normen unterworfenen Frau bestimmend ist. Es scheint also, dass in der nazarenischen Kunst jene andere, unter dem Aspekt des Dämonischen und einer bedrohlichen Natur gesehene Projektion des Weiblichen keine Rolle spielt – ein Resultat, das zweifellos den Erwartungen entsprechen dürfte.

Betrachtet man unter diesen Voraussetzungen *Franz Pforrs* «*Drachenkampf des hl. Georg*» (Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut), so wird auf den ersten Blick deutlich, dass auch hier die Jungfrau dem konventionalisierten, madonnenhaften Frauentypus entspricht, ein Eindruck, der durch den Nimbus über ihrem Haupt noch betont wird. Angeregt wurde dieses Bild durch *Raffaels* «*hl. Georg*», der sich heute in der National Gallery in Washington befindet. Dieser Einfluss ist beispielsweise am fast identischen Pferdegeschirr erkennbar, aber auch an der Situierung der betenden Jungfrau seitlich im Mittelgrund. Man könnte bei Pforrs Anordnung der beiden Hauptfiguren Reiter und Jungfrau beinahe von einer seitenverkehrten Übernahme der Raffaelischen Komposition sprechen. Doch zeigt Raffaels Bild einen jugendlichen Helden bei einer stürmischen Reiterattacke auf das Untier. Im Hintergrund öffnen sich die Felsen auf eine weite Landschaft, und man kann sich vorstellen, dass der Held sogleich die Jungfrau auf sein Pferd ziehen wird, um auf die in der Ferne sichtbar werdende Stadt zuzureiten.

In Pforrs Bild hingegen ist keinerlei Dramatik spürbar. Obwohl alle Merkmale eines heftig bewegten Kampfes im Bild versammelt sind – das in der Levade aufsteigende Pferd, der Reiter, der sich zum entscheidenden Lanzenstoss in den Steigbügeln erhoben hat, der sich aufbäumende Drache –, erscheint doch alle Bewegung, wie schon *Fritz Herbert Lehr* an Pforrs Bildern beobachtet hat, «*wie unter einem Bann erstarrt*»²⁵. Und im Gegensatz zu Raffaels Helden trägt Pforrs hl. Georg kindlich-weiche Züge, die ihn wie traumversunken und verloren erscheinen lassen zwischen den schroffen, abweisenden Felsen, auf denen sich im Hintergrund unerreichbar eine Burg vor einem schweflig-gelben Himmel erhebt. Dieser hl. Georg wird nicht wie Raffaels Heiliger als Sieger in die Zivilisation zurückreiten, sondern er scheint zu ahnen, dass er schon der Wildnis verfallen ist, die ihn umgibt, und wenn er den Drachen auch tötet, wird doch die Wildnis, aus der immer neue Drachen erstehen, überleben. Die Jungfrau selbst wirkt unbeteiligt, sie bleibt unberührt von dem Geschehen, das sich zwischen Georg und dem

Drachen abspielt. Ist aber die Jungfrau nicht vordringlich das Opfer, das gerettet werden muss, erhält die Tötung des Drachens einen Zweck in sich selbst. Man muss sich also fragen: Wer ist der Drache? Was macht er im Bild, wenn er die Jungfrau nicht zu bedrohen scheint, aber doch eine Gefahr darstellt, welcher der Heilige entgegenzutreten hat? Eine naheliegende traditionelle Deutung sagt, dass mit dem Drachen die Gewalt des Bösen besiegt werde. Diese Interpretation führt aber nun zur Anschlussfrage nach der besonderen Qualität dieses Bösen, speziell in unserem Bildzusammenhang. Es ist vielfach belegbar, dass schon in der christlichen Ikonographie die Schlange als Verkörperung des Bösen erscheint. Die Schlange ist aber in einer uralten Tradition auch ein primär weibliches Symbol, das nun, mit der Qualität des Bösen ausgestattet, der christlichen Theologie erlaubt, das Böse mit dem Weiblichen zu identifizieren. Könnte also die Tötung des Drachens (= Schlange) jene scheinbare Leerstelle im Weiblichkeitsbild der Nazarener ausfüllen, an der noch die christlich-bürgerliche Gesellschaft ihre Projektionen des Bösen angesiedelt hat?

Die ursprüngliche Tötung des Drachens beschreibt offensichtlich die vom Mythos als Zivilisationsprozess verklärte Aufrichtung patriarchaler Herrschaftsverhältnisse, denen gegenüber der weiblich gedachte Drache als chthonisches, der Erdgöttin zugeordnetes Wesen für die chaotische, nicht-vergesellschaftete Natur steht. Diese im Mythos transportierten Vorstellungen erhielten im 19. Jahrhundert offenkundig eine neue Bedeutung. Fast scheint es, als ob die mythischen Ängste unter den Bedingungen einer erneuten revolutionären Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse durch die aufkommende Industrialisierung wieder lebendig würden. So ist auch nach *Bachofens* «Mutterrecht», einem der zentralen Werke, in denen die Bourgeoisie ihre Ängste und Erwartungen formulierte, die matriachale Welt dem chthonischen Bereich zuzuordnen. In Bachofens zwiespältiger Sicht wird die «*sumpfgezeugte*» matriachale Welt überwunden vom apollinisch-hellen, männlichen Prinzip. Bezeichnend für Bachofens Gynäokratie war die «*hetärische Zeugung*». Sie wird aufgehoben durch den Übergang zur Ehe, d. h. durch die Vergesellschaftung des chaotischen Weiblichen. Der Drachentöter ist somit die Verkörperung der apollinischen Lichtgestalt, er ist der Kulturbringer, der die finsternen Naturmächte besiegt. Dieser Vorgang ist nach *Horst Kurnitzky*, auf dessen zentrale Thesen ich mich hier weitgehend beziehe, so alt wie die menschliche Gesellschaft²⁶. Schon im altbabylonischen Mythos tötet der Held Marduk als Verkörperung des Sonnengottes die weibliche Schlange Tiamat. Hydra, Tochter des Typhon und der Erdschlange Echidna, wird von Herakles getötet. Ihre immer wieder nachwachsenden Köpfe sind «*Ausdruck einer gesellschaftlichen Verfassung, in der die Gesellschaft in der Abwehr bedrohlicher Ungeheuer immer wieder konstituiert wird*»²⁷.

Dieser zentrale Mythos, in dem die abendländische Zivilisation sich zu erkennen scheint, erhält seine besondere Evidenz im Erscheinen des Gottes Apoll, der nicht nur als Drachentöter hervortrat, sondern dem Mythos gemäss als der eigentliche Schöpfer der Kultur gilt. Der Apollo-Kult begann wohl damit, dass der Gott in Delphi einen weiblichen Drachen tötete und den Kult der Priesterin Pythia für seine Zwecke okkupierte. Und indem er dem sterbenden Ungeheuer zuruft: «*Hier sollst du vermodern in männer-nährender Erde ...*»²⁸, gibt er ihm unmissverständlich zu verstehen, was ihm zgedacht ist und was von nun an Ziel aller gesellschaftlichen Produktion sein wird.

Unterwerfung der weiblich gedachten Natur, «*in der Sprache des Mythos stets als Kampf mit dem Monster dargestellt*»²⁹, liegt, wie Horst Kurnitzky ausführt, auch der Geschichte von König Ödipus und der Sphinx zugrunde. Mit dieser Konzeption gelingt es Kurnitzky, den Ödipusmythos aus den Verengungen der Psychoanalyse herauszulösen und ihn als Bericht von einer ursprünglichen, die Zivilisation konstituierenden Gründungstat zu entziffern. In einer ungemein schlüssigen Interpretation zu *Paolo Uccellos «San Giorgio e il drago»* (London, National Gallery) beschreibt Kurnitzky dieses Bild zunächst in der traditionellen Terminologie der Freudschen Psychoanalyse³⁰. Auch Uccellos Giorgio ist ein kindlicher Held, der kaum älter als zehn Jahre zu sein scheint. Die «Jungfrau», die er befreit, ist viel älter, sie könnte wohl seine Mutter sein. Der Drache, den sie an einer schlaff durchhängenden Leine führt, scheint sie nicht zu bedrohen. Es ist naheliegend, in dieser Konstellation die klassische ödipale Situation zu erkennen: Der kleine Giorgio ist «Ödipus», die «Jungfrau» ist die Mutter, die es zu erobern gilt, der Drache aber ist der Vater, der Ödipus im Weg steht; und die Leine könnte als das Eheband interpretiert werden. Kurnitzky bemerkt nun eine Reihe von symbolischen Mitteilungen, die eine weit darüber hinausgehende Interpretation zulassen. Die Leine, die Mutter und Drachen verbindet, könnte auch auf Identität verweisen. Damit wäre der Drache eine andere Gestalt der Mutter, wie es auch der Mythos bestätigt, der den Drachen als Personifikation des Weiblichen sieht. Ziel von Giorgios Aktion ist es, sich der Mutter, also der Frau zu bemächtigen. Diesem Vorhaben entspricht, dass das Bild auf eine heilige Hochzeit hinweist: «*Giorgio sitzt auf einem weissen Pferd, das als weibliches Todessymbol und Hochzeitssymbol die dargestellte Aktion, nämlich die Tötung des Drachens, also die bedrohliche chaotische Natur unter gesellschaftliche Kontrolle, d. h. in die Gewalt des Mannes zu bekommen, hier schon vorwegnimmt. Giorgio dem Siebringer ist der Sieg gewiss. Hier wird chaotisches Weibliches zur produktiven Frau gemacht.*»³¹ Die Symbolik des Bildes ist dabei überdeutlich. Die Lanze, das Phallussymbol par excellence, wird in die Pupille des Drachens gebohrt. Pupilla bedeutet aber, wie Kurnitzky erinnert, im Lateinischen

Mädchen, wie auch Kore im Griechischen zugleich Mädchen und Auge heisst.

Damit, so erkennt Kurnitzky, verkehrt sich die Situation. Der Drache bedroht nicht das Mädchen, sondern er ist selbst das Mädchen, vor dem Giorgio Angst hat, verschlungen zu werden, was seine Tat rechtfertigt. «*Er tötet es und macht es damit zur Frau, die schon dahinter steht und durch die Leine die Verbindung beider Figuren andeutet.*»³² Dass der Drache als das bedrohliche Weibliche im Todeskampf noch einmal die gefährlichen Zähne zeigt, bestätigt durch die Kastrationsdrohung mit der symbolisierten *Vagina dentata* das Unternehmen Giorgio einmal mehr³³.

Mit dem Tod des Drachens kann, wie der planmässig angelegte Garten zeigt, auf dem sich der Kampf abspielt, das geordnete gesellschaftliche Leben beginnen. In einem einige Jahre später gemalten Bild Uccellos von «*San Giorgio e il drago*» (Paris, Musée Jacquemart-André)³⁴ hat die geordnete agrarische Produktion bereits fast das ganze Bild erfasst. Bis in die Tiefe des Bildraumes erstrecken sich geometrisch angelegte Felder, und im Hintergrund erwartet die befestigte Stadt als Symbol einer durchorganisierten gesellschaftlichen Produktion den siegreichen Helden mit seiner Beute. Die Frau ist mit betend zusammengefalteten Händen, gleichsam wie eine Madonna, dargestellt. In dieser Rolle ist sie als Frau unerreichbar. «*Ist sie jedoch die Frau, zu der das Mädchen im Ritual (die Tötung des Drachens, M. J.) gemacht wird, drücken die betenden Hände die Dankbarkeit aus, nun endlich vollwertiges, produktives Gesellschaftsmitglied zu werden.*»³⁵ Beide, der Drache als bedrohliches Weibliches wie auch das Mädchen als unproduktives Weibliches müssen sterben, damit das gesellschaftliche Leben weitergehen kann. Die Frauen, die im Hintergrund stehen, haben dieses Ritual der Zurichtung offensichtlich schon hinter sich und erwarten nun ihre neue Geschlechtsgenossin.

Was der Drachenkampf zum Ziel hat, ist also die soziale Sublimierung der Triebe³⁶, der Sexualität überhaupt, aber insbesondere der weiblichen Sexualität, weil nur so der Fortgang der Kultur sichergestellt werden kann. Schon *Sigmund Freud*, dem weibliche Sexualität als «*dark continent*» erschien, erkennt diesen Zusammenhang zwischen Kulturleistung und der Unterdrückung weiblicher Libido und benutzt hierfür auch schon die Metapher des Kampfes, denn «*dabei benimmt sich die Kultur gegen die Sexualität wie ein Vokstamm oder eine Schicht der Bevölkerung, die eine andere ihrer Ausbeutung unterworfen hat*»³⁷. Diesem immer wieder zu wiederholenden Ritual der Triebunterdrückung «*verdankt sich*», wie Kurnitzky fortfährt, «*das Kulturland, zu dem die Mutter Erde gemacht wurde, wie in noch verstärktem Masse die Stadt ...*»³⁸, beides Werke der Zivilisation, die auch Uccello in den Perspektiven seiner Drachenkampfbilder sichtbar gemacht hat.

Weigerte sich die Frau, sich diesem Ritual der Triebunterdrückung zu unterwerfen, würde sie real zum Opfer, d. h. zur Hexe.³⁹ Diese Ausgrenzung destruktiver Weiblichkeit ist nicht beschränkt auf die historische Hexenverfolgung in der Zeit, als die bürgerliche Gesellschaft sich konstituierte, sie ist vielmehr noch virulent in den Bildern und Obsessionen der Kunst und Literatur der entwickelten bürgerlichen Gesellschaft.⁴⁰ Damit führt der Exkurs, der von der Entstehung der Zivilisation zu Uccellos «*San Giorgio*» ging, wieder zurück in das grosse Jahrhundert der bürgerlichen Gesellschaft, das neunzehnte, an dessen Anfang Pforrs kleines, fast unscheinbares Bild des Drachentöters steht. Was hat sich nun gegen Uccellos Bild verändert?

Auch Pforrs hl. Georg ist ein sehr jugendlich wirkender Held, aber von der Aufmerksamkeit und dem kindlichen Eifer, mit dem Uccellos Giorgio seine Lanze in das Untier bohrt, ist bei ihm nichts mehr zu erkennen. Traumverloren und mit verhangenen Lidern, als lasteten Generationen von Drachentöttern auf seinen Schultern, blickt er auf das Opfer zu seinen Füßen. Bedauert er die Unvermeidlichkeit des Rituals? Fast scheint es so, denn dieser hl. Georg ist nicht der jugendliche Held, der die Jungfrau erobert, um sie zur nützlichen Frau zu machen. Ähnlich wie Hamlet, der, wenn auch widerstrebend, die von der Gesellschaft auferlegte Tat vollbringt, sich aber Ophelia und damit der Reproduktion verweigert und so die Kontinuität eines auf dem Opfer aufgebauten Zivilisationsprozesses unterbricht, ist auch Pforrs hl. Georg ein zögernder Held, der den Sinn des Opfers nicht mehr recht einzusehen vermag. Um der Überlieferung willen aber muss die Tat geschehen. Der Mythos verlangt sein Recht. Und so muss auch hier, wie schon bei Uccello, weibliche Sexualität als wilde, nicht vergesellschaftete Natur in der Gestalt des Drachens geopfert werden.

Die betende Jungfrau bleibt aber nunmehr in der Verdrängung der ihr ursprünglich zugehörigen Sexualität zu jener ewigen Jungfräulichkeit verurteilt, die sie in ihrer Rolle als Madonna verkörpern muss. Anders als in Uccellos frühem Drachenbild, wo weibliche Sexualität für gesellschaftliche Zwecke funktionalisiert wird, gibt es bei Pforr keine Verbindung mehr zwischen ihr und dem Drachen, dem Sinnbild ihrer nun von ihr abgeschnittenen Sexualität. Unübersehbar hat sich Pforrs zölibatärer Held zwischen beide gestellt. Sein weisses Pferd betont als Todessymbol diesen lebensverneinenden Aspekt des Bildes, der darin besteht, dass der Held das Weibliche tötet, um die Jungfräulichkeit zu bewahren. Der alte mythische Zweck des Opfers, die Tötung des Schuldlosen zur Entsühnung der Schuldigen, wie er selbst im Kreuzestod Christi noch blutig sich bewährt, erscheint seiner gesellschaftlichen Funktion enthoben, denn in der Insistenz auf Jungfräulichkeit entzieht der Held das Mädchen der Vergesellschaftung des Weiblichen in der Ehe; er hebt es aus den gesellschaftlichen Lebenszusammenhängen heraus und verweigert seine Verwertung als Frau, ebenso wie

er für sich die Rolle als Held verweigert. Der Jungfrau ist, worauf schon der Heiligenschein verweist, die Lebenssituation der Nonne zugeordnet, der komplementär die zölibatäre Existenz des Helden entspricht⁴¹.

In dieser Verweigerung der gesellschaftlichen Nutzung wird aber die Funktion des Opfers als Kulturarbeit und als Grundlage des gesellschaftlichen Fortschritts in Frage gestellt. Und indem dem Fortschritt als Perpetuierung des gesellschaftlichen Unheils seine mythische Voraussetzung entzogen wird, erscheint am Horizont der Geschichte das virtuelle Bild einer Gesellschaft, in der das Opfer selbst seine Notwendigkeit zu verlieren scheint. Dieses Bild kann nur traumhaft beschworen werden, und wie traumbefangen handelt auch Pforrs kindlicher Held, unzugänglich dem zweckbestimmten rationalen Denken. Der Schlaf der Vernunft, sagt aber nun *Goya*, gebiert Ungeheuer. Ein wahrhaft dialektisches Wort! Denn die Ungeheuer erstehen, wie *Adrono* und *Horkheimer* in ihrem epochalen Buch gezeigt haben, nachgewiesenermaßen aus dem Traum der Vernunft von einer vollends aufgeklärten Erde. Indem Pforrs Bild auf den alten blutigen Mythos insistiert, hebt es ihn zurück ins Gedächtnis, es macht ihn bewusst als blutige Vergangenheit, die von den geschäftigen Agenten des Fortschritts bewusstlos weitergeschrieben wird.

Aus diesem Grund muss das Opfer im Bild nach wie vor stattfinden. Diese Realität des Opfers dekouvriert die Utopie des Fortschritts als Fortsetzung dessen, was sie zu überwinden vorgibt. «*Dass es <so weiter> geht*», sagt Benjamin, «*ist die Katastrophe*»⁴². Dies ist der Bann, unter dem Pforrs Bild erstarrt ist. Dem entspricht auch die Natur, in der der Drachenkampf stattfindet. Sie ist weder die von der Zivilisation aufbereitete Landschaft Uccellos, noch birgt sie, wie bei Raffael, die Verheissung der nahen Stadt; sie ist im wahrsten Sinn des Wortes *ausweglos*. Als unbezähmbare, *feindliche* Natur ist sie Kombattantin im Kampf zwischen Held und Drachen. Sie ist ebenso todbringend wie ihr Gegenspieler, die Burg, der phallisch emporragende Hort der Zivilisation, die im Hintergrund im schwefligen Licht ihren Untergang erwartet.

Diese Todessymbolik, die das Bild bestimmt, entstammt selbst noch dem Wesen der toten, todbringenden Gesellschaft. Indem das Bild darauf verweist, erhält es seinen Wahrheitsgehalt. Damit bekommt das Bild innerhalb der Reihe der nazarenischen Frauenbilder eine besondere Bedeutung, die nicht zuletzt darin besteht, dass es eben dieses Frauenbild implizit in Frage stellt. Diese Bedeutung ist nicht unmittelbar und zu jeder Zeit erkennbar, aber jedes Kunstwerk ist ein Palimpsest, auf dem der Lauf der Geschichte einen anderen, nicht immer lesbaren Text hervortreten lässt.

¹ Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte, Frankfurt am Main 1977, S. 390, Anm. ebd. – ²Ebd. S. 397. – ³Silvia Bovenschen, *Die aktuelle Hexe*, die

historische Hexe und der Hexenmythos, in: Becker, Bovenschen, Brackert u. a. Aus der Zeit der Verzweiflung. Zur Genese und Aktualität des Hexenbildes, Frankfurt am Main 1978, S. 283. – ⁴ Silvia Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt am Main 1979, S. 32. – ⁵ Theweleit 1977, S. 455. – ⁶ Bovenschen 1979, S. 83 f. – ⁷ Walter Benjamin, Ges. Schriften, Bd. I, 1, Frankfurt am Main 1980, S. 140. – ⁸ Zum Begriff des Opfers und der darauf fundierten Kulturleistung vgl. Horst Kurnitzky, Triebstruktur des Geldes. Ein Beitrag zur Theorie der Weiblichkeit, Berlin 1974, und ders., Ödipus, ein Held der westlichen Welt, Berlin 1978. – ⁹ Vgl. Runge in seiner Zeit, Kat. der Hamburger Ausst., München 1977, S. 204. – ¹⁰ Clemens Brentano, Brief an Runge vom 21. Januar 1810, zit. Kat. Hamburg/München 1977, S. 32. – ¹¹ Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig, Caspar David Friedrich, Gemälde, Druckgraphik und bildmässige Zeichnungen, München 1973, S. 376. – ¹² Carl Gustav Carus, zit. nach Sigrid Hinz, Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, München 1968, S. 7. – ¹³ Vgl. Jens Christian Jensen, I Nazareni – Das Wort, der Stil, in: Katalog Klassizismus und Romantik in Deutschland, Nürnberg 1966. – ¹⁴ Julius Schnorr von Carolsfeld, Briefe aus Italien, Gotha 1886, vgl. Katalog Die Nazarener, Frankfurt am Main 1977, S. 153 und 161. – ¹⁵ Kat. Frankfurt 1977, S. 153. – ¹⁶ Ebd. – ¹⁷ Erlebbar wird diese Profanierung des Sakralen und Sakralisierung des Profanen natürlich nur, wenn die Bilder, wie ursprünglich vorgesehen, nebeneinander hängen. In der heutigen Situation ist dieser Vorgang nur im Kopf nachvollziehbar. – ¹⁸ Abgedruckt bei Fritz Herbert Lehr, Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pforr, der Meister des Lukasbundes, Diss. Marburg 1924, S. 293 f. – ¹⁹ Ebd. S. 264. – ²⁰ Bovenschen 1979, S. 31 f. – ²¹ Overbeck beschreibt sein Bild in einem Brief an Sutter vom 10. Oktober 1810, zit. nach Lehr S. 194 f. – ²² Bovenschen 1978, S. 287. – ²³ Kat. Frankfurt 1977, S. 154. – ²⁴ Ebd. S. 123. – ²⁵ Lehr, S. 124. – ²⁶ Kurnitzky 1978, S. 71 f. – ²⁷ Ebd. S. 72. – ²⁸ Homerischer Apollon Hymnos, Vers 363. Für den Zitatnachweis danke ich Johannes Eichrodt, Basel. – ²⁹ Kurnitzky 1978, S. 79. – ³⁰ Ebd. S. 103 ff. – ³¹ Ebd. S. 105. – ³² Ebd. – ³³ Ebd. S. 106. – ³⁴ Ebd. S. 110 ff. – ³⁵ Ebd. S. 111. – ³⁶ Kurnitzky spricht von der «sozialen Sublimierung der Inzestwünsche» (S. 111) – eine unnötige Einschränkung des Triebbegriffs, wie ich meine, denn so verfällt er in eine psychoanalytische Terminologie, deren Überwindung in seinem Buch intendiert ist. – ³⁷ Sigmund Freud, Das Unbehagen in der Kultur, Fischer TB 6043 Frankfurt am Main 1972, S. 97. – ³⁸ Kurnitzky 1978, S. 111. – ³⁹ Ebd. S. 124. – ⁴⁰ Beispielsweise in Ibsens «Hedda Gabler» (1890), die, wie Adorno erkennt, bereits das Opfer jener Gesellschaft ist, gegen die sie zu rebellieren meint. Vgl. Adorno, Minima Moralia 1976, S. 117 ff. – ⁴¹ In dieser Lebensperspektive werden persönliche Konflikte Pforrs sichtbar. Diese Konflikte sind wohl nicht nur aus seiner tödlichen Krankheit erklärbar, die bei ihm ein Gefühl der Ausweglosigkeit hervorrief, sondern auch in einer durch seine puritanische Herkunft massiv verdrängten Sexualität, welche möglicherweise sublimierte homosexuelle Züge trug und damit zusätzlich dem Verdikt der Gesellschaft verfiel. Auch hier drängt sich das Beispiel Kleist auf, dem gleichermassen das Leben im Ausgleich zwischen seinen Obsessionen und den Anforderungen der Gesellschaft misslang. – ⁴² Walter Benjamin, Ges. Schriften, Bd. I, 2, S. 683.