

Caduff · Reulecke · Vedder (Hrsg.)

PASSIONEN

Corina Caduff · Anne-Kathrin Reulecke ·
Ulrike Vedder (Hrsg.)

PASSIONEN

Objekte – Schauplätze – Denkstile

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:
Blaue Passionsblume („Passiflora caerulea“), Blüte von oben
Fotograf: Michael Gasperl (lizenziert unter Creative Commons SA 3.0)

„Die Blätter schwefelgelb und violett, / Doch wilder Liebreiz in der Blume waltet. /
Das Volk nennt sie die Blume der Passion.“ (Heinrich Heine)

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.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestattet.

© 2010 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5006-7

Der Handschuh. Ein Accessoire der Leidenschaft

[...] den hantschüch er abe zoch. / in gegen dem himel er in bot. / den nam der urone bote uon siner hant. / des ist der helt Rölant / uon aller christenhait geret, / also uns daz püh leret.¹

Das Zitat aus der mittelhochdeutschen Übertragung der *Chanson de Roland* (1075-1110) von 1170 zeigt ebenso wie die bildliche Miniatur das Sterben des Heiligen Roland im Kampf gegen die Heiden. Im Tode ruft der Ritter Gott an und hält gleichzeitig seinen Handschuh gegen den Himmel – als Zeichen dafür, dass er sich Gottes Gnade ergeben und diesem zurückgeben will, was er von ihm bekommen hat.² Ein Engel nimmt Roland den Handschuh ab und geleitet anschließend auch dessen Seele ins Paradies. Im Bild ist dieser Vorgang zu einem einzigen verschmolzen, so dass der weiße Handschuh wie die Repräsentation der zum Himmel auffliegenden Seele wirkt (Abb. 1).

Zwei mittelalterliche Bedeutungen des Handschuhs verdichten sich in dieser Szene: Erstens meint seine Übergabe an einen höher Gestellten die Anerkennung von dessen Herrschaft, zweitens symbolisiert der Handschuh im geistlichen Ornat die reinen Hände und somit die Unschuld. Wenn nun der Engel den Handschuh annimmt, werden sowohl Rolands Gottergebenheit als auch die Reinheit seines Opfers anerkannt. Das Kleidungsstück wird so zum Zeichen der Passion Rolands, seiner Nachfolge Christi im Märtyrertod. Bereits in dieser sakralen Darstellung zeigt sich also in der Repräsentation des Handschuhs ein Mehrwert, der aus seiner Kulturgeschichte hervorgeht und diese gleichzeitig in Richtung Passions- bzw. Affektausdruck überschreitet.

Auch kulturhistorisch haben Handschuhe eine doppelte Herkunft: Sie sind funktionale Schutzkleidung auf der einen, Teil liturgischer und weltlicher Kleiderordnung sowie Herrschafts- und Rechtszeichen auf der anderen Seite.³ Einen Fetsch-Charakter im weitesten Sinne weisen sie auf, da ihnen als Dingen eine gewisse

1 „Er zog den Handschuh ab / und hielt ihn Gott entgegen. / Ein Engel nahm ihn ab. / Dafür wird nun der Held Roland / von allen Christen verehrt, / wie dieses Buch uns lehrt.“ Dieter Kartschoke (Hg.): *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*, Frankfurt am Main 1970, V. 6889-6894.

2 Ebd., V. 6886-6888.

3 Zur Kulturgeschichte des Handschuhs vgl. William Hull: *The History of The Glove Trade, with the Customs connected with the Glove*, London 1834; J. A. Kment: *Der Handschuh und seine Geschichte*, Wien 1890; Anny Latour: *Der Handschuh*, Ciba-Rundschau Nr. 71, Basel 1947; Berent Schwineköper: *Der Handschuh im Recht, Ämterwesen, Brauch und Volksglauben*, Berlin 1938.



Abb. 1: *Rolands Tod*,
in: Rudolf von Ems:
Weltchronik

Ordnungsmacht zuerkannt wird.⁴ Durch einen einzelnen Handschuh kann sich der mittelalterliche König vor Gericht vertreten lassen und durch seine Übergabe Rechte gewähren. Im *Sachsenspiegel* ist festgehalten, dass der Handschuh des Königs, an das Marktkreuz gehängt, den königlichen Sonderfrieden garantiert⁵, und auch hier zeigt sich in Gestalt des Kreuzes und des daran aufgehängten Handschuhs eine bemerkenswerte Nähe des Kleidungsstückes zur Passion. Umgekehrt ist die Übergabe eines Handschuhs Zeichen der Unterwerfung, beim Schwur sollen gerade die *unbehandschuhten* Hände die reinen Absichten anzeigen – als aus dem Altertum überkommenes Zeichen verfügt der Handschuh wie Freuds Urwörter über primären Gegensinn. Mit der höfischen Kultur des Mittelalters entstehen zusätzliche Spektren neben Kleider- und Rechtsordnung, spätestens seit der Übernahme des Handschuhs in die Frauenkleidung im Hochmittelalter weitet sich sein Gebrauch als vornehmes Kleidungsstück aus.

4 Vgl. Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Hamburg 2006.

5 *Der Sachsenspiegel*, 3. Buch Landrecht, 56v., <http://www.sachsenspiegel-online.de/> [letzter Zugriff: 10.3.2009].

Seit der Frühen Neuzeit wird er in Manufakturen und später Fabriken massenhaft hergestellt, die bevorzugten Materialien bleiben bis ins 20. Jahrhundert die gleichen: Fell, Seide, Kalbs-, Lamm-, Reh- und Hundeleder.⁶ Mit dem Einbüßen seiner Rechts- und Herrschaftsfunktionen verliert der Handschuh im 18. Jahrhundert kurzfristig an Bedeutung, um dann im 19. als unentbehrlicher Bestandteil der bürgerlichen – männlichen wie weiblichen – Kleidungsetikette eine Hochphase zu erleben. Der Handschuh wird nun ganz zum ‚Accessoire‘, zu Deutsch: zum ‚Beiwerk‘. Seinen Bedeutungsüberschuss verliert er damit jedoch nicht, vielmehr findet er sich in Literatur und Kunst sozusagen als *bewegtes Beiwerk*: Er funktioniert ähnlich wie die Details der Faltenwürfe und Gesten, die nach Aby Warburg unter Rückgriff auf antike Pathosdarstellungen heftiger Erregung Ausdruck verleihen und so „zivilisationsgeschichtlich nur vermeintlich überwundene Affektpotentiale“⁷ zu Tage treten lassen. Der Handschuh wird zum Objekt und Indikator unausgesprochener Leidenschaften. Sind die Künste seit der Aufklärung mit der Verwaltung einer schwierigen Affektökonomie betraut, die zwischen ihrer Thematisierung und ihrer Mäßigung balanciert⁸, so kann der Handschuh als eines jener Details gelesen werden, die in verhüllter Form am Rande der Darstellung Spuren leidenschaftlicher Erregung zu lesen geben.

Es ist darum kein Zufall, dass in Schillers Ballade *Der Handschuh* aus dem Jahr 1797 ein Fräulein Kunigund von den verschiedenen mittelalterlichen Accessoires, die es an sich getragen haben mag, ausgerechnet einen Handschuh in den Raubtierzwinger fallen lässt. Nur dieses Accessoire ist ambivalent und überdeterminiert genug, um in der Ballade Gefühle in ihr Gegenteil zu verkehren und wie nebenbei mittelalterliche Minne- ebenso wie aufgeklärte Affektordnung zu durchkreuzen. Zunächst führt *Der Handschuh* ein Szenario buchstäblicher Affektbeherrschung vor: Geordnet nach Rang sitzen vor dem Löwengarten „König Franz, / Und um ihn die Großen der Krone, / Und rings auf hohem Balkone / Die Damen in schönem Kranz.“⁹ Den Kreis spiegelt die Arena wider, wo verschiedene Raubkatzen nur durch die Autorität des Löwen daran gehindert werden, übereinander herzufallen: „Und herum im Kreis, / Von Mordsucht heiß, / Lagern sich die greulichen Katzen.“¹⁰ Eine vom Rande herkommende Bewegung ist es, die dieses Schauspiel unterdrückter „Mordsucht“ stört: „Da fällt von des Altans Rand / Ein Handschuh von schöner Hand / Zwischen den Tiger und den Leun / Mitten hinein. / [...] /

6 Vgl. Valerie Cumming: *Gloves*, London 1982.

7 Ulrich Port: *Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755-1888)*, München 2005, S. 12. Vgl. auch: Sigrid Weigel: „Pathos-Passion-Gefühl“, in: Dies.: *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte*, München 2004, S. 147-172.

8 Matthias Luserke: *Die Bändigung der wilden Seele. Literatur und Leidenschaft in der Aufklärung*, Stuttgart 1995.

9 Friedrich Schiller: „Der Handschuh“, 2. Fassung, in: Ders.: *Gedichte*, hg. v. Georg Kurscheidt, Frankfurt am Main 1992, S. 83.

10 Ebd., S. 84. Zur Affektkontrolle als Programm bei Schiller vgl. Port: *Pathosformeln* (Anm. 7), S. 233-242.

„Herr Ritter, ist Eure Lieb so heiß / [...] / Ei so hebt mir den Handschuh auf.“¹¹ Die Akteurin, Fräulein Kunigund, kontrastiert die beherrschten Affekte mit einer unbeherrschten Geste. Erst hiermit kommt auch Bewegung ins Publikum, das die aus unerwarteter Richtung doch noch ausgebrochene Leidenschaftlichkeit mit geradezu aristotelischen Gemütsbewegungen, mit „Erstaunen“ und „Grauen“, verfolgt. Einzig der Ritter bleibt beherrscht, sein „feste[r] Schritt“ hält die Raubtiere weiterhin gebannt, und „gelassen bringt er den Handschuh zurück“.¹² Doch die Haltung von Ritter und Fräulein zueinander hat sich im Laufe des Handschuhwerfens und -holens umgekehrt, ganz so, wie man sprichwörtlich einen Handschuh umkehrt: Wartet Fräulein Kunigund nun „mit zärtlichem Liebesblick“, so lässt sich der Ritter am Schluss zu einer affektiven Geste hinreißen: „Und er wirft ihr den Handschuh ins Gesicht; / ‚Den Dank, Dame, begehrt ich nicht‘“.¹³ Wäre diese unritterliche Entgleisung wohl auch bei einem Schleier passiert? Es scheint hier der Handschuh selbst zu sein, der in seiner Überdeterminierung eine Eigenmacht entwickelt und den Ritter seinerseits dazu treibt, schließlich doch noch die Beherrschung zu verlieren und die Minneordnung zu missachten. Auch dies ist aber keineswegs eine willkürliche Reaktion, vielmehr zeigt der Ritter damit, dass er die Zweideutigkeit des Handschuhwurfes erkannt hat: In der Liebesprobe versteckte sich eine Kampfansage. Als eine solche nämlich hat sich der Handschuhwurf seit Mitte des 11. Jahrhunderts etabliert – im übrigen zeitgleich zur Aneignung des bislang männlichen Würdenträgern vorbehaltenen Kleidungsstückes durch die Damen. Die zweideutige Geste Fräulein Kunigunds lässt dem Ritter nun einerseits keine andere Wahl, als die Liebesprobe anzunehmen. In der Handschuhaufnahme zwingt sie ihn aber andererseits zugleich zur Annahme der Kampfansage, was ihn insofern beleidigen muss, als dieser Code selbstverständlich nur unter Rittern gilt. Das Skandalon des *Handschuhes* besteht somit in der Übertretung der Geschlechterordnung durch das Fräulein. Sich bei Rückkehr aus dem Löwenkäfig wieder in den Minnecode einzuordnen, hieße für den Ritter, die Ambivalenz des Wurfes als versteckte Beleidigung auf sich sitzen zu lassen. Stattdessen reinstalliert er sich in der Schlussgeste als Herr der Zeichen, indem er Kunigund demütigt. Um 1800 wird von Schiller in seiner Ballade die Passion der Einhaltung der Geschlechtergrenzen untergeordnet und gleichzeitig die durch die unmäßig affektive Geste des Fräuleins gestörte Maßhaltung der Affekte wiederhergestellt. *Der Handschuh* lässt Ritter und Leser auf diese Weise einen geradezu Kantschen Erkenntnis- und Befreiungsakt vollziehen: „Leidenschaft [...] wünscht sich kein Mensch. Denn wer will sich in Ketten legen lassen, wenn er frei sein kann?“¹⁴

In der Geste des Handschuhwurfes aber bleibt die Literatur der unerwünschten Leidenschaft auf der Spur, wie auch die erste Szene in Heinrich von Kleists *Käth-*

11 Schiller: „Handschuh“ (Anm. 9), S. 84.

12 Ebd.

13 Ebd.

14 Immanuel Kant: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, hg. v. Reinhard Brandt, Hamburg 2003, S. 171.

chen von Heilbronn zeigt. In der Exposition zu diesem erneuten Theater unmäßiger Leidenschaften wirft Graf Friedrich vom Strahl, vor dem Femegericht der Verführung Käthchens angeklagt, dem abwesenden Kaiser seinen Handschuh hin:

STRAHL: Ihr unbekanntem Herren der Feme! [...] Wollt ihr meinem Wort schlechthin [...] glauben: ja, ja, nein, nein; gut! Wo nicht, so will ich nach Worms, und den Kaiser bitten [...]. Hier werf ich ihm vorläufig meinen Handschuh hin!

GRAF OTTO: Ihr sollt hier Rede stehn, auf unsre Frage!¹⁵

Graf Otto übergeht die Geste Strahls zu Recht, denn ‚handschuhrechtlich‘ gesehen ist sie völlig sinnlos – kann sich doch nur der König durch einen Handschuh vertreten lassen. Die Geste ist somit nicht als rechtliche, sondern als affektive zu lesen, als erstes Anzeichen für die Aufgewühltheit Strahls, seine unverstandene Leidenschaft für Käthchen, die er dann im Anschluss an die Szene verbalisieren wird. Abgesehen von dem Detail des Handschuhwurfes beantwortet er aber zunächst klar die Fragen Graf Ottos. Auch in der anschließenden Befragung Käthchens durch Strahl zeigen sich Affekte nur auf Seiten des Mädchens: Es wird „hochrot“ und spricht „mit Affekt“, während der Graf „kalt“ bleibt.¹⁶ Am Ende der Befragung bricht Käthchen zusammen, und der Graf schließt mit einem Plädoyer für ihre Unschuld – und einem nochmaligen Hinweis auf den Handschuh: „STRAHL erhebt das Käthchen vom Boden: Ihr Herrn, was ich getan, das tat ich nur, Sie mit Triumph hier vor euch zu erheben! Statt meiner – *Auf den Boden hinzeigend*: steht mein Handschuh vor Gericht!“¹⁷ Wiederum macht dieser Verweis rechtlich keinen Sinn und wird vom Femegericht konsequenterweise übersehen. Das Zitat einer (falsch verstandenen) mittelalterlichen Rechtsordnung, sich von einem Gegenstand vertreten lassen zu können, kann als ein letzter Versuch zur (affektiven) Distanznahme gelten, bevor Käthchen von der Berührung durch den Grafen erzählt (ein Fußtritt). Auch der Graf verwechselt so bereits das Rechtliche mit dem Affektiven, und der Text folgt hier, indem er den Handschuh konsequenterweise mit dem Ausdruck von Affekt kombiniert: Stand sein *Werfen* in verräterischem Gegensatz zur ruhigen Erscheinung des Grafen, so lässt sich nach erneutem (Blick-)Kontakt mit dem geworfenen Objekt Strahls Erregung nicht länger verbergen, sondern springt nun gleichsam wieder auf seinen Körper über: Der Graf wird in der Folge nun seinerseits „glutrot“ und spricht „mit unterdrückter Heftigkeit“.¹⁸

Ist die funktionale Seite des Handschuhs neben seiner modischen im 19. Jahrhundert fast in den Hintergrund getreten, so lässt sich dafür die Tendenz erkennen, den Handschuh nicht nur als Schutz vor Kälte und Schmutz zu gebrauchen, sondern als Kleidungsstück, das Distanz schafft und so auch Leidenschaften buchstäblich handhabbar macht. Die im 19. Jahrhundert erscheinenden Büchlein zur Ge-

15 Heinrich von Kleist: *Das Käthchen von Heilbronn*, in: Ders.: *Werke und Briefe*, hg. v. Siegfried Streller, Berlin 1978, Bd. 2, S. 132.

16 Ebd., S. 138 und S. 142.

17 Ebd., S. 143.

18 Ebd., S. 144.

schichte des Handschuhs kolportieren als dessen Ursprung ein altfranzösisches Poem, das Venus den Handschuh erfinden lässt: Als sie ihrem Geliebten Adonis nachfolgte, habe sich die Göttin ihre Hand an einer Dorne geritzt und sich darum von den Grazien eine Bekleidung nach Form ihrer Hand anfertigen lassen. Die Sage ist vermutlich eine Erfindung der Gattung Handschuhbücher und somit der Moderne.¹⁹ In ihrer Verbreitung zeigt sich einerseits der Wandel des Handschuhs vom Herrschaftszeichen zum erotisch besetzten weiblichen Gegenstand und andererseits die Vorstellung, dass die elegante Handverhüllung zugleich einen gewissen Schutz vor durch leidenschaftliche Bewegung ausgelösten Verletzungen biete.

Als Extremfall eines solchen ‚Affektschutzes‘ kann der eiserne Handschuh gelten, der bei Goethes *Götz von Berlichingen* die Hand ersetzt und so „gegen den Druck der Liebe unempfindlich“²⁰ werden lässt. Aber auch in Heinrich Heines *Florentinischen Nächten* scheint diese Dimension des Kleidungsstückes auf: Hier entzieht sich ein Arzt dem Schauplatz der Passionen – dem Totenlager einer Frau, an dem der Protagonist die Erinnerungen an seine vergangenen Leidenschaften erzählt –, indem er sich rasch „seine schwarzen Handschuhe“²¹ überzieht. Möglicherweise schreibt sich in dieser Zuschreibung an den Gegenstand eine volkscundlich belegte apotropäische Funktion fort, nach der Handschuhe auch als Abwehrzauber Verwendung finden.²²

Der Handschuh ist zweifellos eines jener Objekte, denen in unterschiedlichen Kontexten immer wieder bestimmte Wirkungsmacht zugeschrieben wurde. Zusammen mit dem Umstand, dass er die Anwesenheit des Abwesenden bezeichnen kann und als Kleidungsstück zur „Peripherie einer Person“²³ gehört, macht dies den Handschuh zum geeigneten Objekt des sexuellen Fetischismus. In dessen Blütezeit um 1900 lässt nicht zuletzt die aufwändige modische Gestaltung unter Ablösung des funktionalen Aspektes das Accessoire zu einem „Schauplatz des Blickes“²⁴ werden. Auf diese Weise avanciert der (Frauen-)Handschuh zum Objekt (männlichen) Begehrens. Max Klingers 1878 gestalteter Bildzyklus *Paraphrase über den Fund eines Handschuhs* (Abb. 2) führt vor, wie das aufgefundene Accessoire einer Unbekannten zum erotischen Zentrum einer Traum- bzw. Alptraumfolge wird. Der Blick des Betrachters löst den Handschuh vom Körper seiner Trägerin ab und

19 Christiane Hertel: *Studien zu Max Klingers graphischem Zyklus „Paraphrase über den Fund eines Handschuhs“ (1878-1881)*, Frankfurt am Main 1987, S. 42 f.

20 „Meine Rechte, obgleich im Kriege nicht unbrauchbar, ist gegen den Druck der Liebe unempfindlich: sie ist eins mit ihrem Handschuh; Ihr seht, er ist aus Eisen.“ Johann Wolfgang von Goethe: *Götz von Berlichingen*, in: Ders.: *Werke, Hamburger Ausgabe*, hg. v. Erich Trunz, München 1990, Bd. 4, S. 81.

21 Heinrich Heine: *Florentinische Nächte*, in: *Sämtliche Schriften*, hg. v. Klaus Briegleb, München 1997, Bd. 1, S. 558 und S. 586.

22 „Handschuh“, in: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hg. v. Hanns Bächtold-Stäubli, Berlin 1931, Bd. 3, S. 1403-1412, hier S. 1411.

23 Böhme: *Fetischismus* (Anm. 4), S. 376.

24 Ebd., S. 392.

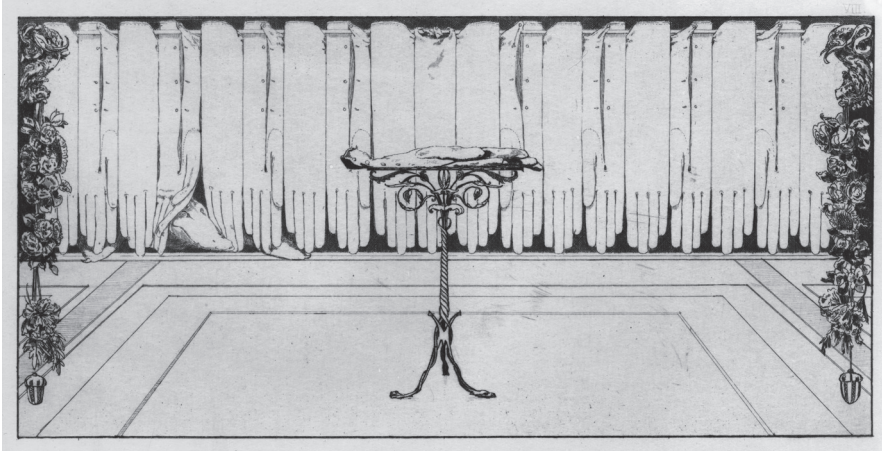


Abb. 2: Max Klinger: *Ruhe* (aus dem Zyklus *Paraphrase über den Fund eines Handschuhes*)

verwandelt das Beiwerk in einen eigenständigen „Signifikant[en] des Begehrens“²⁵, der im Bildzyklus eine „phantasmatische Semantik“²⁶ entwickelt.

Zu solcher Fetischisierungs-Praxis liest sich Annette von Droste-Hülshoffs *Das Fräulein von Rodenschild* wie eine feministische Kritik *avant la lettre*. Die 1840 entstandene Ballade lässt „siedend jungfräulich Blut“²⁷ auf biedermeierliche Affektordnung treffen. Diese Versuchsanordnung zeitigt zunächst ein Doppelgängerinnerlebnis, das in jenem Moment unvermittelt abbricht, in dem das Fräulein sein als schamlos empfundenen Spiegelbild berührt. Erst Jahre nach der Episode setzt die Ballade mit ihrer letzten Strophe wieder ein:

Und wo im Saale der Reihen fliegt, / Da siehst ein Mädchen du, schön und wild, / –
vor Jahren hat's eine Weile gesiecht – / Das stets in den Handschuh die Rechte hüllt. /
Man sagt, kalt sei sie wie Eises Flimmer, / Doch lustig die Maid, sie hieß ja immer: /
,Das tolle Fräulein von Rodenschild.'²⁸

Hat die Berührung der Doppelgängerin durch die bloße Rechte das Fräulein einst krank werden lassen, so scheint nun die behandschuhte Rechte jene Kompromissformel zu sein, dank derer die „Affekte im Rahmen der zeitgenössischen Konvention zum Ausdruck“²⁹ gebracht werden können. In dem heidnisch-mänadisch oder zumindest nymphenhaft anmutendem Bild vom extensiven Tanzen eines „schön[en] und wild[en]“ Mädchens ist der Handschuh allerdings zunächst ein

25 Ebd., S. 377.

26 Ebd.

27 Annette von Droste-Hülshoff; „Das Fräulein von Rodenschild“, in: Dies.: *Sämtliche Gedichte*, hg. v. Karl Schulte Kemminghausen, Frankfurt am Main 1998, S. 251.

28 Ebd., S. 254 f.

29 Weigel: *Literatur* (Anm. 7), S. 154.

Störfaktor. Er bildet in seiner Unbewegtheit einen Kontrast zum ‚klassischen‘ bewegten Beiwerk im Warburgschen Sinne (Faltenwürfe, Haare), das das Fräulein im ersten Teil der Ballade umgibt und unschwer als Symptom unterdrückter Leidenschaftlichkeit erkennbar ist: Hier werden „Mieders Schleifen gelöst“, dort „häkelt das Kleid“. ³⁰ Als das Fräulein schließlich die Doppelgängerin stellt, muss es sich in ihr selbst erkennen: „Das gleiche Linnen [...] / Gleich ordnungslos um die Glieder wallt.“ ³¹ Bei der Berührung des Spiegelbildes durch die (bloße) Rechte verschwindet die Erscheinung. Die Ballade bricht ab, um in der zitierten Schlussstrophe zu berichten, dass sich das Fräulein von dem Erlebnis erholt hat und dennoch mit dem Handschuh stets ein Erinnerungszeichen daran trägt. Während das Accessoire bei Klinger ein phantasmatisches Narrativ entfaltet, markiert es bei Droste eine Leerstelle; welche Spuren die Doppelgängerinnenberührung am Körper des Fräuleins hinterlassen hat, bleibt ungesagt. Berichtet wird von diesbezüglichen Spekulationen: „Man sagt“, der Handschuh verberge die kalte Hand. Dem Gerücht zufolge wurde gerade der Teil des Körpers leidenschaftslos – „kalt wie Eises Flimmer“ – bzw. gar abgetötet, der mit der Doppelgängerin, die ihre Erregung zur Schau stellt, in Berührung kam. In dieser Sichtweise verweist der Handschuh auf eine versehrte weibliche Handlungsfähigkeit, die verhüllte Rechte, ebenso wie auf eine eingeschränkte Leidenschaftlichkeit. Er funktioniert demnach als freudscher Fetisch, der anstelle des imaginierten weiblichen Mangels gesetzt wird. ³² Die Ballade aber ist komplexer als das *on dit*: So besteht das Unheimliche des Handschuhs gerade darin, dass er nicht – wie bei Klinger – leer ist, sondern die offensichtlich noch existente Hand bedeckt, über deren Zustand aber nichts bekannt ist. Schließlich lässt sich in der exzentrischen Zurschaustellung des einen Handschuhs, dessen Zweck unklar bleibt, eine subversive Strategie im Umgang mit der Spekulation um den weiblichen Mangel erkennen. So gewendet ist der Handschuh als Maskerade lesbar, in der weniger etwas verdeckt als vielmehr ein Verwirrspiel mit der Erwartung an etwas zu Verdeckendes inszeniert wird. ³³ Im Tragen des Handschuhs bewahrte sich das Fräulein demnach innerhalb der Konventionen eine gewisse (Ausdrucks-)Freiheit.

Über hundert Jahre später, in einem Text Ingeborg Bachmanns, findet sich ein Echo auf das Motiv des festsitzenden Handschuhs. Abermals im Rahmen einer Tanzszene wird er hier zur Hülle des Herzens, vermag aber in keiner Weise vor fremdem Zugriff zu schützen: „Aber das Herz, das Herz ist in meinen Handschuh gerutscht, es hat sich dort verteilt über Nappaleder, und Malina drückt mein Herz, meinen Handschuh, und ich sage, ich werde nie wieder einen Handschuh verlieren,

30 Droste-Hülshoff: „Fräulein“ (Anm. 27), S. 254.

31 Ebd.

32 Zur Lektüre des Fetischs als Objekt, das in der männlichen Imagination an die Stelle des weiblichen Penis-Mangels tritt: Sigmund Freud: „Fetischismus“, in: Ders.: *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich, Frankfurt am Main 1975, Bd. 3, S. 379-388.

33 Vgl. Julika Funk/Elfi Bettinger (Hg.): *Maskerade. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*, Berlin 1995.

weil Du mir die Hand drückst.“³⁴ Im Unterschied zum Fräulein von Rodenschild kann sich dieses Ich nicht als Herr seines Handschuhs inszenieren. Denselben nicht mehr verlieren zu können, ist im Kontext der diskutierten Handschuhszenen kein Gewinn, sondern verweist vielmehr darauf, dass diese Ausdrucksmöglichkeit durch eine lückenlose (Affekt-)Beherrschung verwehrt wird.

Kulturgeschichtlich verliert der Handschuh seit dem Ende des „langen 19. Jahrhunderts“ zunehmend an Terrain.³⁵ Auch als verhüllte Darstellungsmöglichkeit versteckter Erregung scheint er nicht länger zu funktionieren. Mit Überwindung der bürgerlichen Kleider- und Affektordnungen verschwindet seine Bedeutung als Accessoire zur Leidenschaft, die nun anders verhandel- und darstellbar wird. Übrig bleibt er als unheimliches Relikt einer bestimmten Affektkultur: Als solches beginnt ein Handschuh in Siri Hustvedts *The Blindfold* von 1993 ein gespenstisches Eigenleben zu entfalten. Eine junge Frau übernimmt in diesem Roman eine Gelegenheitsarbeit bei einem Schriftsteller, für die sie nicht zuletzt ihre Studien zur Literatur des 19. Jahrhunderts qualifizieren: Der Schriftsteller hat Objekte einer geliebten Toten gesammelt, „objects that were lost, abandoned, speechless, but not dead. [...] after several weeks, I noticed that they seemed to lose that vivacity.“³⁶ Der *job* nun besteht darin, die in Schachteln verschlossenen Dinge exakt zu beschreiben und ihnen so ihre untote „vivacity“ zu bewahren. Die Protagonistin nimmt sich zunächst vor, wohlstrukturierte Texte zu verfassen „small literary exercises based on a kind of belated nineteenth-century positivism.“³⁷ Das Öffnen der ersten Schachtel, das in gewisser Weise auch den Roman eröffnet, fördert einen einzelnen Damenhandschuh zu Tage, und bereits an ihm scheitern jegliche Ordnungs- und Festschreiberversuche. Stattdessen entfaltet der Roman unheimliche Polyvalenzen, die Protagonistin verliert sich zwischen ununterscheidbar gewordenen Maskeraden, Tag- und Traumwelten. Als halbvergessenes Objekt wird der „rather dirty white glove“ so an der Jahrtausendwende zum Ausgangspunkt für die Heimsuchung postmoderner Begehrens- und Geschlechterverhältnisse durch nur scheinbar überkommene Passionen des 19. Jahrhunderts.

34 Ingeborg Bachmann: „Entwürfe zum Traumkapitel, 1. Hauptentwurf“, in: Dies.: „Todesarten“-Projekt. *Malina*, hg. v. Monika Albrecht, München 1995, Bd. 3.1, S. 107.

35 Cumming: *Gloves* (Anm. 6), S. 76-89.

36 Siri Hustvedt: *The Blindfold*, London 1993, S. 13.

37 Ebd., S. 16.

Abb. 3: Thomas Gainsborough: *The Painter's Daughters with a Cat*, 1760/61 (National Gallery, London).

Abb. 4: Thomas Gainsborough: *The Painter's Daughters Chasing a Butterfly*, um 1756 (National Gallery, London). Alle Abbildungen mit freundlicher Genehmigung der National Gallery, London.

JÜRGEN HEINRICHS:

PASSION ALS DENKSTIL: DIE LEKTÜRE VON BILDERN ALS KRITISCHE PRAXIS

Abb. 1: Barbara Kruger: *Ohne Titel (Your Gaze Hits the Side of My Face)*, 1981, Fotografie, 140 x 104 cm (Sammlung Allison und Neil Rubler, New York). Mit freundlicher Genehmigung der Mary Boone Galerie (© Barbara Kruger).

Abb. 2: Hank Willis Thomas: *The Day I Discovered I Was Colored*, 2009, Tintenstrahldruck auf Papier, 76 x 76 cm. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und der Jack Shainman Galerie, New York (© Hank Willis Thomas).

Abb. 3: David Wojnarowicz: *Ohne Titel (One Day This Kid...)*, 1990, Silbergelatineabzug, Photostat, 76 x 100 cm. Mit freundlicher Genehmigung des Estate of David Wojnarowicz und der P.P.O.W. Galerie, New York.

MICHAEL W. JENNINGS:

BRINKMANN'S PASSIO: ROM, BLICKE AND CONCEPTUAL ART

Abb. 1: Dan Graham: *Homes for America*, in: *Art in America*, Dec. 1966.

Abb. 2: Robert Smithson: *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, in: *Artforum*, Dec. 1967.

ESTHER KILCHMANN:

DER HANDSCHUH. EIN ACCESSOIRE DER LEIDENSCHAFT

Abb. 1: *Rolands Tod*, in: Rudolf von Ems: *Weltchronik*, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, SBB-III A, Ms germ fol 623 022 r. Mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek zu Berlin.

Abb. 2: Max Klinger: *Ruhe* (aus dem Zyklus *Paraphrase über den Fund eines Handschuhs*), Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Singer 120-II, Inv. 425-92. Mit freundlicher Genehmigung der Staatlichen Museen zu Berlin.

HERBERT LACHMAYER:

STAGING KNOWLEDGE UND IMAGINATIVE RHETORICS.

INSZENIERUNG VON WISSENSÄUMEN UND PERFORMATIVE KULTURVERMITTLUNG

Abb. 1: Herbert Lachmayer/Margit Nobis: *Pornosophic Wallpaper „Début de Siècle“*, 2009 (*Haydn Explosiv*, Schloss Esterházy, Eisenstadt).

Abb. 2: Herbert Lachmayer/Margit Nobis: *Hermeneutic Wallpaper „Oper“*, 2009 (*Haydn Explosiv*, Schloss Esterházy, Eisenstadt).