

Klaus Heinrich

Floß der Medusa



çairira

Klaus Heinrich

Floß der Medusa

1. Auflage – 1985, Stroemfeld/Roter Stern
2. Auflage – 2017, Stroemfeld/Roter Stern
3. Auflage – 2025, ça ira-Verlag

© ça ira-Verlag, Freiburg Wien 2025

Günterstalstr. 37 www.ca-ira.net
79102 Freiburg info@ca-ira.net

Umschlag und Gestaltung: Till Gathmann, Berlin

ISBN 978-3-86259-159-6

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.d-nb.de abrufbar.

Floß der Medusa
Drei Studien zur
Faszinationsgeschichte

Inhalt

Vorwort	7
I Das Floß der Medusa	9
II Der Untergang von Religion in Kunst und Wissenschaft	75
III Götter und Halbgötter der Renaissance. Eine Betrachtung am Beispiel der Galatea	111
Beilagen	
1 Aufsässigkeit Ovids, Realität der Maske, Wahrheitsanspruch. Auszüge aus der Medusa-Diskussion	155
2 Der Satyr der Helmzier. Über das Janushaupt des Cellinischen Perseus, unter Berücksichtigung einer Bronzestatuette aus dem Vindonissa-Museum in Brugg	171
3 Zur Deutung des Perseus-Andromeda-Reliefs	181
4 Galatea – Roma. Eine Triumphspekulation	195
Anhang	
Geschlechterspannung und Emanzipation – Beantwortung einer Umfrage der ›Berliner Hefte für Politik und Kultur / Das Argument‹ zur Emanzipation der Frau aus dem Jahre 1962	203
Nachwort	208

Vorwort

›Floß der Medusa‹ ist nur ein anderer Name für das von Katastrophen bedrohte Vehikel der Zivilisation, das die Geschlechterspannung, dank der wir leben, im Zustand der Erstarrung transportiert. Das Verhältnis zwischen *Perseus* und *Medusa* harrt bis heute der Aufarbeitung – so viel wenigstens haben uns die frühen Intellektuellen, die wir Mythologen nennen, und die Artisten bis heute gezeigt. ›Faszinationsgeschichte‹, diese Dimension der Realgeschichte, in der sich die Gattung über ihre eigenen Bedürfnisse auf dem Stockenden hält – wiederum dank der Geschlechterspannung als ihrem Movens, Faszinosum und Tractandum zugleich –, ist ja nichts anderes als das intellektuelle Medium der Künste.

Grund genug, in einer zweiten Studie die Rolle des Artisten (*Orpheus*) und des Intellektuellen (*Aktaion*) auf diesem Hintergrund neu zu betrachten – eine Betrachtungsweise, die zentral ist für das Selbstverständnis der Renaissance und der aus ihm sich herleitenden, als Harmoniegläubige immer schon mißverstandenen, europäischen Moderne. Das den Rollen eigentümliche Szenario der Zerreißen, vorgetragen als ein Ritual mit initiatorischer Qualität, demonstriert zugleich, daß der Abschaffung der Opfer Einsicht in den eigenen Opferstatus vorhergehen muß.

Galatea endlich ist ein Name, der zurückreicht bis in die Zeit, wo unser Floß gezimmert wurde. Als eines der Zwischenwesen, die Einspruch erheben gegen die als Schicksalszwang versteinende, noch immer der Medusa angelastete Erstarrung, definiert sie eine, übrigens auch intellektuelle, Utopie. Daß diese aufs Artistische nicht reduzierbar ist, bedeutet nicht, daß wir nicht der artistischen Verhandlung des Themas Geschlechterspannung mehr Einblick in unsere Zivilisation verdanken als einer Philosophie, die von der Erstarrung lebt. Denkbar freilich wäre auch eine andere, realistischere Philosophie.

Allen drei Studien gemeinsam ist die Annäherung an den Aufklärer *Ovid*, dessen Andenken ich dieses Buch widme.

Berlin im November 1989, K. H.

I

Das Floß der Medusa

Dies ist ein Thema, auf das ich sozusagen festgenagelt worden bin, auf das ich erst mit Abwehr reagiert habe: Das Floß der Medusa.* Was hat das »Floß der Medusa« mit der Medusa zu tun? Auf den ersten Blick nichts, auf den zweiten und dritten und vierten dann doch etwas, und das möchte ich heute mit Ihnen erörtern. Dazu muß ich in Stoff eintauchen, es geht nicht ohne dies, und: es dauert auch eine gewisse Zeit. Beides bitte ich mir nachzusehen.

Das Rahmenthema hätte ich, wäre nicht das »Floß der Medusa« dazugekommen, anders behandelt – das Thema »Mythos und Mythenbildung in der Bildenden Kunst«. Ich will dazu nur drei Gesichtspunkte nennen. Einmal: selbstverständlich nicht die Bildende Kunst nur als das Medium, in dem sich Mythos und Mythenbildung spiegeln, sondern Mythen-Bildung, ganz handfest, erfolgt auch in der Bildenden Kunst; und soweit Mythen etwas Analytisches haben (darüber später mehr), so weit ist selbstverständlich auch in jedem Kunstwerk ein *Bundesgenosse* für die Analyse zu finden und nicht nur ein Analyse-Gegenstand.

Nun ist *Mythos* selber ein sehr vieldeutiges Wort. Eigentlich heißt es ja nur eben dieses, nämlich »Wort«; es ist dann, genauer gesagt, »Erzählung«, »Geschichte«; und in der Sprache, in der es aufgeladen worden ist – übrigens recht spät erst aufgeladen, keine selber archaische Angelegenheit –, heißt es dann: die Geschichten, die man erzählt

* Der folgende Text ist die Wiedergabe eines Vortrags, der am 12. Juni 1981 an der Hochschule der Künste Braunschweig gehalten wurde. Der Fachbereich Kunst- und Werkpädagogik hatte mich eingeladen, im Rahmen einer Veranstaltungsreihe zu Problemen der Ästhetik die Frage »Mythos und Mythenbildung in der Bildenden Kunst« zu erörtern, und zwar zugespitzt auf das Thema »Das Floß der Medusa«. »Floß der Medusa« war auch der Titel eines Environments, das der Fachbereich zu Beginn des Jahres im Foyer der Hochschule aufgebaut hatte, und es bestand ein Interesse, im Zusammenhang mit jenem Floß (Stichwortgeber das berühmte Géricaultsche Bild gleichen Namens) etwas über die Figur der antiken Medusa und deren Nachleben zu erfahren. Der gesprochene Text wurde nach einem Tonbandmitschnitt rekonstruiert, die Anmerkungen beschränken sich auf die wichtigsten Text- und Bildnachweise. Ich danke Ursula Panhans-Bühler sehr herzlich für die Rekonstruktion des Textes, die Anordnung der Bilder und die Beschaffung der Bildvorlagen. – Der Text erschien in dieser Form zuerst in *Faszination des Mythos / Studien zu antiken und modernen Interpretationen*. Herausgegeben von Renate Schlesier, Basel und Frankfurt a. M. 1985 (1991²). Er ist hier um einige (kenntlich gemachte) Anmerkungen ergänzt und um 3 Beilagen (u. S. 153 ff.) erweitert worden.

von Göttern und Halbgöttern und den Unterirdischen.¹ Und das sind Geschichten, in denen nicht nur das Verhalten der Beteiligten festgelegt wird, sondern das aller ihrer Nachfahren und Nachfolger mit. Es wird geprägt in »jener«² Zeit, in der sich diese Geschichten abgespielt haben, und später kann, ja muß man immer wieder hineinspringen in diese patterns. Soweit der Zwangscharakter der Sache. Aber das hat nicht nur Zwangscharakter. Denn Mythen werden nicht in einer verbindlichen und normativen Form erzählt, sondern in zahlreichen, zuletzt die Unendlichkeit erreichenden Formen; sie variieren, und sie versuchen, die Geschichten, die sie erzählen – durch die sie *Geschichte* blockieren –, auch zugleich, qua Variation, wieder von diesem Zwang freizumachen. Das heißt mit anderen Worten: jene Variationen dort rücken ab von der Verbindlichkeit der Kulte, die sie begleiten; es sind zu gleicher Zeit Befreiungsunternehmungen, allerdings immer wieder stockende und scheiternde – sehr realistische und sehr veristische: in den Mythen wird nicht verdrängt, sondern werden uns die Verdrängungsprozesse selbst vorgeführt, und wir können daraus lernen, die Geschichte der Gattung Mensch besser zu verstehen, vielleicht sie besser fortzusetzen als die an ihr scheiternden Heroen und Heroinnen des Mythos. – So weit vorweg gesagt, im Bilderbuchstil und fibelartig. Und nun muß ich mich einlassen, hier, auf die Stoffe.

ABB. 1 »Floß der Medusa« heißt dieses Bild, von dem ich nicht weiß, ob Sie es kennen. Es war das »Floß der Medusa« – kennt es jemand von Ihnen? nein? –, das, im Krieg in Holz geschnitten, eines der Nachkriegs-Wiedererkennensbilder wurde, gleich 1945/46; Rössing ist der surrealistische Holzschneider, der eine Reihe von Bildern dieser Art gemacht hat³, in denen er collageartig mit alten Stoffen verfährt. 1945/46 wurde bereits die erste Ausstellung im Foyer der Staatsoper, damals der Admiralspalast am Bahnhof Friedrichstraße, mit Rössingschen Holzschnitten eröffnet. Und den ganz großen Eindruck machte dieser hier, das »Floß der Medusa« Sie sehen, zwei der berühmtesten Géricaultschen Bilder sind hier miteinander verquickt – auf eine Weise verquickt, in der Sie Holzschnitte auch sonst wiedererkennen können nach Bildvorlagen: der Schneider fährt den Umrissen des Bildes im Kopf und auf dem Holzstock nach, die Abzüge nachher sind seitenverkehrt; nicht nach *dieser* Richtung fährt das Floß, und nicht nach *jener* Richtung tragt im Original dieser Reiteroberst von Géricault. Wenn Sie jetzt genauer hingucken – und das war die Faszination dieses Holzschnitts –: so wie diese beiden hier gegeneinandergestellt sind, gibt

es ja keine Bewegung; der Reiter kommt auf seinem Pferd nicht einen Schritt voran, und das Floß vor dieser Wogenwand kommt auch nicht einen Schritt, auch nicht eine halbe Welle weiter. Dieses Gebanntsein: das war in Deutschland nach dem Krieg, wo Existentialismus häufig als Gebanntsein verstanden oder mißverstanden wurde, die Faszination dieses Bildes. Und ich stelle gleich eine Frage, die wir später, ganz am Ende, wenn dieses Bild noch einmal auftauchen wird und wir dann etwas zu seiner analytischen Qualität sagen können, wiederholen werden: wohin starrt dieser Mann? Dieser Mann starrt uns nicht an wie die Medusa, *er macht uns nicht erstarren, sondern er kann selbst nicht aufhören zu starren* – weil er in etwas, was für ihn Grauen bedeutet, starrt. Von medusischem Blick kann hier nicht die Rede sein. Halten Sie bitte fest diese Gebanntheit in dem Rössingschen Bild.

Das hier ist das originale Bildnis dieses Mannes – wie alles, was Géricault in dieser Zeit gemalt hat⁴, sehr großformatig, ungefähr 2 x 3 Meter messend. Und Sie sehen auf den ersten Blick, was dieses Bild (1812 wird es ausgestellt im Pariser Salon) zu einer *Existenzmetapher* macht: dem Mann, der so weder reiten noch fechten könnte, sitzt der Kopf buchstäblich dort, wo uns die Angst sitzt, nämlich im Nacken; auch *er* wird nicht einen Schritt weiter machen – das ist auch gar kein reales Schlachtfeld, das ist eher ein Meer aus Dampf und darin treibenden Teilen (das eine Rad dort, das eine Geschütz, Umrisse von Menschen), die sich gegeneinander aufheben. Und wenn Sie es vergleichen mit Vorstudien, dann hat sich viel geändert: das Roß ist auf dem ausgeführten Bild nicht mehr ganz so sehr ein Rubensroß; das auf der Studie war es noch viel mehr – nicht wahr, es hat mehr die Löwenmähne und den Löwenschweif, wie sie, auch nach Rubens' Vorbild, David in jener Zeit als herrscherliche Attribute malt⁵; es geht auch vernünftiger in eine Richtung vor, und der Reiter darauf, auch wenn er exaltiert genau in der Bewegung des Pferdehalses den Säbel hinter sich hält und sich dadurch in die Mitte zwischen Hals und Säbel setzt – auch eine sehr unheimliche Position –, könnte doch wenigstens, wenn er wollte, mit dem Pferd den Blick drehen und wohinmarschieren. Das heißt, die Vorstudie hat gegenüber dem Bild, das wir eben sahen, etwas von einer weitererzählbaren Anekdote; sie hat etwas *Genreartiges*.

Das gleiche gilt auch für die Vorstudien zu dem »Floß der Medusa«, dem Bild nun, das Géricaults Ruhm – in Paris den skandalisierenden, in London dann den realen – begründet hat über lange Zeit hinweg. Ursprünglich, in den Vorstudien, erschien immer ein veritables Schiff irgendwo; man konnte sich also sagen: wenn die Entfernung nicht zu

ABB. 2

ABB. 3

ABB. 5