



Conatus und Lebensnot: Schlüsselbegriffe der Medienanthropologie, hg. v. Astrid Deuber-Mankowsky und Anna Tuschling, *Cultural Inquiry*, 12 (Wien: Turia + Kant, 2017), S. 249–66

MARCUS COELEN 

Der Trieb Salome

ZITIERVORGABE:

Marcus Coelen, »Der Trieb Salome«, in *Conatus und Lebensnot: Schlüsselbegriffe der Medienanthropologie*, hg. v. Astrid Deuber-Mankowsky und Anna Tuschling, *Cultural Inquiry*, 12 (Wien: Turia + Kant, 2017), S. 249–66 <https://doi.org/10.37050/ci-12_12>

ANGABE ZU DEN RECHTEN:

© by the author(s)
This version is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).

SCHLAGWÖRTER: Freud, Sigmund; Psychoanalyse; Strauss, Richard – Salome; Trieb

DER TRIEB SALOME

Marcus Coelen

Ein Versuch der Identifizierung von »Trieben« führt in einen Bereich, in dem es schwer ist, Zeichenlosigkeit oder Instanzen, die nicht als solche deutlich auszumachen sind, von anderen zu unterscheiden, die sich gerade im vielgeformten Insistieren von Evidenzen als Getümmel von Anzeichen entziehen. Der spätere Freud drückt das ›Darstellungsproblem‹ der Triebe gerne mittels Gestalten sowie mithilfe von akustischen oder phonetischen Eigenschaften, die diesen zugeschrieben werden, aus. In einer berühmten Stelle aus *Das Ich und das Es* schreibt er über die Todestriebe: »[wir] müssen [...] den Eindruck gewinnen, dass die Todestriebe im Wesentlichen stumm sind und der Lärm des Lebens meist vom Eros ausgeht.«¹ Mit diesen Gestalten begegnet sich, im Sprechen von den Trieben, die Sprache gewissermaßen selbst, und zwar in Figuren ihres anderen: sowohl in der Stummheit als auch im Lärm: im »ohrenbetäubenden«, »sprachzerstörenden« Lärm. Eine gewisse Sprachlosigkeit, die selbst nicht angesprochen, erläutert oder deutlich gemacht wird, vereinheitlicht die verschiedensten und entgegengesetzten Triebe, und es wird zu ihrem gemeinsamen Schicksal, einem Versagen des Sprechens als Schablone zu dienen, welches sich jedoch selbst als Kunstrede – rhetorische Wendung, Figurenausdruck und zugleich Widerrede gegen die Illusionen und Anmaßungen einer objektivierten Sprache – davor abschirmt, selbst Objekt des Gesprochenen oder Subjekt des Sprechens zu werden. Der Lärm des Eros und die Stummheit des Thanatos – diese Gestalten und Figuren verbinden zwar Klang und Sprechen mit den Trieben, jedoch so, als ginge es gerade darum, diese sich nicht berühren, ineinanderfließen oder einander zersetzen zu lassen. Mit den Sprösslingen des Rhetorischen geht der Trieb ins Sprechen, gerade um sich von ihm abzusondern. Während an einer sehr taktischen Stelle in *Triebe und Triebchicksale* das Verständnis der letzteren in deutliche Nähe zur Grammatik gerückt wird – Verkehrung vom Aktiven ins Pas-

¹ Sigmund Freud, *Das Ich und das Es*, in ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 13, hg. v. Anna Freud u. a. (London u. Frankfurt a.M.: Imago/Fischer, 1940), S. 235–91 (S. 275).

sive und Ersetzung von Subjekt durch Objekt sind wichtige Schicksale des Triebes² –, wird es in *Das Ich und das Es* sowie in vielen anderen Texten oder Passagen Freuds umso mehr in einer Rhetorik als Figurensprache, in Gestaltenbildung, in sich den Boden entziehender Wendung gesucht, ohne jemals den Namen eines ›Mechanismus‹ oder ›Schicksals‹ zu erhalten. Die Rhetorik ist stumm, wo die Grammatik erklingt – und das Poetische, das sie verbindet, verliert sich jenseits.

Im Sprechen von den Trieben spricht Freud – ohne ein Wort darüber zu verlieren – vom Sprechen der Triebe und somit davon, wie es von beidem, Sprechen und Trieben, nur figurenhafte Zeichnungen oder schemenhaftes Geschehen schwer auszumachender oder rasch sich entziehender Figuren oder Gestalten gibt. Diese Verwindung ließe sich nicht dadurch auflösen, dass man eine Trennung von Objekt der Sprache und Sprache vom Objekt einführt – jeder Gerinnungsversuch, auf Seiten der Libido (über die gesprochen würde) oder her vom Sprechen (das über Libido spräche und zudem selbst Objekt eines Sprechens werden könnte), würde, wie erfolgreich er theoretisch oder praktisch auch sein möge, das Triebsprechen entweder zum Verstummen bringen oder in seinem Gerede selbst unhörbar machen. Und auch Freud war ein kunstvoller Schmuggler über die Grenzen, die mit den Konstruktionen einer solchen Objektsprache gezogen werden. So führt die Ausführung über die Bedeutung des »Liebens« – und wir sind zu Beginn dieser Ausführung zunächst verführt, vom Lieben als Geschehen oder »Phänomen« auszugehen – zu folgendem Satz: »Das Wort ›lieben‹ rückt also immer mehr in die Sphäre der reinen Lustbeziehung des Ichs zum Objekt und fixiert sich schließlich an die Sexualobjekte im engeren Sinne und an solche Objekte, welche die Bedürfnisse sublimierter Sexualtriebe befriedigen.«³ – »Das Wort ›lieben‹ [...] fixiert sich [...].« Es ist nicht so sehr das Wort »lieben« – und infolgedessen ein Begriff von »Liebe« –, die in der Lage wären, die Objektfixierung als ein Schicksal des Triebes zu beschreiben, sondern ›es selbst‹ *beschreibt* eine Bewegung der Fixierung, fixiert sich an das Sexualobjekt. Die Fixierung des Wortes – »lieben« – ist Triebchicksal – und zeichnet die Figur der Fixierung.

² Vgl. Sigmund Freud, *Triebe und Triebchicksale*, in ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 10, hg. v. Anna Freud u. a. (London u. Frankfurt a.M.: Imago/Fischer, 1946), S. 210–33 (S. 219–20).

³ Ebd., S. 230.

Vom Lieben sprechen ist auf eminente Weise vom Trieb sprechen. Von daher lässt sich vermuten, dass alles Sprechen von den Trieben eine mehr oder weniger stark ausgebildete Fixierung an diese, an ihre »Objekte« vollzieht, nachvollzieht, überzeichnet oder »ist«, in welchem diese selbst nie Objekte des Sprechens werden, sondern sich vielmehr als diese Bewegung, ihr Innehalten, Aussetzen, Absinken, Verschwinden und Neuansetzen eintragen. Diese Bewegungen und Fixierungen von Bewegung sind nun aber selbst von einer unmöglich zu formalisierenden Weitschweifigkeit; sie sind dem Trieb und dem Sprechen, ihren Kreuzungen und Durchkreuzungen selbst unterworfen – sie bilden ihr eigenes Außen. Man kann vermuten, dass man, um weiter am Wort des »Liebens« hängen zu bleiben; um die Fixierung, die es selbst – aber was ist schon »es«, wenn nicht auch alle Worte oder Sätze, die sich in allen Sprachen an es hängen oder es ersetzen – ans Objekt der Triebe erfährt, zu tangieren; um die Umkehrungen des Sprechens vom Lieben ins Lieben als Sprechen zu wahren – dass man sich diesem ganz verschreiben müsste: in blinder Liebe dem Verstummen des Sprechens als Trieb das Wort reden. In welchen Worten aber? In welchen Räumen? Mit welchen Gestalten?

Wo die Fixierung selbst, als Triebschicksal, alle Wörter, alles Sprechen ergreift, und den gesonderten Wert der Worte, die von diesen Schicksalen mehr oder weniger unberührt handeln wollen, neutralisiert, da sind kaum einzelne, kaum sichere Namen für dieses Ausgreifen, keine Nomenklatur, kein Begriff mehr auszumachen. Mit dem Triebsprechen sind Trieb und Sprechen in das ausgedehnteste Pulsieren und Gestalten, ins Zeichnen und Verschwinden ihrer selbst gestreut – außer sich. In dieser Hinsicht ist das Triebsprechen *hilflos*, da es von nirgendwo, in der Verwirrung, in der es sich mit sich selbst befindet, Beistand erwarten kann, außer von sich selbst, aber es selbst ist hilflos – und außer von dem, was ihm von Draußen als anderes, in Gestalt oder mit den Strichen einer Figur, zustößt. Triebsprechen ist seine Kontingenz, die nicht die seine, anderes, ist – es hängt, fixiert sich an sich ohne Wesen, ohne Substanz, weil es sich an diese Wesens- und Substanzlosigkeit verloren hat.

Was wir also Triebsprechen nennen, geht zurück dahin, wohin kein Weg führt, es sei denn als dessen Vorstellungsgeschehen, das zugleich Szenerie, Erzählung, Sprachversagung, Bewegungszeichen und die Begegnung mit dem sich formelhaft verlierenden Schrecken der Verlorenheit ist. Das Rätsel des Außen, an seiner Grenze, unklar gespro-

chen und doch abgesetzt in einer Art von Rede, wenngleich verstummend: Figur vor *Hilflosigkeit*, die nicht nichts ist, sondern in der sich der Sphinx ähnlich, orakelhaft, mal als Schrei, mal im Prophetenwort, im Spurengeriesel der unbekannte Anspruch von Niemandem zu Angst und Entrückung verdichtet und zugleich verliert. Vom Trieb her zeichnet sich die *Lebensnot* vor dem Hintergrund der *Hilflosigkeit* am Rande des Sprechens in einem Figurengeschehen, dessen Zufälligkeit, Kontingenz und Wesenlosigkeit einziger Ausweis einer Hoffnung darauf ist, dass sich dieses Geschehen mit dem Wunsch zu einer Rede verknüpfen vermag.

Die Triebe versprechen die Herkunft aus der Ursprungslosigkeit. Auf dem »Felsen« (wie Freud an einer berühmten Stelle schrieb:⁴ Felsen der Natur, Felsen des Körpers, »gewachsener Felsen« des geschriebenen Bildes) zeichnen die Triebe – kaum transitiv, ohne dass sie sind, was sie tun, wie die Brandungsmuster eines vom Wind zerstoßenen Wüstensands, ohne Unterlass, nicht ohne Unterbrechung. Die Triebe als Name einer »konstanten Kraft«, die Freud supponierte, und deren Konstanz Lacan durch die Kontinuität von Oberflächen ohne Rücksicht auf Tiefe, sowie die Bewegungen, die darauf zur Nachzeichnung zu machen sind, zu reduzieren suchte – sie weisen auch in die schiere Dissemination ihres Auftretens, auf die Zersetzung, die sie an der Anstrengung, sie zu identifizieren und in Zonen einzuzirkeln, vollziehen. Triebe treiben – aus.

Wovon dann aber wie sprechen? Wohin sich treiben lassen? Was fixieren, fallen lassen, nachzeichnen, um das, was sich so entzieht, und in diesem Entzug zu Worten kommt, wenn nicht einfach dadurch, in allem zu lesen? In jedem Fetzen Poesie, und darüber hinaus? Denn es scheint – wir sind vor Literatur, Dichtung, Poesie geworfen, wenn man darunter verstehen will, was die Kontingenz der Rede so vor sich hinführen lässt, Sprechen selbst so treibt, schreibt, dass ihre Formulierungen als Formel nur insofern gerinnen, als sie ihr Außen nicht fassen, sondern sich absetzen lässt: der Rhetorik der Triebreite einen Schriftzug verleiht.

⁴ Sigmund Freud, »Die endliche und unendliche Analyse«, in ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 16, hg. v. Anna Freud u. a. (London u. Frankfurt a.M.: Imago/Fischer, 1950), S. 57–100 (S. 99): »...denn für das Psychische spielt das Biologische wirklich die Rolle des unterliegenden gewachsenen Felsens.«

Eine Formel, die, wie vorläufig auch immer, als Prolegomenon einer wie fern sich verlierenden Spekulation über den Trieb ausfällt, kann den Wunsch Freuds nach sprechenden, lärmenden oder stummen Gestalten aufgreifen, sie anders beim Wort nehmen und leise vor sich hersagen, dass man es mit Trieben bereits da zu tun habe; dass man von ihnen schon sprechen könne: wo Lärm auf Verstummen stößt, einem Sinnenspektakel die Sprache verschlägt; wo sodann, an diesem Widerspiel wie ohne Bezug zu ihm, dieses Auseinander eine Gestalt umreißt, eine Figur verzeichnet.

Man ahnt vielleicht, dass ein Opernspektakel dem Ineinanderumschlagen von Lärm und Sprachlosigkeit am Rande des Literarischen die Zeichnung der Triebreite zulassen könnte – und zugleich sich in Gefahr brächte, diese Zeichnung im Klang unwahrnehmbar werden zu lassen. Denn das Spektakel bereitet dem Trieb die Bühne – was er dort nicht ganz sichtbar macht, nicht ganz zur Sprache bringt, wird seine Gestalt gewesen sein.

Was ein Spektakel ausmacht, ist nicht nur die Gewalt, mit der leisere Töne oder feinere Striche den Sinnen schwer erreichbar werden, sondern auch diejenige, welche übertönt, was sinnlos ihm und ohne Grund zugrunde liegt. Im kunstvollen Rauschen und Tönen, im Dröhnen der Sinne, das Schrecken oder Lust als Ekstasen heraus auf die Szene wirft, kommt sehr anders nur zum Zuge, was eben nicht einmal leise oder sanft das Intime an die Idealisierung preisgibt – und was als Verborgenes jede Darstellung oder Inszenierung im Geheimen hält: nicht Obszönes oder Nacktes, sondern eine Nacht, in der wir nie waren, ihre dünne Spur, gerade als wir aus ihr hervorgingen, sowie das Offene der Heimatlosigkeit, die uns empfängt, wenn wir nicht sind, um darin zu existieren. Die Katachresen des Lebendigen verraten so stets ihre Grundlosigkeit in den Wendungen, mit der sie sie zu verbergen getrieben sind.

Der Psychoanalyse war einst vorbehalten, demjenigen Namen zu geben, was anders als in der Dialektik von Erscheinen und Verbergen, von bekannt Gewusstem und noch unbekannt zu Wissenden, von Sinne-
nreizen bis zu Überforderung und bedeutungsvoll Erkennbarem – auch anders als im Widerspiel von Werden und Vergehen – sich im Zuge des Lebens und Entzug des Lebendigen, des Leidens und der Lust – oft im Sprechen, viel im Schreiben und beizeiten im Schöpfen des sinnlichen Materials – abzeichnet. Mit Namen auf Abruf nannte sie es, je nach Anlehnung, »Urphantasie«, »Unbewusstes« oder »Trieb« und

dachte all das unter die Bedingungen einer »Hilflosigkeit« gestellt, in der sich, zugleich ehrlich und verstohlen, etwas von der eigenen begrifflichen Mittellosigkeit niederschlug, mit der sie sich einem Dämmerzustand aussetzte, in dem stets nur ein vereinzelt Sprechen Lichter zünden kann, die, in unkalkulierbarer Unstetigkeit zu einer ›Forschung‹ in eigentümlichem Sinne weiter zu verführen vermögen.⁵

Spektakulär zu werden, war dann der jungen Psychoanalyse Schicksal. Je mehr Jahreszahlen sich anfangs auf ihre Schriften häuften, umso mehr wurde sie es. Bis zum Ersten Weltkrieg faszinierte sie in der Welt vor allem als offensichtlicher Skandal mit polymorpher Kreativität; bis zum Zweiten nahm sie die Gestalt des skandalösen Korpus an, dem Wissen, Produktivität und Einfluss recht kleidsam wurden. Ihre Benennungsversuche durften jetzt Begriffe, ihre Zeichnungen Figuren und ihre Kunst mit jenem unerhörten Zug ganz profaner Magie geregeltes Verfahren werden. Bei all dem waren ihr Künste und Literatur, die Schichtungen der Texte und Kompositionen, sowohl Begleitung im unsicheren Gang durchs Unwegsame als auch Vorlage für die Vertäfelung ihrer langsamen Einrichtung.

Im Jahre Fünf des vergangenen Jahrhunderts, auf dessen »1900« Freud bekanntlich seine *Traumdeutung* vordatiert hatte, erschienen das Buch vom *Witz und seiner Beziehung zum Unbewussten* sowie die *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Während jenes sich wie ein Organon der Psychoanalyse sowie ihre Poetik im Abriss liest – nicht im *logos* treffen sich hier »Rede« und »Vernunft«, sondern im Witz Sprechen, Wunsch, Trieb – stellen diese drei Füße ins relative Jenseits der Metapsychologie. Dazwischen ist die Gestalt der »Dora« gezeichnet, deren »Behandlung ... am 31. Dezember 1899 unterbrochen« wurde und die sich im *Bruchstück einer Hysterie-Analyse* fortgetragen findet – als »Fall«. Als solcher ringt sie mit dem Verrat an ihrer Unvergleichbarkeit, und die Psychoanalyse mit der Gefahr der falschen Kategorienbildung. Wie kaum ein anderes sowohl schreibendes als auch die Geste und Handlung suchendes und zudem das Denken an seine Grenze führendes Geschehen bemüht sich seither die Psychoanalyse nun – wenngleich beileibe nicht all jene, die unter ihrem Namen agieren – darum, ein Spre-

⁵ Freuds sogenannter »Entwurf einer wissenschaftlichen Psychologie«, 1896 als Brief an Wilhelm Fließ verfasst und versandt, kann als eine solche Schreibung begrifflicher Hilflosigkeit gelesen werden – was an anderer Stellen zu tun sein wird.

chen Einzelner stets erneut zu eröffnen. Vielleicht ist das eine ihrer ungestalten Gestalten, diejenige, die sich der Erscheinung, dem Spektakel im weitesten Sinne aussetzt, um gegen dieses zu sprechen, und damit ein Einzelnes in seiner Eigentümlichkeit zu wahren sucht, das weder in sich verstummt noch im Zugriff und -schnitt der subsummierenden Kategorisierung als eines unter vielen wortreich zum Verstummen gebracht wird. Im Trieb, als Trieb, spaltet sich das Allgemeine eines solchen Anspruchs, und selbst das Vereinzelte seines Aussprechens auf. Die Gestalt und ihre verlorene Einheit sind vom Trieb gezeichnet.

Bruchstück: Unbegriff von Sprechen, Fetzen von Hilflosigkeit am Trieb heftend, Kunststückelung der Analysenhysterie. Dora hat dem Bruchstück ihren Namen geliehen; Freud hat den Rest gestreut. Was aber gibt der Namensnennung, dem Leihen ohne Rückgabe, das sich doch zurückerhält als dies andere des Namens ohne Garantie – einen Namen? Mit einer Wendung auf die Klangbühne setzt sich, getrieben ohne Rückhalt, für uns ohne wesentliche Verbindung: »Salome«.

In der Bildung zum Erfolg der frühen Psychoanalyse, die sich 1905 noch einmal eintrug, war die *Salome* ihr wie eine Art von Schwester: Sie, diejenige des Richard Strauss, trat im gleichen Jahr auf die Bühne. Und nicht nur wuchs ihnen beiden, Salome und Psychoanalyse, in den Jahren danach ein jeweils starker Ruhm zu, auch haben sich bis heute viele an dieser vermeintlichen Familienähnlichkeit erfreut.⁶ Salome gibt ihren Namen – einerseits dem Spektakel des grausamen Wunsches, dem kunstvollen Lärmen seiner Erscheinung, andererseits dem Textlichen, dem sie angehört, dem Gewebe der Bezüge von Namen, Fiktionen, Erzählungstücken und -enden sowie der Verschleierung seiner Inkonsistenzen. Darin bleibt eine Triebrede zu lesen.

Lesen wir »Salome« als die ungenannte Ineinssetzung und somit Zersetzung an sich von »Metapher« und »Metonymie«, die als linguistisch-rhetorische Klischees für die Bewegungen, Züge und Umzüge eines Triebsprechens ohne Ort eintreten. Bündig in diesem Sinne schrieb bereits Jacob Grimm: »Diana, Herodias, Holda stehen für oder nebeneinander.«⁷ Salome taucht hier zunächst nicht auf. Für und nebeneinander steht diese Reihe, in der Holda mit Holle, Bertha, Peratha etc.

⁶ Vgl. den reichen Artikel von Lawrence Kramer, »Opera as Case History: Freud's Dora, Strauss's Salome, and the Perversity of Modern Life«, *The Opera Quarterly*, 31.1–2 (2015), S. 100–15.

⁷ Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie*, Bd. 1 (Berlin: Ullstein, 1981 [1835]), S. 237.

sich pagan verkettet, mit Herodias, Herodes und Herodiade sich in eine »biblische Sage« verstrickt, mit Diana die Mythologie verwebt – all das als Alliteration und Paranomase, sodass es nicht schwer wäre, Dora vorn anzustellen und ein weiteres Register der Kette zu öffnen. »Herodias ist des Herodes Frau, die Tochter wird genannt Salome«, ⁸ beiden sie verwechselnd wird jedoch die Sache mit dem Kopf des Johannes zugeschrieben. Und auch eine Erscheinung der Erscheinung selbst verbindet die Glieder der Peratha-Bertah mit dem Herodschen Mutter-Vater-Tochter-Knäuel: »Sehr merkwürdig, dass auch den Italienern eine ungestalte, kinderschreckende Fee *Befana* aus epiphania (befania) entsprang: an diesem Tage setzen Frauen und Kinder eine von alten Lumpen gemachte Puppe ans Fenster: sie ist schwarz und hässlich und bringt Geschenke. Nach einigen ist sie des *Herodes Tochter*.« ⁹ Was hier im biblisch-pagan-mythologischen Palimpsest erscheint, ist die Weise, mit der sich »Salome« von den Kontingenzen der Geschichte, ihren Verdichtungen und Verschiebungen, absetzt – als Erscheinung eines anderen Namens, in anderer Kontingenz als unbestimmt aufs Gewebe des Texts bezogen bestimmt, wie ein Objekt, das es zu fixieren gilt: »die Unselige wird in den leeren Raum getrieben und schwebt ohn Unterlass.« ¹⁰

Das Spektakel der modernistischen Kunstexplosionen ist Freud nicht ganz geheuer gewesen. Ihm galten die Dichter zwar als der Psychoanalyse weit vorauseilend, aber ferner zurückliegendes Schrifttum schien ihm mehr Versprechen an jener Subtilität zu enthalten, die er von seinem eigenen Schreiben und Denken forderte und die es ihm immer wieder erlaubte, der Gerinnung zur stereotypen Deutungsfigur seiner Arbeit mit lösenden Elementen beizukommen. So war ihm nur »sozusagen« die Trieblehre »unsere Mythologie« – Jean-Luc Nancy hat das unterstrichen ¹¹ – und nur so, gelesen, sozusagen, von stets neu zu schreibenden Aussagen, bleibt der Trieb, was er ist: anderes als er selbst, und

⁸ Ebd., S. 236.

⁹ Ebd., S. 234.

¹⁰ Ebd., S. 236.

¹¹ Vgl. Jean-Luc Nancy, »Freud – sozusagen«, in *Das Unverfügbare. Wunder, Wissen, Bildung*, hg. v. Karl-Josef Pazinni, Andrea Sabisch u. Daniel Tyradellis (Berlin, Zürich: diaphanes, 2015), S. 41–47. Freuds Wendung lautet: »Die Trieblehre ist sozusagen unsere Mythologie. Die Triebe sind mythische Wesen; großartig in ihrer Unbestimmtheit.« (*Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, in ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 15, hg. v. Anna Freud u. a. (London u. Frankfurt a.M.: Imago/Fischer, 1944), S. 101.

ganz anders als im Mythos seiner kodifizierten Lehre, ob diese das Wort nun beibehält, den Trieb abschaffen oder »Instinkt«, »Bedürfnis«, »Genießen« an seine Stelle setzen will, als sei diese tatsächlich immer nur dieselbe.

Sieht man nun aber, auf eher ›begrifflicher‹ Ebene, im Drama der Salome – und wie könnte man nicht?– die offensichtliche und viel genannte »Kastration«, dann kann man dennoch dem nachzuspüren suchen, was diese als Urphantasie und sozusagen als eine Literatur der Psychoanalyse mehr noch sein könnte. Unbewusst und doch in spürbarer Unruhe wäre sie stetes und doch unberechenbar ab- und angebrochenes Wiederlesen und Umschreiben, Übersetzen und Verzeichnen nicht nur und nicht so sehr in den Tiefen einer Tradition und in den Hinterzimmern des Ausgestellten, sondern an den Oberflächen selbst, den Bruch- wie Spiegelkanten eines diskordanten Äußeren, stets hier und jetzt in Inszenierung, die dann und wann, da und dort, vergeht, in den Takten ihrer Streuung.

Die Behauptung eines Sprechens von den Trieben ist ein Spielball – der Geschichte, des Sprechens, des Blätterns. Auf der hier aufgeschlagenen Seite – wessen Kontingenz unrettbar ohne Rechtfertigung bleibt – wäre Trieb nun einmal das, was sich mit Salome von ihm sagen lässt, weil er wie diese selbst, unter einem ihrer Namen, »Herodias«, in einer ihrer Figuren – Heinrich Heines *Atta Troll* zog sie mithilfe der Grimmschen *Deutschen Mythologie* aus kaum bekannten Überlieferungen – eben die eine unter anderen, dem »wildem Heere« Irrende, Figuren Flüchtende und stets neu »mit guten Witzen« zu »erquickten« ist.

Nächtlich auferstehend trägt sie,
Wie gesagt, das blut'ge Haupt
In der Hand, auf ihrer Jagdfahrt – Doch mit toller Weiberlaune

Schleudert sie das Haupt zuweilen
Durch die Lüfte, kindisch lachend,
Und sie fängt es sehr behende
Wieder auf, wie einen Spielball.¹²

¹² Heinrich Heine, *Atta Troll*, in ders., *Sämtliche Schriften*, hrsg. v. Klaus Briegleb (München: Hanser, 1971), Bd. 4, S. 541; *Caput XIX*, vv. 109–16. Die *Capita XVIII* und *XIX*, die der »wildem Jagd« gewidmet sind, verdienen sicher mehr Aufmerksamkeit als ihnen hier geschenkt wird; die gilt auch für die Liebe Freuds zu Heine, nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Verse, die den hier

Heines *Troll* hatte 1843 losgetreten – so konstruiert man in Geschichten der Literatur und ihren Darlegungen¹³ – was vom Laufen und Fangen der Salome-Herodias im 19. Jahrhundert über die bekannteren Staffetten von Eugène Sues »irrender Jüdin«, Gustave Flauberts *Hérodiades*, Gustave Moreaus verschiedenen Gemälden, Huysmans *À rebours*, Stéphane Mallarmés *Hérodiade*, Oscar Wildes *Salomé* bis Richard Strauss' Oper und weiter zu Guillaume Apollinaires »Tänzerin« und ungezählten Aufführungen bis nun hier zu diesem bereits zerstoßenem Augenblick – wo sie gerufen ist – sich aufs Neue zu verstecken sucht. Das Fest, das sich wesentlich mit diesem Stoff und seinen vielförmigen Motiven schmückt, feiert sich und sein Ereignis unter Verzehr der Mittel, mit der die Illusion sich nährt, es besäße sie. Als die wilde Aufführung ihrer selbst ist »Salome« wie Johannes' Haupt von ihrer Hand Spielzeug einer Frivolität, die von anderem spricht als ihre bis zu Wilde immer klarer sich profilierende Rede – und doch von nichts anderem als davon, wie sich behände Hilflosigkeit ans Sprechen wagt.

»Die Krieger stürzen vor und zermalmen unter ihren Schildern Salome, Tochter der Herodias, Prinzessin von Judäa.«¹⁴ Wildes letzte Regieanweisung schließt das Stück mit dreifacher Nennung der Einen, die vernichtet wird. In der eigentümlichen Sicherung der Bezeichneten könnte man den Fächer der Funktionen sehen: Name, familiäre Genealogie, dynastische Position. Doch hallt am Rande hier, als nur Lesbares, auf der Bühne nie Sichtbares wider, was von ihr selbst darauf zuvor schon hörbar gewesen ist: »Du hast mich behandelt wie eine Buhlerin, wie ein Hure, mich Salome, Tochter der Herodias, Prinzessin von

zitierten vorhergehen: »(Liebeswahnsinn ! Pleonasmus ! / Liebe ist ja schon ein Wahnsinn !)« (vv. 107–08).

¹³ Zusammenfassend vgl. Pascal Aquien in der »Présentation« seiner Ausgabe von Oscar Wildes *Salomé* (Paris: Flammarion, 1993), S. 9–37 sowie Atsuko Ogane, »Parcours du mythe: *Ysengrimus*, *Atta Troll*, *Trois Contes*, *Salomé*«, *Romantisme*, 154 (2011), S. 149–60. Ausführlicher: Bertrand Marchal, *Salomé* (Paris: Corti, 2005). Einiges Material in *Mythos Salome: Vom Markusevangelium bis Djuna Barnes*, hg. v. Thomas Rohde u. Georg Holzer (Stuttgart: Reclam, 2005).

¹⁴ Letzte Bühnenanweisung des von Strauss auf Grundlage der Übersetzung von Renate Lahmann angefertigten Librettos von 1905; sämtliche Zitate folgen: Oscar Wilde, *Salomé*, übers. v. Renate Lachmann (Frankfurt a.M.: Insel, 1901); vgl. Richard Strauss, *Salome*, Musik-Drama in einem Aufzuge nach Oscar Wilde's gleichnamiger Dichtung in deutscher Übersetzung von Hedwig Lachmann, Op. 54 (Berlin: Fürstner, 1905).

Judäa!« Auch hier kann man in der dreifachen Benennung das Insistieren der Bedeutung im Verwerfen seiner Verkennung hören, Schild für die »Hure« und »Buhlerin«. Doch hallt auch dies wider, aus ihrer Vorstellung gegenüber Jochanaan zu Beginn: »Ich bin Salome, Tochter der Herodias, Prinzessin von Judäa!« Mit dreifach Dreifachem schreibt sich durch *Salome* die Kette der Namen und Benennungen zu einem Ringelgebilde. Als Salome war sie erwähnt, aber unbenannt im Markus-Evangelium, dann oft benannt ohne Erwähnung ihrer Taten und genauen Bezüge zu den Salomes, die entweder unter dem Kreuze Christi trauern, das leere Grab als erste finden oder als Mutter des Jakobus und Johannes eine genealogische Zuordnung provozieren; Hérodias, Hérodiade, Pharaïldis und Mamie Salaom sowie Tänzerin und Irrende – all das waren und bleiben ihre Namen. Wie ein jedes Glied dieser Kette macht Wildes *Salomé* noch einmal Schluss mit ihr. Noch einmal, dreifach.

Dreifach aber ist eine einfache Figur. Klischee ihrer selbst, zwischen Christentum, Dialektik und Psychoanalyse Spielball ihrer Bande, ist Drei das Selbe, dessen Abnutzung und Wiederholung. *Drei Erzählungen* – oder gar *Märchen (contes)* – Flauberts von 1877 veräußern sie in Figur der Dreifaltigkeit an die Literatur: ein ausgestopfter Papagei als Heiliger Geist; ein Lepröser, der als Sohn Gottes eine Verdichtungsgestalt aus Ödipus, Narziss und Aktaeon in den Himmel auffahren lässt, sowie eben Gottvater, der als sein Fehlen hervorscheint und als Schriftzug sogar noch weitergeht: »Und alle drei nahmen das Haupt des Jochanaan und machten sich auf nach Galiläa. / Da es sehr schwer war, trugen sie es abwechselnd.« Drei Essäer enden so *Hérodias*, Flauberts Version des Stoffes, und sie lassen subtil zwischen dem einen und dem anderen die Zweiheit des *alternativement*, was das Schlusswort setzt, schräg von gerade auf ungerade springen. Als viertes zählt sich, in der Aufspalte der Alternative, die sich in Dreiheit fügt, der abgeschlagene Kopf, Gegenstand einer unheimlichen Anspielung in der Zeile zuvor, hinzu: »Der Essäer begriff jetzt jene Worte: *Er muss wachsen, ich aber muss abnehmen.*« Die Ankündigung der Ankunft des Herrn als Rest der Erzählung über Ziffern, die in ihrer Schreibung nicht aufgehen; der Tod Gottes als platter Witz am Rande dessen. Zuvor noch hatte Salome sich für unbestimmte Zeit mit eben dem Objekt ins Separee zurückgezogen.

»Yes! Flaubert is my master, and when I get on with my translation of the Tentation I shall be Flaubert II, Roi par grâce de Dieu, and I

hope something else beyond.«¹⁵ Wilde schien in der Lage, seinen Meister offen anzuerkennen – und die Identifizierung als Übertragung sowie Genealogie als Witz zu denunzieren. Er Oscar Wilde, Übersetzer des Flaubert und König von Gottesgnaden. Und das Scherzwort hofft dann noch auf etwas Jenseits.

Der europäische Modernismus war gewiss ein besonderer Moment. Hier erstand die Literatur in eigen sich nennender Gestalt in ihrem Ersterben auf, gaukelte dabei Erkennen ihrer selbst im Bezug auf sich wie auch Wiedergeburt und Ewigkeit im Plündern und Preisen des Textes sowie unzähliger Schriften überbestimmter Vergangenheiten vor – und es war doch nichts mehr oder anderes als ein weiterer Moment. Besonders ist er einzig am Rande seiner Fassbarkeit. James Joyce, Marcel Proust, Gertrud Stein, Virginia Woolf – keine von diesen, oder irgendein anderer, den man nennen könnte, hatte die Fäden in der Hand, mit der sie schwindelerregend die sich zersetzende poetische Meisterschaft fortspannen, die Sprachen durcheinanderwirkten, die Zeit sich verlieren, Geschichte zerpfücken, Körper und Rollen zergehen ließen – um in den kostbarsten Augenblicken den Saum dieses Geschehens noch einmal umzuschlagen, Witz und Affekt in unerhörter Weise darin aufzuspüren. Spätestens seitdem gesagt werden konnte, dass das Ich nicht Herr im eigenen Hause sei, kann auch gelesen werden, dass kein Schreiben sein Tun je im Griff hat. Doch ist auch dieses Lesen-Können keine Fähigkeit, keine Fakultät regiert es.

Mit *Salome* inszeniert sich etwas von einer Freiheit der Sprache im angstvollen Drama des Gesagten, als Zurschaustellung der Versuche und Gegenversuche, das Tun der Worte wirken oder sich verhindern zu lassen. Dies geschieht in der mehr lächerlich als tragisch klingenden Bindung, die Herodes an sein eigenes Wort unterhält, sowie im melodramatischen Schrecken vor der Rede des Johannes. Bei Flaubert und in seiner *Hérodiade* – die »Meister«, »Übertragung«, und »Hoffnung auf mehr« für die *Salome* des Wilde bot, und die dadurch unbestimmt und überdeterminiert verwoben mit derjenigen von Strauss ist – knüpft sich das Band des Wortes noch recht lose. Im Stickwerk der Erzählung muss man den Text des Markus-Evangeliums unterlegen und durchscheinen lassen, um an eine Bindung überhaupt zu glauben. Denn Herodes sagt

¹⁵ Aus einem Brief an W.E. Henley von 1888, zit. n. Richard Ellmann, *Oscar Wilde* (New York: Vintage, 1988), S. 376; vgl. *The Letters of Oscar Wilde*, hg. v. Rupert Hart-Davis (New York: Hartcourt, 1962), S. 233.

nicht viel mehr als »Komm! Komm!« zur tanzenden Salome oder ruft desgleichen aus, in einer Weise versprechend, die ein Souverän nachträglich auch als rhetorisch auslegen könnte: »Komm! Komm! Du sollst Kapernaum haben! Die Ebene von Tiberias! Meine Festen! Die Hälfte meines Reiches!« Und doch, nachdem sie, die bis auf einmal nicht anders als so, eben: »sie« (*elle*), genannt wird, ihre Forderung ausgesprochen hat, dabei den Namen des Jochanaan fast vergessend, heißt es: »Er war durch sein Wort gebunden, und das Volk wartete.« Die Zeile ist Umschrift der Worte des Evangeliums: »Doch wegen des Eides und derer, die mit am Tisch saßen, wollte er sie keine Fehlbitte tun lassen.«

Flauberts Erzählung, weil sie voraussetzen scheint, dass, wer sie liest, den nicht gelesenen Text im Kopf hat oder im Herzen trägt und so die Bindung ans Wort, an die er mit Herodes erinnert, selbst eingebunden ist, dasjenige braucht, welches nicht da ist, zeigt mit der Ungebundenheit seiner Sätze im Gegenzug an, dass Literatur auch auf eine Bindung des Wortes hindeutet, die sich nicht mehr auf den heiligen Subtext verlässt, auf die Doppelbindung des Wortes an dasjenige, das vom Anderen gegeben wurde; und die so auch an die Unsicherheit, die Fiktion, Isolierung und Freiheit der Literatur gebunden ist – »gebunden« oder berührt davon, gestützt und auch manchmal verlassen. In Wildes *Salome* steht anstelle der Gediegenheit eines verbindlichen Wortes Herodes' Gefasel vom Plunder, den er Salome anstelle des Hauptes bietet. Als käme das Spektakel der Objekte gegen jenes unheimliche Band an, die der Wunsch, ausgelöst durch das, was als Objekt fällt, und gesprochen durch das, was kein Versprechen ist, im Sprechen begründet zu sein, zu seiner Arbeit treibt.

Wilde und Strauss, die beide sowohl in Auseinandersetzung mit solchen traten, die als Figuren der Beherrschung des Unbeherrschbaren sich noch hatten gerieren können – Flaubert für den einen, Wagner für den anderen – als auch die Schatten jener spürten, die den Modernismus anders weitertrieben – Mallarmé und Schönberg – sticken ihre unterschiedlichen Signaturen in den Text eines Moments, an dem solch namengebende Operation jenseits ihrer Figuren und ihren Grund verfehlend läuft. Im Prinzip könnte nur und auch das nur als weitere Illusion das Spektakel ihre Schrift vor dem retten, was sie schon spürt: mit *Salomé* zu enthaupten, was keine Behauptung je besaß: Trieb, Abkömmling ohne Ursprung; Wunsch, Bestimmung ohne Grund; Begehren, Liebe ohne Objekt; Hoffnung ohne was.

Wilde entzückte die Welt seiner Zeit, indem er den Dandy, bei Baudelaire noch solitärer Sonderling, zum Typus machte und einer modischen Reproduzierbarkeit anheimstellen konnte, in der er wie mit sich selbst in Konkurrenz getreten, die anderen nur deshalb überstrahlte, weil er's eben tat. Wenn Baudelaire Poetik noch als Gedichtsammlung bindet und auf diese Weise die *Blumen des Bösen* massenhaft vertreiben lässt, geht sie bei Wilde als Wortwitz in Serie, ohne anderen Träger als die eigene Stimme; die Konzentration der dichterischen Form, die durch Einbindung der umgebenden Arabesken und in Abwehr des Traumas von außen ins Zittern geriet, findet sich in seinen Publikumsvorträgen übers Ornament auf interkontinentalen Reisen nicht mehr wieder – und braucht sie auch nicht. Die Mode behauptet sich als Mode, versteckt nicht sich, sondern einzig ein wenig Körper, und vor allem das an ihm, was sich als *sein* Außen nicht entblößen lässt.

Auf der Bühne verschiebt Salome – und sich auf Jochanaan: möchte ihn sehen, möchte, dass er sie anschaut; möchte zu ihm sprechen, dass er zu ihr spricht (er verflucht sie); sie möchte seine Haut, sein Haar, seinen Mund; möchte sein Leib berühren, sein Haar, seinen Mund küssen; findet seinen Leib schön, ihn grässlich; sein Haar schön, es abscheulich; ist in seinen Mund verliebt, in seinen Mund, seinen Mund (bleibt da hängen); ist mit der Wahrnehmung des Elementarsten zufrieden – weiß, schwarz, rot – und mit elementarster Forderung und ihrer kaum variierten Wiederholung: »Gib mir den Kopf des Jochanaan!« Sie zeigt, dass der Wunsch, wenn in der Wiederholung und an der Oberfläche freigelegt, das Objekt nicht will, sondern von ihm ausgelöst ist – und da das Einfachste oder beliebig Naheliegende gut genug dafür ist.

Man müsste lange schweifen, geschickte Pirsch und teils recht brutale Jagd anstrengen, um Salome mit Helena mit Diana mit der Großen Mutter mit Habonde mit Narziss mit Ödipus mit Aktaeon mit Elementargeistern mit Hexen mit Moiren gemäß all der Gewebeformen ihrer Stoffe so zu verflechten, wie sie es bereits ist; man müsste vielfältige Kunstfertigkeit aufbieten, um alle Steinchen, alle Nuancen, alle Winkelgrade in den Blicken, alle Lockenformen auf den Tellern, alle deren Runden, sämtliche der Pupillen, der Blutstropfen, zu bestimmen, die erlauben, die Chromatisierung des Motivs bei Tizian, Lotto, Moreau und ungenannten anderen, die auf Leinwand in Texten anklingen, in Analyse zu komponieren und ins Geflecht einzuwirken. Bannen wir's, wenn wir's oberflächlich freigeben: Salome: Medusa; Kastration: Ver-

steinerung; Erektion: Zerstreung; Schrecken: Schrecken. Die Oper ist der Spiegel, der ihre Betrachtung möglich macht – der Trick stammt von Perseus zur Enthauptung der Gorgone, und noch die Amme in Mallarmés *Hérodiade* wendet ihn an, um die Unberührbare freilich nicht zu köpfen – sondern zu frisieren.

In der kunstvoll aufwendigen Pflege der neuartigen Oberfläche, die nach der reproduzierten Veräußerlichung des zuvor noch angstvoll und eifersüchtig, als Besonderes Zurückgehaltenen sich entfaltete, sah Wilde die einzige wirkliche Distinguiertheit. Wahre Kunst als kunstfertige Wahrung von wenig mehr als fast allem – dem Leben. *The Picture of Dorian Gray* spiegelt dies wider, freilich mit der Eintrübung durch die Verkürzung des lebenswerten Lebens auf Jugend ohne Alterung.

Die Oper ist der Spiegel, der ihre Betrachtung möglich macht – doch was sie sehen und zeigen soll darin, ist sie selbst in der Vielfalt ihrer Sinne, nichts hinter, nichts vor dem Spiegel: sie selbst, betrachtet, gehört, gespürt, mit Namen, Salome und anders. Darin könnte sie erstarren. Anstatt den Spiegel zu zerschlagen, und so sich selbst, lässt sie das Blut des jungen Syrers unvermittelt fließen, lässt vom kapitalen Schnitt nichts hören und tanzt, anstatt zu arretieren – oder errichtet sich als Tanz, und die Spiegelung erlaubt diese Verkehrung. Damit vom Trieb etwas kreist und doch zu Ende kommt, was kein Ende kennt, wird abgeschlagen, was im Wunsch diese Möglichkeit elementaren Abschieds verdeckt hielt. Es ist hier – wieder recht elementar – das Haupt.

Die Bezeichnung des »Narziss« – die auch im Roman von *Dorian Gray* nicht überraschend anfangs fällt (»*he is a Narcissus*«¹⁶) – wird ihm nur dann ganz gerecht, wenn sie das Spiegeln selbst noch als schwebend, grundloses Trugbild über untiefem Gewässer, Gaze eines Sprechens, erscheinen lässt. Narziss im rechten Moment seiner kurzen und doch nie enden wollenden Geschichte erfasst, in Unkenntnis seiner selbst und ohne Wissen oder Gewahren des Urteilsspruchs, der über ihm hängt, schenkt dem Dichter die Stimme für brillante Versatzstücke einer kunstfertig gefalteten Äußerlichkeit des Epos: »*cuntauque miratur, quibus est mirabilis ipse. / se cupit imprudens et, qui probat, ipse probatur, / dumque petit, petitur pariterque ascendit et ardet.*«¹⁷ Es

¹⁶ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, in *Complete Works*, hg. v. Joseph Bristow (Oxford: Oxford University Press, 2005), Bd. 3, S. 4.

¹⁷ Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen / Metamorphoseon libri*, hg. u. übers. v. Gerhard Fink (Düsseldorf u. Zürich: Artemus & Winkler, 2004), S. 146, vv.

reicht, im Klang allein dieser Zeilen Ovids zu lesen oder die äußere Musik ihrer Schrift verstreichen zu lassen, um von den Wiederholungen des an sich sich zündenden Flimmerns der dem Sprechen wohlwollenden und doch in Verfolgung der eigenen Abfolge sich hinwegredenden Rede als sich hier und da spiegelndes Spiegeln in ein Staunen versetzt zu sein, dass dem philosophischen stets ein unheimlich schemenhaftes Doppel schien.

Wer immer von Narziss als dem redet, der sich im Spiegel betrachte, betrachtet selbst – im Geiste oder Abbild – eben diese Szene, will sie und sich zugleich jedoch genau daraus herausrechnen. Es geht dabei um die Gewalt des Urteils. Denn erst die urteilende Betrachtung – dies will sie vergessen – liefert das Pulsieren des Sinns – Narziss an der Quelle – der Verdammung oder Lächerlichkeit aus. Und so zerschlägt das Wort des Dichters der eigenen Stimme und ihrem Streben die freischwebende Annahme ihres Soseins, wenn sie wenige Zeilen nach dem Widerklang der Spiegelung den Narziss über das aufklärt, was alle hämisch wissen, nämlich, dass er bloß sich selbst nur liebe. Ovid tut es zur Bestätigung der Autorität eines Seherspruchs, als glaubte auch er, dass zeitenbindende und zwingende Sprechakte ihre Gewalt nur im Ersticken der Dichtung, deren unbestimmten Sinns und unbedingter Sinnlichkeit, behaupten können. Der blinde Seher und weissagende Tiresias hatte, auf die Frage, ob dem Knaben ein langes Leben möglich sei, die Bedingung erlassen, er möge sich nicht erkennen.¹⁸ Als Narziss dann etwas ungrammatisch *Iste ego sum*¹⁹ ausrufend mit »Ich bin jenes dort« das Außen der Existenz zur Wahrheit werden lässt und doch so das Urteil bestätigt, da beginnt sein Sterben.

An den als letzte bekanntlich kolportierten Witzen Wildes – »Ich sterbe über meine Verhältnisse«, in einem doch billigen Pariser Hotel als Todeszimmer, dessen Dekor die Agonie noch zum Ornament werden lässt: »Entweder geht diese Tapete oder ich!« – kann die Ahnung aufblitzen, dass sich der Geistreiche in kruder Erfassung des Realen nicht gegen dieses auflehnte, sondern vielmehr das Sprechen selbst, fatales Urteil oder fades Reden, in innerer Wendung stets aufs Neue zum Verglühen an sich selbst bringen wollte.

424–26; Zitate nach dieser Ausgabe.

¹⁸ Ebd., »*si se non noverit*« (v. 348).

¹⁹ Ebd., v. 463.

Die Anweisung: »Die Krieger stürzen vor und zermalmen unter ihren Schildern Salome, Tochter der Herodias, Prinzessin von Judäa« stellt die Tötung nicht außerhalb der Szene und so ins verborgene Innere oder dräuende Außen der Aufführung, nicht auf die Bühne zum Opferfest, sondern an den Rand – Schriftsaum, Wiederholung der verschiedenen Weisen, sie als eine zu bezeichnen, zu Lesendes. Salomes dreifache, etwas nervöse Nennung ihrer selbst, lässt nun von ihrer Ahnung ahnen, dass sie hoffen durfte, man würde ihr einst eine Herkunft nicht mehr glauben, und lässt anklingen, dass sie wusste, dass sie Wilde, der ja ein feines Gehör besaß, hatte wissen lassen, dass sie von nirgends kam, an den Hof des Herodes durch Zufall geriet, nirgendwohin geht, und jeder ihrer Auftritte ein Irrtum, die Schrittfolge eines Tanzes, abgebrochen anders aufgenommen: Ausfallschritte ...

Der Trieb ist – sozusagen. Will sagen: Er ist immer nur einer unter Trieben, die noch auf die eine oder andere Weise zu sagen bleiben, die »gesprochen« sind, angesprochen, abgebrochen, eingeschrieben, abgerieben, auch erbrochen und *heraus* gesprochen, und denen Namen stets wieder zu verleihen bleibt – deren Übersetzung, Übertragung, Verschiebung, Verdrehung, Ausfaltung, mit keinem Namen Salome mit Namen, sozusagen, bleiben wird. In Freuds Skepsis in Bezug auf »modernistisches« – das älteste – Schreiben, liest sich auch die Nähe zur expliziten Affirmation, die er in manchen seiner Texte aus gleichem Material zog.

Die Trieblehre als »sozusagen unsere Mythologie« platziert diese Lehre zumindest analog zur Literatur und zumal derjenigen, die Mythologie nicht weiter transformiert, sondern sie in die Weisen des Sagens, Sprechens, Schreibens zerstreut. Die Trieblehre ist sozusagen Literatur. In der Differenz zu dieser liegt aber nicht nur die fiktive Nähe zur Wissenschaft und die vertrackte Beziehung zur Philosophie, sondern breitet sich auch der *pontos* ihrer Praxis aus. Die *metis* des Odysseus lässt diesen sich als *Ulysses* einschreiben – und überträgt sich auf die Couch.

Die Surrealisten haben ungeschützt und offen gesetzt, was sich bei Freud verdeckt und auf einzelne Orte eingeschränkt hält. Einer unter ihnen, Robert Desnos, hat in seinem »*Elégant cantique de Salomé Salomon*« die Tänzerin zum Namen buchstabiert:

Mon mal meurt mais mes mains miment
 Nœuds, nerfs, non-anneaux. Nul nord
 Même amour mal ? mames, mord
 Nus nénés nonnes si Nine

Où est Ninive sur la mammamonde ?

Ma mer, m'amis, me murmure :
 » nos nils noient nos nuits nées neiges «
 Meurt momie ! môme : âme au mur.
 Néant nié nom ni nerf n'ai-je !

Aime haine
 Et n'aime
 haine aime
 aime ne

M N
 N M
 N M
 M N.²⁰

Dieser Gesang verdichtet die Geschichte der Salome zu ihrer Verschiebung bis in die Verstreuung, flicht ihr Mutterwelt, Liebe, Hass hinzu – und lässt sie ihren Namen als »*mon nom*« – »MN« – in sie hinein ausbuchstabieren. Wer sich in den geschneiderten Stoff der Trieblehre kleidet, kann dies als Monogramm und Nomogramm zugleich sich einstickern lassen.

»Die Triebe sind mythische Wesen: großartig in ihrer Unbestimmtheit.«²¹ So geht der Satz vom »sozusagen« ja weiter, und er ist eine Bestimmung dieser Unbestimmtheit, die sie wahren will. Ein Bruchstück wie: »Néant nié nom« ist eine der zahllosen Einschreibungen, Signaturen für die verhaltene Benennung dieser Unbestimmtheitsbestimmung, abgesetzt von der Großartigkeit der Gestalt und den wesensuchenden Figuren. Salome gibt, eine unter zahllos zu nennenden, die Schreibung dieser Namensgabe ab, und darin setzen sich die Triebe – fort.

²⁰ Robert Desnos, »Elégant cantique de Salomé Salomon«, in *Langage cuit* [1923/1930], in *Œuvres*, hg. v. Marie-Claire Dumas (Paris: Gallimard [Quarto], 1999), S. 531.

²¹ Freud, *Neue Folge*, S. 101.

Marcus Coelen, »Der Trieb Salome«, in *Conatus und Lebensnot: Schlüsselbegriffe der Medienanthropologie*, hg. v. Astrid Deuber-Mankowsky und Anna Tuschling, *Cultural Inquiry*, 12 (Wien: Turia + Kant, 2017), S. 249–66 <https://doi.org/10.37050/ci-12_12>

QUELLENANGABEN

- Aquien, Pascal in der »Présentation« seiner Ausgabe von Oscar Wildes *Salomé* (Paris: Flammarion, 1993), S.9–37
- Desnos, Robert, »Élégant cantique de Salomé Salomon«, in *Langage cuit* [1923/1930], in *Œuvres*, hg. v. Marie-Claire Dumas (Paris: Gallimard [Quarto], 1999), S. 531
- Ellmann, Richard, *Oscar Wilde* (New York: Vintage, 1988)
- Freud, Sigmund, *Gesammelte Werke*, Bd. 19 (London u. Frankfurt a.M.: Imago/Fischer, 1940)
- Grimm, Jacob, *Deutsche Mythologie*, Bd. 1 (Berlin: Ullstein, 1981 [1835])
- Hart-Davis, Rupert (Hg.), *The Letters of Oscar Wilde* (New York: Hartcourt, 1962)
- Heine, Heinrich, *Atta Troll*, in ders., *Sämtliche Schriften*, hrsg. v. Klaus Briegleb (München: Hanser, 1971), Bd. 4
- Kramer, Lawrence, »Opera as Case History: Freud's Dora, Strauss's Salome, and the Perversity of Modern Life«, *The Opera Quarterly*, 31.1–2 (2015), S. 100–15 <<https://doi.org/10.1093/oq/kbu026>>
- Marchal, Bertrand, *Salomé* (Paris: Corti, 2005)
- Nancy, Jean-Luc, »Freud – sozusagen«, in *Das Unverfügbare. Wunder, Wissen, Bildung*, hg. v. Karl-Josef Pazinni, Andrea Sabisch u. Daniel Tyradellis (Berlin, Zürich: diaphanes, 2015), S. 41–47
- Ogane, Atsuko, »Parcours du mythe: Ysengrimus, Atta Troll, Trois Contes, Salomé«, *Romantisme*, 154 (2011), S. 149–60 <<https://doi.org/10.3917/rom.154.0149>>
- Ovid (Publius Ovidius Naso), *Metamorphosen / Metamorphoseon libri*, hg. u. übers. v. Gerhard Fink (Düsseldorf u. Zürich: Artemus & Winkler, 2004) <<https://doi.org/10.1515/9783110361384>>
- Rohde, Thomas u. Georg Holzer (Hg.), *Mythos Salome: Vom Markusevangelium bis Djuna Barnes* (Stuttgart: Reclam, 2005)
- Strauss, Richard, *Salome* (Berlin: Fürstner, 1905)
- Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, in *Complete Works*, hg. v. Joseph Bristow (Oxford: Oxford University Press, 2005), Bd. 3 <<https://doi.org/10.1515/9783110361384>>
- *Salome*, übers. v. Renate Lachmann (Frankfurt a.M.: Insel, 1901) <<https://doi.org/10.5117/9781904633150>>