



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Liebe in postromantischen Zeiten
Das Ideal der Romantischen Liebe und dessen Zerfall in
Literatur und Film der Gegenwart

verfasst von | submitted by

Robert Michael Sörgel B.A.

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Assoz. Prof. Dr. Paula Wojcik

I. Einleitung.....	4
II. Das Ideal der Romantischen Liebe.....	8
1. Zur historischen Entstehung.....	8
2. Die Liebe in der Literatur der Romantik.....	13
3. Die Rolle des Körpers.....	18
4. Zwischenfazit: Aspekte des Romantischen Liebesideals.....	20
III. Aspekte des Zerfalls.....	22
1. Paradoxien des Körpers.....	22
1.1. Spaltungen.....	22
1.1.1. Houellebecq: Der Körper als Ideal-Ich.....	22
1.1.2. Murata: Entfremdung von Mensch und Natur.....	26
1.1.3. Villeneuve: Produktwesen.....	29
1.2. Körperfetisch.....	32
1.2.1. Houellebecq: Pornofizierung und die ewige Lust.....	33
1.2.2. Murata: Der kommodifizierte Körper.....	36
1.2.3. Villeneuve: Das Heilsversprechen der Replikanten.....	39
1.3. Sterbliche Körper.....	42
1.3.1. Houellebecq: Der unsterbliche Körper.....	42
1.3.2. Murata: Verbot und Überschreitung.....	44
1.3.3. Villeneuve: Das Selbstopfer.....	48
1.4. Das Verschwinden der Körper.....	50
1.4.1. Houellebecq: Die Diktatur der Langeweile.....	50
1.4.2. Murata: Verlust und Wiedererlangen des Körpers.....	53
1.4.3. Villeneuve: Liebesbeziehung oder Projektionsfläche?.....	56
1.5. Zwischenfazit: Postromantische Fragmentierung.....	58
2. Gesellschaft und ihre Liebesbeziehungen.....	61
2.1. Gesellschaft.....	61
2.1.1. Houellebecq: Hedonismus und Transhumanismus.....	61
2.1.2. Murata: Menschenfabriken.....	64

2.1.3. Villeneuve: Nostalgie und Verwaltung.....	67
2.2. Liebesbeziehungen.....	69
2.2.1. Houellebecq: Das erotische Kapital.....	70
2.2.2. Murata: Die Suche nach neuen Formen.....	73
2.2.3. Villeneuve: Liebe als Fantasie.....	75
2.3. Zwischenfazit: Technisierte Gesellschaften.....	78
IV. Schluss.....	80
Bibliografie.....	89
Siglen.....	89
Abbildungen.....	89
Literaturverzeichnis.....	90
Abstract.....	96

I. Einleitung

Die Begriffe “Romantik” und “Liebe” sind in unserem Sprachgebrauch eng miteinander verbunden. Wenn wir etwas als “romantisch” bezeichnen, ist meist die Liebe mit im Spiel – ein gelungenes Date kann romantisch sein, ein Kuss oder die Geschichte des Kennenlernens. Dabei spiegelt sich der kulturgeschichtliche Ursprung des Begriffes in der alltäglichen Verwendung wider. Wenn etwas “romantisch” ist, ist es “wie aus einem Liebesfilm” oder “wie in einem Roman”. “Liebe”, “Kunst”, “Traum”, “Fiktion” – all diese Begriffe werden mit der Beschreibung “romantisch” assoziiert. Schließlich entstammt der alltagssprachliche Begriff der kunstgeschichtlichen Strömung der Romantik und in dieser spielt die Liebe eine bedeutende Rolle. Die Romantik hat sich fest im kulturellen Gedächtnis verankert und ihr Einfluss reicht weit über die zeitliche Epoche, die sie beschreibt, hinaus. Von Hermann Hesse bis Wolfgang Herrndorf zeigt sich ihre Wirkung in der Literatur, die Popkultur wäre ohne einen gewissen Grad an Romantisierung kaum denkbar und „romantisch“ ist bis heute ein geläufiger Begriff, um Situationen des Alltags zu beschreiben, die aus eben diesem ausbrechen und ein magisches Gegenstück zur seiner banalen Realität bilden.

Hauptschauplatz der historischen Epoche der Romantik war Deutschland. Am Ende des 18. Jahrhunderts waren insbesondere Berlin und Jena Tummelplatz der Romantischen Ideen, die sich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in ganz Deutschland und Europa ausbreiteten. Novalis, Schlegel, Hoffmann, Günderröde, Eichendorff und Arnim heißen einige der berühmtesten Vertreter und Vertreterinnen der literarischen Romantik, deren Philosophien und Poetiken wichtige Gemeinsamkeiten aufweisen, aber auch Widersprüche produzieren. Denn die Romantik bildet kein einheitliches System, sondern lässt sich eher als ein Nebeneinander ähnlicher, aufeinander Bezug nehmender Ideen und ästhetischer Programme beschreiben. Gemein ist ihnen der Fokus auf das subjektive Empfinden, die Erforschung des Irrationalen, die Sehnsucht nach einer verzauberten Welt – Konzepte, die sich ohnehin einer strengen Systematisierung verweigern.

Die Romantik nahm ihren Anfang zwar in Deutschland, war aber von Beginn an international ausgerichtet. Ihre Wurzeln liegen in der griechischen Antike, dem Mittelalter, bei Shakespeare, Cervantes, Dante, der französischen Revolution und in der französischen und englischen Philosophie der Neuzeit¹. Für die Verbreitung ihrer Ideen über die politischen und kulturellen Grenzen Deutschlands hinweg sorgte zu einem großen Teil das 1813

¹ Vgl. Dirk von Petersdorff (2020): Romantik. Eine Einführung, Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt am Main 2020, S. 9.

erschienene Buch *De l'Allemagne* von der französischen Autorin Germaine de Staël². In dieser Abhandlung über die deutsche Geistesgeschichte spielt die zur Erscheinungszeit hochaktuelle Romantik eine bedeutende Rolle, was auf de Staëls engen Kontakt mit Schlegel zurückzuführen ist. Nicht nur in Europa, auch in den USA fasste die Romantik Fuß. Der von E.T.A. Hoffmann stark beeinflusste Edgar Allan Poe ist dort ihr wohl berühmtester Vertreter und die literarische Tradition der Romantik zieht ihre Fäden bis hinein in die weltweit bekannten Songtexte Bob Dylans. Da die Ideen der Romantik, insbesondere die Romantische Liebeskonzeption, tief im kulturellen Gedächtnis Europas und der USA verankert sind, konnten sie die historische Epoche der Romantik überdauern und verbreiteten sich über die Literatur bis zu den Mainstream Filmen aus Hollywood und damit global. Die Literaturepoche der deutschen Romantik greift in ihrer Liebeskonzeption natürlich auf vorhergehende Ideen zurück, die bis in die griechische Antike zu Platon reichen. Es lässt sich zwar nicht immer eindeutig feststellen, ob gewisse Hollywood-Filme oder Gegenwartsromane direkt von der deutschen Romantik beeinflusst wurden, es gibt aber eine gemeinsame Tradition und deutliche typologische Gemeinsamkeiten, die es rechtfertigen sie als „Romantisch“ zu bezeichnen, auch wenn sie weder der Epoche entspringen, noch direkt von ihr beeinflusst wurden. Um diesen weitläufigen Begriff zu schärfen, verwende ich „Romantisch“ als „sich auf die Epoche der Romantik entweder genetisch oder typologisch beziehend“ abgrenzend zum alltagssprachlichen „romantisch“.

Das Ideal der Romantischen Liebe hat sich also aus dem Schoß der historischen Epoche gelöst, sich global verbreitet und ist noch heute bis in den Mainstream hinein von kultureller Signifikanz. Das bedeutet aber auch, dass sich die Romantischen Konzepte durch ihre globale Verbreitung und den Lauf der Zeit verändern. Meine These ist, dass sich im Zug dieser Veränderung das Postromantische herausgebildet hat. Dabei folge ich in meiner Betrachtung des Postromantischen Peter V. Zimas Auffassungen über die Postmoderne, insofern ich das Postromantische ebenso wie Zima die Postmoderne nicht als „Ding an sich“, sondern als Nebeneinander verschiedener möglicher Konstruktionen verstehe³. Die Konstruktion des Postromantischen, die ich in dieser Arbeit auf ihre Merkmale hin untersuchen will, fasse ich im Gegensatz zum Spätromantischen oder Neoromantischen nicht allein als Aufgreifen und Weiterdenken der klassischen Romantischen Konzepte und Ideale. Das Postromantische, wie ich es verstehe, spielt sich vielmehr vor dem Hintergrund des Romantischen ab, wobei die

² Vgl. Ebd.

³ Vgl. Peter V. Zima (1997): *Moderne / Postmoderne – Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, 4., korrigierte Auflage, A. Francke Verlag, Tübingen 2016, S. 22.

Romantischen Ideen und Ideale aufgebrochen, überwunden oder mit ihrer eigenen Unmöglichkeit in einer sich wandelnden Gesellschaft konfrontiert werden. Das Romantische Liebesideal ist dabei im Zerfall begriffen. Es zerfällt nicht nur in dem Sinn, dass es von unterschiedlichen Umständen bedroht und angegriffen und in diesem Zug auch demontiert wird. Die einzelnen Komponenten des Romantischen Liebesideals fallen im Postromantischen tatsächlich auseinander und bilden ein Mosaik, aus dem immer wieder einzelne Romantische Trümmer aufblitzen. Dabei folge ich abermals Peter V. Zima, indem ich wie er die Postmoderne in Bezug auf die Moderne das Postromantische sowohl als Bruch der Romantik als auch als ihre Fortsetzung mit neuen Mitteln begreife⁴.

Das Ziel meiner Arbeit ist es, die Merkmale dieser postromantischen Liebeskonzeption anhand von drei Beispielen herauszuarbeiten, wobei ich zugleich untersuche, inwiefern sich das Postromantische vom Romantischen abhebt, sodass das Präfix „post-“ gerechtfertigt ist. Um den diversen Formen, in denen sich das Postromantische in der Gegenwart zeigt, gerecht zu werden habe ich zwei Romane und einen Film aus drei verschiedenen Ländern gewählt: *La possibilité d'une île* von Michel Houellebecq aus dem Jahr 2005, *Das Seidenraupenzimmer*⁵ von Sayaka Murata aus dem Jahr 2020 und *Blade Runner 2049* von Denis Villeneuve aus dem Jahr 2017. Beginnen werde ich meine Arbeit zunächst mit einer Beschreibung – eine Definition wäre anhand der Komplexität und Vielfalt der Thematik nicht möglich – des Liebesideals der Romantik. Dabei werde ich zunächst dessen historische Entstehung betrachten, anschließend einige konkrete literarischen Merkmale der Romantischen Liebe benennen und einordnen und anschließend noch die Rolle des Körpers innerhalb der Romantischen Liebeskonzeption analysieren, da dem Körper sowohl im Romantischen als auch im Postromantischen eine zentrale Bedeutung zukommt. Nachdem ich den Begriff des Romantischen Liebesideals, mit dem ich arbeiten werde, umrissen habe, werde ich mich der Analyse des Postromantischen widmen. Dafür werde ich mit einer Analyse der paradoxen Situation des Körpers im Postromantischen beginnen, die ich in vier Aspekte unterteile: Spaltungen, Körperfetisch, sterbliche Körper und das Verschwinden des Körpers. Paradox ist die Situation des Körpers deshalb, da diese vier Aspekte trotz ihres augenscheinlichen Widerspruchs meist gleichzeitig auftreten und sich oft gegenseitig bedingen. Anschließend werde ich die postromantischen Verflechtungen von Liebesbeziehung und Gesellschaft untersuchen, wobei ich zunächst eine kurze Analyse der

⁴ Vgl. Zima (1997) S. 36.

⁵ Für *Das Seidenraupenzimmer* (org. Chikyu Seijin) verwende ich die deutsche Übersetzung von Ursula Gräfe.

dargestellten Gesellschaften anstellen werden, um anschließend untersuchen zu können, welchen Stellenwert Liebesbeziehungen in diesen Gesellschaften spielen und wie autonom die Liebe gegenüber der Gesellschaft ist. Vier Fragen, die ich am Schluss dieser Arbeit beantworten will, sind für meine Analyse entscheidend: Welchen Veränderungen unterliegt das Romantische, dass es als postromantisch gelten kann? Was sind Merkmale dieses Postromantischen? Wie positioniert es sich gegenüber dem Romantischen Liebesideal? Und was bleibt übrig vom Romantischen Ideal

Meine Analyse bezieht sich dabei stets auf die literarische, beziehungsweise filmische Ebene und soll keine soziologische Analyse darstellen. Wenn ich soziologische oder philosophische Werke in meine Analyse mit einbeziehe, beziehe ich diese allein auf soziologische Phänomene innerhalb der Literatur, beziehungsweise des Films. Meine Untersuchung der Liebe ist eine Untersuchung allein der Darstellung der Liebe in fiktionalen Werken.

II. Das Ideal der Romantischen Liebe

1. Zur historischen Entstehung

Ideengeschichtlich ist das Ideal der Romantischen Liebe ein Konstrukt, dessen Entstehung auf das Ende des 18. Jahrhunderts / Anfang des 19. Jahrhunderts zu datieren ist. Das bedeutet nicht, dass sich Elemente der Romantischen Liebe nicht auch schon früher finden ließen. So wird bereits in Platons Symposion vom Mythos der Kugelmenschen berichtet, laut dem jeder Mensch ein Gegenstück hat, mit dem er oder sie sich zu vereinen sucht⁶ – eine Vorstellung, die der der Romantik recht nahe kommt⁷. Was anthropologische Konstante und was kultur- oder epochenspezifische Eigenheit ist, ist nicht immer klar voneinander zu trennen, besonders bei der Liebe nicht. Die Romantische Liebe betrachte ich hier deshalb allein unter dem Gesichtspunkt ihrer philosophie- und literaturgeschichtlichen Bedeutung und widme mich ihrer Entstehung und ihrem Verfall in der postromantischen Phase auch nur in dieser Sphäre. Natürlich spielen soziologische Phänomene dabei eine entscheidende Rolle. Wenn ich aber beispielsweise schreibe, dass sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Liebesheirat als Ideal durchsetzt, meine ich damit nicht, dass in der Lebensrealität der Menschen ökonomische und soziale Fragen keine Rolle mehr spielten und nur noch die Liebe bei der Heirat zählte, sondern dass sich die Liebesheirat in der geistesgeschichtlichen Sphäre, insbesondere der Literatur, als Ideal etablierte (was natürlich auch in Wechselwirkung mit der Lebensrealität der Menschen steht, über die ich in dieser Arbeit jedoch keine Aussagen treffen kann).

Lange Zeit galt die Liebe als Krankheit. Sowohl in der Antike als auch im Mittelalter war die Vorstellung, Liebe bedürfe der Heilung, geläufig. Um einen Anfall von Verliebtheit zu kurieren, wurden diverse Heilmittel verschrieben, darunter auch Sex, denn Sexualität galt im Gegensatz zur Liebe als normales Körperverhalten⁸. Wurde ein positiver Bezug auf die Liebe genommen, so war damit meist die Liebe zu Gott gemeint, denn nur sie galt rein und tugendhaft. Der Kirchenvater Augustin vertritt in seinen Schriften die Auffassung, die Ehe gründe auf freundschaftlicher Vereinigung. Sexualität sei in dieser Vereinigung zwar

⁶ Vgl. Platon: Symposion - Ein Trinkgelage, übersetzt von Albert von Schirnding, C.H. Beck Verlag, München 2012, 191d.

⁷ Wie auch im Ideal der Romantischen Liebe wird im Mythos der Kugelmenschen Liebe und Sexualität zusammen und die Partnerschaft als exklusiv und ewig gedacht. Anders als im 19. Jahrhundert inkludiert der Mythos der Kugelmenschen dabei explizit die homosexuelle Liebe, sowohl von Männern als auch von Frauen.

⁸ Vgl. Niklas Luhmann (1982): Liebe als Passion - Zur Codierung von Intimität, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2023, S. 63.

gestattet, jedoch nur zur Zeugung von Kindern, keinesfalls zur Lustbefriedigung⁹. Liebe, Ehe und Sexualität sind in dieser Epoche drei Sphären, die gänzlich voneinander getrennt zu betrachten sind. Die Liebe galt Gott und die Ehe war ein Verbund, der höchstens auf Freundschaft basiert und die Sexualität allein für Fortpflanzungszwecke legitimiert. Die Abwertung der Liebe zwischen Mann und Frau stand im Zusammenhang mit der Abwertung der Frau im Allgemeinen¹⁰. Die Rolle der Frau war die totale Unterwerfung unter den Mann, die unter anderem religiös durch den Sündenfall begründet wurde¹¹. Zuneigung war in einer solch extrem asymmetrischen Beziehung nur schwer zu legitimieren. Erzählungen über leidenschaftliche Liebe gab es dennoch: Man denke nur an *Tristan und Isolde*. Hier zeigt sich ein Konflikt zwischen leidenschaftlicher Liebe und standesrechtlicher Ehe, die als solche nicht auf Liebe basiert. Die Liebe Tristan und Isoldes stört die Ordnung der Ständegesellschaft und ist daher unmöglich. Durch das Vertauschen des Liebestranks beruht ihre Liebe zudem auf einem "Fehler". Tristan und Isolde sind somit Opfer ihrer krankhaften Liebe, die sie schließlich ins Verderben stürzt.

Der Keim der Romantischen Liebe liegt im Minnesang. Hier wird die Frau erhoben und idealisiert, sodass die Liebe nicht mehr als krankhaft gelten muss und zugleich weiterhin getrennt von Sexualität sein kann. Die Liebe des Minnesangs basiert auf Idealisierung, denn der Grund der Liebe ist die Perfektion der Frau¹². Diese Perfektion ist allerdings nicht auf individuelle Eigenschaften der Frau zurückzuführen, sondern ständisch begründet. Die Ständegesellschaft regelte das Zusammenleben der Menschen und bot keinen Raum für Individualität. Die Perfektion der angebeteten Frau fußt somit allein auf ihrem hohen Stand, ihrer Tugend¹³ und ihrer Schönheit, nicht ihrem Charakter¹⁴. Liebe stand dabei in Verbindung mit einem "Dienst"¹⁵, der adliges und tugendhaftes Verhalten voraussetzt, um die Aufmerksamkeit der Angebeteten zu gewinnen. Der Minnesang war somit fest integriert in die Ständeordnung des Mittelalters und griff auch die Trennung von Liebe, Ehe und Sexualität nicht an. Erotische Motive tauchen im Minnesang zwar auf, doch die Reproduktion war auf die häuslichen Sphäre der Ehe beschränkt und Sexualität außerhalb derselben

⁹ Vgl. Paul Kluckhohn (1922): Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1966, S. 6.

¹⁰ Von homosexueller Liebe ganz zu schweigen, die in der christlichen Gesellschaft des Mittelalters ein Tabu war.

¹¹ Vgl. Kluckhohn (1922), S. 6.

¹² Luhmann(1982), S. 57.

¹³ sprich: ihrer Enthaltsamkeit

¹⁴ Vgl. Christian Schuldts (2004): Der Code des Herzens - Liebe und Sex in Zeiten maximaler Möglichkeit, Eichborn Verlag, Frankfurt am Main 2004, S. 37.

¹⁵ Vgl. Luhmann (1982), S. 59.

tabuisiert¹⁶. Der Minnesang richtete sich auch nie an die eigene Gattin. Nach wie vor herrschte die Auffassung, die in diversen Traktaten über die Minne zum Ausdruck kam¹⁷, dass Liebe und Ehe sich widersprechen.

Mit dem allmählichen Bröckeln der Stände im 16. Jahrhundert und dem daraus resultierenden gesellschaftlichen Wandel setzte eine Veränderung der Liebe ein. Der Absolutismus schwächte den Adel, veränderte das ökonomische System hin zu einer stärker monetarischen Wirtschaft und begünstigte so den Aufstieg des Bürgertums¹⁸. Zudem führte er zu einer Fokussierung des gesellschaftlichen Lebens des Adels auf das höfische Umfeld. Die Reformation schwächte die Macht der Kirche. Im Zuge dessen wurde der Sexualität ihre Natürlichkeit zugestanden und das Zölibat in der reformierten Kirche aufgehoben¹⁹, was nicht heißt, dass Sexualität nicht weiterhin als Sünde galt. Zudem führte die Erfindung des Buchdrucks zu einer vermehrten Verbreitung von Büchern und somit auch von Liebescodes. Luhmann zufolge ist die Liebe als Code zu betrachten, der ein gewisses Verhalten vorgibt. Die Sprache sorgt, insbesondere durch die Literatur, für die Verbreitung solcher Codes, an denen man sein Handeln orientiert²⁰. Mit dem Buchdruck verbreiteten sich eine Vielzahl solcher Codes, die nebeneinander existierten, was zu Paradoxien innerhalb der Liebe führte.

In dieser Zeit entstand die Idee der passionierten Liebe, die den ersten Schritt zu einer autonomen Liebe darstellt. War die Passion im Mittelalter noch ein religiöser Begriff, der mit Passivität einhergeht, insofern die Passion etwas ist, das den Menschen überkommt, verschob sich im 17. Jahrhundert die Bedeutung der Passion hin zu Aktivität²¹. Die passionierte Liebe erfordert Handeln. Die ursprüngliche Bedeutung der Passion als etwas Irrationales, für das man nicht selbst verantwortlich ist, ist in der neuen Bedeutung aufgehoben. So entzieht sich die passionierte Liebe der eigenen und damit der gesellschaftlichen und moralischen Verantwortung²². Durch das Herauslösen der Liebe aus gesellschaftlichen Konventionen wurde der erste Schritt in Richtung Individualisierung der Liebe getan. Die Individualisierung

¹⁶ Vgl. Schuldt (2004), S. 38.

¹⁷ Vgl. Kluckhohn (1922), S. 9.

¹⁸ Vgl. Schuldt (2004), S. 39.

¹⁹ Vgl. Kluckhohn (1922), S. 10.

²⁰ Vgl. Kai Uwe Hellmann (2022): Artikel zu Niklas Luhmann, Liebe als Passion, in: Konstanze Sengel, Rainer Schützeichel, Veronika Zink (Hrsg.): Schlüsselwerke der Emotionssoziologie, Springer VS, Wiesbaden 2022, S. 361 - 370, hier: S. 365.

²¹ Vgl. Luhmann (1982), S. 75.

²² Vgl. ebd. S.71.

zeigte sich mitunter dadurch, dass die Unerreichbarkeit der Frau nun nicht mehr durch ihren Stand begründet wurde, sondern durch sie selbst²³. Die Liebe wurde persönlicher.

Die diversen Paradoxien innerhalb des Codes der Liebe trieben den Prozess der Individualisierung voran. Beispiele solcher Paradoxien sind das Verhältnis von Eroberung und Selbstunterwerfung bei der Anbahnung einer Liebesbeziehung²⁴, die Erfahrung des Glücks innerhalb des Leidens²⁵ oder das Spiel mit Schein und Sein, das aus der Nachahmung der durch die Literatur verbreiteten Verhaltensweisen entstand²⁶. Durch die Integration solcher Paradoxien in die Liebe wurde die Liebe diverser²⁷. Verschiedene Formen der Liebe existierten nebeneinander. Ehe, Sexualität und Liebe, deren Einheit Merkmal der Romantischen Liebe ist, waren dennoch weiterhin getrennte Sphären.

Der Prozess der Individualisierung setzte sich im 18. Jahrhundert fort. Die Modernisierung und die Epoche der Aufklärung brachen veraltete Strukturen in Europa auf. Die Macht der Kirche schwand, während der Mensch als rationales Subjekt an Bedeutung gewann. Frühkapitalistische Strukturen bildeten sich und der Aufstieg des Bürgertums stand kurz bevor. Niklas Luhmann spricht von einer neuen Leitdifferenz: „persönliche und unpersönliche Beziehungen“²⁸. Die Modernisierung bewirkte eine quantitative Zunahme an unpersönlichen Beziehungen im Leben der Menschen, was den Drang nach gesteigerter Qualität in persönlichen Beziehungen evozierte²⁹. Die Ehe begann allmählich, sich vom öffentlichen Raum in den privaten zu verschieben. Im 18. Jahrhundert war die Familie dennoch vorwiegend generationsübergreifend in Hausgemeinschaften organisiert, die von gesellschaftlichen Faktoren abhängig waren³⁰. Besonders ökonomische Fragen und die soziale Stellung waren für die Heirat entscheidend. Die Familie war keine partikulare Einheit, sondern eine Kette, die fortwährend reproduziert werden musste. Die Schließung einer Ehe entsprach somit nicht der Neugründung einer Familie, sondern deren Reproduktion³¹ und Sexualität war das Mittel zu diesem Zweck. Noch waren individuelle Gründe wie Liebe und sexuelle Attraktion für die Ehe kaum relevant.

²³ Vgl. Schuldt (2004), S. 40.

²⁴ Vgl. Luhmann (1982), S. 83

²⁵ Vgl. ebd.

²⁶ Vgl. Schuldt (2004), S. 41.

²⁷ Vgl. Luhmann (1982) S. 128.

²⁸ Luhmann (1982), S. 13.

²⁹ Vgl. ebd.

³⁰ Vgl. Regina Mahlmann (2003): Was verstehst du unter Liebe? - Ideale und Konflikte von der Frühromantik bis heute, Primus Verlag, Darmstadt 2003, S. 37.

³¹ Vgl. Luhmann (1982), S. 13.

Ein wichtiger Schritt zur Ermöglichung der Romantischen Liebe, der sich mit der Aufklärung vollzog, war die Annahme der Entwicklungsfähigkeit des Menschen³². Die passionierte Liebe ist von kurzer Dauer, denn sie beinhaltet nicht die Fähigkeit zur Entwicklung. Ist der Mensch fähig, sich zu entwickeln, so können sich auch Beziehungen entwickeln – eine Voraussetzung für ihre Langlebigkeit.

Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts waren die sozioökonomischen Weichen für die Entstehung des Ideals der Romantischen Liebe gestellt. Die Industrialisierung und die Verwaltung der Gesellschaft haben die Differenz von persönlichen und unpersönlichen Beziehungen weiter verschärft. Die gesellschaftliche Sphäre hat sich von der privaten Sphäre entfernt, was tiefgreifende Veränderungen in der Familienstruktur zur Folge hatte: Die Familie differenzierte sich zunehmend von der öffentlichen Sphäre. Ihre Größe schrumpfte von der multi-generationalen Hausgemeinschaft samt Gesinde auf die private Kernfamilie und auch die Erwerbsarbeit wurde aus dem Heim ausgelagert³³. Damit individualisierte sich die Familie, die nun mit der Eheschließung als neu gegründet anstatt reproduziert erachtet wurde. Die Legitimation der Partnerwahl geschah aus persönlichen Motiven; Liebe und Ehe versöhnten sich und im 19. Jahrhundert setzte sich allmählich die Liebesheirat durch³⁴. Subjektivität und Individualismus sind prägende Werte dieser Epoche. Angeheizt durch die Philosophie des deutschen Idealismus gewann das Subjekt an Bedeutung, dessen Einzigartigkeit zu einem neuen universellen Wert wurde³⁵. Die in der Aufklärung deklarierte Entwicklungsfähigkeit des Individuums wurde um dessen Besonderheit ergänzt. Liebe in ihrer Idealform ist dadurch nicht nur beständig geworden, sondern auch unabhängig vom Stand, der sozialen Situation und den anderen Eigenschaften des geliebten Menschen. Der Mensch in seiner Gänze wird geliebt und die Liebe wird autonom. Die neu entdeckte Subjektivität benötigte Räume, um sich zu entfalten. Da die öffentliche Sphäre von unpersönlichen Beziehungen dominiert wurde, fanden sich diese Räume im Privaten. In der Kunst und in der Liebe konnte sich das Individuum in all seinen einzigartigen subjektiven Empfindungen ausleben³⁶.

Die Liebe stand nicht im Widerspruch zu dieser Subjektivität, sondern kann als deren Erweiterung erachtet werden. Zwei Subjekte vereinen sich und bilden so eine "Sonderwelt"³⁷

³² Vgl. ebd. S. 127.

³³ Vgl. Mahlmann (2003), S. 90.

³⁴ Vgl. Luhmann (1982) S. 184 f.

³⁵ Ebd. S. 167.

³⁶ Vgl. Schuldt (2004), S. 53.

³⁷ Luhmann (1982) S. 178.

der Liebe. In dieser Sonderwelt erscheint auch die Umwelt in einem anderen Licht. Die Liebe prägt die subjektive Wahrnehmung – und in der Romantik ist es diese Wahrnehmung, die zählt – in einem ganz entscheidenden Maß, weshalb die Beschreibung von Naturphänomenen in enger Beziehung mit dem Zustand der Liebe steht³⁸. In einer solchen exklusiven und leidenschaftlichen Sonderwelt hat auch die Sexualität ihren Platz. Liebe und Ehe widersprechen sich im Ideal der Romantischen Liebe nicht mehr und die Sexualität reiht sich in diese Beziehung ein. In der Ehe als Ort der Intimität ist Sexualität kein bloßes Mittel zum Zweck der Reproduktion, sondern Ausdruck von Liebe und leidenschaftlichem Verlangen.

Die Einheit von Ehe, Sexualität und Liebe, die sich im Prozess der Modernisierung herausgebildet hat, ist ein entscheidender Aspekt des Ideals der Romantischen Liebe und im weiteren Verlauf meiner Arbeit von großer Bedeutung. Ebenso sind Leidenschaft, sowie die Exklusivität und Einzigartigkeit der Beziehung ein integraler Bestandteil des Ideals der Romantischen Liebe. Am Beginn der Liebesbeziehung steht zudem nicht das gesellschaftliche oder psychologische Kalkül, sondern das Schicksal. Zwar ist Liebe mit Freiheit verbunden und die freie Partnerwahl ist Voraussetzung der Liebesheirat, doch bezieht sich diese Freiheit mehr auf die Freiheit von gesellschaftlichen Konventionen. Es ist sozusagen die Freiheit den Menschen zu wählen, der vom Schicksal vorherbestimmt wurde³⁹. Liebe wird im Ideal der Romantischen Liebe als Kraft verstanden, die menschliche Geschicke übersteigt und beinahe religiösen Charakter hat.

2. Die Liebe in der Literatur der Romantik

Die Romantik ist eine äußerst heterogene Epoche und das Ideal der Romantischen Liebe kein in sich geschlossenes Konzept. Die Darstellung und literarische Verarbeitung des Ideals der Romantischen Liebe ist daher äußerst vielfältig, abhängig von diversen Faktoren und oft widersprüchlich. Im folgenden Kapitel gebe ich eine kleine Übersicht über die gängigsten Merkmale der Darstellungsweise von Liebe in der literarischen Romantik. Damit erhebe ich keineswegs den Anspruch auf Vollständigkeit oder gar Abgeschlossenheit.

Liebe als religiöse Kraft

³⁸ Vgl. Sebastian Foltin (2020): Romantische Liebe im Licht neuer Naturphilosophie, Verlag Karl Alber, Freiburg / München 2020, S. 68.

³⁹ Vgl. Luhmann (1982), S. 181.

An die Stelle des gewöhnlichen Zufalls tritt das Schicksal als Auslöser der Liebe. Die Liebe gewinnt dadurch eine transzendente Dimension. Somit steht sie der Religion nahe. Liebe und Religion stehen in der Romantik überhaupt in enger Beziehung zueinander. Als transzendente Kraft ist die Erfahrung der Liebe eine religiöse Erfahrung und wird daher mit religiösem Vokabular beschrieben. In Eichendorffs *Das Marmorbild* – ohnehin reich an religiöser Symbolik – erscheint Bianka Florio nicht zufällig als “heiteres Engelsbild auf dem tiefblauen Grunde des Morgenhimmels”⁴⁰, nachdem dieser sein Abenteuer mit der Venus überstanden hat. Als quasi religiöses Phänomen übernimmt die Liebe auch religiöse Aufgaben⁴¹. Durch die engelsgleiche Bianka, deren Name schon auf Reinheit und Unschuld verweist, wird Florio von seiner inneren Zerrissenheit erlöst.

Als transzendente Kraft mit religiösen Qualitäten zielt die Liebe auf Unendlichkeit. Liebe ist immer ewige Liebe gegenüber nur einer Person. In Schlegels *Lucinde*, einer der ersten Romane der Romantik, der das Ideal der Romantischen Liebe maßgeblich prägte, beschreibt der Protagonist seine Angebetete als “die Eine ewig und einzig Geliebte”⁴². Dabei ist Liebe stärker als der Tod. Auf die Ewigkeit gerichtet, überwindet die Liebe die Grenzen des menschlichen Lebens. Gerade im Tod offenbart sich das über-zeitliche der Liebe. “Alles starb mit ihm, mir ist er doch nicht gestorben / Denn ein ewiges Band eint mir noch immer den Freund. / Liebe heißet dies Band, das an den Tag mir geknüpft / Hat die erebische Nacht, Tod mit dem Leben vereint.”⁴³ heißt es in einem Gedicht von Karoline von Günderrode.

Einheit der Liebenden

Die Romantische Liebe ist in der Lage, Getrenntes zu vereinen. Aus zwei Individuen, die Kraft ihrer Liebe, ihre Subjektivität überschreiten, macht sie ein Liebespaar. “Ich kann nicht mehr sagen, meine Liebe oder deine Liebe; beide sind gleich und vollkommen Eins, so viel Liebe als Gegenliebe”⁴⁴ heißt es in *Lucinde*. Die logische Folge der Vereinigung ist die Ehe. So heißt es weiter: “Es ist Ehe, ewige Einheit und Verbindung unserer Geister”⁴⁵. Das Besondere an *Lucinde* ist, dass der Roman eine bereits bestehende Ehe beschreibt. Meistens steht die Hochzeit am Ende der romantischen Erzählung als Abschluss des unifizierenden Prozesses. Ehe ist zugleich Anfang und Ende. Nicht aber das Ende der Liebe wie noch in den

⁴⁰ Joseph von Eichendorff (1819): *Das Marmorbild*, Reclam Verlag, Stuttgart 2015, S. 49.

⁴¹ Vgl. Petersdorff (2020), S. 95.

⁴² Friedrich Schlegel (1799): *Lucinde*, Reclam Verlag, Stuttgart 2015, S. 5.

⁴³ Karoline von Günderrode (1804): *Die Bande der Liebe*, in: Detlef Kremer, Claudia Lieb (Hrsg.): *Romantik - Das große Lesebuch*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2010, S. 105.

⁴⁴ LC, S. 7.

⁴⁵ Ebd.

Epochen zuvor, sondern der Beginn eines Lebens als Paar. Der Individualismus, der in der Epoche der Romantik einen hohen Stellenwert besitzt, wird bei der Vereinigung der Liebenden nicht verdrängt. Die Überschreitung der eigenen Subjektivität hin zur Vereinigung mit einem anderen Subjekt ist als ein dialektischer Prozess zu verstehen, der die Persönlichkeit der Einzelnen aufhebt und in Wechselwirkung auf das Individuum dessen subjektiven Erfahrungshorizont erweitert. In ihrer innigen Beziehung bleiben Lucinde und ihr Geliebter Julius daher als Individuen erhalten: „Sie waren ganz hingeeben und eins und doch war jeder ganz er selbst, mehr als sie es noch je gewesen waren“⁴⁶.

Durch die Verschmelzung des Liebespaares entstehen in der Romantischen Literatur an einzelnen Stellen androgyne Motive, die die Differenz der Geschlechter im Akt der Vereinigung aufheben. Ein Spiel, in dem Lucinde und Julius sich gegenseitig imitieren, kommentiert Julius mit den Worten: „Ich sehe hier eine wunderbar sinnreich bedeutende Allegorie auf die Vollendung des Männlichen und Weiblichen zur vollen ganzen Menschheit“⁴⁷. In *Das Marmorbild* reitet Florio „wie ein träumendes Mädchen“⁴⁸ zwischen Donati und Fortunato und Bianka erscheint in ihrer Verkleidung als „zierliche[r] Knabe“⁴⁹. Trotz dieser androgynen Tendenz der Vereinigung sind die Geschlechterrollen in der Literatur der Romantik meist eindeutig verteilt. Der Mann leidet unter der Fragmentierung der anklingenden Moderne, die sein Wesen zerreißt, und die Frau heilt durch ihre Liebe diese Wunden⁵⁰. Gerade in *Das Marmorbild* zeigt sich in Florio eine tiefe Zerrissenheit. Er lebt in zwei verschiedenen Welten, dargestellt durch Donati und die Venus einerseits, Fortunato und Bianka andererseits. Biankas Charakter hingegen scheint sich auf ihre Reinheit und ihre Liebe zu beschränken.

Sehnsucht

Man möchte meinen, der Höhepunkt der Romantischen Liebe liegt in der Vereinigung der Liebenden. Doch in der Romantik, in der die Sehnsucht ein signifikantes Motiv ist, wird auch aus der oder dem Geliebten oder vielmehr aus der Liebe selbst ein Objekt der Sehnsucht. Oben habe ich bereits erwähnt, dass die Romantische Liebe auf die Ewigkeit zielt und somit den Tod überdauert. Gerade da, wo der Tod die Menschen trennt, wird die Liebe zur Sehnsucht nach etwas Unerreichbarem. Letztendlich handelt Karoline von Günderrodes

⁴⁶ LC, S. 30.

⁴⁷ Ebd. S. 8.

⁴⁸ MB, S. 12.

⁴⁹ Ebd. S. 48.

⁵⁰ Vgl. Petersdorff (2020), S. 97.

Gedicht *Die Bande der Liebe* von der Sehnsucht nach dem Tod des Geliebten, wobei das Objekt der Sehnsucht das “glückliche[...] Land”⁵¹ ist, wo “der Liebe Gefühl wieder den Busen ihm hebt”⁵². Das Primat der Romantik ist eben doch die Fantasie und so rückt die Liebe hinter das subjektive Erleben der Liebe zurück⁵³. Die tatsächliche Erfüllung der Liebe ließe keinen Raum mehr, sich diese Erfüllung zu fantasieren.

Natur

Ebenso wie die Sehnsucht ist die Natur ein stetig wiederkehrendes Motiv der Romantik. Die Darstellung der Natur erfolgt dabei aus der Perspektive des Subjekts und folgt keinen realistischen oder objektiven Maßstäben. Die Natur dient als Spiegel für die inneren Empfindungen des Subjekts. Diese Empfindungen werden auf die Außenwelt projiziert, wobei die Grenzen zwischen Außen und Innen, Subjekt und Objekt verschwimmen. In *Eros* verlagert Bettina von Arnim den Eros in die Außenwelt der Natur und lässt so das Subjekt mit der Umwelt verschmelzen: “Im Bett der Rose lag er eingeschlossen, / Im Wechselschimmer ihrer zarten Seiten, / Die taugebrochenen Strahlen gleiten / Hinein zu ihm, von Geisterhauch umflossen”⁵⁴.

Die Liebe als fundamentales Ereignis im Leben des romantischen Menschen hat einen großen Einfluss auf die Wahrnehmung und Darstellung der Natur, die zum Spiegel der Liebe wird. Die Sonderwelt, die die Liebenden kreieren, erstreckt sich auf die Umwelt und lässt ihre Phänomene in besonderer Schönheit erscheinen⁵⁵. Auch die Nichterfüllung der Liebe, die oben besprochene Sehnsucht, wirkt sich auf die Umwelt aus. Durch die Abwesenheit des Liebesobjekts tritt die Umwelt als Spiegel der Empfindung nun deutlicher hervor. Diese Verbindung von Sehnsucht und Naturbeschreibung findet sich in Clemens Brentanos *Der Spinnerin Nachtlied*: “Als wir zusammen waren / Da sang die Nachtigall / Nun mahnet mich ihr Schall / Daß du von mir gefahren”⁵⁶. Die Bedeutung des Gesangs der Nachtigall verändert sich mit dem Tod des Geliebten. War sie vorher ein Symbol der Liebe, steht sie nun für Abwesenheit und Sehnsucht. Der Gesang der Nachtigall existiert nicht als eigenständiges Phänomen, sondern nur in Abhängigkeit von der subjektiven Empfindung.

⁵¹ BdL

⁵² Ebd.

⁵³ Vgl. Kluckhohn (1922), S. 606.

⁵⁴ Bettina von Arnim (1848): *Eros*, in: Detlef Kremer, Claudia Lieb (Hrsg.): *Romantik - Das große Lesebuch*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2010, S. 124.

⁵⁵ Vgl. Foltin (2022), S. 68.

⁵⁶ Clemens Brentano (1818): *Der Spinnerin Nachtlied*, in: Detlef Kremer, Claudia Lieb (Hrsg.): *Romantik - Das große Lesebuch*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2010, S. 113.

Dadurch, dass Liebe zum Ideal und das Subjekt zum absoluten Bezugspunkt wird, erzeugen romantische Texte oft Paradoxien gerade im Bezug auf die Umwelt. Im Subjekt vollzieht sich der Prozess der Vereinigung – Vereinigung der Liebenden, von Subjekt und Objekt, Fantasie und Vernunft. Eine notwendige Folge dieser Vereinigung ist Exklusion⁵⁷. Die Umwelt wird einerseits durch das liebende Subjekt aufgewertet und in der Sonderwelt der Liebenden als Teil ihrer Liebe wahrgenommen. Gleichzeitig existiert die Umwelt nur in Abhängigkeit zum Subjekt oder zu den Liebenden und hat außerhalb dessen keinen Bestand. Die Natur als das dem Menschen Fremde wird aus der Liebe exkludiert.

Ironie

Die Romantische Ironie ist ein komplexes Themenfeld und die ästhetische Wirkung der Ironie innerhalb der Literatur ist vielschichtig und nicht auf wenigen Seiten zu beantworten. Ich möchte mich hier nur auf einen Aspekt Romantischer Ironie beschränken, der den Umgang mit den Paradoxien der Romantischen Liebe bestimmt.

Im Prinzip öffnet die Ironie eine Kluft zwischen Gesagtem und Gemeintem⁵⁸. Man meint das Gegenteil dessen, was gesagt wurde und setzt dabei voraus, dass das Gegenüber dieses semantische Spiel versteht. Lob durch Tadel ist ein einfaches Beispiel: “Das hast du aber wieder toll gemacht!” gibt zu verstehen, dass das Getane nicht “toll” war. In diesem Beispiel ist das Gemeinte relativ eindeutig. In der Literatur allerdings eröffnet die Ironie einen Spielraum, der das Gesagte der Interpretation freigibt. Die ernsthafte Einheit von Gesagten und Gemeinten wird zugunsten der Möglichkeit des Gegenteils aufgelöst⁵⁹. Die Bedeutung ist nicht statisch, sondern oszilliert zwischen ihren Möglichkeiten. Für Schlegel ist die Ironie ein dialektischer Prozess, und insofern Suche nach der Wahrheit⁶⁰. Die Ironie läuft dabei der Logik der Identität zuwider. Die Bedeutung lässt sich nicht fixieren, sondern ist sprunghaft und sorgt somit für eine permanente Offenheit des Werkes, welche die Offenheit des Subjekts spiegelt⁶¹. Das Oszillieren zwischen These und Antithese findet sich auch in Motiven der Romantik. Sei es ein Riss in der Welt - das Überlappen des Phantastischen mit der Realität, wie es häufig in den Werken E.T.A. Hoffmanns vorkommt, das Motiv des Doppelgängers,

⁵⁷ Vgl. Walter Hinderer (1997): Liebessemantik als Provokation, in: Walter Hinderer (Hrsg.): Codierungen von Liebe in der Kunstperiode, Königshausen & Neumann Verlag, Würzburg 1997, S. 311 - 338, hier: S. 321.

⁵⁸ Vgl. Peter L. Oesterreich (2011): Spielarten der Selbsterfindung - Die Kunst des romantischen Philosophierens bei Fichte, F. Schlegel und Schelling, Walter de Gruyter Verlag, Berlin/New York 2001, S. 60.

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ Vgl. Jure Zovko (2017): Witz, Ironie, in: Johannes Endres (Hrsg.): Friedrich Schlegel Handbuch. Leben - Werk - Wirkung, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart 2017, S. 309 - 312, hier: S. 309.

⁶¹ Vgl. Oesterreich (2011), S. 60.

das sich mehrfach in *Der Sandmann*, aber auch in *Das Marmorbild* findet oder die oben besprochene Verschränkung von Subjekt und Objekt.

Die Romantische Liebe ist ein heterogenes Konzept voller Widersprüche. Die Romantische Ironie halte ich demnach für eine notwendige Strategie, um mit diesen Widersprüchen umzugehen. Das ironische Kunstwerk ist instabil, insofern es keine stabile Bedeutung produziert und so in der Lage ist, die in ihm bestehenden Widersprüche auszuhalten. Die Ironie entspricht aber keiner Verdrängung der Widersprüche. Die Widersprüchlichkeit soll durch die Ironie nicht zugunsten eines reinen, harmonischen Konzepts von Liebe aufgelöst werden. Vielmehr erkennt die Romantik die Widersprüchlichkeit der Liebe als Folge der Widersprüchlichkeit des Subjekts an. Die Zerrissenheit des Subjekts wird immer wieder thematisiert und führt zur Produktion von für die Romantik typischen Dichotomien⁶², wie phantastische Welt - bürgerliche Welt, Subjekt - Natur, Anwesenheit - Abwesenheit⁶³, Vernunft - Fantasie oder Tag - Nacht.

3. Die Rolle des Körpers

In *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus* betont Eva Illouz die Rolle des Körpers für die romantische Liebe. Gerade für die Vorstellungskraft – also die Fantasie, die in der Liebe der Romantik ja eine ganz zentrale Rolle spielt – bilde der Körper den Fixpunkt. Auf der Fläche des Körpers vereinheitlicht die Fantasie die Erfahrung des Gegenübers⁶⁴. Dieses Prinzip zeigt sich auch in der Literatur der Romantik. Liebe vollzieht sich hier zwar in starkem Maß durch Fantasie, dennoch bedarf es den Körper als Projektionsfläche für diese Fantasien. Der Beginn der Romantischen Liebe wird meist durch körperliche Attraktion ausgelöst. Die Liebe zwischen Florio und Bianka in *Das Marmorbild* ist keine geistige, “reine” Liebe wie es Biankas Name und die christliche Symbolik nahelegen. Als sie das erste mal in Erscheinung tritt, wird sie wie folgt beschrieben: “Sie hatte einen vollen, bunten Blumenkranz in den Haaren und war recht wie ein fröhliches Bild des Frühlings anzuschauen, wie sie so überaus frisch bald über den Rasen dahinflog, bald sich neigte, bald wieder mit ihren anmutigen Gliedern in die heitere Luft hinauflangte”⁶⁵. Biankas erster Auftritt vollzieht sich allein über

⁶² Vgl. Hinderer (1997), S. 320.

⁶³ Man denke an die Sehnsucht, die die Abwesenheit des Liebesobjekts thematisiert, in der die Liebe besonders stark zu sein scheint.

⁶⁴ Vgl. Eva Illouz (2007): *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2021, S. 152.

⁶⁵ MB S. 5.

ihren Körper, weil es ihr Körper ist, der Florio als erstes auffällt, über den die Attraktion entsteht und der später mit Liebesfantasien aufgeladen wird. Man sollte nicht denken, dass Bianka die rein geistige Liebe im Gegensatz zur rein körperlichen Liebe der Venus vertritt. Auch Bianka ist ein sexuelles Wesen. In ihrem oben zitierten Auftritt ist Bianka gerade dabei, Federball zu spielen. Es ist kein Zufall, dass sie uns in einer sportlichen Aktivität vorgestellt wird, steht doch der Sport in enger Verbindung zur Sexualität, wie Luhmann feststellt: „Körperaktivismus symbolisiert Jugend – im Sexualverhalten wie im Sport“⁶⁶.

Die Romantische Liebe ist weder als rein geistige, noch als rein körperliche Liebe zu verstehen. In ihr verschmelzen Geist und Körper des Gegenübers zu einer Entität. Die körperliche Anziehungskraft der Venus ist nicht per se schlecht, ihr mangelt es nur an der geistigen Liebe⁶⁷. In Bianka hingegen verbinden sich geistige und körperliche Attraktion zum Ideal der Romantischen Liebe.

Bereits in Schlegels *Lucinde* ist die Einheit von Körper und Geist in der Liebe ein zentrales Motiv. Es ist von „geistige[r] Wollust“⁶⁸ und „sinnliche[r] Seligkeit“⁶⁹ die Rede. Diese paradoxen Beschreibungen erzeugen eine Synthese von Körper und Geist. Das Streben nach Synthese war überhaupt in Schlegels Denken von großer Bedeutung⁷⁰. So hat auch die Liebe in *Lucinde* eine synthetisierende Kraft. Sie vereinigt Körper und Geist: „Ihr Aussehen sogar schien jugendlicher und blühender in seiner Gegenwart; und so blühte auch ihr Geist durch die Berührung des seinigen auf“⁷¹. Zugleich wird die Geliebte zum Zentrum, in dem sich einzelne Eigenschaften zu einem Ganzen vereinen: „Er glaubte alles in ihr vereinigt zu besitzen, was er sonst einzeln geliebt hatte: die schöne Neuheit des Sinnes, die hinreißende Leidenschaftlichkeit, die bescheidene Tätigkeit und Bildsamkeit und den großen Charakter“⁷². Die Einheit von körperlicher und geistiger Lust ist ein integraler Bestandteil der Romantischen Liebe und der daraus resultierenden Liebesehe. Damit hebt sich die Romantische Liebesehe explizit von der bürgerlichen Ehe ab, die aus sozialen Gründen und zur Reproduktion der Familie geschlossen wurde. Eine solche Ehe setzte Schlegel polemisch mit der Prostitution gleich, da in beiden Fällen nur körperliche, keine geistige Nähe besteht und ökonomische Kalkulationen ihre Grundlage bilden⁷³. Romantische Liebe hingegen bedarf körperlicher und geistiger Befriedigung.

⁶⁶ Luhmann (1982), S. 204.

⁶⁷ Vgl. Petersdorff (2020), S. 100.

⁶⁸ LC, S. 5.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Vgl. Kluckhohn (1922), S. 362.

⁷¹ LC, S. 30.

⁷² Ebd.

⁷³ Vgl. Oesterreich (2011), S. 62.

Im Konzept der Sehnsucht wird diese Verbindung von Körper und Geist allerdings wieder aufgebrochen. Hier tritt nunmehr der Körper in den Hintergrund. Die Liebe findet ausschließlich im Reich der Fantasie statt und wird gerade durch die Abwesenheit des Körpers beflügelt. Karoline von Günderrodes *Die Bande der Liebe* und das von Clemens Brentano verfasste Gedicht *Der Spinnerin Nachtlied* handeln beide von der Sehnsucht nach dem toten Geliebten. Der Tod als die Negation des physischen Körpers regt hier die Liebe in der Sehnsucht an, die nunmehr eine rein vergeistigte Liebe ist. Der alte Leib-Seele-Dualismus, der durch die Romantik zunächst überwunden wurde, wird durch das Konzept der Sehnsucht in der Romantik wieder reaktiviert⁷⁴. So kommt auch dem Körper innerhalb der Romantik eine widersprüchliche Stellung zu. Zum einen ist er integraler Bestandteil und Ausgangspunkt der Romantischen Liebe. Sein erotisches Potential verbindet die Liebenden ebenso wie ihre geistige Anziehung und den Liebesfantasien dient er als Projektionsfläche, auf der diese Fantasien das einheitliche Bild eines geliebten Menschen erzeugen. Zugleich verkümmert der Körper im Prinzip der Sehnsucht und wird aus der Liebe exkludiert, die als Fantasie nunmehr allein im Geist des Subjekts stattfindet.

4. Zwischenfazit: Aspekte des Romantischen Liebesideals

Ziel dieses Kapitels war es, den Begriff des Romantischen Liebesideals herauszuarbeiten, den ich für meine Analyse heranziehen werde. Um einerseits der Offenheit dieses Begriffes gerecht zu werden, ihn aber andererseits klar genug zu fassen, damit er für die Analyse des Romantischen Liebesideals im Postromantischen brauchbar ist, habe ich ihn von verschiedenen Standpunkten betrachtet und Aspekte herausgearbeitet, die für meine Analyse von Bedeutung sind, da sie den Romantischen Hintergrund bilden, vor dem sich das Postromantische vollzieht.

Zunächst habe ich die historische Entstehung des Romantischen Liebesideals betrachtet, die besonders durch den aufstrebenden Individualismus der Moderne und die Differenzierung des Privatlebens von der Öffentlichkeit begünstigt wurde. Neu und ausschlaggebend ist in diesem Zusammenhang die Einheit von Ehe, Liebe und Sexualität, die sich im Ideal der Liebesheirat manifestiert. In diesem Zusammenhang emanzipiert sich die Ehe von sozialen und ökonomischen Kalkulationen und zieht sich ins Private zurück. Charakterisiert wird das Ideal der Liebesheirat durch Leidenschaft, Exklusivität und körperlicher, sowie geistiger Nähe.

⁷⁴ Vgl. Kluckhohn (1922), S. 606.

Dabei ist die Liebe autonom. Gesellschaftliche Einflüsse tasten die Liebe im Romantischen Ideal nicht an. Die Liebe ist reiner Selbstzweck und über die gesellschaftlichen Verhältnisse erhaben.

Anschließend habe ich einen genaueren Blick auf die Darstellungsweise der Liebe in der Literatur der Romantik geworfen und für meine Arbeit zentrale Aspekte herausgearbeitet. Diese Aspekte bilden kein in sich geschlossenes System, sondern ein Nebeneinander teils divergierender Konzepte, was die Heterogenität des Romantischen Liebesideals widerspiegelt. Die Liebe wird in der Romantik anders als andere Emotionen behandelt. Sie taucht als mysteriöse, quasi religiöse Kraft auf, die die Geschicke des Menschen lenkt. Diese Kraft hat eine vereinende Wirkung, die sowohl Körper als auch Geist der Liebenden zum Verschmelzen bringt und somit als Heilmittel für das Grundproblem des Romantischen Menschen fungiert: Seine Zerrissenheit in einer fragmentierten Welt. Im Konzept der Sehnsucht wird diese Einheit allerdings wieder aufgelöst. Hier spielt sich die Liebe allein als innere Empfindung des Subjekts ab und wird gerade durch die Abwesenheit des geliebten Menschen verstärkt. Ein wiederkehrendes Motiv der Romantik sind außerdem Naturbeschreibungen, wobei die Natur jedoch nicht das dem Menschen Fremde ist, sondern die Empfindungen des Subjekts spiegelt. Die Natur existiert nur in der Wahrnehmung des Subjekts und die Liebe wirkt sich in ganz besonderem Maß auf die Wahrnehmung der Natur aus. Die Liebe formt in der Romantik sozusagen die Natur. Schließlich ist die Liebe auch immer in Hinblick auf die Romantische Ironie zu betrachten. Der ironische Stil öffnet das Werk für die Möglichkeit verschiedener Interpretationen und trägt dadurch der Widersprüchlichkeit der Liebe und der Unabgeschlossenheit des Subjekts Rechnung.

Schließlich bin ich noch genauer auf die Rolle des Körpers eingegangen, da dieser im Romantischen Liebesideal einen hohen Stellenwert besitzt und sich anhand der Rolle des Körpers im Romantischen und im Postromantischen die jeweiligen Eigenschaften offenbaren. Der Körper bildet in der Romantik das Zentrum der Attraktion. Er ist die Projektionsfläche für die Liebesfantasien des Subjekts. Dabei fügen sich im Romantischen Liebesideal geistige und körperliche Eigenschaften der geliebten Personen zu einer Einheit – Körper und Geist sind also gleichwertige Komponenten und das Ideal besteht sowohl aus seelischer Verbundenheit als auch aus körperlicher Anziehung. Im Konzept der Sehnsucht wird diese Gleichwertigkeit allerdings zugunsten des Geistes gestört. Die sehnsüchtige Liebe der Romantik ist vergeistigte Liebe, in der der Körper zwar beehrtes Objekt sein kann, sich aber gerade durch seine Abwesenheit auszeichnet.

III. Aspekte des Zerfalls

1. Paradoxien des Körpers

1.1. Spaltungen

Ist in der Romantischen Liebe noch die Verschmelzung ein integraler Bestandteil des Ideals, gewinnt das Thema der Spaltung im Postromantischen an Bedeutung. Schon in der Romantik taucht die Spaltung als Gegensatz zur Verschmelzung auf. In *Das Marmorbild* sieht sich Florio zwischen Bianka und der Venus hin- und hergerissen. Besonders stark zeigt sich das Thema der Spaltung aber bei E.T.A. Hoffmann. Die Dichotomie der bürgerlichen und fantastischen Sphäre, zwischen denen sich das Individuum bewegt, findet sich bei ihm ebenso wie die Spaltung des Individuums. In *Die Elixiere des Teufels* vollzieht sich diese Spaltung etwa durch Medardus' Doppelgänger, durch den sich der Mönch mit seinem Wahnsinn konfrontiert sieht.

Im Gegensatz zur Romantik ist das postromantische Motiv der Spaltung stark auf den Körper bezogen und ist vor dem Hintergrund des Ideals der Verschmelzung von Körper und Geist zu verstehen. Die postromantische Spaltung drückt sich im Misslingen dieser Verschmelzung aus und beschränkt sich nicht allein auf die Sphäre des Subjekts, sondern hat ihren Ursprung in gesellschaftlichen Verhältnissen, die sich auf das Individuum auswirken.

1.1.1. Houellebecq: Der Körper als Ideal-Ich

Im Leben Daniels, des Protagonisten von Michel Houellebecqs *La possibilité d'une île*, gibt es zwei bedeutende Frauen: Esther und Isabelle. Die Liebesbeziehungen, die der mit ihnen führt, scheitern beide und stürzen Daniel tiefer in seine bereits vorhandene Verzweiflung. Das Scheitern führt Daniel auf einen einfachen Sachverhalt zurück: "Isabelle n'aimait pas la jouissance, mais Esther n'aimait pas l'amour"⁷⁵. In beiden Beziehungen misslingt die Verschmelzung körperlicher und seelischer Befriedigung, die Schlegel in *Lucinde* als das Ideal der Liebesbeziehung konstatiert. Beiden Beziehungen liegt ein Mangel zugrunde: Der Beziehung zwischen Daniel und Isabelle misslingt die körperliche Vereinigung, Daniels Beziehung mit Esther hingegen die seelische. Stellt man die Beziehungen Isabelle - Daniel und Esther - Daniel nebeneinander, treten die Unterschiede deutlich hervor. Dabei muss

⁷⁵ Michel Houellebecq (2005): *La possibilité d'une île*, 5. édition, Librairie Générale Française, Paris 2009, S. 333.

beachtet werden, dass es sich bei der Erzählsituation um eine interne Fokalisierung handelt, wobei der Erzähler autodiegetisch und identisch mit Daniel ist. Das Scheitern der Beziehung wird also aus Daniels Perspektive geschildert, wobei Isabelles und Esthers Sicht nur indirekt vorkommen. In beiden Beziehungen misslingt die Verschmelzung körperlicher und seelischer Befriedigung, die sich Daniel sowohl mit Isabelle als auch mit Esther herbeisehnt. Daniels Perspektive entspricht damit der Romantischen Liebe, in der Körper und Geist der Liebenden eine Einheit bilden.

Das Kennenlernen von Isabelle und Daniel scheint anfangs noch vielversprechend und die Befriedigung sowohl körperlicher als auch seelischer Lust ist möglich. Gemäß dem Ideal der Romantischen Liebe spürt Daniel unmittelbar eine Anziehungskraft zwischen ihm und Isabelle und ahnt, dass es sich um eine ernste Beziehung handeln wird⁷⁶. Die Anziehungskraft beruht dabei nicht allein auf geistiger Nähe, sondern ganz explizit auch auf körperlicher Attraktivität. Daniel und Isabelle schlafen in der ersten Nacht miteinander und führen ein Gespräch über Isabelles Körper, den sie mit diszipliniertem Balletttraining in Form hält. In diesem Gespräch in ihrer ersten gemeinsamen Nacht ist bereits der Grund des Scheiterns, das Absterben der körperlichen Dimension der Beziehung, enthalten. Sie bezeichnet sich als „psychorigide“⁷⁷ und gibt Daniel auf dessen Zweifel hin die lakonische und vorausschauende Antwort: „Tu verras“⁷⁸. Das Misslingen der körperlichen Befriedigung beruht auf Überbewertung des Körpers, der Isabelle ausgesetzt ist. Als Redakteurin der fiktiven Zeitschrift *Lolita* ist sie permanent der sexualisierten Inszenierung junger Mädchenkörper als Idealtypus der Frau ausgesetzt. Laut Peter V. Zima führe der Zerfall gesellschaftlicher Werte zur Überidentifikation mit dem eigenen Körper, der zum Ideal-Ich wird⁷⁹. Typisch für das Subjekt der Postmoderne sei der Kampf gegen Alter und Tod, wodurch die Gesundheit besonders in Form der Fitness idealisiert wird⁸⁰. Der Begriff „Ideal-Ich“ beruht auf einer Unterscheidung zum Ich-Ideal, die Jacques Lacan getroffen hat. Während das Ich-Ideal mit einem gesunden Narzissmus vereinbar ist und sich aus der Identifikation mit Vorbildern wie den Eltern oder kollektiven Idealen zusammensetzt, ist das Ideal-Ich das Ideal narzisstischer Allmachtsfantasien⁸¹. Besetzt der Körper die Stelle des Ideal-Ichs, richtet sich die Libido gänzlich auf diesen.

⁷⁶ PI S. 31.

⁷⁷ Ebd. S. 32.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Vgl. Peter V. Zima (2014): *Entfremdung – Pathologien der postmodernen Gesellschaft*, Francke Verlag, Tübingen 2014, S. 156.

⁸⁰ Vgl. ebd. S. 158.

⁸¹ Vgl. Peter V. Zima (2009): *Narzissmus und Ichideal – Psyche - Gesellschaft - Kultur*, Francke Verlag, Tübingen 2009, S. X

Isabelles Rigidität bezieht sich also auf die Beharrlichkeit, mit der sie an der Erhaltung eines jugendlichen Körpers arbeitet. Sobald sie sich von diesem Ideal zu weit entfernt sieht, kippt auch ihre Beziehung zu Daniel. Durch die Überidentifikation mit dem Körper wird der Körper zu einem Gegenstand, an dem permanent gearbeitet werden muss, damit er dem Ideal-Ich entspricht. So folgt auf die Überidentifikation mit dem Körper die Entfremdung zum Körper. In Isabelles Beziehung mit Daniel äußert sich diese Entfremdung dadurch, dass sie sich zunächst in ihrem Körper immer unwohler fühlt, bis die Sexualität gänzlich aus ihrer Beziehung verschwindet. Die Beziehung der Körper zueinander wird von Daniel nun als “hostile”⁸² beschrieben. Die Nähe der Körper, die vorher durch Zärtlichkeit und Sexualität verbunden waren, kippt in Feindschaft der Körper, die nun keine Verbindung mehr zueinander haben und sich gegenseitig als lästig empfinden. Ohne den Aspekt der Körperlichkeit ist es den beiden unmöglich, die Liebesbeziehung aufrechtzuerhalten und es kommt zur Trennung. Eine gewisse seelische Verbundenheit bleibt aber bestehen. Eine Art Freundschaft verbindet die beiden weiterhin und Isabelle ist die einzige Person, der Daniel von seinen persönlichen Sorgen erzählt.

Der Beziehung zwischen Daniel und Esther hingegen gelingt es nicht, die Sexualität zu transzendieren und auf die körperliche Vereinigung eine seelische folgen zu lassen. Während bei Daniels Kennenlernen mit Isabelle noch eine seelische Anziehungskraft vorliegt, ist seine Beziehung zu Esther auf die Körperlichkeit beschränkt. Wie bei Isabelle, so spürt er auch bei Esther eine augenblickliche Leidenschaft und die Vorhersehung einer Liebesbeziehung, die ihn schließlich ins Verderben stürzen wird⁸³. Soweit entspricht der Beginn der Liebesbeziehung auch bei Esther noch der Romantischen Liebe. Dabei gibt es aber einen wesentlichen Unterschied zu seiner vorherigen Beziehung: Daniel sieht Esther das erste Mal in einem Video. Gerade durch die Abwesenheit des Körpers, wird die Körperlichkeit ins Zentrum gerückt. Anstelle von Esther hat Daniel nur ein Abbild ihres nackten Körpers vor sich. Im weiteren Verlauf ihrer Beziehung ändert sich nichts an der Fokussierung auf den Körper. Esther wird beinahe ausschließlich über ihre körperlichen Merkmale definiert, abgesehen von Sex unternehmen sie kaum etwas und sie teilen keine gemeinsamen Interessen. Während sie zu jeder sexuellen Praxis bereit ist, verweigert Esther den Kuss⁸⁴. Nimmt man wie Le Breton den Mund als Organ der Kommunikation und der Begierde⁸⁵, ist der Kuss stärker noch als Sex Ausdruck körperlicher und seelischer Verschmelzung. In der

⁸² PI S. 72.

⁸³ Vgl. PI S. 172.

⁸⁴ Vgl. Ebd S. 183.

⁸⁵ Vgl. David Le Breton (1990): *Anthropologie du corps et modernité*, PUF, Paris 2011, S. 44.

Beziehung zwischen Esther und Daniel stellt das Misslingen des sexuellen Aktes eine Gefährdung der ganzen Beziehung dar. Wenn Daniel also mit medizinischen Mitteln seinen Orgasmus verzögert, entspricht das seinem verzweifelten Versuch, das Ablaufdatum der Beziehung zu verzögern.

Esther entspricht dabei nicht nur der totalen Körperlichkeit, sondern auch dem Prinzip der subjektiven Vernunft nach Max Horkheimer. Anders als die objektive Vernunft ist die subjektive Vernunft nicht in der Lage, objektive Werte zu hinterfragen oder zu setzen, sich kritisch mit Zielen und Zwecken auseinanderzusetzen oder ethische Fragen nach dem richtigen Leben zu stellen⁸⁶. Stattdessen sucht die subjektive Vernunft nach den geeigneten Mitteln für Zwecke, die als gesetzt gelten⁸⁷. So scheint es für Esther keine Werte außerhalb ihrer Körperlichkeit zu geben. Ihr Sein erschöpft sich in der permanenten Suche nach Lustbefriedigung, wobei die körperliche Lust den höchsten und einzigen Wert bildet. Werte, die außerhalb des eigenen Körpers existieren, spielen in ihrer Welt keine Rolle. Daniel beschreibt sie als “innocent, amoral, ni bon ni mauvais”⁸⁸. Da die subjektive Vernunft keine Werte außerhalb ihrer selbst setzen kann, ist sie nicht im Stand, die Wirklichkeit zu hinterfragen. Anstatt in kritischer Distanz zur Wirklichkeit zu treten, wie es die objektive Vernunft ermöglicht, verschmilzt sie mit der Wirklichkeit und eignet sich ihre Werte an⁸⁹. So liegen Esther politische Diskussionen über Ökonomie und Ungleichheit in der Gesellschaft fern – nicht etwa aus intellektuellen Gründen, Esther wird als intelligente Frau mit künstlerischen Interessen beschrieben, sondern weil der Kapitalismus ihr “milieu naturel”⁹⁰ ist, außerhalb dessen es keine Realität geben kann.

Dabei handelt es sich nicht um ein persönliches Merkmal Esthers. Die Zerstörung der objektiven Vernunft und mit ihr das Denken über moralische und ethische Werte ist laut Horkheimer eine Folge der Aufklärung selbst und damit ein gesamtgesellschaftliches Phänomen. In ihrem Prozess der Entzauberung zerstört die Aufklärung die Metaphysik und mit ihr die Möglichkeit des Denkens über objektive Werte, wodurch die Vernunft selbst zu einem Instrument degradiert wird⁹¹. Esther als Teil der jungen Generation entspricht der

⁸⁶ Vgl. Max Horkheimer (1947): Zur Kritik der instrumentellen Vernunft, aus dem Englischen von Alfred Schmidt, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2007, S. 21.

⁸⁷ Vgl. Ebd. S. 17.

⁸⁸ PI S. 330.

⁸⁹ Vgl. Hauke Brunkhorst (1998): Skepsis und Solidarität. Kritik der instrumentellen Vernunft bei Horkheimer und Adorno, in: Manfred Gangl, Gérard Raulet: Jenseits instrumenteller Vernunft – Kritische Studien zur Dialektik der Aufklärung, Schriften zur politischen Kultur der Weimarer Republik Band 3, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1998, S. 47 - 59, hier: S. 49.

⁹⁰ PI S. 188.

⁹¹ Vgl. Horkheimer (1947), S. 31.

Verschärfung dieser Entwicklung. Die Beschreibung bezieht sich nicht allein auf Esther, sondern auf ihre gesamte Generation, in deren Gesellschaft Daniel mit seinen “niaiseries romantiques”⁹² sich wie ein “monstre préhistorique”⁹³ vorkommt. Allein die sexuelle Lust als unmittelbar körperlich ist noch möglich, wohingegen die seelische Verschmelzung einen Wert voraussetzt, der sich außerhalb des eigenen Körpers befindet. Die Beziehung von Isabelle und Daniel setzte dem noch etwas Romantisches entgegen: Ihnen gelang zumindest am Anfang die Verwirklichung des Romantischen Ideals. Doch letztendlich sind das Scheitern der körperlichen Verschmelzung mit Isabelle und das Misslingen der seelischen Beziehungen mit Esther zwei Seiten einer Medaille, ist doch das Verschwinden der Sexualität bei Isabelle auf die Reduktion ihres Körpers als einzigen Wert zurückzuführen.

1.1.2. Murata: Entfremdung von Mensch und Natur

Der Beginn von Sayaka Muratas Roman *Das Seidenraupenzimmer* spielt in Akashina, einem kleinen Dorf in den Bergen, in dem die Großeltern der Protagonistin Natsuki in einem abgeschiedenen Landhaus leben. In ihrer Kindheit fährt ihre Familie jeden Sommer zu einer großen Familienfeier dorthin. Akashina erscheint dabei als Utopie, wo der Mensch noch mit der Natur in Einklang zusammenlebt. Die überspitzte Darstellung des Lebens in Akashina erinnert dabei in gewissen Zügen an Jean-Jacques Rousseaus Naturzustand, in dem die Natur in ihrem Reichtum für die Erhaltung der Menschen sorgt⁹⁴. In diesem Naturzustand lebt der Mensch als Teil der Natur ein friedliches Leben, ohne von ihr entfremdet zu sein. In Akashina pflücken die Kinder wild wachsenden Knöterich, im Landhaus gibt es “massenhaft Insekten”⁹⁵ und Natsuki wird von ihrem Onkel als “echtes Kind der Berge”⁹⁶ beschrieben. Diese Harmonie mit der Natur steht dabei der Naturauffassung der Romantik nahe. Gemäß ihrem Ideal der Verschmelzung wird auch eine Verschmelzung von Subjekt und Natur angestrebt, wobei die Natur Ausdruck des Seelenlebens ist. Die literarische Darstellung von Naturphänomenen ist in der Romantik ein häufiges Motiv und so herrscht auch in Akashina

⁹² PI S. 333.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Vgl. Hans Barth (1959): Über die Idee der Selbstentfremdung des Menschen bei Rousseau, in: Heinz-Horst Schrey (Hrsg.): Entfremdung, Wege der Forschung Band CDXXXVII, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1975, S. 3 - 26, hier: S. 11.

⁹⁵ SRZ S. 25.

⁹⁶ Ebd. S. 13.

eine Romantische⁹⁷ Stimmung. Zudem kommt Natsukis Familie in Akashina zusammen, um Obon zu feiern. Dabei handelt es sich um ein traditionelles Fest, an dem Kontakt zu den verstorbenen Ahnen aufgenommen werden soll. Die Zeremonien, die Natsukis Familie dabei abhält, muten archaisch an, etwa wenn sie um ein Feuer versammelt das Mantra “Ahnen, liebe Ahnen, kommt und seht unser Feuer!”⁹⁸ chorisches wiederholen. Das Zusammenspiel von Einklang mit der Natur und archaischen Riten markiert die tiefe Kluft zwischen Akashina und dem gesellschaftlichen Leben der Groß- und Vorstädte, die Natsuki als “Fabrik”⁹⁹ bezeichnet. In Akashina, und nur in Akashina, trifft Natsuki jedes Jahr auf Yu und die beiden bilden ein Liebespaar. Ihre Beziehung entspricht dabei in vielen Teilen dem Ideal der Romantischen Liebe. Ehe, Liebe und Sexualität bilden in ihrer Beziehung eine logische Einheit. Natsuki selbst betont, dass ihr Ehegelübde nicht nur ein Spiel ist, ein “Versprechen unter Kindern”¹⁰⁰, sondern dass sie “wirklich Mann und Frau”¹⁰¹ sind, was schließlich zu einem sexuellen Akt führt, um die Ehe zu besiegeln. In diesem gelingt den beiden die Verschmelzung von Körper und Geist: “Einer schwamm im Körper des anderen”¹⁰². Diese Verschmelzung markiert zugleich den Höhepunkt, nach dem die beiden nun vollends aus Akashina, aus dem Naturzustand gerissen und in die Industriegesellschaft überführt werden. Die Tatsache, dass die Liebe von Natsuki und Yu das Inzestverbot übertritt, stärkt noch einmal das Bild von Akashina als Ort des Naturzustands, der Prä-Kultur, ist doch das Inzestverbot laut Freud eines der ersten Merkmale der Entwicklung von Kultur¹⁰³. Akashina ist dabei kein tatsächlicher Ort des Naturzustands und der Harmonie, sondern repräsentiert diesen nur für Natsuki. Wie auch in *La possibilité d’une île* ist *Das Seidenraupenzimmer* intern fokalisiert und die Erzählerin ist identisch mit Natsuki. Die Naturbeschreibung in Akashina ist somit Ausdruck von Natsukis Empfinden – ein weiteres typisches Merkmal der Romantik.

Abseits von Akashina ist Natsuki der Entfremdung ausgesetzt. Für Rousseau ist der Übergang vom Naturzustand zur Kultur gekennzeichnet durch den Wechsel einer inneren

⁹⁷ Da es sich bei *Das Seidenraupenzimmer* um einen japanischen Gegenwartsroman handelt, ist es kaum möglich, einen genetischen Vergleich mit der europäischen, bzw. deutschen Romantik anzustellen. Ein typologischer Vergleich hingegen ist in Anbetracht der Fülle der Motive, die denen der Romantik ähneln, durchaus ergiebig.

⁹⁸ SRZ S. 28.

⁹⁹ Ebd. S. 39.

¹⁰⁰ Ebd. S. 75.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd. S. 87.

¹⁰³ Vgl. Sigmund Freud (1930): Das Unbehagen in der Kultur, in: Sigmund Freud: Gesammelte Werke, Anaconda Verlag, Köln 2014, S. 873 - 941, hier: S. 908.

Determination zu einer äußeren¹⁰⁴. Auch Natsukis Leben ist fremdbestimmt. In der von ihr so bezeichneten “Fabrik” wird sie zu einem “Werkzeug”¹⁰⁵. Ihr Körper wird dabei auf ihre Fortpflanzungsorgane reduziert und ihr Leben wird von ihrer Familie, von der Schule und später von den ökonomischen Zwängen des Berufslebens bestimmt. Der Geist der Gesellschaft, in der Natsuki lebt, entspricht wie in *La possibilité d’une île* der subjektiven Vernunft: Die Gesellschaft, die Natsuki beschreibt, ist nur darauf ausgelegt zu produzieren und sich zu reproduzieren. Die Mittel dazu scheint sie perfektioniert zu haben, dabei ist sie jedoch unfähig, einen höheren Zweck zu postulieren, für den sie produziert und sich reproduziert.

In der Welt der “Fabrik” durchläuft Natsuki verschiedene Arten der Entfremdung. Zum einen ist sie von der Natur, die Akashina repräsentiert, entfremdet. Die subjektive Vernunft ist auf Naturbeherrschung ausgerichtet. Durch die Ausbeutung der Natur wird das Subjekt von der Natur getrennt und die Natur wird dem Menschen fremd¹⁰⁶. Natsukis Ehemann Tomoobi, der das Leben in der “Fabrik” als besonders unbehaglich empfindet, verspürt eine tiefe Sehnsucht nach Akashina, das er nur aus den Erzählungen Natsukis kennt¹⁰⁷. Besonders die Beschreibung der Natur fasziniert ihn und bildet für ihn einen Gegenpol zur “Fabrik”. Die Beherrschung der Natur bedeutet laut Horkheimer auch die Beherrschung des Menschen¹⁰⁸: Um die Natur zu beherrschen, wird der Mensch selbst zu einem Instrument und entfremdet sich so von seinem Körper. Natsuki beschreibt ihre Gebärmutter als etwas, das von ihr abgespalten ist und der “Fabrik” als Werkzeug dient. Die Degradierung ihres Körpers zu einem Instrument gipfelt in dem sexuellen Missbrauch, den sie durch ihren Lehrer erfährt. Ihr Mund und ihr Ohr werden dabei gänzlich von ihr abgespalten.

Auf ihre forcierte Abspaltung von der Natur und der Fragmentierung ihres Körpers reagiert Natsuki wiederum mit Spaltung: Wenn sie schwere Traumata durchlebt, spaltet sie ihr Bewusstsein von ihrem Körper ab. Um sich der ewigen Reproduktion zu verweigern, spalten Natsuki und ihr Mann Tomoobi die romantische Einheit von Ehe - Liebe - Sexualität. Ihre Ehe ist eine reine Zweckehe – ein asexueller freundschaftlicher Verbund ohne körperliche und tiefe seelische Verbundenheit (wobei sich diese .

¹⁰⁴ Vgl. Barth (1959), S. 12.

¹⁰⁵ SRZ S. 39.

¹⁰⁶ Vgl. Zima (2014), S. 63.

¹⁰⁷ Vgl. SRZ S. 98.

¹⁰⁸ Vgl. Horkheimer (1947), S. 110.

1.1.3. Villeneuve: Produktwesen

In *Blade Runner 2049* ist eine Szene zu sehen, die die Spaltung, unter der die Subjekte leiden, pointiert darstellt: Es ist die Liebesszene zu dritt zwischen K, Joi und Mariette. Joi, die Hologramm-Freundin Ks synchronisiert ihre Visualisation mit dem Körper Mariettes, einem sogenannten *Pleasure Model*, also einer Replikantin, die für den Zweck der sexuellen Lustbefriedigung (hauptsächlich von Männern) produziert wurde. Die seelische Lustbefriedigung obliegt Joi, die körperliche Lustbefriedigung hingegen Mariette. Ob die Verschmelzung der beiden im Sexualakt glückt, bleibt offen, denn die Szene wechselt, bevor dieser beginnt. Der Prozess der Synchronisation von Joi und Mariette, von seelischer und sexueller Befriedigung, verläuft zumindest nicht perfekt. Jois Hologramm legt sich über Mariettes Körper, aber die Bewegungen der beiden sind oft verzögert – eine Hand bricht aus der anderen heraus, Joi entkleidet sich auf andere Weise als Mariette¹⁰⁹: Nach wie vor scheint es eine Trennung zu geben.

Sowohl Joi als auch Mariette sind ein Produkt, das der Lustbefriedigung dient. Sie sind Produktwesen. Warum aber werden in der Welt von *Blade Runner 2049* die seelische und die körperliche Befriedigung auf zwei verschiedene Waren verteilt, anstatt sie als ein Produkt herzustellen? In *Dialektik der Aufklärung* attestieren Horkheimer und Adorno der modernen Gesellschaft das paradoxe Verhältnis der Hassliebe zum Körper¹¹⁰. Einerseits wird der Körper tabuisiert und verschmäht – die körperliche Arbeit wird im Gegensatz zur geistigen gering geschätzt. Gleichzeitig ist der entfremdete Körper Objekt der Begierde. Dieses paradoxe Verhältnis spiegelt sich in der Produktpalette der *Wallace Corporation*, die sowohl die Produktserie *Joi*, der die gleichnamige Figur entspringt, als auch die *Pleasure Models* produziert.

Jois erster Auftritt erinnert stilistisch plakativ an das Bild einer Hausfrau aus den 1950er Jahren und ist von Passivität geprägt¹¹¹: K kommt von einem anstrengenden Arbeitstag nach Hause, raucht Zigarre, sie serviert ihm die Illusion eines Steaks und gemeinsam hören sie Frank Sinatra¹¹². Gestört wird das harmonische Bild von der offensichtlichen Illusion des häuslichen Glücks, sind Joi und selbst das Steak, das sie serviert, doch nur ein digitales Produkt.

¹⁰⁹ Vgl. Denis Villeneuve (2017): *Blade Runner 2049*, Alcon Entertainment, USA 2017, 1:26:00.

¹¹⁰ Vgl. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno (1944): *Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente*, 25. Auflage, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2017, S. 247.

¹¹¹ Vgl. Melanie Marotta: *Cyberpunk Women – Blade Runner 2049 and its contemporaries*, in: *Film international*, Vol. 18 (2), Göteborg 2020, S. 76 - 88, hier: S. 85.

¹¹² Vgl. BR 0:17:30

In *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus* formuliert Eva Illouz Merkmale und Probleme der fortschreitenden Digitalisierung des romantischen Datings. Als digitale Partnerin finden sich einige dieser Merkmale in konsequenter Zuspitzung in Joi wieder. Laut Illouz verschmelzen im digitalen Dating die Logik der Psychologie und die des Konsums, sodass sie sich gegenseitig verstärken: Psychologische Kategorien werden verwendet, um die Romantik auf die Ebene des Konsums zu überführen¹¹³. Joi ist eine Ware, deren Gebrauchswert sich allein aus psychologischen Effekten ergibt. Ihr Konsum sorgt für seelisches Wohlbefinden und lindert die Einsamkeit und Entfremdung, unter der in diesem Fall K – selbst Replikant und somit Ware – leidet. Eva Illouz beschreibt, wie im digitalen Dating die Spontanität der romantischen Liebe der rationalisierten Partnerwahl weicht¹¹⁴. Der Erwerb des Produkts *Joi* könnte ein Spontankauf sein, wäre aber selbst in diesem Fall weit entfernt von der romantischen Spontanität und unterläge mehr der rationalen Überlegung, nicht mehr allein sein zu wollen. Die Möglichkeit der Modifikation des Produkts *Joi* gemäß persönlicher Vorlieben zerstört letztendlich jegliche verbleibende Spontanität. Schließlich beschreibt Eva Illouz, wie sich im digitalen Dating das Subjekt in ein Produkt verwandelt, das auf einem Markt mit anderen Produkten konkurriert¹¹⁵. Anstatt des “freien Markts” der Liebe hat in *Blade Runner 2049* die *Wallace Corporation* das Monopol und mit *Joi* das perfekte Produkt, mit dem kein Mensch im Stand ist, mitzuhalten.

Trotz der Warenförmigkeit steckt in der Liebe zwischen K und Joi ein gewisser Ernst: Joi gibt K den Namen Joe und somit eine Identität¹¹⁶. Zuvor war er Officer KD6-3.7 – eine Seriennummer, die unterstreicht, dass es sich bei K um einen Replikanten und somit um ein Produkt handelt. Als Produkt ist er ein Instrument und somit sich selbst entfremdet. Die Artifizialität seiner Erinnerungen entfremdet K zudem nicht nur von seinem Körper, sondern auch von seiner Vergangenheit und seiner Identität. Durch die Namensgebung und Jois Bekräftigung, seine Erinnerungen seien doch real, kann diese Entfremdung zumindest gelindert werden. In ihrer Sehnsucht real zu sein, setzt Joi ihren Körper der Sterblichkeit aus und sagt im Bewusstsein ihres Todes zu K ein letztes Mal “I love you”¹¹⁷. Obwohl Joi “nur” ein Produkt ist, das K gekauft hat, nimmt er die Liebesbeziehung als solche dennoch ernst und bleibt Joi treu.

¹¹³ Vgl. Illouz (2007) S. 129.

¹¹⁴ Vgl. Ebd. S. 134.

¹¹⁵ Vgl. Ebd. S. 132.

¹¹⁶ Vgl. BR 1:12:00.

¹¹⁷ Ebd. 1:55:58.

Der Film spielt mit den bekannten Motiven der Romantischen Liebe, stört diese aber immer wieder durch die Zurschaustellung der Artifizialität. War ihre Liebe real oder hat die *Wallace Corporation* mit *Joi* bloß die perfekte Imitation der Romantischen Liebe als Ware geschaffen? Der Werbeslogan “Everything you want to hear. Everything you want to see” legt letzteres ebenso nahe wie die überdimensionierte Werbefigur, die nach Jois Tod zu K sagt “You look like a good Joe”¹¹⁸. Der intime Moment der Namensgebung verkommt zu einem beliebigen Werbeslogan. Die Tragik ihrer Liebesbeziehung ergibt sich letztendlich aus der Unbestimmtheit, die bis zuletzt aufrechterhalten wird. Eine eindeutige Antwort auf die Frage, ob Jois Liebe real, das perfekte Produkt oder beides zugleich war, wird den Zuschauenden ebenso wie K verwehrt.

Wie *Joi* ist auch *Mariette* ein Produktwesen. Die Prädestination der Produktwesen zeigt sich bereits in ihrem Namen: *Joi* verschafft seelische Befriedigung, *Mariettes* Körper ist eine Marionette, die nicht ihr selbst gehört. Als Frauen und Produktwesen sind *Joi* und *Mariette* in der patriarchalen Gesellschaft von *Blade Runner 2049* einer doppelten Unterdrückung ausgesetzt. Das Produkt *Joi* ist als körperlose, immobile Hausfrau in die häusliche Sphäre gebannt, das *Pleasure Model* *Mariette* wurde als bloßer Körper für die Befriedigung der Männer produziert. Diese Konstellation erinnert an das Schema der Ehefrau und Prostituierten. Simone de Beauvoir schreibt in *Das andere Geschlecht*, dass sich die ökonomischen Situationen der beiden im Patriarchat ähneln¹¹⁹. Beide sind ökonomisch abhängig vom Mann – diese von vielen, jene von einem. So sind auch *Joi* und *Mariette* in ihrer Existenz abhängig von Männern, wurden sie doch explizit für deren Gebrauch produziert. *Mariette* gelingt schließlich die Emanzipation. Sie transzendiert ihre Determiniertheit als Produkt für die Männer und schließt sich dem Widerstand an.

Als Replikant ist auch *K* ein Produktwesen. Sein Name *Joe K* verweist auf *Josef K.*, den Protagonisten aus Franz Kafkas *Der Prozeß*. Wie auch *Josef K.* sieht sich *Joe K.* einer verwalteten Welt ausgesetzt, die das Leben der Menschen determiniert. Letztendlich bleibt die Liebesszene zwischen *Joi*, *Mariette* und *K* ambivalent. Es zeigen sich deutlich patriarchale Strukturen, die *Mariette* und *Joi* in Abhängigkeit von *K* setzen. Dennoch handelt es sich bei allen drei um Produktwesen, die wiederum abhängig von der Warengesellschaft sind, die diese produziert hat. Alle drei leiden unter Entfremdung und die Verschmelzung von

¹¹⁸ BR 2:11:50

¹¹⁹ Vgl. Simone de Beauvoir (1949): *Das andere Geschlecht – Sitte und Sexus der Frau*, aus dem Französischen von Uli Aumüller und Grete Osterwald, 16. Auflage, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2017, S. 701.

Seele und Körper, die in dieser Szene angedeutet wird, könnte dieser Entfremdung genauso wie die Liebe zwischen K und Joi etwas entgegensetzen.

1.2. Körperfetisch

Im Ideal der Romantischen Liebe bildet der Körper das Zentrum der Attraktion. Die Romantik wendet sich gegen die platonische Unterwerfung des Körpers unter die Hegemonie des Geistes und der Idee. Der Körper ist nicht bloßer Körper, sondern vereint in sich körperliche und seelische Eigenschaften zu einem Wesen, das in seiner Gänze Objekt der Romantischen Liebe ist. Der Prozess der Spaltung, der sich durch das Konzept der Sehnsucht bereits in der Romantik andeutet, führt im Postromantischen zu einer Rückkehr des cartesianischen Dualismus. Des Geistes entkleidet wird der nackte Körper zum Fetischobjekt.

Die Wurzeln des Begriffs "Fetisch" liegen im portugiesischen "feitiço", das soviel wie "Zauberei" oder "magisches Amulett" bedeutet¹²⁰ und geht auf das lateinische "facticius", "gemacht", "künstlich hergestellt" zurück, was in der Antike unter anderem von Menschenhand hergestellte Handelsgüter bezeichnete¹²¹. Ursprünglich beschreibt der Fetisch eine religiöse Praxis westafrikanischer Kulturen, bei denen Objekten die Kraft, Schaden abzuwenden oder glückliche Ereignisse herbeizuführen, zugeschrieben wird¹²². Der Fetisch ist ein heterogenes und komplexes Konzept. Neben seiner religiösen Funktion dient er der Regelung sozialer Beziehungen, ermöglicht Handel und interkulturelle Kommunikation und vereint Elemente verschiedener Religionen¹²³. Oliver Decker weist darauf hin, dass der Fetisch, den die europäischen Kolonialmächte als Attribut westafrikanischer Kulturen beschrieben, vielmehr ein europäisches Phänomen ist¹²⁴. Der europäische Fetischismus zeigt sich bereits in der Reliquienverehrung und ist noch in den modernen und postmodernen Gesellschaften unter anderem als Warenfetisch oder sexueller Fetisch vorhanden. Gemein ist diesen Formen des Fetischismus, dass einem menschengemachten Objekt eine übernatürliche Kraft zugeschrieben wird und dieses Objekt so wiederum Macht über die Menschen ausübt.

¹²⁰ Vgl. Roger Sansi (2011): Der Fetisch – Kreativität und Historizität im modernen Atlantik, Aus dem Englischen übersetzt von Claudia Posch, in: Christina Antenhofer (Hrsg.): Fetisch als heuristische Kategorie. Geschichte - Rezeption - Interpretation, transcript Verlag, Bielefeld 2011, S. 41 - 58, hier: S. 41.

¹²¹ Vgl. Oliver Decker (2011): Der Warenkörper – Zur Sozialpsychologie der Medizin, zu Klampen Verlag, Hamburg 2011, S. 165.

¹²² Vgl. Ebd. S. 44.

¹²³ Vgl. Christina Antenhofer (2011): Fetisch als heuristische Kategorie, in: Christina Antenhofer (Hrsg.): Fetisch als heuristische Kategorie. Geschichte - Rezeption - Interpretation, transcript Verlag, Bielefeld 2011, S. 9 - 38, hier: S. 10.

¹²⁴ Vgl. Decker (2011) S. 173.

1.2.1. Houellebecq: Pornofizierung und die ewige Lust

Die Gesellschaft in *La possibilité d'une île* ist eine Gesellschaft, in der dem Körper eine besondere Rolle zufällt. Der Körper wird zu einem Instrument der Lust, ist als Träger ökonomischen, sozialen und erotischen Kapitals jedoch rigiden Schönheitsnormen unterworfen, die in einen quasi religiösen Jugendkult münden. Dieser Jugendkult zeigt sich unter anderem durch den großen Erfolg der Zeitschrift *Lolita*. Dabei handelt es sich um ein Frauenmagazin, das darauf basiert, Körper minderjähriger Mädchen in knappen Outfits zu inszenieren. Die Zielgruppe der Zeitschrift sind dabei nicht Männer, sondern Mädchen und Frauen ab zehn Jahren, wobei keine Altersobergrenze angesetzt ist, da die Zeitschrift laut der Redakteurin Isabelle auf den Drang von Müttern, ihre Töchter nachzuahmen, zählt¹²⁵. Da sich die Zeitschrift an Frauen richtet, ist sie darauf ausgelegt, Frauenkörper zu formen und den herrschenden Ansprüchen des Jugendkults zu unterwerfen. Das breite Altersspektrum der Zielgruppe bewirkt, dass sowohl junge Mädchen frühzeitig sexualisiert und objektifiziert werden und gleichzeitig der junge Mädchenkörper als allgemeine Schönheitsnorm gesetzt wird, an der sich auch erwachsene Frauen orientieren – ein Umstand der Isabelle in eine tiefe Depression stürzt, sobald sie mit den jugendlichen Körpern nicht mehr mithalten kann.

Die Bilder, die *Lolita* hervorruft, sind die Bilder der Pornographie, die einer konventionalisierten und genormten Ästhetik folgt, und so wiederum die Ästhetik der Körper normiert¹²⁶. Die Zeitschrift ist dabei aber nur ein Ausdruck des größeren Phänomens der Pornofizierung in *La possibilité d'une île*. Als Massenprodukt führt die zum Mainstream gewordene Pornographie zu Massenobjektifizierung und Massenkommodifizierung von Körpern, insbesondere von Frauenkörpern. So werden Daniel und Vincent am Strand von Lanzarote Zeugen des *Miss Bikini Contest*, auf dem sich minderjährige Mädchen in sexuell eindeutigen Posen vor einer Jury, die aus alten Männern besteht, aufreihen und von ihnen nach ihrem Sexappeal bewertet werden¹²⁷.

Daniels Rolle in dieser Gesellschaft ist von Ambiguität geprägt. Sein großer finanzieller Erfolg basiert auf der pornofizierten Gesellschaft, in der es keine Werte außerhalb des Selbst gibt. Je böser und menschenverachtender seine Shows sind, desto größer der Erfolg. Als

¹²⁵ Vgl. PI S. 41.

¹²⁶ Vgl. S. Gilad Padva (2019): Pornography as Culture Industry – “Adult Entertainment” in the Age of Obscene Reproduction, in: Uwe H. Bittlingmayer, Alex Demirović, Tatjana Freytag (Hrsg.): Handbuch Kritische Theorie, Springer VS, Wiesbaden 2019, S. 1301 - 1316, hier: S. 1303.

¹²⁷ Vgl. PI S. 257.

Produzent von Comedy Shows und Pornos reproduziert er die herrschende patriarchale Ordnung und objektifiziert sowohl die dargestellten Körper, als auch das Klientel, von dem eine automatische Erregung durch die Aussetzung von Reizen erwartet wird¹²⁸. Durch die interne Fokalisierung erfährt man, was sich dabei in Daniels Kopf abspielt. Sein Vorgehen ist rationalisiert und kalkuliert. Er kennt die Mechanismen der Gesellschaft, in der er lebt, und weiß, wie diese zu seinem finanziellen Vorteil auszunutzen sind. Sein Erfolgsrezept beschreibt er mit den einfachen Worten: “si l’on agresse le monde avec une violence suffisante, il finit par le cracher son sale fric”¹²⁹. Trotz seiner Affirmation ist er sich der Beschädigung der Gesellschaft bewusst und leidet an Überdruß. Schließlich beendet er seine Feststellung mit den Worten: “mais jamais, jamais il ne vous redonne la joie”¹³⁰. Damit ist Daniel ein Zyniker par excellence, insofern man Zynismus wie Eva Illouz als den Ton begreift, den man verwendet, wenn man etwas durchschaut, aber trotz dieses besseren Wissens handelt¹³¹.

Die Pornofizierung der Gesellschaft in *La possibilité d’une île* stört die Möglichkeit der Lust. So wie es bei der Pornographie nicht um die eigentliche Lust der Körper, sondern nur um deren Darstellung geht¹³² (und das ist nicht dasselbe), verunmöglichen die rigiden Körpernormen das eigentliche Empfinden von Lust. Besonders Isabelle ist davon betroffen, die als Redakteurin von *Lolita* diesen Körpernormen permanent ausgesetzt ist. Während sie und Daniel Sex vor einem Spiegel haben, schließt sie im Moment ihres Orgasmus die Augen, da ihr der Anblick ihres Körpers im höchsten Moment der Lust missfällt¹³³. Die Lust stört die glatte Ästhetik des Körpers, die von den pornofizierten Bildern in *Lolita* und Co propagiert wird. Die Romantische Liebe, nach der Daniel und Isabelle doch eine gewisse Sehnsucht verspüren, scheitert am Körperideal. Das pornofizierte Umfeld ist der Romantischen Liebe feindlich gesinnt. Die Pornographie wird in ausgeleuchteten Studios produziert, unterliegt logistischen und ökonomischen Kalkulationen und wird mit technischen Mitteln produziert, wohingegen die Lust und die Liebe spontan auftreten¹³⁴. Ebenso unterliegt die Lust in *La possibilité d’une île* technischen und kalkulierten Verfahren, wie etwa Daniels Crème, mit der er seinen Orgasmus verzögern möchte, aus Angst, vor Esther sexuell zu versagen. Die

¹²⁸ Vgl. Padva (2019), S. 1304.

¹²⁹ PI S. 160.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Vgl. Illouz (2007), S. 133.

¹³² Vgl. Thorsten Benkel (2019): Kulturindustrie der Pornografie, in: Uwe H. Bittlingmayer, Alex Demirović, Tatjana Freytag (Hrsg.): Handbuch Kritische Theorie, Springer VS, Wiesbaden 2019, S. 1317 - 1330, hier: S. 1321.

¹³³ Vgl. PI S. 63.

¹³⁴ Vgl. Benkel (2019), S. 1321.

Mechanik der kalkulierten Sexualität und deren Lustfeindlichkeit zeigt sich besonders bei Daniels Bordellbesuch, bei dem der Orgasmus durch rein mechanische Bewegung herbeigeführt wird, ohne dass es dabei zu einem Zeichen von Lust oder Leidenschaft kommt¹³⁵.

Die Konsequenz dieser Prozesse von Pornofizierung und Objektifizierung zeigen sich in der Sekte der *Elohimiten*. Bei ihnen wird der Körper zum Fetischobjekt im ursprünglich religiösen Sinn. So wird auch der Körper bei den *Elohimiten* zu einem Objekt religiöser Verehrung, schließlich entwickelt sich die Sekte im Lauf des Romans zu der bedeutendsten Weltreligionen und benötigt als solche ein Heiligtum, das mit einem Heilsversprechen einhergeht. Auf der zweiten Erzählebene, die 2000 Jahre nach den Ereignissen rund um Daniel angesiedelt ist, wechselt der Erzähler. Immer noch handelt es sich um eine interne Fokalisierung, diesmal jedoch mit Daniel²⁴, beziehungsweise Daniel²⁵ als autodiegetischem Erzähler, der Daniels Lebensbericht distanziert kommentiert. In einem Rückblick berichtet Daniel²⁵ in einem kühlen wissenschaftlichen Tonfall vom Siegeszug der *Elohimiten*: Der Elohimismus löste in einem rapiden und unblutigen Prozess alle anderen Religionen ab, behielt aber deren Heilsversprechen, die Überwindung des Todes, bei¹³⁶.

Diese Überwindung des Todes wird tautologisch damit gerechtfertigt, dass das Leben das Leben und somit lebenswert sei. Das Leben sei etwas schönes an sich und deswegen, müsse es sich in die Ewigkeit erstrecken¹³⁷. Die Frage, was ein gutes Leben denn ausmacht, ist die Sekte aber nicht im Stande zu beantworten, da sich ihr ethisches Programm allein auf den Transhumanismus und die technizistische Verlängerung des Lebens beschränkt. Dem Körper als Träger des Lebens kommt dabei das Heilsversprechen ewiger Lust zu. Als heiliges Objekt muss der Körper gepflegt werden, was sich in dem exzessiven Gesundheitskult der Sekte äußert, die während ihrer Treffen nur Schonkost serviert¹³⁸. Neben der religiösen Bedeutung fällt dem Körper wie auch dem Fetisch die Aufgabe zu, soziale Beziehungen herzustellen und ermöglicht Handel: Wie bei *Lolita* oder dem *Miss Bikini Contest* so werden auch in Daniels Privatleben Beziehungen vorrangig über den Körper hergestellt, wobei ökonomische Strukturen wie Prostitution nicht selten eine Rolle spielen.

Die Fetischisierung des Körpers nimmt jedoch schnell eine destruktive Wende. Wie das Fetischobjekt eben nur ein Objekt ist, wird auch der Körper zu einem Objekt, das dem religiösen Heilsversprechen unterworfen ist. Gemäß der transhumanistischen Ideologie

¹³⁵ Vgl. PI S. 306.

¹³⁶ Vgl. PI S. 348 f.

¹³⁷ Vgl. Ebd. S. 248.

¹³⁸ Vgl. Ebd. S. 230.

begreifen die *Elohimiten*¹³⁹ den Körper als Maschine. Dieser Gedanke bildet dabei sowohl den Ausgangspunkt des transhumanistischen Denkens, als auch dessen Endpunkt. Als Ausgangspunkt versteht der Transhumanismus den menschlichen Körper als Maschine, die als solche technischen Normen und nicht moralischen unterliegt und in die man mit technischen Verbesserungen eingreifen kann. Als Endpunkt strebt der Transhumanismus die Maschinisierung des menschlichen Körpers an¹⁴⁰. So hat der Professor keine Skrupel, für das Heilsversprechen der Unsterblichkeit, die durch Maschinisierung erreicht werden soll, die junge Italienerin Francesca umzubringen. Durch die Fetischisierung wird der Körper von seinem Geist abgeschnitten und verkommt zum Objekt, mit dem nach Belieben verfahren werden darf. Um den Mord an ihr zu rechtfertigen, bezeichnet der Professor sie als “arrangement temporaire de molécules”¹⁴¹.

Dass die Pornofizierung und der Transhumanismus in letzter Konsequenz eine destruktive Wende nehmen und die Möglichkeit der Lust komplett zerstören, erfährt man in Daniel24 und Daniel25s Kommentaren. Daniel24 berichtet, wie die Neo-Menschen sich von der Lust entfernt haben¹⁴². Selbst das Lachen und das Weinen ist ihnen nicht mehr möglich und in ihrer völligen Isolation ist ihnen sogar die Neugier fremd geworden¹⁴³.

1.2.2. Murata: Der kommodifizierte Körper

Als erwachsene Frau scheint für Natsuki die Welt von Akashina in weite Ferne gerückt. Um der Kontrolle über ihren Körper möglichst zu entgehen, geht sie eine Scheinehe mit Tomoobi ein, der sich in einer ähnlichen Situation befindet. Die Kontrolle, die über ihren Körper ausgeübt wird, hört aber nie gänzlich auf. Ihre Mutter und ihre Schwester erkundigen sich permanent, ob sie denn schon Kinder planen und auch ihre Schwiegereltern mischen sich ein und fürchten, Natsuki sei schon zu alt, um Kinder zu bekommen¹⁴⁴. Das Leben in der “Fabrik”, wie Natsuki die Gesellschaft in *Das Seidenraupenzimmer* beschreibt, ist den Prozessen von Produktion und Reproduktion total unterworfen. So geht Natsuki davon aus, dass Ehepaare das Versäumnis, ein Kind zu zeugen, nur durch mehr Arbeit rechtfertigen

¹³⁹ Der Professor als Anführer des technizistischen Arms der Sekte hat mehr Macht über ihre ideologische Ausrichtung als der Prophet selbst, der mehr als Gesicht und charismatischer Führer dient.

¹⁴⁰ Vgl. Anna Puzio (2022): *Über-Menschen – Philosophische Auseinandersetzung mit der Anthropologie des Transhumanismus*, transcript Verlag, Bielefeld 2022, S. 102.

¹⁴¹ PI S. 282.

¹⁴² Vgl. PI S. 43.

¹⁴³ Vgl. Ebd. S. 63.

¹⁴⁴ Vgl. SRZ S. 195.

könnten¹⁴⁵. Dabei gilt es zu beachten, dass es sich um eine autodiegetische Erzählsituation handelt. Die Gesellschaft, die Natsuki schildert, ist also nicht unbedingt die Gesellschaft, wie sie wirklich in *Das Seidenraupenzimmer* ist, sondern wie Natsuki sie wahrnimmt. Dadurch ergibt sich ein Moment der Unbestimmtheit in der Erzählung – das subjektive Empfinden verschmilzt mit gesellschaftlichen Realitäten.

In Natsukis Konzept der “Fabrik” zeigt sich deutlich die Interdependenz von Produktion und Reproduktion. Erst in ihrem Zusammenspiel ermöglichen Produktion und Reproduktion den Fortbestand der Gesellschaft¹⁴⁶. In Natsukis Dystopie werden Produktion und Reproduktion allerdings von einem notwendigen Mittel für den Menschen und sein gesellschaftliches Leben selbst zum Zweck gesellschaftlichen Daseins. So wie Horkheimer und Adorno von der Übermacht ökonomischer Strukturen über das Individuum ausgehen, sodass der “Einzelne vor dem Apparat verschwindet, den er bedient”¹⁴⁷ verschwindet in *Das Seidenraupenzimmer* das Individuum hinter dem eigenen Körper, den Natsuki als “Werkzeug”¹⁴⁸ für die ökonomische Produktion und “Produktionsmittel”¹⁴⁹ für die gesellschaftliche Reproduktion bezeichnet. Der Körper ist kommodifiziert. Kommodifizierung ist hier im doppelten Sinn als “Verhandelsgüterung” und als “Verrohstoffung” zu begreifen¹⁵⁰. Durch den Verkauf der Arbeitskraft als “Werkzeug” ist er ein Handelsgut, durch das Potential zur Fortpflanzung wird er zum Rohstoff, aus dem sich neue Körper gewinnen lassen.

Als Kind ist Natsuki sehr daran gelegen, sich in die Gesellschaft zu integrieren, was für sie bedeutet ein “funktionierendes Werkzeug”¹⁵¹ und ein “funktionierendes Fortpflanzungsorgan”¹⁵² zu werden. In diesem Gesellschaftsbild ist der Mensch auf die Funktionen seines Körpers reduziert, der nicht mehr ihm gehört. Die Körperlichkeit des Individuums mündet in dessen Unterwerfung, so wie für Simone de Beauvoir der Körper der Frau die Einschränkung ihrer Freiheit und die Unterwerfung unter die Spezies bedeutet¹⁵³. In

¹⁴⁵ Vgl. Ebd. S. 111.

¹⁴⁶ Vgl. Regina Becker-Schmidt (2019): Produktion – Reproduktion: kontroverse Zugänge in der Geschlechterforschung zu einem verwickelten Begriffspaar, in: Beate Kortendiek, Birgit Riegraf, Katja Sabisch (Hrsg.): Handbuch interdisziplinäre Geschlechterforschung, Band 1, Springer VS, Wiesbaden 2019, S. 65-75, hier: S. 66.

¹⁴⁷ Horkheimer, Adorno (1944), S. 4.

¹⁴⁸ SRZ S. 39.

¹⁴⁹ Ebd. S. 40.

¹⁵⁰ Vgl. Decker (2011) S. 16.

¹⁵¹ SRZ S. 48.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Vgl. Ruth Groenhout (2017): Beauvoir and the Biological Body, in: Laura Henghold, Nancy Bauer (Hrsg.): A Companion to Simone de Beauvoir, Wiley Blackwell, Hoboken, USA 2017, S. 73 - 86, hier: S. 73.

der patriarchalen Gesellschaft, in der die Frau in ihr Geschlecht gesperrt ist¹⁵⁴, wird der ihr entfremdete Körper¹⁵⁵ zu einem Gefängnis. Der kommodifizierte und auf seine Arbeitskraft und Fortpflanzungsfähigkeit reduzierte Körper wird auch hier zu einem Fetischobjekt.

Mit dem Warenfetisch bezeichnet Karl Marx im ersten Band des Kapitals die Tendenz der kapitalistischen Gesellschaft, die in den Waren ausgedrückten sozialen Beziehungen der Menschen untereinander zu verdinglichen und als Beziehungen von Waren, die losgelöst von gesellschaftlichen Verhältnissen existieren, zu begreifen¹⁵⁶. So werden in der "Fabrik" auch die gesellschaftlichen und sozialen Verhältnisse, welche die Geschlechterordnung konstituieren, verdinglicht und als Beziehungen von bloßen Körpern ausgedrückt. Die gesellschaftlichen Verhältnisse verschwinden hinter den Körpern, die als "Werkzeug" und "Fortpflanzungsorgan" zu Objekten werden. So spricht Natsukis Mutter beispielsweise von der "Aufgabe der Frau"¹⁵⁷ zu heiraten und Kinder zu bekommen, so als wäre es eine Notwendigkeit, sie sich aus der weiblichen Körperlichkeit und nicht aus den gesellschaftlichen Verhältnissen ergibt. "On ne naît pas femme: on le devient"¹⁵⁸ schreibt Simone de Beauvoir. Es sind aber die gesellschaftlichen Verhältnisse, die die Frau zur Frau machen, nicht ihr biologischer Körper.

Der ursprünglich religiöse Charakter des Fetischs zeigt sich zudem darin, dass sich aus der Fetischisierung des Körpers auch ein moralisches System ableitet. Aus Natsukis Beschreibungen geht klar hervor, dass Menschen, die ihren Körper für die Fortpflanzung hergeben oder fleißig als "Werkzeug" arbeiten, gesellschaftlich besser gestellt sind, wohingegen die Menschen, die sich dem verweigern mit Ausschluss aus der Gemeinschaft bestraft werden¹⁵⁹.

Aber was bedeutet die Fetischisierung des Körpers für die Möglichkeit Romantischer Liebe in *Das Seidenraupenzimmer*? Der Körper ist ein notwendiger Faktor im Ideal der Romantischen Liebe. Zwar verliert der Körper im Konzept der Sehnsucht bereits an Bedeutung, ist aber in der Möglichkeit der körperlichen Vereinigung, die den Fixpunkt der Sehnsucht bildet, weiterhin präsent. Zudem ist die Autonomie der Liebe ein zentraler Bestandteil des Romantischen Liebesideals. Ist nun aber der Körper wie in der Gesellschaft der "Fabrik" in *Das Seidenraupenzimmer* auf seine Funktionen reduziert, ein Mittel zum

¹⁵⁴ Vgl. Beauvoir (1949), S. 27.

¹⁵⁵ Vgl. Ebd. S. 53.

¹⁵⁶ Vgl. Karl Marx (1867): *Das Kapital – Kritik der politischen Ökonomie*, Erster Band, Buch I: Der Produktionsprozeß des Kapitals, in: Karl Marx, Friedrich Engels: *Werke*, Band 23, Dietz Verlag, Berlin 1969, S. 86 f.

¹⁵⁷ SRZ, S. 192.

¹⁵⁸ Simone de Beauvoir: *Le Deuxième Sexe*, Tome 2. Gallimard, Paris 1949, S. 15.

¹⁵⁹ Vgl. SRZ S. 48 f.

Zweck von Produktion und Reproduktion geworden und als Verdinglichung gesellschaftlicher Verhältnisse diesen unterworfen, ist die Autonomie der Liebe nicht mehr möglich. Wo der Körper ein Werkzeug ist, ist auch die Liebe nur ein Werkzeug. So beschreibt Natsuki die Liebe als „Liebessystem“¹⁶⁰, das in die Gesellschaft integriert ist, um für deren Fortbestand zu sorgen. Mit dem Körper wird auch die Liebe auf ein Instrument reduziert und ist nicht mehr Zweck an sich, was die Realisierung des Ideals der Romantischen Liebe, in dem Liebe reiner Selbstzweck ist, unmöglich macht.

1.2.3. Villeneuve: Das Heilsversprechen der Replikanten

Die Körper der Replikanten in *Blade Runner 2049* sind Objekt der Verehrung, der Ausbeutung und des Begehrens zugleich. Ihr Körper ist ein Fetischobjekt, wobei sich religiöser und Warenfetisch nicht immer eindeutig voneinander trennen lassen.

Untersucht man die etymologische Bedeutung des Wortes „Fetisch“ zeichnet sich bereits eine Nähe zum Wesen der Replikanten ab. Replikanten sind künstlich hergestellte Körper. Die eingangs erwähnte Begriffsherkunft vom lateinischen „factitius“, „künstlich hergestellt“ wird in den Replikanten sichtbar. In der Begriffsgeschichte steckt aber auch die Nähe zum künstlich hergestellten Körper. Der Kirchenvater Tertullians wertete das „factitius“ um. In seinen Schriften beschreibt er damit nicht mehr einen Gegenstand, der durch menschliche Arbeit erzeugt wurde, sondern verwendet den Begriff, um den Götzendienst an den menschlichen Körpern zu kritisieren. Darunter fielen für ihn das Theater, der athletische Wettkampf und die Gladiatorenarena¹⁶¹. Mit dem Begriff „factitius“ beschreibt er die bearbeiteten Körper, deren Zurschaustellung er mit Götzendienst gleichsetzt, da hinter der Bearbeitung des Körpers der Wille zur Veränderung von Gottes Werk stecke¹⁶². Trotz dieser Ablehnung des Götzendienstes findet sich die Verehrung menschlicher Körper in der Geschichte des Christentums in Form der Reliquien wieder. Als Reliquien werden meist die Körper oder Körperteile verstorbener Heiliger beschrieben. Sie werden ausgestellt, verehrt und sind Pilgerstätte für zahlreiche Gläubige. Der verstorbene Körper ist dabei nicht Symbol für, sondern identisch mit dem oder der Heiligen selbst. So werden den Reliquien magische und heilende Kräfte nachgesagt¹⁶³.

¹⁶⁰ Ebd. S. 180.

¹⁶¹ Vgl. Decker (2011) S. 168.

¹⁶² Vgl. Ebd. S. 169.

¹⁶³ Vgl. Hartmut Böhme (2006): *Fetishism and Culture – A different Theory of Modernity*, De Gruyter, Berlin/Boston 2014, S. 135.

Die Replikanten sind solche “bearbeiteten Körper”, welche die Kirche verdammt und zugleich verehrt und werden auch in der Gesellschaft von *Blade Runner 2049* verdammt und verehrt. Im Gebäude der *Wallace Corporation* stehen die Prototypen der Replikanten in gläsernen Kästen aufgereiht nebeneinander, ähnlich der Zurschaustellung der toten Körper der Heiligen in den Kirchen. Dazwischen laufen K und Luv. Sie wirken klein im Vergleich zu den ausgestellten Replikanten. Die mise-en-scène dieser Szene ist stark religiös konnotiert. Die klaren Linien, das natürliche Licht, das von oben einzufallen scheint, die Symmetrie und die Präsentation der Körper an den Seiten des Gangs erinnern an einen Tempel. Die Totale platziert Luv und K, beide Replikanten, zwischen und unter den Prototypen, in deren Bild sie geschaffen wurden.



Abbildung 1: BR 0:31:27.

“We make angels in the service of civilisation”¹⁶⁴ behauptet Wallace über sein Projekt der Erschaffung von Replikanten. Religiöse Motive finden sich also nicht in der visuellen, sondern auch in der sprachlichen Erzählinstanz. Die *Wallace Corporation* produziert die Replikanten, um neue Welten zu besiedeln. Sie sind ein Heilsversprechen für eine bessere Welt, als es die vergiftete und vermüllte Erde ist. Damit erfüllen die Replikanten auch die Funktion von Reliquien: Sie sind ein Versöhnungsversprechen in einem unversöhnten

¹⁶⁴ Ebd. 0:38:50.

Zustand, wie auch die Reliquien der katholischen das christliche Heil in einer Welt versprechen, in der das Heilsversprechen noch nicht eingelöst ist¹⁶⁵.

Kurz nachdem er von den Replikanten noch als “angels” gesprochen hat, sagt Wallace: “We lost our stomach for slaves, unless engineered”¹⁶⁶. Das ist keine Inkonsistenz seinerseits in Bezug auf die Replikanten, sondern offenbart die Nähe von Fetischismus und Handel. Sowohl die Fetischobjekte im Zuge der Kolonialisierung Westafrikas als auch die Reliquien im mittelalterlichen Europa waren ein beliebtes Handelsgut¹⁶⁷. Die ambivalente Begriffsgeschichte des “Fetisch” und des “factitius” als “künstlich hergestelltes”, als Handelsware, als modifizierter Körper und als Objekt religiöser Verehrung ist in den Replikanten enthalten. Als Handelsware entsprechen sie der Ware Arbeitskraft. Wallace selbst bezeichnet die Replikanten als “disposable workforce”¹⁶⁸. Als solche entsprechen sie mehr der Sklaverei, wie Wallace selbst konstatiert, als dem Proletariat. Während das Proletariat von den Produktionsmitteln abgetrennt ist, sind Replikanten wie auch Versklavte Teil der Produktionsmittel¹⁶⁹. Die Replikanten wurden produziert, um als Maschinen die neuen Welten zu kolonisieren und bewohnbar zu machen, als *Blade Runner* abtrünnige Replikanten zu jagen oder als sogenannte *Pleasure Models* Profit durch den Verkauf von Sex zu generieren. Sie werden als Heilsbringer verehrt und zugleich in die Versklavung verdammt. Dabei sind es nicht die Replikanten selbst, die das Fetischobjekt sind, sondern nur ihr bloßer Körper. Allein in ihrem Körper steckt die Arbeitskraft, die Heilsversprechen und Sklaverei bedeutet. Als Fetischobjekt ist ihr Körper das menschengemachte Objekt, das wiederum Macht über den Menschen ausübt. Da die Replikanten selbst in die menschliche Gesellschaft integriert sind, unterstehen auch sie der Macht ihres Körpers, was sich in ihrem sklavischen Dasein ausdrückt. All das gilt auch für Joi. Sie ist zwar nicht direkt Replikantin, lebt als Produktwesen aber unter den gleichen Verhältnissen. Das Heilsversprechen, das sie gibt, ist das der Liebe in einer entfremdeten Welt. Ob sich dieses Versprechen in der Beziehung von Joi und K erfüllt bleibt bis zum Ende des Films unklar. Zwar scheint ihre Liebe zärtlich und intim, als Fetischobjekt und Produktwesen sind Joi und K jedoch nicht frei. Das Ideal der Romantischen Liebe bedarf aber der Freiheit, da diese Form der Liebe den Anspruch auf Autonomie erhebt. Bezeichnend für die Unfreiheit ist der Kuss von Joi und K im Regen. Die mise-en-scène erinnert an den klassischen romantischen Liebesfilm: zwei

¹⁶⁵ Vgl. Decker (2011) S. 163.

¹⁶⁶ BR 0:39:33.

¹⁶⁷ Vgl. Decker (2011) S. 177 f.

¹⁶⁸ BR 0:39:17.

¹⁶⁹ Vgl. MEW 23 S. 742.

Liebende auf dem Dach, im Hintergrund die Lichter der Großstadt, Regen, ein intimer Moment, ein Kuss. Doch dieser Moment wird gestört. Joi friert ein, K empfängt über das Gerät, über das auch Joi läuft, einen Anruf: seine Arbeitskraft als *Blade Runner* wird benötigt. Hier offenbart sich der Charakter des Fetischs: Er ist ein Versprechen und gleichzeitig dessen Nicht-Erfüllung. Zwischen Versprechen und Erfüllung liegt eine Differenz, die sich im Fetischobjekt ausdrückt. So wie die Reliquie ein Versöhnungsversprechen in einem unversöhnten Zustand ist, sind die Replikanten das Heilsversprechen in einer unheilvollen Welt und Joi das Liebesversprechen in einer Gesellschaft, die den Liebenden ihre Autonomie verwehrt. Joi und die Replikanten werden als Fetischobjekte ihrem eigenen Heilsversprechen unterworfen, das sich für sie nicht erfüllt.

1.3. Sterbliche Körper

Tod und Liebe stehen in der Romantik in einem ambivalenten Verhältnis zueinander. Der Tod als das Ende des Lebens bedroht die Liebe. Da die Liebe in der Romantik jedoch eine quasi religiöse Macht ist, ist sie in der Lage, den Tod zu überwinden und im Konzept der Sehnsucht gewinnt die Liebe über den Tod des geliebten Menschen hinaus sogar noch an Stärke.

In der postromantischen Literatur wird das Verhältnis von Liebe und Tod und der Zusammenhang der Sterblichkeit mit der Möglichkeit der Liebe verhandelt. Dabei tauchen einige Motive der Romantik auf und werden dabei affirmiert, ins Absurde geführt, neu befragt und im Unklaren gelassen.

1.3.1. Houellebecq: Der unsterbliche Körper

In der transhumanistischen Ideologie der *Elohimiten* ist der sterbliche Körper ein Übel, das beseitigt gehört. Die Ablehnung des Alters und des Todes findet sich aber nicht allein in der Sekte, sondern wurzelt tief in der pornofizierten Gesellschaft in *La possibilité d'une île*, in der Jugend und schnelle Lustbefriedigung den obersten Wert bilden. In dieser Gesellschaft ist das Alter gleichbedeutend mit unerträglichem Leid und Nutzlosigkeit. Das zeigt sich zunächst in den miserablen Zuständen in den Pflegeheimen, in denen alte Menschen unter unmenschlichen Bedingungen dahinvegetieren. Daniels Bericht beschreibt nicht nur eine gesellschaftliche Gleichgültigkeit diesen Zuständen gegenüber: Unter dem Gesichtspunkt der Nützlichkeit werden die Zustände in den Heimen noch als natürliche Regulierung des

demografischen Problems und somit als fördernd für die Wirtschaft erachtet¹⁷⁰. Unter der Herrschaft der subjektiven Vernunft, kann hier dem fetischisierten Körper kein Wert außerhalb seiner Nützlichkeit zugeschrieben werden. Sobald der körperliche Verfall eingetreten ist, wird der Körper nutzlos. Das mündet schließlich in dem gesellschaftlich ritualisierten Selbstmord, der in der Hoffnung auf baldige Wiederauferstehung begangen wird, wenn der Körper die Schwächen des Alters zeigt¹⁷¹. Diese Rituale zeigen, dass die Herrschaft der subjektiven Vernunft keineswegs zu einer säkularisierten Gesellschaft führt, sondern nur die Rituale rationalisiert werden. Entsprechend dieser These gibt es einige religionssoziologische Theorien, wie die von Knoblauch und Luckmann, die davon ausgehen, dass in den modernen Marktgesellschaften das Religiöse nicht verschwindet, sondern lediglich seine Form ändere¹⁷². Das zeigt sich auch in dem Unsterblichkeitsversprechen der *Elohimiten*. Dies ist insofern rationalisiert, als dass es den Körper vom Geist im Zug der oben beschriebenen Rationalisierung und Fetischisierung abgetrennt hat und ihm allein als Objekt das Versprechen gilt. Während in der Antike die Unsterblichkeit eine Eigenschaft allein der Seele und nicht des Körpers war, schließt die christliche Wiederauferstehungslehre den Körper mit ein¹⁷³. In ihrem technizistischen Bestreben, eliminieren die *Elohimiten* nun wiederum die Seele und fokussieren ihr Unsterblichkeitsversprechen allein auf den Körper. Da die *Elohimiten* die Unsterblichkeit durch Klonen versprechen, kann dies nur den Körper betreffen. Zwar versuchen sie auch den Geist zu reproduzieren, scheitern dabei jedoch und begnügen sich damit, die Erinnerung in Form von Lebensberichten von Klon zu Klon weiterzureichen. In der Zukunft scheinen diese Lebensberichte jedoch weniger der Aufrechterhaltung der Ursprungsidentität zu dienen als dem Studium der Menschen, von denen sich die Klone (nun Neo-Menschen genannt) evolutionär abgespalten haben.

In welchem Verhältnis stehen nun Unsterblichkeit und Liebe? Vincent, der neue Prophet der *Elohimiten*, verspricht sich durch die Unsterblichkeit erstmals die Möglichkeit wahrer Liebe. Durch die Überwindung des Todes sieht er die Versöhnung zwischen dem Menschen und der Welt, die ihm nun nichts mehr anhaben kann¹⁷⁴. Erst in dieser versöhnten Welt sei die Liebe möglich und immerhin sei die wahre Liebe ja auch eine ewige Liebe. Tatsächlich ist ewige Liebe ja auch ein Bestandteil des Ideals der Romantischen Liebe. Aber im Gegensatz

¹⁷⁰ Vgl. PI S. 344.

¹⁷¹ Vgl. Ebd. S. 353.

¹⁷² Vgl. Insa Pruiskien, Josefa Loebell (2021): Das kollektive Ritual als Performance? Die Herstellung von religiöser "Authentizität" in der differenzierten Gesellschaft, in: Zeitschrift für Religion, Gesellschaft und Politik, Vol. 5 (1), Springer Fachmedien, Wiesbaden 2021, S. 171 - 194, hier: S. 173.

¹⁷³ Vgl. Arnold Angenendt (1994): Heilige und Reliquien: die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart, 2. überarbeitete Auflage, Beck Verlag, München 1997, S. 108.

¹⁷⁴ Vgl. PI S. 402 f.

zur Vision der *Elohimiten* ist die ewige Liebe der Romantik unabhängig von der Sterblichkeit des Körpers und überdauert diesen. Die Liebe ist eine Kraft, die über den Tod hinausgeht, was sich in Karoline von Günderrodes Vers “Alles starb mit ihm, mir ist er doch nicht gestorben”¹⁷⁵ prägnant artikuliert.

Der Transhumanismus steht dem Ideal der Romantischen Liebe zudem insofern entgegen, dass er auf totale Kontrolle ausgerichtet ist. Das Ideal der Romantischen Liebe entzieht sich hingegen als Schicksal explizit der menschlichen Kontrolle und strebt nach Autonomie. Die Unsterblichkeit folgt jedoch dem transhumanistischen Willen zur Kontrolle. Durch technische Eingriffe sollen das Leben und der Tod, das Individuum, die Natur und selbst nachfolgende Generationen kontrolliert werden¹⁷⁶. Bei den *Elohimiten* äußert sich diese Kontrolle durch die genetische Manipulation des Menschen, der dadurch zum Neo-Menschen wird und ein total kontrolliertes Leben führt, in dem nichts dem Zufall überlassen wird. Die Neo-Menschen leben isoliert und folgen einem einfachen, aber strukturierten Tagesrhythmus. In diesem Umfeld der totalen Kontrolle sind weder Liebe noch andere Gefühle wie Verzweiflung oder Trauer möglich. Dem Neo-Menschen Marie²³ ist bewusst, dass in diesem unsterblichen Leben keine Liebe zu erwarten ist. Sie verlässt das unsterbliche Leben, um eine angebliche Gemeinschaft von Neo-Menschen zu finden und herauszufinden, was die Liebe ist, von der sie nur gelesen hat¹⁷⁷. Von ihr inspiriert bricht auch Daniel²⁵, der Nachfolger Daniels, aus seinem Domizil und somit seiner Unsterblichkeit aus. Allerdings wird er nicht fündig. “Le bonheur n’était pas un horizon possible”¹⁷⁸ stellt er am Ende des Romans resigniert fest.

1.3.2. Murata: Verbot und Überschreitung

In *Das Seidenraupenzimmer* besteht eine motivische Nähe zwischen Sexualität und Tod, die sich in zwei Abschnitten des Romans offenbart. Der erste dieser Abschnitte ist die Liebesszene zwischen Yu und Natsuki, die relativ am Anfang des Romans steht und sich auf dem Grab ihres Großvaters vollzieht. Der zweite Abschnitt ist das Zusammenleben Natsukis, Yus und Tomoobis in Akashina, ihr Kannibalismus und das Wiederaufleben von Natsukis Sexualität. Der letzte dieser Abschnitte spiegelt dabei den ersten – wenn auch in verzerrender Weise. In beiden Fällen geht es um Grenzüberschreitungen und die Vereinigung, die durch

¹⁷⁵ BdL

¹⁷⁶ Vgl. Puzio (2022) S. 236.

¹⁷⁷ Vgl. PI S. 423.

¹⁷⁸ PI S. 474.

diese Überschreitung vollzogen wird. Es ist der Versuch, die Entfremdung zu überwinden. Beide Abschnitte spielen sich in Akashina ab, einem der “Fabrik” entlegenen Sehnsuchtsort. Bereits in der ersten Passage gibt es Motive der Grenzüberschreitung, die allerdings in der zweiten Passage noch überspitzt und bis ins Absurde geführt werden.

In der Liebesszene zwischen Yu und Natsuki treffen diverse Grenzüberschreitungen und Tabubrüche aufeinander. Als Cousin und Cousine übertreten sie das Inzesttabu. Außerdem handelt es sich bei den beiden um Kinder, deren Kindlichkeit exponiert wird. Beispielsweise bringt Natsuki ein Sexualkundebuch aus der Bücherei mit, um es als Anleitung zu verwenden¹⁷⁹. Schließlich begehen die beiden Grabschändung, indem sie den Beischlaf auf dem noch frischen Grab ihres Großvaters vollziehen. Die Nähe von Sexualität und Tod ist in dieser Szene ganz wörtlich die lokale Nähe. Zudem folgt dem Beischlaf ein Selbstmordversuch Natsukis, den Yu jedoch vereiteln kann. Mit Georges Bataille lassen sich diese Motive als Motive des Heterogenen bezeichnen. Gemäß Bataille ist das Heterogene das, was aus der sozialen Homogenität ausgeschlossen ist, damit die homogene Ordnung sich etablieren kann¹⁸⁰. Das Ausgeschlossene ist das Verfemte, das Gewaltvolle, das Ekelerregende und Furchteinflößende, das die soziale Ordnung, die sich als die “vernünftige” konstituiert, stört. Der Ausschluss des Heterogenen durch Verbote sorgt für die Herausbildung einer “vernünftigen”, geordneten und stabilen Welt des Alltags, die der Welt des Schreckens und Abscheus gegenübersteht¹⁸¹. In *Das Seidenraupenzimmer* bildet sich ebenso ein Dualismus heraus. Yu, Natsuki und später auch Tomoobi übertreten die Verbote der bürgerlichen Welt, die sie als “Fabrik” bezeichnen, und konstituieren eine eigene Welt der “Pohapipinpopopianer”. Während die erste Übertretung in Natsukis und Yus Kindheit noch relativ unbewusst geschieht, übertreten Yu, Natsuki und Tomoobi in ihrem Zusammenleben in Akashina die Verbote der sozialen Ordnung ganz bewusst, um sich von ihr abzugrenzen. So kalkuliert Tomoobi, wie er sich bestmöglichst von der sozialen Ordnung entfernen könnte und ob er dafür mit seinem Bruder oder mit seinem Großvater schlafen sollte¹⁸².

Durch die Differenzierung des Heterogenen vom Homogenen vollzieht sich auch eine Differenzierung der Subjekte¹⁸³. In der homogenen Welt, die auf Verboten und Differenzierungen basiert, sind auch die Subjekte differenziert. Die sich als “vernünftig” etablierte Ordnung spiegelt sich in den Subjekten, die sich selbst als abgeschlossen

¹⁷⁹ Vgl. SRZ S. 83.

¹⁸⁰ Vgl. Peter Wiechens (1995): Georges Bataille - zur Einführung, 2., korrigierte Auflage, Junius Verlag, Hamburg 2023, S. 53.

¹⁸¹ Vgl. Ebd. S. 55.

¹⁸² Vgl. SRZ S. 171.

¹⁸³ Vgl. Wiechens (1995) S. 57.

empfinden. Batailles Begriff dafür ist “la discontinuité”. Der Begriff der “discontinuité” eröffnet eine existentielle Dimension: Durch die Etablierung der Subjekte als abgeschlossen und differenziert erfährt sich das Subjekt als isoliert, von der Welt und den anderen unwiederbringlich getrennt. “Entre un être et un autre, il y a un abîme, il y a une discontinuité”¹⁸⁴ schreibt Georges Bataille in *L'Érotisme* und macht damit das Bild eines Abgrundes zwischen den Subjekten auf. Die Erfahrung dieses Abgrundes ist eine Erfahrung des Mangels und der Entfremdung, die das Subjekt zu Überwinden sucht. Eine ähnliche These konstatiert Erich Fromm in *Die Kunst des Liebens*. Gemäß Fromm ist das moderne Subjekt von Isolation und Entfremdung geprägt. Die Liebe ist eine Möglichkeit diese Isolation zu überwinden, denn in ihr transzendiert sich das Subjekt und überschreitet seine eigene Grenzen in der zwischenmenschlichen Vereinigung¹⁸⁵. Erich Fromms These entspricht dem Romantischen Vorhaben der Vereinigung durch Liebe, die in der Lage ist, die Grenzen der Subjekte sowohl auf geistiger als auch auf körperlicher Ebene zu überwinden. Für Bataille sind die Erotik, die Leidenschaft der Liebenden und die Sexualität allerdings nur das Versprechen der Überwindung der “discontinuité”, nicht aber dessen Erfüllung. Deshalb liegen in der Leidenschaft Lust und Leiden so nah beieinander¹⁸⁶. Die letztendliche Auflösung der “discontinuité” hin zur “continuité”, die letzte Überschreitung der Grenzen des Subjekts erfolgt im Tod, in dem sich das Subjekt gänzlich auflöst¹⁸⁷. Daher auch die Nähe von Sexualität und Tod in *Das Seidenraupenzimmer*. Die letztendliche Überschreitung der Grenzen, die durch die “Fabrik” konstituiert werden, liegt im Tod. Natsukis Selbstmordversuch ist nur die logische Fortführung des Beischlafs mit ihrem Cousin auf dem Grab ihres Großvaters. Das Subjekt hat laut Bataille ein grundsätzliches Interesse an der Überwindung der durch Verbote eingeschränkten homogenen Welt und an der Erfahrung von “continuité”, die sich in dem Überschreiten von Verboten und Tabus, in der Sexualität und dem Tod findet¹⁸⁸. Natsukis Selbstmordversuch schlägt allerdings fehl. Sie kommt zurück in die homogene Welt, in der sie mehr denn je unter der “discontinuité” leidet. Sie ist von Yu und Akashina, beides Symbole der Vereinigung, isoliert. Unter der strengen Bewachung ihrer Familie ist ihr die Überschreitung nicht mehr möglich. Sie will nun gänzlich in der bürgerlichen Welt der “Fabrik” aufgehen und spricht davon, dass sie sich eine

¹⁸⁴ Georges Bataille (1957): *L'Érotisme*, Reprise. Les Éditions de Minuit, Paris 2011, S. 14.

¹⁸⁵ Vgl. Erich Fromm (1956): *Die Kunst des Liebens*, aus dem Englischen übersetzt von Günter Eichel, Ullstein Verlag, Frankfurt am Main / Berlin / Wien 1978, S. 36.

¹⁸⁶ Vgl. Bataille (1957) S. 22.

¹⁸⁷ Vgl. Ebd. S. 20.

¹⁸⁸ Vgl. Wiechens (1995) S. 59.

“Gehirnwäsche”¹⁸⁹ wünscht. Dieser Wunsch entspringt dem kompletten Ausschluss des Heterogenen aus ihrer Welt, sodass in der homogenen Welt der “Fabrik” keine Differenz mehr besteht und sie dort in Frieden leben kann. Mit ihrer Rückkehr nach Akashina kehrt jedoch auch das Heterogene zurück und diesmal radikaler.

Für Bataille ist das Überschreiten von Grenzen immer mit Gewalt verbunden¹⁹⁰. Das Verfemte ist trotz des Ausschlusses nach wie vor ein Teil des Subjekts und der Gesellschaft, was sich in der Sehnsucht der Überschreitung von Verboten durch Gewalt, Sexualität, Rausch oder Tod äußert. Sexualität, Tod und Gewalt bilden für Bataille also eine feste Einheit. Bei Natsukis, Yus und Tomoobis Rückkehr nach Akashina kommt das Gewaltvolle der Grenzüberschreitung offen zum Ausdruck. Sie schlachten ein Ehepaar, das ihnen auf den Fersen ist, hängen die Körper auf und lassen sie ausbluten, um sie dann in Form diverser Gerichte zu verspeisen¹⁹¹. Der Kannibalismus ist die Übertretung und Überwindung der “discontinuité” in vielerlei Hinsicht: Es werden eindeutig strikte Verbote und Tabus der sozialen Ordnung überschritten, die ekstatische Gewalt und schließlich der Tod der Opfer lösen die Grenzen des Subjekts auf und das Verspeisen ist schließlich die Überwindung der physischen Isolation. Dabei steht der Kannibalismus kulturell auch in engem Verhältnis zur Liebe, sind doch viele Liebesbekundungen in kannibalistische Metaphern gekleidet¹⁹². Dabei ist zu beachten, dass durch den Kannibalismus Natsukis Mund geheilt wird. Der Mund ist das Organ der Kommunikation, also des Austauschs mit dem Anderen, der Nahrungsaufnahme und der Liebe in Form von Küssen und Liebesgeständnissen¹⁹³. Der Kannibalismus erlaubt Natsuki schließlich die Überwindung der “discontinuité”. Das Romantische Ideal der Vereinigung wird ins Absurde geführt, indem dessen Schattenseiten offenbart werden. In der sozialen Ordnung der “Fabrik” genügt die Liebe nicht, beziehungsweise ist sie nicht möglich. Das romantische Ideal der Vereinigung gelingt Natsuki, Yu und Tomoobi am Ende nicht durch Liebe, sondern durch Gewalt und die Überschreitung von Verboten.

¹⁸⁹ SRZ S. 136.

¹⁹⁰ Vgl. Bataille (1957). S. 18.

¹⁹¹ Vgl. SRZ S. 143 f.

¹⁹² Vgl. Daniel Fulda (2001): Einleitung: Unbehagen in der Kultur, Behagen an der Unkultur, Ästhetische und wissenschaftliche Faszination an der Anthropophagie, in: Daniel Fulda, Walter Pape (Hrsg.): Das Andere Essen – Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur, Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau 2001, S. 7 - 52, hier: S. 15.

¹⁹³ Vgl. Ebd.

1.3.3. Villeneuve: Das Selbstopfer

Im Verlauf des Films *Blade Runner 2049* versucht Joi die Digitalität ihres Körpers mithilfe verschiedener Maßnahmen zu überwinden, um ihren Körper “menschlicher” zu machen. “Like a real girl”¹⁹⁴ – so will Joi sein und drückt damit ihre Entfremdung gegenüber ihrem ontologischen Status aus. Unklar bleibt, ob es tatsächlich Ausdruck ihrer Entfremdung ist, oder ob sie diese simuliert, um auf K real zu wirken und so das ihr anhaftende Werbeversprechen “Everything you want to hear” zu erfüllen.

Zunächst schenkt K ihr einen *Emanator*, ein Gerät, das Joi erlaubt, sich mobil zu bewegen¹⁹⁵. Ihre Bewegungsfreiheit ist damit zwar erhöht, dennoch ist sie weiterhin abhängig vom Emanator und besonders von K. Um mit K schlafen zu können, engagiert sie Mariette. Diese Entscheidung hat sie zwar autonom getroffen, insofern sie sich ohne K dazu entschlossen hat, auf sich bezogen, war diese Entscheidung jedoch nicht. Sie galt abermals K und dem Ziel, ihre Beziehung “realer” zu gestalten. Schließlich entschließt sich Joi, ihren Körper der Sterblichkeit preiszugeben. Bevor sie nach Las Vegas aufbrechen, bittet Joi K, ihre Daten von der Hauptkonsole in Ks Wohnung zu löschen, sodass sie nur noch auf dem Emanator gespeichert ist, um zu verhindern, dass der Polizei oder der *Wallace Corporation* ihre Erinnerungen in die Hände fallen. K weigert sich zunächst, wird jedoch von Joi überzeugt, die nicht allein aus Sicherheitsgründen dafür plädiert, sondern weil sie so einem “echten” Körper näher ist. Es ist die einzige Szene im Film, in der sie K widerspricht und so das Verhältnis zwischen Ware und Konsument, in dem die beiden eigentlich stehen, aufbricht¹⁹⁶. Indem sich Joi entgegen Ks Wunsch dazu entschließt, sich zu opfern, transzendiert sie ihr Dasein als Produktwesen, erlangt Autonomie über ihren digitalen Körper und überwindet die Fetischisierung ihres Körpers als Ware und Heilsversprechen. Damit handelt sie ähnlich wie Marie²³ und Daniel²⁵ in *La possibilité d’une île*, die ihren Körper ebenfalls der Sterblichkeit preisgeben, um Autonomie über ihn zu erlangen. Die Frage, ob Joi hier wirklich autonom handelt oder diese Autonomie nur simuliert, bleibt allerdings offen, schließlich handelt sie so zu Ks Vorteil im Kampf gegen die *Wallace Corporation* und gibt K das Gefühl, sie treffe eigene Entscheidungen, sei somit ein autonomes Wesen und ihre Liebe real. Das Unbehagen der Uneindeutigkeit wird selbst durch Jois radikales Opfer nicht überwunden.

¹⁹⁴ BR 1:29:32.

¹⁹⁵ Vgl. BR 0:18:30

¹⁹⁶ Vgl. Ashley McCann, Erika Engstrom (2023): A Lack of Joi: Hegemonic femininity and the Male Gaze in *Blade Runner: 2049*, in: Popular culture review, 2023-06, Vol. 34 (1), S. 51 - 83, hier: S. 66.

Das Motiv der Menschwerdung findet sich auch in der Romantik. *Undine* von Friedrich de la Motte Fouqué handelt von dem gleichnamigen Elementargeist. Undine verliebt sich in den Menschen Huldbrand. Durch die Liebe zu einem Menschen erhält Undine eine Seele und wird dadurch zu einem Menschen, ist doch die Abwesenheit einer Seele der prägnanteste Unterschied zwischen einem Menschen und einem Elementargeist¹⁹⁷. Eine Deutung in dieser Romantischen Tradition wäre, dass Joi durch ihre Liebe zu der Selbstaufopferung entgegen ihrer Programmierung ermächtigt wird und somit durch ihre Liebe einen freien Willen und damit "Menschlichkeit" gewinnt. *Blade Runner 2049* bleibt jedoch unklar. Jois letzte Worte an K sind "I love you". Kurz bevor Luv Joi umbringt sagt sie zu K: "I do hope you're satisfied with our product"¹⁹⁸. In Jois Todesszene wird noch einmal die Idee des autonomen Opfers aus Liebe gegenüber der Idee eines Produkts gestellt, das ganz nach dem Motto "Anything you want to hear" die perfekte Liebesbeziehung simuliert.

Undine verhält sich "menschlicher" (im Sinne von empathisch und rücksichtsvoll) als die anderen Figuren, die "echte" Menschen sind. Während diese meist nur auf ihren eigenen Vorteil bedacht sind, handelt Undine, nachdem sie durch die Liebe eine Seele erlangt hat, stets aus Nächstenliebe für ihre Mitmenschen. Besonders deutlich offenbart sich diese Diskrepanz während Bertaldas Namensfeier. Undine hat Bertaldas wahre Eltern ausfindig gemacht und lädt sie als Überraschungsgäste ein, um Bertalda eine Freude zu machen. Bertalda hingegen wendet sich von ihren Eltern ab und streitet mit Undine aus Enttäuschung darüber, dass ihre Eltern nur Fischer und nicht adlig sind¹⁹⁹. In diesem Sinn ist auch Joi "menschlicher" als die wenigen Menschen in *Blade Runner 2049*. Wie Undine ist Joi stets mitfühlend, während Menschen wie Joshi vom LAPD oder Wallace über Leichen gehen, um ihre Visionen zu verwirklichen.

In *Blade Runner 2049* tauchen also einige romantische Motive, die auch in *Undine* vorkommen, auf. *Blade Runner 2049* bleibt dabei jedoch ständig im Ungewissen, was Handeln aus Liebe und was bloße Programmierung ist. Jois Entschluss, ihren Körper der Sterblichkeit auszusetzen und sich schließlich zu opfern, hat jedenfalls den Anschein einer autonomen Entscheidung aus Liebe. Durch die Liebe zum Opfer bemächtigt, würde sie so ihren programmierten digitalen Körper transzendieren. Ob es sich dabei tatsächlich um ein Liebesopfer oder nur um das Einlösen des Versprechens eines Werbeslogans handelt, bleibt allerdings ungewiss.

¹⁹⁷ Vgl. UN S. 59

¹⁹⁸ BR 1:55:54.

¹⁹⁹ Vgl. UN S. 77.

1.4. Das Verschwinden der Körper

Obwohl in allen drei Werken die Fetischisierung und die sprachliche, beziehungsweise bildliche Exponierung des Körpers von großer Bedeutung ist, wird zugleich in allen drei Werken das Verschwinden des Körpers zum Thema gemacht. Diese Paradoxie findet sich bereits in der Romantik, wo der Körper einerseits als Objekt der Begierde und notwendiges Mittel der erstrebten Vereinigung eine zentrale Rolle spielt. Andererseits wird der Körper bereits in der Romantik im Konzept der Sehnsucht zum Verschwinden gebracht. Das Verschwinden des Körpers im Postromantischen ist allerdings kein Ausdruck von Sehnsucht, sondern die Konsequenz einer technizistischen Entwicklung, die die Möglichkeit der Romantischen Liebe stört.

1.4.1. Houellebecq: Die Diktatur der Langeweile

In *La possibilité d'une île* nimmt die Entwicklung des Körpers eine paradoxe Wendung. Vom Geist abgeschnitten, zum Fetischobjekt geweiht und schließlich durch Klonen vervielfältigt und unsterblich gemacht, verschwindet der Körper, oder besser gesagt, das Körperliche schließlich bei den Neo-Menschen.

Laut Karl-Heinrich Bette ist das Verschwinden des Körpers eine Folge des technischen Fortschritts in der modernen Gesellschaft: Kommunikationsmedien machen die körperliche Präsenz in der Kommunikation obsolet²⁰⁰. Das beginnt bereits bei der Schrift und setzt sich durch das Fernsehen, das Radio und schließlich das Internet soweit fort, dass mittlerweile die körperliche Präsenz in der Kommunikation eher die Ausnahme als die Regel bildet. Die Industrialisierung und Technisierung trennt den menschlichen Körper zunehmend von der Arbeit ab²⁰¹. Wo Arbeitsprozesse nicht schon voll automatisiert sind, schrumpft die Bedeutung des menschlichen Körpers enorm. Und die medizinischen Fortschritte im Bereich der künstlichen Befruchtung machen selbst für die Fortpflanzung die körperliche Präsenz zweier Partner obsolet²⁰². All diese Aspekte finden sich in verschärfter Form bei den Neo-Menschen wieder. Sie leben in völliger körperlicher Isolation. Ihr einziger Kontakt zu anderen Neo-Menschen ist über eine Art Chat-Programm und findet auch nur sporadisch

²⁰⁰ Vgl. Karl-Heinrich Bette (1989): *Körperspuren: Zur Semantik und Paradoxie moderner Körperlichkeit*, Walter de Gruyter Verlag, Berlin/New York 1989, S. 21.

²⁰¹ Vgl. Ebd.

²⁰² Vgl. Ebd. S. 22.

statt. Körperliche Kommunikationssignale wie Lachen oder Weinen sind bei den Neo-Menschen vollständig abgestorben²⁰³. In ihren Domizilen leben sie autonom und ernähren sich nur von Wasser und Mineralsalzen, wobei alle Prozesse automatisiert zu sein scheinen²⁰⁴. Da die Neo-Menschen Klone sind, ist auch ihre Fortpflanzung vollständig automatisiert und bedarf keiner menschlichen Körper. Auch die Sexualität ist verschwunden. Ziel der Neo-Menschen ist die Überwindung des Schmerzes und das Erlangen völliger Gleichgültigkeit. Da für sie die Sexualität, das Zeugen von Kindern und das Aufsuchen menschlicher Nähe alle mit Schmerz verbunden sind, also körperliche Präsenz selbst gleichbedeutend mit Schmerz und Hindernis für den Zustand der Gleichgültig ist, meiden die Neo-Menschen die Körperlichkeit²⁰⁵. So leben die Neo-Menschen unter der Diktatur der Langeweile, die nichts als Gleichförmigkeit erlaubt. Dieser Langeweile sind sie sich selbst nicht mehr bewusst, da sie nach all den biologischen und (anti-)gesellschaftlichen Modifikationen außer Stande sind, selbst dieses Gefühl zu empfinden.

Der oben beschriebene Jugendkult und die Fetischisierung des Körpers stehen dabei nicht im Widerspruch, sondern sind Teil des Prozesses, der zum Verschwinden des Körpers führt. Bette beschreibt, dass sich parallel zum Verschwinden des Körpers ein Körperkult entwickelt, der in einem komplexen Verhältnis zum Verschwinden steht und nicht allein auf eine Gegenreaktion beschränken lässt²⁰⁶. So ist auch in *La possibilité d'une île* das Verschwinden des Körpers keine Gegenreaktion auf dessen Fetischisierung oder andersherum. Vielmehr unterwirft die Fetischisierung des Körpers, die begleitet ist von genetischen Eingriffen, den Körper unter die Herrschaft des transhumanistischen Ideals vom technischen Fortschritt. Der individuelle Körper hat keinen Platz in einer Welt, die der totalen technischen Kontrolle unterliegt²⁰⁷. Schließlich verschwindet der menschliche Körper in einem vollautomatisierten und technisierten System. Seine Anwesenheit ist überflüssig. Der Tagesablauf der Neo-Menschen besteht aus inhaltsloser Gleichförmigkeit, die sich um den bloßen Erhalt des Körpers durch Wasseraufnahme, Fitness und Spaziergängen dreht und sich nur durch das Kommentieren des Lebensberichte und gelegentlichen "Chats" auf etwas außerhalb ihrer selbst richtet²⁰⁸.

Das Dasein der Neo-Menschen ist ein völlig aufgeklärtes Dasein, insofern man Aufklärung wie Horkheim und Adorno nicht als Epoche, sondern als zivilisatorisches

²⁰³ Vgl. PI S. 63.

²⁰⁴ Vgl. Ebd. S. 13.

²⁰⁵ Vgl. Ebd. S. 367,

²⁰⁶ Vgl. Bette (1989) S. 27.

²⁰⁷ Vgl. Puzio (2022) S. 280.

²⁰⁸ Vgl. PI S. 75.

Phänomen, “den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen”²⁰⁹, versteht. Als unsterbliche Klone, die in (beinahe) völliger Gleichgültigkeit ihr Dasein fristen, wurde den Neo-Menschen die Angst genommen und durch den enormen und automatisierten technischen Fortschritt haben sie die Natur unterworfen. Eine solche Aufklärung kann totalitäre Züge annehmen, indem sie das Denken unter den Formalismus der subjektiven Vernunft unterwirft und so für eine Homogenität sorgt, aus der Fragen nach dem richtigen Leben verdrängt werden²¹⁰. So sind die Neo-Menschen einem gleichförmigen Denken unterworfen, das auf die Elimination aller Bedürfnisse und aller Leidenschaften, kurz: allem, was sich nicht durch die subjektive Vernunft formalisieren lässt, abzielt.

Gegen Ende des Romans kommt es allerdings in der total aufgeklärten Welt der Neo-Menschen zu einem Aufblühen der Romantik. Marie²³ und von ihr inspiriert Daniel²⁵ brechen aus der Unsterblichkeit und der Herrschaft der subjektiven Vernunft aus. Wieder einmal ist es Esther, oder genauer gesagt Esthers Klon Esther³¹, die die subjektive Vernunft verkörpert. Sie will Marie²³ davon abhalten. “J’ai essayée de la raisonner”²¹¹ sagt sie und nimmt damit direkt Bezug auf die Vernunft, die Esther³¹ im Widerspruch mit Marie²³s Vorhaben sieht, sich auf die Suche nach einer anderen Art zu Leben zu machen, in der Liebe und Leidenschaft wieder einen Platz haben. Dabei tauchen in Marie²³s und Daniel²⁵s Vorhaben eine Menge Motive aus der Romantik auf. Sowohl Marie²³ als auch Daniel²⁵ sind von dem Gedanken der “amour sans fin”²¹², von der sie in Daniels Lebensbericht lasen, fasziniert und hoffen, zu erfahren, was sich dahinter verbirgt. Marie²³s Anlass, ihre Wohnung zu verlassen, war außerdem ein Gedicht, das Daniel¹ verfasste. Nicht nur, dass der Poesie hier in Romantischer Manier eine lebensverändernde Kraft zugeschrieben wird; Die Verflechtung von Lyrik und Roman stellt außerdem einen Bezug zur Romantischen Universalpoesie her, unter der Schlegel die Vermischung von Gattungen, wie in diesem Fall von Poesie und Prosa, verstand²¹³. Das Gedicht selbst weist dabei eine Reihe romantischer Motive auf: Die Liebe wird als vereinigende Kraft dargestellt: “Quand deux corps jouent de leur bonheur / Et sans fin s’unissent et renaissent”²¹⁴. Naturbeschreibungen spiegeln das

²⁰⁹ Horkheimer, Adorno (1944) S. 9.

²¹⁰ Vgl. Gunzelin Schmid Noerr (2019): Zum Begriff der Aufklärung in der *Dialektik der Aufklärung*, in: Gunzelin Schmid Noerr, Eva-Maria Ziege (Hrsg.): Zur Kritik der regressiven Vernunft – Beiträge zur “Dialektik der Aufklärung”, Springer VS, Wiesbaden 2019, S. 23 - 38, hier: S. 26

²¹¹ PI S. 423.

²¹² Ebd.

²¹³ Vgl. Matthias Löwe (2017): Universalpoesie, in: Johannes Endres (Hrsg.): Friedrich Schlegel Handbuch. Leben - Werk - Wirkung, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart 2017, S. 331 - 333, hier: S. 331.

²¹⁴ PI S. 424.

innere Empfinden: “L’hésitation à disparaître, / Le soleil qui frappe en lisière”²¹⁵. Und Liebe wird mit Sehnsucht erwartet: “Mon premier amour infirmé, / Il a fallu que tu reviennes.”²¹⁶ Schließlich begeben sich Marie²³ und Daniel²⁵ auf eine große Wanderschaft, um sich auf die Suche nach einem anderen Leben zu machen. Die Wanderschaft ist in der Romantik ein zentrales Motiv. Darin drücken sich die Sehnsucht nach einem fernen Glück und die Transzendenz des Subjekts aus, das sich auf der Suche nach diesem Glück übersteigt²¹⁷. Die Reise ist das eigentliche Ziel und die Offenheit der Welt, die das Individuum durchschreitet, spiegelt die Offenheit des Individuums selbst. Auch für Marie²³ und Daniel²⁵ ist die Wanderschaft mit der Sehnsucht nach einem fernen Glück verbunden, wobei sie ihr neo-menschliches Dasein überschreiten. Während in der Romantik jedoch die Sehnsucht in der Wanderschaft aufrecht erhalten bleibt, stößt Daniel²⁵ während seiner Wanderschaft an die Grenzen der Sehnsucht und erkennt, dass das Objekt der Sehnsucht unerreichbar ist. Hier zeigt sich das postromantische Moment von *La possibilité d’une île*: Zwar gibt es ein Romantisches Aufbäumen gegen die Herrschaft der Aufklärung, wobei auch romantische Motive vorkommen, doch auch die Romantik stößt an ihre Grenzen. Daniel²⁵s Wanderschaft endet an den übriggebliebenen Tümpeln des einstigen Ozeans. Das Objekt der Sehnsucht entpuppt sich als Unmöglichkeit. Am Ende bleibt Daniel²⁵ nur diese Erkenntnis: “Le future était vide”²¹⁸.

1.4.2. Murata: Verlust und Wiedererlangen des Körpers

Das körperliche Erleben spielt in Natsukis Kindheit eine große Rolle. Besonders in Akashina ist die Wahrnehmung ihrer Umwelt sinnlich-physisch geprägt. Sie beschreibt den sauren Geschmack des wilden Knöterichs²¹⁹, den allgegenwärtigen Duft von Obst und Vieh²²⁰ und spürt deutlich Yus Körpertemperatur, wenn sich ihre Hände berühren²²¹. Im Idealzustand, den Akashina darstellt, ist Natsuki noch identisch mit ihrem Körper. Es gibt noch keinen Bruch, der sie von der sinnlichen Erfahrung und ihrem Körper abschneidet.

Dieser Bruch vollzieht sich allerdings relativ früh. Durch die Fetischisierung ihres Körpers und die Kontrolle, die ihre Familie und ihre Freundinnen auf sie ausüben, wird sie von ihrem

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Vgl. Mirjam Schneider (2008): Reise, in: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole, 3. Auflage, J.B. Metzler Verlag, Berlin 2021, S. 503 - 506, hier: S. 505.

²¹⁸ PI S. 474.

²¹⁹ Vgl. SRZ S. 9.

²²⁰ Vgl. Ebd. S. 14.

²²¹ Vgl. Ebd. S. 23.

Körper entfremdet. Das betrifft ihre Fortpflanzungsorgane insofern, dass Natsuki dem gesellschaftlichen und familiären Imperativ unterliegt, Kinder zu zeugen. Sie spricht von ihrer Gebärmutter wie von einem Organ, das nicht ihr gehört, sondern der gesellschaftlichen Kontrolle unterliegt²²². Den Höhepunkt des Verlusts ihres Körpers markiert der sexuelle Missbrauch, den sie als Kind erfährt. Die Folge ist, dass Teile ihres Körpers nicht mehr zu ihr gehören. Mit Yu teilt sie ihre Angst vor dem völligen Verschwinden ihres Körpers, das ihr außerhalb von Akashina bevorsteht²²³. In einem letzten Versuch, die Autonomie über ihren Körper zu behalten, begeht sie einen Selbstmordversuch, der allerdings fehlschlägt.

Simone de Beauvoir spricht dem Körper eine ambivalente Bedeutung für die Freiheit des Individuums und insbesondere der Frau zu: Der Körper ist sowohl Begrenzung der Freiheit und Objekt der Unterwerfung, als auch Quelle der Freiheit²²⁴. Durch den Missbrauch und die Kontrolle, die ihre Familie über ihren Körper ausübt, wird Natsuki allgemein den herrschenden patriarchalen Verhältnissen und konkret Igasaki und ihrer Familie unterworfen. Ihr Körper ist das Medium, über das Natsuki als Subjekt unterworfen wird, indem ihr Körper zum Fetischobjekt gemacht wird. Bei ihrer Rückkehr nach Akashina ist ihr Körper aber auch Quelle der Freiheit. Durch das sogenannte "Training", das Natsuki, Yu und Tomoobi absolvieren, wollen sie sich von sämtlichen gesellschaftlichen Konventionen befreien. Dafür wollen sie allein auf die Bedürfnisse ihres Körpers hören, wobei moralische, sittliche und etwaige andere Bedenken irrelevant sind²²⁵. Die Emanzipation von der "Fabrik" vollzieht sich also über den Körper und mündet schließlich in der Rückgewinnung von Natsukis Körper, der nicht mehr fragmentiert ist. Gegen Ende des Romans ist sie wieder identisch mit ihrem Körper und nimmt die Welt wieder primär sinnlich-physisch wahr. Die Entwicklung Natsukis ist spiralförmig. Am Ende des Romans steht sie am gleichen Punkt wie am Anfang, insofern sie wieder in Akashina ist, einen primär körperlichen Zugang zur Welt hat und sich als Pohapipinpopopianerin sieht. Zugleich befindet sie sich jedoch auf einer anderen Ebene. Nicht nur, dass sie erwachsen ist. Sie hat außerdem sämtliche gesellschaftlichen Konventionen abgeworfen, lebt zu dritt mit Yu und Tomoobi und hat sich von ihrer Familie emanzipiert.

Bei der Rückgewinnung ihres Körpers spielt der Kannibalismus eine entscheidende Rolle. Durch das Verspeisen von Menschenfleisch wird ihr Körper geheilt und die drei gewinnen einen neuen Zugang zu ihrem Körper, was schließlich in einer kollektiven Schwangerschaft

²²² Vgl. Ebd S. 164.

²²³ Vgl. Ebd. S. 74.

²²⁴ Vgl. Groenhout (2017) S. 77.

²²⁵ Vgl. SRZ S. 221.

mündet. Auch in der Romantik ist der Kannibalismus nicht unbekannt, da er in vielen Volks- und Kunstmärchen ein beliebtes Motiv darstellt. Meist werden Ungeheuer und Hexen damit in Verbindung gebracht. Neben ihrer kannibalistischen Neigung leben Hexen zudem fast immer außerhalb der menschlichen Gesellschaft und besitzen magische Kräfte²²⁶. Natsuki, die ebenfalls dem Kannibalismus nachgeht, in Akashina abseits von der menschlichen Gesellschaft lebt und sich selbst als “magical girl”²²⁷ bezeichnet, besitzt somit Eigenschaften der Hexe in klassischen Märchen. In den Märchen der Gebrüder Grimm ist die Rolle der Frau dichotom. Sie ist entweder passiv in der Rolle der Mutter, Prinzessin, Ehefrau oder aktiv in der Rolle des Ungeheuers²²⁸. Roswitha Burwick weist allerdings darauf hin, dass diese Dichotomie mit der Fixierung der Märchen durch die Gebrüder Grimm und die Transponierung in den patriarchal-bürgerlichen Kontext zu tun hat²²⁹. An der mündlichen Tradierung der Märchen waren vor allem Frauen beteiligt, die als Erzählerin die Metapher des Kannibalismus verwenden konnten, um die passive Mutterrolle, die ihren Körper dem Säugling als Nahrung hingibt um die aktive Kannibalin zu erweitern, die sich die Körper der anderen aneignet²³⁰. Die Metapher des Kannibalismus vereint und verschlüsselt Aspekte der weiblichen Physiologie wie Schwangerschaft, Sexualität oder Menstruation und unterläuft die Dichotomie von Aktivität und Passivität²³¹. Auch Natsuki befreit sich durch den Kannibalismus von festen Zuschreibungen, denn die daraus resultierende kollektive Schwangerschaft von Natsuki, Yu und Tomoobi am Ende des Romans verweigert sich einer eindeutigen Interpretation. Die kollektive Schwangerschaft hebt zudem die existierenden Gegensätze auf: Da alle drei schwanger sind, heben sich die Geschlechtergegensätze ebenso auf wie die eben beschriebenen Gegensätze von passiv (den Körper dem Kind als Nahrungsquelle hingeben) und aktiv (den Körper des Anderen verspeisen). Zudem persifliert die jungfräuliche Schwangerschaft der drei das christliche Heilsversprechen, was seinen Ausdruck im letzten Satz des Romans findet: “Die Schreie der Erdlinge [...] hallten weithin über den Planeten, um unsere Ankunft zu verkünden”²³².

²²⁶ Vgl. Roswitha Burwick (2001): “Wenn er fett ist, so will ich ihn essen”. Anthropophagische Familien- und Geschlechterverhältnisse im Märchen der Romantik, in: Daniel Fulda, Walter Pape (Hrsg.): Das Andere Essen – Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur, Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau 2001, S. 241 - 258, hier: S. 244

²²⁷ Vgl. SRZ S. 6.

²²⁸ Vgl. Burwick (2001) S. 246.

²²⁹ Vgl. Ebd. S. 245.

²³⁰ Vgl. Ebd. S. 246.

²³¹ Vgl. Ebd.

²³² SRZ S. 253.

Letztendlich gelingt es Natsuki, ihren verschwundenen Körper zurückzugewinnen. Dabei überwindet sie die Differenzen der bürgerlichen Gesellschaft und emanzipiert sich so von ihr. Die Vereinigung der gegensätzlichen Prinzipien ist durchaus auch ein romantisches Motiv. Anders als in der Romantik vollzieht sich in *Das Seidenraupenzimmer* die Vereinigung am Ende jedoch durch Gewalt und Kannibalismus.

1.4.3. Villeneuve: Liebesbeziehung oder Projektionsfläche?

Joi besitzt keinen physischen Körper. Sie ist ein digitales Wesen, dessen Erscheinung sich in Form eines Hologramms manifestiert. Die Abwesenheit eines physischen Körpers scheint ihr Unbehagen zu bereiten, denn sie versucht durch verschiedene Maßnahmen, ihre Digitalität einem physischen Körper anzugleichen. Dabei ist auffällig, dass jede dieser drei Maßnahmen mit einer Steigerung ihrer Freiheit einhergeht. Der Emanator steigert ihre mobile Freiheit. Durch die Synchronisation mit Mariette erfährt sie sexuelle Freiheit, insofern der Beischlaf mit K nun möglich ist. Hier ist allerdings anzumerken, dass damit auch ein Abhängigkeitsverhältnis zu Mariette entsteht, die ihren physischen Körper zur Verfügung stellt und diesen auch wieder entziehen kann. Freiheit und Abhängigkeit stehen hier in einem wechselseitigen Verhältnis. Schließlich setzt sie ihren Körper der Sterblichkeit aus und erlangt damit Freiheit über sich selbst. Der Prozess, den Joi somit im Lauf des Films durchläuft, ist ein Prozess der Verkörperung und der damit einhergehenden Steigerung ihrer Freiheit, der in der Transzendenz ihres Seins als digitales Produktwesen mündet. Laut Simone de Beauvoir ist die materielle Körperlichkeit Voraussetzung der Freiheit und der Möglichkeit zur Transzendenz²³³. Ihre Körperlosigkeit ist die Quelle von Jois Unfreiheit. Als digitales Wesen ist sie an Ks Appartement (und später den Emanator) gebunden. Ohne physischen Körper können ihr Aussehen, ihre Stimme und ihr Auftreten – Faktoren, die ansonsten durch ihre Physis bestimmt sein würden – beliebig nach den Wünschen des Kunden konfiguriert werden. Ihr digitaler Körper ist somit nur eine Projektionsfläche für die Wünsche und Fantasien der Produzenten und der Kunden. Ihr Design in den großflächigen Werbungen ist die Reproduktion patriarchaler Körpernormen. Ob das Opfer, das sie bringt, die Überwindung dieser Verhältnisse ist, oder nur die Projektion von Ks Liebesfantasie, bleibt ungewiss.

Ihre Eigenschaft als Projektionsfläche rückt Joi in die Nähe einer literarischen Figur der Romantik: Olimpia aus E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Nathanael verliebt sich

²³³ Vgl. Groenhout (2017) S. 77.

unsterblich in die Puppe, die immer nur “Ach – Ach!”²³⁴ seufzt, während er sich in Liebesbekundungen ergeht. Dabei ist Olimpia eine Projektionsfläche für Nathanaels Narzissmus. Diese Einsicht schleicht sich sogar in die Liebesbekundungen Nathanaels: “Du tiefes Gemüt, in dem sich mein ganzes Sein spiegelt”²³⁵. Nun ist Joi definitiv aktiver und gesprächiger als Olimpia. Sollte es sich bei Joi nur um ein Programm handeln, ist dieses um einiges komplexer als Olimpia und erzeugt die Illusion einer wirklichen Persönlichkeit. Obwohl Joi nicht so “leer” erscheint wie Olimpia, würde das ihre Eigenschaft als Projektionsfläche aber nicht negieren. K hätte nur weitaus mehr Möglichkeiten als Nathanael, das Objekt seiner Liebe zu konfigurieren, um es möglichst reflektiv zu gestalten. Das deutet zumindest Jois Benutzeroberfläche an, die diverse Konfigurationsmöglichkeiten zeigt.



Abbildung 2: BR 0:18:46.

Als Hologramm ist Joi eine Projektion von Licht, die sich aus den Informationen ableitet, mit denen ihre Software gespeist wird – also den Daten, die K eingegeben hat und die seine Wünsche repräsentieren. Geht man davon aus, dass Joi tatsächlich nichts weiter als ein solches Hologramm ohne eigenes Bewusstsein ist, wird ihre Liebesbeziehung zu K unheimlich. Sigmund Freud baut seine Theorie des Unheimlichen auf der ambivalenten Bedeutung von heimlich als das heimische, vertraute als auch das heimliche, verborgene auf²³⁶. Diese Bedeutungen sind in Freuds Definition des Unheimlichen enthalten. Der Eindruck des Unheimlichen entsteht laut ihm nämlich daraus, dass verdrängte (also verborgene, ehemals “heimische”) infantile Komplexe oder überwundene Fantasien ihren

²³⁴ SM S. 33.

²³⁵ SM S. 32.

²³⁶Vgl. Sigmund Freud (1919): Das Unheimliche, Europäischer Literaturverlag, Bremen 2001, S. 17.

Weg wieder an die Oberfläche finden oder bestätigt werden²³⁷. In seiner Abhandlung dient *Der Sandmann* Freud als literarisches Beispiel für das Unheimliche. Demnach ergibt sich die Unheimlichkeit Olimbias aus der überwundenen Kinderfantasie von belebten Puppen²³⁸. Geht man davon aus, dass Joi kein Bewusstsein besitzt und wie Olimpia nur ein Automat ist, der für K als Projektionsfläche dient, wird auch die Liebesbeziehung zwischen K und Joi unheimlich. Sie wäre demnach eine Puppe, mit der man eine Liebesbeziehung spielen kann, um sich von der Einsamkeit, der Leere und der Zerstörung, die in der Welt von *Blade Runner 2049* vorherrschen, abzulenken.

Es sind zwei Geschichten, die gleichzeitig erzählt werden und sich gegenseitig ausschließen: Die Geschichte einer körperlosen Frau, die durch die Liebe zum Opfer bereit ist und dadurch ihre Freiheit gewinnt und die Geschichte eines einsamen Agenten der seine Fantasien auf ein Hologramm projiziert, um mit seiner Einsamkeit fertig zu werden. Keine dieser Geschichten lässt sich fixieren und der Film oszilliert permanent zwischen diesen beiden Deutungen, indem er mal die eine, mal die andere fundiert, ohne sich festzulegen.

1.5. Zwischenfazit: Postromantische Fragmentierung

Die Behandlung von Körpern im Postromantischen ist geprägt von Paradoxien, die das Ideal der Romantischen Liebe aufgreifen und es zugleich demontieren. Während die Paradoxien innerhalb der Romantik noch als Ausdruck der Offenheit des Subjekts zu betrachten sind, sind die Paradoxien im Postromantischen eher Ausdruck der für die Postmoderne typischen Fragmentierung des Subjekts. Die Ideale von Einheit und Autonomie, die konstitutive Elemente der Romantischen Liebe sind, leiden unter dieser Paradoxierung. Insgesamt konnte ich vier Aspekte des literarischen und filmischen Umgangs mit dem Körper identifizieren, die in allen von meinen drei exemplarischen Werken vorkommen und dort jeweils einzeln auftauchen, sich vermischen, sich gegenseitig bedingen oder parallel zueinander ablaufen.

Der erste dieser Aspekte ist die Spaltung. Unter Spaltung verstehe ich sowohl die Trennung von Körper und Geist, als auch die Entfremdung des Menschen von seiner Umwelt. Beiden Auffassungen ist gemein, dass eine ursprüngliche Einheit zerstört wird. In *La possibilité d'une île* wird die Einheit von seelischer und körperlicher Liebe aufgespalten, was zum Scheitern der jeweiligen Liebesbeziehung führt. In *Das Seidenraupenzimmer* wird die Einheit von Mensch und Natur sowie von Körper und Geist aufgespalten, was seinen

²³⁷ Vgl. Ebd. S. 59.

²³⁸ Vgl. Ebd. S. 32 f.

Ausdruck in der Entfremdung der Subjekte sowohl von der Natur, der Gesellschaft als auch zu ihrem eigenen Körper führt. Und in *Blade Runner 2049* haben wir es mit einer Kommodifizierung der Liebe zu tun, welche die körperliche und die seelische Befriedigung auf zwei Produkte aufspaltet. So unterschiedlich die drei Werke das Phänomen der Spaltung auch behandeln, ist ihnen dabei gemein, dass sie explizit oder implizit von einer vorherigen Einheit ausgehen, die aufgespalten wird, wobei diese Einheit jener Einheit des Romantischen Ideals entspricht. Für die dargestellten Liebesbeziehungen bedeutet das jeweils auch, dass die Romantische Einheit Liebe-Sexualität-Ehe aufgespalten ist. Keiner dieser Beziehungen gelingt die Integration der drei Komponenten zu einer Beziehung gemäß des Romantischen Ideals.

Eine weitere Gemeinsamkeit ist die Fetischisierung des Körpers, die in allen drei Werken eine erhebliche Rolle spielt. Seien es die *Elohimiten*, die den Körper in ihrer transhumanistischen Ideologie als Hoffnungsträger in der Aussicht auf ewige Lust verehren, die "Fabrik", die den Körper zum Zweck von Reproduktion und Produktion kommodifiziert oder die *Wallace Corporation*, die die Körper der Replikanten als Heilsversprechen für eine bessere Welt missbraucht. Die Fetischisierung des Körpers bedeutet dessen Vergesellschaftung, also die Unterwerfung des Körpers unter gesellschaftliche Prozesse. Damit verliert das Subjekt die Autonomie über den eigenen Körper. Da die Autonomie der Liebe ein integraler Bestandteil des Ideals der Romantischen Liebe ist, wird durch die Fetischisierung des Körpers auch die Romantische Liebe angegriffen. Denn wo das Subjekt keine Autonomie über den eigenen Körper hat, kann auch die Liebe nicht autonom sein.

Mit dem Thema der Sterblichkeit des Körpers scheinen die drei Werke auf den ersten Blick recht unterschiedlich umzugehen. Während in *La possibilité d'une île* die *Elohimiten* die Sterblichkeit der Körper überwinden wollen, werden die sterblichen Körper in *Das Seidenraupenzimmer* sprachlich exponiert und thematisch in die Nähe der Felder von Sexualität und Liebe gerückt. In *Blade Runner 2049* hingegen setzt Joi ihren Körper der Sterblichkeit aus und scheint so die Freiheit über ihren Körper wiederzuerlangen. Trotz dieses unterschiedlichen Umgangs ist eine entscheidende Gemeinsamkeit festzuhalten: In allen drei Werken erscheint die Sterblichkeit des Körpers als Aufbäumen der Romantik und als letzte Möglichkeit der Erfüllung ihres Ideals: Marie²³ und Daniel²⁵ brechen aus dem Gefängnis der Unsterblichkeit aus, Natsuki überwindet durch den Kannibalismus ihre Entfremdung und Joi ist durch die Liebe zu einem Opfer fähig, das ihr Sein als Produktwesen transzendiert. Die Sterblichkeit erscheint als Romantische Hoffnung in einer von Entfremdung und Fragmentierung geprägten Welt.

In allen drei Werken ist das Subjekt vom Verlust der Körperlichkeit bedroht. Die Neo-Menschen leben in völliger Isolation und Apathie. Natsuki verliert Teile ihres Körpers durch die Kontrolle durch ihre Familie und den Missbrauch ihres Lehrers. Joi ist Gefangene ihrer Körperlosigkeit. Das Verschwinden des Körpers ist dabei in allen drei Werken auf die Fetischisierung desselben zurückzuführen. Die Fetischisierung sorgt also nicht nur dafür, dass das Subjekt die Autonomie über den eigenen Körper verliert, sondern bringt ihn schließlich zum Verschwinden. Die Präsenz des Körpers ist allerdings notwendig für das Ideal der Romantischen Liebe. Auch im Konzept der Sehnsucht, die durch die Abwesenheit des Körpers angetrieben wird, ist das der Fall. Schließlich verweist die Abwesenheit auf eine frühere Präsenz des Körpers. Trotz dieser Tendenz ist festzuhalten, dass in allen drei Werken ein Aufbäumen gegen das Verschwinden des Körpers zu erkennen ist. Vielleicht sogar ein Romantisches Aufbäumen? Jedenfalls in *La possibilité d'une île* ist die Suche der Neo-Menschen nach einem anderen Leben eindeutig Romantisch. *Das Seidenraupenzimmer* und *Blade Runner 2049* sind nicht ganz so eindeutig. Natsukis Kannibalismus persifliert das Romantische Ideal der Vereinigung: Die drei Pohapipinpopopianer finden eine neue Form der Körperlichkeit und stellen darüber auch eine Einheit her. Allerdings stellt sich diese Einheit über Gewaltakte her. Jois Selbstopfer kann als Romantisch interpretiert werden. Der Film lässt jedoch genauso die Interpretation zu, dass es sich dabei nur um die Simulation eines Romantischen Akts handelt.

2. Gesellschaft und ihre Liebesbeziehungen

2.1. Gesellschaft

Die Unabhängigkeit der Liebe von der Gesellschaft ist ein fundamentales Merkmal der Romantik. In der Romantik betreten die Liebenden eine eigene Traumwelt, die losgelöst von gesellschaftlichen Konventionen ist und nach eigenen Regeln funktioniert. Ein entscheidendes Merkmal des Postromantischen ist wiederum das Ende dieser Unabhängigkeit. Der Einfluss gesellschaftlicher Strukturen auf die Liebesbeziehungen erstarkt, ob es nun die Integration Romantischer Ideale in die Gesellschaftsstruktur ist oder, dass diese abgestoßen werden – eine autonome Sonderwelt scheint jedenfalls nicht mehr möglich zu sein. Daher ist es notwendig, die dargestellten Gesellschaften in ihren Ideologien und ihrer Struktur zu untersuchen, um herauszufinden, welchen Platz Liebesbeziehungen in ihnen einnehmen.

2.1.1. Houellebecq: Hedonismus und Transhumanismus

Die Gesellschaft in *La possibilité d'une île* ist gezeichnet von Hedonismus und Transhumanismus. Der Transhumanismus existiert aber nicht einfach nur neben dem Hedonismus, sondern ergibt sich als dessen Konsequenz. Der Transhumanismus ist die logische Folge des Hedonismus – jedenfalls der Form des Hedonismus, wie sie in *La possibilité d'une île* vorkommt.

Hedonismus kommt vom griechischen “hedone”, “Lust”, und bezeichnet eine Ethik, die die Lust als oberstes Ziel des menschlichen Handelns setzt²³⁹. Die Lust, die in der Gesellschaft von *La possibilité d'une île* das höchste Ziel darstellt, ist dabei keineswegs genüsslich und kontrolliert, sondern die ekstatische Lust des Körpers, die mit allen Mitteln erreicht werden soll und darf. Moral spielt in diesem System keine Rolle, denn sie könnte sich ja hemmend auf die Lust ausüben. Exemplarisch für die hedonistische Enthemmung ist Esthers Geburtstagsparty – eine orgiastische Feier voller Sex und Drogen, die sich über mehrere Tage zieht. Daniel bezeichnet Esther dort als “simplement en quête de sa ration d'excitation et de plaisir”²⁴⁰. Die Lust ist also alles, was dort zählt. Auf einer Party ist das auch nicht weiter verwunderlich, schließlich werden sie in der Regel zum Zweck der lustvollen Alltagsflucht veranstaltet. Das besondere an Esthers Geburtstagsparty ist aber, dass

²³⁹ Vgl. Peter Precht (1999): Hedonismus, in: Peter Precht, Franz-Peter Burkard (Hrsg.): Metzler Philosophie Lexikon, 2. Auflage, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart / Weimar 1999, S. 229.

²⁴⁰ PI S. 330.

sie keine Ausnahmesituation darstellt, wie es bei Feiern sonst der Fall ist. Für den Rausch bedarf es schließlich der Nüchternheit als Kontrast. Vielmehr bildet die Party nur den Höhepunkt in einem Alltag, in dem der Rausch die Normalität ist. Ein Alltag, der nach denselben Prinzipien funktioniert, wie die enthemmte Feier. Schließlich ist Esther auch in ihrem Alltag immer auf der Suche nach Lust und das vor allem durch Sex und Drogen. Auch Daniels Alltag besteht aus Sex und Drogen, wobei die Drogen bei ihm weniger dem Lustgewinn als der Vermeidung von Unlust im Sinn der Betäubung dienen. Die Tendenz zu Betäuben ist bei Isabelle sogar noch ausgeprägter als bei Daniel. Auf seine Frage, wie sie es geschafft habe, mit dem Trinken aufzuhören, antwortet sie nur lakonisch „Morphine“²⁴¹. Drogen und Sex sind die Mittel zur Lust, einerseits durch das Herbeiführen eines lustvollen Rauschs, andererseits durch die Betäubung der Unlust, die dem Überdruß an einer Welt entspringt, die nicht mehr in der Lage ist, Werte zu definieren, die außerhalb des Bestehenden existieren.

Damit grenzt sich der hegemoniale Hedonismus aus *La possibilité d'une île* stark vom Hedonismus Epikurs ab, der mit Abstand bekanntesten hedonistischen Schule der Antike. Der Epikureismus ist eine eudaimonistische Philosophie: er stellt ethische Fragen, nach dem guten Leben und dessen Inhalt²⁴². Diese Fragen stellt der Hedonismus in Houellebecqs Roman nicht. Es ist ein aggressiver Hedonismus, der ethische Fragen nach einem guten Leben als unsinnig abtut und die Lust deshalb als höchstes Gut setzt, weil sie in Form der körperlichen Lust unmittelbar erfahrbar und reproduzierbar ist und somit vereinbar mit einem individualistischen und amoralischen System, wie es in *La possibilité d'une île* vorherrscht.

In der Art und Weise, wie Daniel seine Shows und Filme produziert, erfährt man viel über die Funktionsweise dieses aggressiven Hedonismus. In seinem Berufsleben ist Daniel Teil der Kulturindustrie, insofern man Kulturindustrie wie Adorno und Horkheimer als kulturelle Verdoppelung der herrschenden Verhältnisse versteht²⁴³. Daniels Filme und Shows bestehen aus der Reproduktion der patriarchalen und rassistischen Verhältnisse, in denen sich die Gesellschaft in *La possibilité d'une île* befindet. Dabei sind sie stets durchtränkt von einem aggressiven Hedonismus, der das individuelle Lustempfinden als höchsten Wert setzt, unabhängig von moralischen Fragen. Über die gesellschaftliche Bedeutung seiner Shows ist sich Daniel durchaus bewusst und reflektiert diese im Lauf des Romans mehrmals: „La mise à mort de la était en somme devenue une sorte de sacrifice rituel producteur d'une

²⁴¹ PI S. 136.

²⁴² Vgl. Andreas Bachmann (2013): Hedonismus und das gute Leben, mentis Verlag, Münster 2013, S. 18.

²⁴³ Vgl. Horkheimer, Adorno (1944), S. 134.

réaffirmation des valeurs dominantes du groupe”²⁴⁴. Das aktive Bestreben der Abschaffung der Moral ist ein Bestreben, alles abzuschaffen, was das individuelle Lustempfinden irgendwie stören könnte.

An diesem Punkt setzt der Transhumanismus ein. Wie die Abschaffung der Moral auf kultureller Ebene, dienen transhumanistische Projekte auf technischer und medizinischer Ebene dem Einreißen der Barrieren, die die Lust in ihre Schranken weisen. Dass diese Verbindung in Houellebecqs Roman besteht, ist dabei nicht weiter verwunderlich, schließlich besteht eine gedankliche Nähe zwischen Transhumanismus und Hedonismus, die der Transhumanist David Pearce in seinem Aufsatz *The Hedonistic Imperative* beschreibt. Inhalt dieses Manifests ist das transhumanistische Projekt, durch genetische und technische Modifikationen das Leid aus der menschlichen Erfahrung zu streichen und das Gefühl von Lust zu steigern²⁴⁵. Die Lust und die Vermeidung von Unlust werden so zur Legitimation, um das menschliche Leben grundlegend zu verändern. Dieser Annahme liegt ein biologistisches Weltbild zugrunde, das den Menschen als determiniert begreift. In dieser Spielart des Determinismus ist es nicht Gott, der die Geschicke der Menschen lenkt. Es sind auch nicht historische, politische und ökonomische Prozesse oder die Ideengeschichte, sondern die Gene²⁴⁶. Daher geht es dem Transhumanismus auch nicht um politische Veränderung, darum, philosophische und ethische Prinzipien aufzustellen oder darum, ein Verständnis für die Gesellschaft zu entwickeln, sondern um technische und biologische Eingriffe²⁴⁷.

So erklärt sich der große Erfolg der *elohimitischen* Sekte in *La possibilité d’une île*. Sie kann sich ohne Probleme an die herrschende Gesellschaftsordnung anhängen, verlangt von ihren Mitgliedern keine große Anstrengung und lässt sich in den hedonistischen Alltag integrieren, den sie zu verbessern verspricht. Im Transhumanismus der *Elohimiten* kristallisiert sich der gesellschaftliche Hedonismus und wird durch die Technisierung erweitert. Anders als der philosophische Hedonismus Epikurs, der sich in Mäßigung äußert, verlangt der *elohimitische* Hedonismus weder Mäßigung noch philosophische Reflexion. Diese wird dem Subjekt von der Technologie abgenommen. Die Technik gestattet dem Menschen so seine angenehme Lust, wird aber im Laufe des Romans immer tiefer in das Leben eingreifen und dieses schließlich gänzlich kontrollieren. Die Verbindung von Hedonismus und totaler technologischer Kontrolle mündet schließlich im Neo-Menschen,

²⁴⁴ PI S. 49 f.

²⁴⁵ Vgl. David Pearce (1995): *The Hedonistic Imperative*, in: <https://www.hedweb.com/hedethic/hedonist.htm#naturalisation> (aufgerufen am 16.07.2024).

²⁴⁶ Vgl. Jenny Huberman (2021): *Transhumanism: From Ancestors to Avatars*, Cambridge University Press, Cambridge 2021, S. 74.

²⁴⁷ Vgl. Ebd. S. 77.

einem Wesen, das nicht mehr in der Lage ist, Lust zu empfinden und sich auf ein gemütliches Leben beschränkt, in dem die Technologie alles determiniert. Der Neo-Mensch erinnert an Nietzsches Vision des “letzten Menschen” über den er schreibt: “Die Erde ist dann klein geworden, und auf ihr hüpfte der letzte Mensch, der Alles klein macht. Sein Geschlecht ist unaustilgbar, wie der Erdflöhen; der letzte Mensch lebt am längsten. [...] Kein Hirt und eine Herde! Jeder will das Gleiche, Jeder ist gleich: wer anders fühlt, geht freiwillig ins Irrenhaus!”²⁴⁸. Ebenso führt der Neo-Mensch ein unauslöschliches und gleichförmiges Leben. Das Streben über sich hinaus und der Wille, die in Nietzsches Philosophie eine große Bedeutung haben, sind in der Welt der Neo-Menschen ebenso abhandengekommen wie in Nietzsches Vision der “letzten Menschen”. Die Verbindung von Hedonismus und Transhumanismus endet im Nihilismus, wo jeder Gedanke, der einen Wert formuliert und aus der Gleichförmigkeit ausbricht, unmöglich geworden ist.

2.1.2. Murata: Menschenfabriken

Die Erzählerin Natsuki beschreibt in *Das Seidenraupenzimmer* die Gesellschaft, in der sie leben muss, als “Fabrik”. Mit dem Begriff “Fabrik” impliziert sie das industrielle Wesen dieser Gesellschaft. Alles ist auf die Produktion von Gütern und die Reproduktion von Arbeitskraft durch Fortpflanzung ausgelegt. Natsuki erkennt ihre Rolle als “Werkzeug”²⁴⁹ der Fabrik und die Tatsache, dass ihre Gebärmutter nicht ihr gehört, sondern der gesellschaftlichen Kontrolle unterliegt und diese Gesellschaft durch Fortpflanzung zu erhalten hat²⁵⁰. Die Logik der Industrialisierung von stetiger Produktionssteigerung ist in sämtliche privaten Bereiche bis ins Schlafzimmer durchgedrungen. Dieser total industrialisierten Welt der “Fabrik” sind Akashina und die Welt von Pohapipinpopopia entgegengesetzt, in der Natsuki, Yu und Tomoobi einen radikalen Gegenentwurf kreieren. Dieser Gegenentwurf wird von Seiten der “Fabrik”, die durch die Familien von Natsuki und Tomoobi repräsentiert wird, immer wieder angegriffen. Allein die Tatsache, dass Natsuki und Tomoobi sich der Reproduktion verweigern und keine Kinder miteinander zeugen möchten, ist Anlass genug, dass sie als “krank”²⁵¹ bezeichnet werden.

²⁴⁸ Friedrich Nietzsche (1883): Also sprach Zarathustra, Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hrsg.): Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke, KSA 4, 15. Auflage, Walter de Gruyter Verlag, Berlin/New York 2016, S. 19 f.

²⁴⁹ SRZ S. 39.

²⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 164.

²⁵¹ Vgl. Ebd. S. 194.

In seinem Aufsatz *Aggression und Anpassung in der Industriegesellschaft* geht Herbert Marcuse davon aus, dass es einen fundamentalen Unterschied zwischen körperlichem und geistigem Gesundheitszustand gibt. Während die körperliche Gesundheit sich relativ einfach an objektiven biologischen Maßstäben messen lässt, ist der geistige Gesundheitszustand meist von gesellschaftlichen Faktoren abhängig²⁵². Die „normale“ also gesunde Funktionsweise körperlicher Organe lässt sich für alle Menschen relativ gleich bestimmen (obwohl es natürlich auch hier Unterschiede gibt), wohingegen die „normale“ Funktionsweise in einem gesellschaftlichen Umfeld ganz von der sozialen Position und den gesellschaftlichen Verhältnissen abhängig ist. Ein gewisses Verhaltensmuster kann in einem gesellschaftlichen Kontext als krank gelten, während es in einem anderen Kontext als völlig normal verstanden wird. Die Einteilung von Verhaltensmustern und psychischen Zuständen in „krank“ und „gesund“ unterliegt somit der gesellschaftlichen Normierung. Wenn das Unbehagen eines Individuums nicht auf einem einzelnen Aspekt seines gesellschaftlichen Umfelds, etwa dem Konflikt mit einer Kollegin, beruht, sondern auf der Gesellschaft selbst, hieße die „Heilung“ des „kranken“ Individuums die Normalisierung dieser gesellschaftlichen Zustände und des Unbehagens, die Verwandlung von Krankheit in Gesundheit, ohne dass sich am Status Quo etwas geändert hätte²⁵³. Wenn sich Natsuki eine „Gehirnwäsche“²⁵⁴ wünscht, wünscht sie sich diese Normalisierung des Unbehagens, die das Resultat intensiver Triebunterdrückung ist. Natsuki leidet ebenso wie Tomoobi und Yu unter den gesellschaftlichen Umständen, wobei sie diese, anders als ihre Familie, nicht normalisiert.

Marcuse geht davon aus, dass sich die soziale Struktur auf die psychische Struktur überträgt²⁵⁵. Ist also eine Gesellschaft „krank“, überträgt sich diese Krankheit auf das Individuum. Die Attribute „krank“ und „gesund“ würden sich in diesem Fall umkehren. Ein Individuum, das sich in einer kranken Gesellschaft konform verhält, würde in dieser Gesellschaft als „gesund“ gelten, obwohl sein Verhalten „krankhafte“ Züge hätte. Tomoobis Vater bezeichnet Tomoobi und Natsuki als „krank“, was voraussetzt, dass er sein eigenes Verhalten als „gesund“ empfindet. Er ist auch tatsächlich „gesund“, insofern er sich gesellschaftskonform verhält. Dennoch schlägt er seinen Sohn brutal zusammen²⁵⁶ und hat zahlreiche Affären²⁵⁷ und dieses Verhalten lässt sich kaum als „gesund“ bezeichnen. Aber

²⁵² Vgl. Herbert Marcuse (1968): Aggressivität in der gegenwärtigen Industriegesellschaft, in: Günther Busch (Hrsg.): Aggression und Anpassung in der Industriegesellschaft, 6. Auflage, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972, S. 7 - 29, hier: S. 8.

²⁵³ Vgl. Ebd. S. 9

²⁵⁴ SRZ S. 136.

²⁵⁵ Vgl. Marcuse (1968) S. 16.

²⁵⁶ Vgl. SRZ S. 189.

²⁵⁷ Vgl. Ebd. S. 195.

was macht eine gesunde Gesellschaft aus? Laut Marcuse ist eine Gesellschaft dann als „krank“ zu bezeichnen, wenn „ihre fundamentalen Institutionen und Beziehungen [...] so geartet sind, daß sie die Nutzung der vorhandenen materiellen und intellektuellen Mittel für die optimale Entfaltung der menschlichen Existenz (Humanität) nicht gestattet“²⁵⁸. Folgt man dieser Definition, muss die Gesellschaft in *Das Seidenraupenzimmer* als „krank“ gelten. Die Entwicklung des Menschen zählt in dieser Gesellschaft nichts, denn der Mensch ist dort nichts weiter als ein Mittel zum Zweck der Produktion und Reproduktion, die selbst kein höheres Ziel haben.

Damit auch eine „kranke“ Gesellschaft funktioniert, muss sie für eine libidinöse Bindung der Individuen an die Verhältnisse sorgen. Die Triebe der Gesellschaft werden sozusagen gesteuert, um mit dem Erhalt der Gesellschaft vereinbar zu sein²⁵⁹. Anders als Verschwörungsideologien annehmen, erfolgt diese Kontrolle allerdings nicht von einer kleinen Gruppe bewusst und zentral gesteuert, sondern ist systemimmanent und wird von einem breiten Teil der Gesellschaft getragen²⁶⁰. Die gesellschaftliche Triebsteuerung erfolgt beispielsweise über Güter der Kulturindustrie, die die herrschenden Verhältnisse reproduziert und positiv besetzt, durch die Familie und Erziehung oder durch Peer Groups, die als Vorbild dienen. So gibt es auch in *Das Seidenraupenzimmer* keine zentrale Kontrollinstanz, auch wenn Natsuki Begriffe verwendet, die das andeuten. Wenn ihre Schwester nach Akashina kommt, um zu kontrollieren, was dort vor sich geht, bezeichnet Natsuki sie als „Botin“²⁶¹ der Fabrik, so als wäre sie tatsächlich von einer Institution geschickt worden. Dabei hat ihre Schwester die Ideologie der „Fabrik“, die keine zentrale Institution, sondern ein gesamtgesellschaftliches System ist, so verinnerlicht, dass sie von sich aus als Kontrollinstanz fungiert. Nicht nur Natsukis Schwester, ihre gesamte Familie und ihre Freundinnen haben die Ideologie so verinnerlicht, dass sie als Kontrollinstanz fungieren und eine libidinöse Bindung zwischen Natsuki und den gesellschaftlichen Verhältnissen herstellen wollen, etwa wenn sie ihr einreden, wie schön es sei ein Kind zu bekommen²⁶².

²⁵⁸ Marcuse (1968) S. 11.

²⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 13.

²⁶⁰ Vgl. Ebd.

²⁶¹ SRZ S. 165.

²⁶² Vgl. Ebd. S. 104.

2.1.3. Villeneuve: Nostalgie und Verwaltung

Die Welt von *Blade Runner 2049* wirkt wie ein Museum, in dem nostalgisch Artefakte vergangener Zeiten ausgestellt werden. Die Sehnsucht nach einer Kultur, die die gegenwärtige Gesellschaft nicht mehr zu produzieren vermag, spricht aus den Bildern des zerstörten Las Vegas, wo statt funkelnden Casinos und Hotelkomplexen nur noch Ruinen in einer unfruchtbaren Wüste von dem damaligen Glamour zeugen. Doch selbst als die Stadt noch bewohnt war, scheint es sich um eine Geisterstadt gehandelt zu haben, denn die Ruinen sind voll mit Hologrammen längst vergangener Idole, die anstelle von lebendigen Menschen für das Publikum gespielt haben. Die Epoche der Sehnsucht ist die Mitte des 20. Jahrhunderts. Die Hologramme von Elvis Presley und Marilyn Monroe spielen auf der großen Showbühne eines Casinos²⁶³ und Frank Sinatras Hologramm ist unter der Glaskuppel einer Jukebox gefangen²⁶⁴. Las Vegas, Elvis Presley, Sinatra und Marilyn Monroe waren selbst schon Ausdruck des Scheins und der Künstlichkeit. Doch die nostalgische Erinnerung, die von ihnen übrig ist, ihre Hologramme, die in den verfallenen Luxushallen spuken, sind nunmehr der Anschein des Scheins und die Simulation der Künstlichkeit.

Diese Tendenzen zeigen sich am deutlichsten in Las Vegas, sind jedoch auch in Los Angeles vorhanden. Besonders bei Joi wird dieser Aspekt deutlich, wenn sie zu Beginn des Films ein Outfit trägt, das an die 1950er Jahre erinnert, während im Hintergrund Frank Sinatra läuft. Hinzu kommt, dass große Teile der Architektur, insbesondere das Hauptquartier der *Wallace Corporation* mit den leeren, lichtdurchfluteten Räumen, an die Architektur von Museen erinnern²⁶⁵ und damit die Ausstellung des Alten andeuten.

Vladimir Jankélévitch bezeichnet die Nostalgie als „menschliche Melancholie, die durch das Bewusstsein möglich wird, das zugleich Bewusstsein von etwas anderem, Bewusstsein eines Anderswo und Bewusstsein eines Gegensatzes zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Gegenwart und Zukunft ist“²⁶⁶. Die Melancholie ist in *Blade Runner 2049* allgegenwärtig und drückt sich in düsteren und langen Supertotalen zerstörter Landstriche, in regnerischen Städten, kargen Appartements und sozialer Kälte aus. Dabei schwingt stets das Bewusstsein des Anderswo mit: die Hologramme, die den Glamour der 1950er Jahre heraufbeschwören, das Liebesversprechen Jois in einer Welt der sozialen Kälte, die Erinnerung an eine einst

²⁶³ Vgl. BR 1:43:30.

²⁶⁴ Vgl. Ebd. 1:51:05.

²⁶⁵ Vgl. Wolfgang M. Schmitt (2017): *Blade Runner 2049 - Kritik und Analyse*, in: <https://www.youtube.com/watch?v=ASm166cBCdE&t=340s> (aufgerufen am 23.08.2024).

²⁶⁶ Vladimir Jankélévitch (1974): *L'Irréversible et la nostalgie*, ins Deutsche übersetzt von Ingrid Nassion, Flammarion, Paris 1974, S. 280 f.

reiche Tier- und Pflanzenwelt, die mittlerweile beinahe komplett ausgestorben zu sein scheint oder die omnipräsente Werbung, die ein gutes Leben auf den Kolonien jenseits der Erde verspricht. Die Konfrontation mit einer zerstörten Welt und das gleichzeitige Bewusstsein, dass eine bessere Welt möglich ist, löst die Sehnsucht nach einem verklärten “Früher” aus und da die 1950er Jahre im Jahr 2049 wohl niemand mitbekommen hat, kann diese Periode als Projektionsfläche dienen.

Der Nostalgie liegt ein Bruch mit der Vergangenheit zugrunde²⁶⁷. Dieser Bruch kann persönlicher Natur sein, etwa wenn ein erwachsener Mensch nostalgisch in seinen Kindheitserinnerungen schwelgt. In *Blade Runner 2049* ist die Nostalgie jedoch ein gesellschaftliches Phänomen und beruht auf einem gesellschaftlichen Bruch mit der Vergangenheit. Wann und wie genau dieser Bruch vollzogen wurde, lässt sich nicht eindeutig sagen, jedoch wird es im Film deutlich, dass er mit einer enormen Verschlechterung der Lebensbedingungen aufgrund der Zerstörung des Ökosystems und eines ökonomischen Systems, das auf der Versklavung von Replikanten beruht, zusammenhängt.

Die Welt von *Blade Runner 2049* ist nicht allein von Nostalgie bestimmt, sondern auch von einer totalen Verwaltung. Verwaltung und Nostalgie stehen in engem Zusammenhang, ist doch die Nostalgie auch Sehnsucht nach einer nicht-verwalteten Welt und unterliegt dabei selbst der Verwaltung. Der Begriff der “Verwalteten Welt” bezeichnet in der Kritischen Theorie eine Herrschaftsform, “die sich mittels Klassifikation, Normierung und Kontrolle verwirklicht und dazu tendiert, sich alles (und nicht zuletzt die Gedanken und Theorien) zu unterwerfen”²⁶⁸. Dabei wird auch der Mensch der Verwaltung unterworfen und auf seine Funktion innerhalb des Systems reduziert²⁶⁹. Die Verwaltung zeigt sich im Film besonders deutlich an K. Sein “Name” ist KD6-3.7. Somit ist er nur eine Nummer in der Verwaltung, kein Individuum, das seinen Zweck in sich selbst hat. Sein Zweck ist es, als *Blade Runner* diejenigen Replikanten, die sich der totalen Verwaltung entziehen, zur Strecke zu bringen. Bereits zu Beginn zeigt sich diese totale Verwaltung. K wird einem normierten Test unterzogen, um seine psychische Verfassung zu messen²⁷⁰. Die Verwaltung dringt bis in den privatesten Bereich, bis in den tiefsten Winkel seiner Psyche ein.

²⁶⁷ Vgl. Marina Chauliac (2023): Nostalgie, in: Gerd Sebald, Mathias Berek, Kristina Chmelar, Oliver Dimvath, Hanna Haag, Michael Heinlein, Nina Leonhard, Valentin Rauer (Hrsg.): Handbuch Sozialwissenschaftliche Gedächtnisforschung, Band 2, Springer VS, Wiesbaden 2023, S. 139 - 152, hier: S. 140.

²⁶⁸ Hans-Ernst Schiller (2014): Erfassen, berechnen, beherrschen: Die verwaltete Welt, in: Ulrich Ruschig, Hans-Ernst Schiller (Hrsg.): Staat und Politik bei Horkheimer und Adorno, Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2014, S. 129 - 149, hier: S. 129.

²⁶⁹ Vgl. Ebd. S. 130.

²⁷⁰ Vgl. BR 0:13:45.

Die Nostalgie als Spielart der Sehnsucht ist auch in der Romantik von großer Bedeutung. Indem die Romantik dem Konzept des Heimwehs eine zeitliche Dimension hinzugefügt hat, ist die Romantik in großem Maß an der Entstehung des Konzepts der Nostalgie, wie sie heute verstanden wird, beteiligt²⁷¹. Das Objekt der Nostalgie der Romantik ist das Mittelalter, das als mystische und zauberhafte Welt als Gegenkonzept zur entzauberten Moderne fungiert. Die Nostalgie in *Blade Runner 2049* ist auch als eine Romantische zu bezeichnen, insofern sie Sehnsucht nach einer anderen Welt ist, die der entzauberten und tristen Gegenwart entgegengesetzt ist. Doch während die Nostalgie in der Romantik mit Freiheit verbunden ist, unterliegt sie in *Blade Runner 2049* der Verwaltung, die auch vor der Nostalgie nicht halt macht. So ist Jois 1950er Stil Teil ihres ästhetischen Katalogs, das Hologramm Elvis Presleys spielt ein vorgefertigtes Programm und selbst ihre privaten Erinnerungen sind ein industrielles Produkt und wurden den Replikanten von der *Wallace Corporation* eingefplant.

2.2. Liebesbeziehungen

Die Liebesbeziehung und insbesondere die Liebesehe ist ein zentraler Aspekt des Romantischen Liebesideals. Als Teil der Trias Liebe-Ehe-Sexualität konstituiert die Ehe dieses Ideal und erfährt zugleich durch die Romantik eine tiefgreifende Veränderung. Das Ehekonzept der Romantik ist das Konzept einer reinen Liebesehe. Kalkulationen, seien es nun ökonomische oder soziale, spielen ebenso wenig eine Rolle wie freundschaftliche Zuneigung²⁷². Allein die Liebe legitimiert die Ehe, alles andere entstellt sie nur. Eine Ehe in der andere Faktoren als die Liebe entscheiden sind, bezeichnet Schlegel als Konkubinat, da für ihn eine Ehe aus ökonomischen oder sozialen Gründen mit der Prostitution vergleichbar ist, in der ebenso ökonomische Kalkulationen zu einem Abhängigkeitsverhältnis führen, in dem Liebe keine Rolle spielt²⁷³. Dem setzt er in seinem Roman *Lucinde* die Liebesehe entgegen, in der sich die körperliche und seelische Einheit der Liebenden ausdrückt. Ehe wird dort als “ewige Einheit und Verbindung unserer Geister”²⁷⁴ bezeichnet. Die Ehe wird in der Romantik durch die Liebe legitimiert und ist zugleich als Ausdruck der Vereinigung das Ziel, auf das die Liebe gerichtet ist²⁷⁵. Liebe und Ehe sind dabei gleichbedeutend mit Glück. Der Zustand des Glücks für das Individuum durch die Liebe bildet ein hohes (oft sogar das

²⁷¹ Vgl. Chauliac (2023) S. 142.

²⁷² Vgl. Elke Reinhardt-Becker (2005): Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der neuen Sachlichkeit, Campus Verlag, Frankfurt/New York 2005, S. 167.

²⁷³ Vgl. Oesterreich (2011) S. 62.

²⁷⁴ LC S. 7.

²⁷⁵ Vgl. Elke Reinhardt-Becker (2005) S. 170.

höchste) Ideal der Romantik. In diesem Sinn kann die Liebe und damit auch die Liebeshe als ethisches Prinzip der Romantik verstanden werden.

Der Liebesrausch der Romantik kann allerdings kein dauerhafter Zustand und Basis einer stabilen Liebesbeziehung sein. Mit diesem Problem muss die Literatur der Romantik umgehen. Häufig beginnt die Ehe erst am Ende der Erzählung, sodass nur die leidenschaftliche Phase der Anbahnung dargestellt wird. In *Das Marmorbild* erfährt man beispielsweise nichts über den Liebesalltag von Florio und Bianka. Schlegels Darstellung eines leidenschaftlichen Ehealltags in *Lucinde* bildet eine Ausnahme unter den Romantischen Erzählungen. Es gibt auch Romantische Werke, die mit dieser Problematik offener umgehen. In *Der Sandmann* werden die Probleme der Verlobten Nathanael und Clara ganz offen thematisiert und in *Undine* sehen wir, wie eine Liebeshe mit der Zeit in Missgunst und Feindschaft umschlägt. Die postromantische Literatur greift das Ideal der reinen Liebeshe und die Einheit von Liebe-Ehe-Sexualität auf, wobei diese beiden Ideale jeweils grundlegenden Veränderungen unterworfen sind.

2.2.1. Houellebecq: Das erotische Kapital

Das Romantische Ideal der autonomen und reinen Liebeshe hält der Realität in *La possibilité d'une île* nicht stand. Sowohl die Ehe mit Isabelle als auch die Beziehung zu Esther unterliegen Faktoren, die über das individuelle Empfinden hinausgehen und gesellschaftlicher Natur sind. Wie in präromantischen Zeiten sind es in *La possibilité d'une île* das ökonomische und das soziale Kapital, die entscheidend für die Wahl auf dem Heirats- und Liebesmarkt sind. Bereits in der ersten Nacht, die sie miteinander verbringen, tauschen sich Isabelle und Daniel über ihre jeweils sehr hohen Gehälter und über die Attraktivität von Männern im Rampenlicht aus²⁷⁶. Gefühle spielen dennoch eine große Rolle bei der Anbahnung ihrer Beziehung und schließlich ihrer Ehe, doch ökonomisches und soziales Kapital sind nicht unwichtig, deshalb handelt es sich nicht um eine reine Liebeshe.

Das ist jedoch kein Rückschritt zu präromantischen Zeiten, in denen ökonomisches und soziales Kapital entscheidender sind als persönliche Präferenzen. Im Postromantischen kommt eine dritte Kategorie an Kapital hinzu, das mindestens genauso wichtig für den Liebesmarkt ist wie das soziale und das ökonomische: das erotische Kapital. In *Why Love Hurts* beschreibt Eva Illouz die Bedeutung des erotischen Kapitals, das sich in der Konsum- und Mediengesellschaft durch die permanente Propagierung von Beautyprodukten und

²⁷⁶ Vgl. PI S. 34 f.

Fitness herausgebildet hat²⁷⁷. In der aggressiv hedonistischen Gesellschaft von *La possibilité d'une île*, in der die körperliche Lust den obersten Wert bildet, was sich in einer pornofizierten Gesellschaft und einem strikten Jugendkult ausdrückt, ist die Bedeutung des erotischen Kapitals nicht zu unterschätzen. Laut Illouz ist das erotische Kapital entscheidend für den Selbstwert innerhalb der Gesellschaft und bietet besonders Frauen die Chance auf gesellschaftlichen Aufstieg²⁷⁸. Sind für Männer eher noch das ökonomische und das soziale Kapital entscheidend, ist es für Frauen in der patriarchalen Gesellschaft besonders das erotische Kapital, das ihnen Aufstiegschancen durch Heirat nach oben ermöglicht. Das zeigt sich in Houellebecqs Roman ganz deutlich. Daniel verfügt durch seinen beruflichen Erfolg über ein sehr hohes soziales und ökonomisches Kapital, Isabelle und Esther hingegen verfügen über ein hohes erotisches Kapital. Als Isabelles erotisches Kapital mit ihrem Alter schwindet, sucht Daniel sich mit Esther eine junge Freundin, deren erotisches Kapital sehr hoch ist. Die Partnerschaften unterliegen also einer zutiefst ökonomischen Logik und nicht der Romantischen Spontanität.

Diese ökonomische Logik fängt Illouz mit dem Begriff "marriage markets" ein. Ehe und Liebesbeziehungen sind demnach wie ein Markt organisiert: Jede Person bringt gewisse Attribute, beziehungsweise ein gewisses Kapital mit, das ihren Wert auf dem Markt bestimmt und sie in ein Wettbewerbsverhältnis zueinander setzt²⁷⁹. Verschiedene Formen des Kapitals können dabei gegeneinander ausgetauscht werden, wie es auch bei Daniel der Fall ist, der soziales und ökonomisches gegen erotisches Kapital tauscht.

Die Entstehung des erotischen Kapitals als Größe auf dem Heiratsmarkt datiert Eva Illouz auf das beginnende 20. Jahrhundert. Zu dieser Zeit beginnt die Sexualität sich von starren Moralvorstellungen zu emanzipieren und eine Konsumgesellschaft ist im Entstehen, deren ethisches Prinzip die Lust des Individuums in den Vordergrund stellt²⁸⁰. Diese Lust ist eng mit der Sexualität verbunden, weshalb viele Produkte, insbesondere Beauty-Produkte, um Sexualität im Sinne einer sexuellen Ausstrahlung, also um Sexappeal kreisen. Die Kommodifizierung der Sexualität führt dazu, dass sich die Sexualität von Emotionalität, Liebe und Reproduktion ablöst und zu einer eigenständigen Größe wird²⁸¹.

Diese Entwicklung zeigt sich in verschärfter Form in *La possibilité d'une île*. Der Hedonismus der Konsumgesellschaft und die Sexualität als gesellschaftliche Größe werden

²⁷⁷ Vgl. Eva Illouz (2012): *Why Love Hurts*, Polity Press, Cambridge 2012, S. 56.

²⁷⁸ Vgl. Ebd. S. 57.

²⁷⁹ Vgl. Ebd. S. 53.

²⁸⁰ Vgl. Ebd. S. 43.

²⁸¹ Vgl. Ebd. S. 45.

ins Absurde geführt. Der aggressive Hedonismus diktiert das permanente Empfinden von Lust, was zu einer pornofizierten Gesellschaft führt. Sexappeal als Wert an sich hat sich zu einem strikten Jugendkult entwickelt, in dem die Körper mit aller Kraft der jugendlichen Schönheitsnorm unterworfen werden, die in Zeitschriften wie *Lolita* propagiert wird. Die Lust ist in Zwang umgeschlagen und wird schließlich durch transhumanistische Eingriffe in die Ewigkeit ausgedehnt.

Illouz bemerkt, dass das erotische Kapital, anders als das soziale und das ökonomische, nicht an Klassen gebunden ist. Die gesellschaftlichen Standards, die Sexiness definieren, können von Menschen unabhängig von Klasse imitiert werden, weshalb sich gerade dadurch für Frauen, die in der patriarchalen Gesellschaften diesen Standards strenger unterworfen sind, Aufstiegsmöglichkeiten eröffnen²⁸². Dass das erotische Kapital nicht direkt an die Klassenzugehörigkeit gebunden ist, bedeutet jedoch nicht, dass sich keine hierarchischen Strukturen herausbilden. Durch die standardisierten Bilder von Attraktivität und Sexappeal, die durch Werbung und Kulturindustrie verbreitet werden, entsteht eine Norm, die die Menschen nach ihrer Attraktivität hierarchisiert²⁸³. Attraktivität ist also anders als in der Romantik kein zutiefst subjektives Empfinden, sondern folgt gesellschaftlichen und ökonomischen Normen. In der pornofizierten Gesellschaft von *La possibilité d'une île* spielt das erotische Kapital eine noch bedeutendere Rolle. Daniel vergleicht sexuelle Attraktivität mit der Adelsgesellschaft des Ancienne Régime, insofern die Geburt jeweils mit einer Vormachtstellung einhergeht²⁸⁴.

In einer solchen Gesellschaft wirkt das Ideal der Liebesehe aus der Romantik antiquiert. Während die Liebesehe auf dem subjektiven Empfinden der Liebenden beruht, sich allein aus deren Liebe legitimiert und ihre Vereinigung auf körperlicher und seelischer Ebene symbolisiert, sind Beziehungen in *La possibilité d'une île* nach ökonomischen Maßstäben strukturiert. Die Liebe kann nicht autonom sein, sondern richtet sich nach gesellschaftlichen Maßstäben und Kalkulationen, die nach individualistischen Werten ausgerichtet sind. Welche Beziehung verschafft am meisten Lust oder ermöglicht gesellschaftlichen Aufstieg? Solche Fragen treten an die Stelle der Romantischen Spontanität. Damit zerbricht auch die Einheit Liebe-Ehe-Sexualität, denn die Sexualität löst sich als eigenständige Größe von der Liebe und der Ehe ab, während die Ehe ökonomischen Kalkulationen unterliegt und sich somit wiederum von Liebe und Sexualität löst. Die Spontanität verschwindet allerdings nicht

²⁸² Vgl. Ebd. S. 48.

²⁸³ Vgl. Ebd. S. 50.

²⁸⁴ Vgl. PI S. 214.

gänzlich, sondern steht zumindest für Daniel am Anfang seiner beiden Beziehungen. Seine Romantischen Allüren erscheinen in der hedonistischen Gesellschaft altmodisch und überholt, sodass er sich auf Esthers Geburtstagsfeier, die der Inbegriff des aggressiven Hedonismus ist, wie ein “monstre préhistorique”²⁸⁵ fühlt.

Der Individualismus, der im 19. Jahrhundert noch die Liebesehe ermöglicht hat, indem er individuellen Bedürfnissen den Vorrang vor gesellschaftlichen Konventionen einräumte, ist in *La possibilité d'une île* für ihr Ende verantwortlich. In seiner aggressiven Ausbreitung stellt er das individuelle Lustempfinden und den gesellschaftlichen Aufstieg über das Romantische Liebesideal. Somit werden paradoxerweise gesellschaftliche Normen durch den Individualismus wieder wichtiger als das subjektive Empfinden, da diese Normen den sozialen Aufstieg des Individuums ermöglichen.

2.2.2. Murata: Die Suche nach neuen Formen

Natsuki führt in *Das Seidenraupenzimmer* drei verschiedene Ehen, beziehungsweise eheähnliche Beziehungen. Die drei Beziehungen finden zu unterschiedlichen Zeitpunkten in ihrem Leben statt und unterscheiden sich fundamental voneinander. Dabei bauen die einzelnen Beziehungen aufeinander auf und sind in ihrer Gesamtheit als Prozess in drei Schritten zu begreifen.

Die erste dieser Beziehungen ist die Beziehung mit Yu in Akashina, die Natsuki in ihrer Kindheit führt. Diese Beziehung entspricht dem Ideal der Romantischen Liebe: Sie basiert allein auf Liebe, ist unabhängig von sozialen oder ökonomischen Kalkulationen, strebt sowohl physische als auch seelische Vereinigung an und endet sogar in einem Ehegelübde der beiden. Die Einheit von Liebe-Ehe-Sexualität bildet die Struktur der Beziehung. Entscheidend ist auch das Umfeld: Akashina ist ein Ort, wo die Einheit von Mensch und Natur noch gegeben zu sein scheint und die Entfremdung, die die industrielle Gesellschaft prägt, noch nicht eingesetzt hat.

Marcuse geht davon aus, dass die von Freud konstatierte Einteilung der Triebstruktur in Eros und Thanatos nicht nur auf individueller, sondern auch auf gesellschaftlicher Ebene gültig ist. Dabei identifiziert er die Natur als “Raum der Freiheit von der gesellschaftlichen Funktion”²⁸⁶ mit dem Eros. Die Industrialisierung natürlicher Räume bezeichnet Marcuse dabei als “Repression romantischer Träume”²⁸⁷ und identifiziert sie aufgrund ihrer

²⁸⁵ PI S. 333.

²⁸⁶ Marcuse (1968) S. 28.

²⁸⁷ Ebd.

destruktiven Tendenz mit dem Thanatos. Ebenso unterliegt die Beziehung von Natsuki und Yu, die als Liebesbeziehung frei von gesellschaftlicher Funktion ist, der Repression der Industrie. Die Familie der beiden unterbindet die Beziehung und Natsuki wird der Kontakt zu Yu und zu Akashina untersagt. Natsuki wird in die industrielle Welt der “Fabrik” überführt und mit der Romantik ist es vorbei. Die moralischen Gründe der Repression ihrer Beziehung, also das Inzesttabu und die Tatsache, dass es sich um Kinder handelt, sind dabei nur vorgeschoben. Natsukis Missbrauchserfahrung wird nicht ernst genommen und im Gegensatz zu ihrer Liebesbeziehung mit Yu gibt es keine moralische Entrüstung. Der eigentliche Grund der gesellschaftlichen Sanktionierung ihrer Beziehung liegt darin, dass sie in eben jenem Romantischen “Raum der Freiheit von gesellschaftlicher Funktion” stattfindet und sich somit der sozialen Triebkontrolle und dem Imperativ von Produktion und Reproduktion entzieht. Schließlich wird auch ihre Ehe mit Tomoobi sanktioniert, weil sie diesem Imperativ nicht folgt, obwohl die moralischen Verstöße in diesem Fall nicht gegeben sind.

Natsukis zweite Beziehung ist ihre Ehe mit Tomoobi, die als Zweckehe bezeichnet werden kann. Um der Kontrolle ihrer jeweiligen Familie zu entgehen, haben sich die beiden im Internet kennengelernt und beschlossen, eine Ehe einzugehen. Ihr Eheleben unterliegt dabei detaillierten vertraglichen Vereinbarungen, die neben der Aufteilung der Hausarbeit jeglichen sexuellen und überhaupt jeden physischen Kontakt ausschließen²⁸⁸. Sexualität und Liebe spielen in dieser Ehe keine Rolle. Ihr alleiniger Zweck ist es, ihren Familien ein “normales” Leben vorzuspielen. Mit dem Romantischen Ideal der Liebeshe wird aus Gründen der sozialen Kalkulation gebrochen: Die Einheit von Liebe-Ehe-Sexualität wird aufgelöst und auch die physische und seelische Vereinigung wird nicht angestrebt. Besonders die physische Nähe wird mit allen Mitteln vermieden. Außerdem ist die Ehe nicht autonom, sondern wurde aus Gründen, die außerhalb ihrer selbst liegen, geschlossen. Letztendlich ist die Ehe das Resultat der industriellen Zwänge der “Fabrik”. Das Leben in einer Ehe ist als Norm gesetzt und alles, was von dieser Norm abweicht, gilt als “krank”. Natsuki und Tomoobi sind dazu gezwungen, eine Zweckehe zu führen, da sie weder in der Lage sind, eine Liebeshe zu führen, noch außerhalb der gesellschaftlichen Norm leben wollen. Bei der Ehe, die in der “Fabrik” als “normal” gilt, handelt es sich aber keineswegs um das Modell der Liebeshe. Das zeigt sich daran, dass die Ehe von Natsuki und Tomoobi ebenfalls sanktioniert wird. Da die beiden keine Kinder haben, erfüllen sie nicht die formalen Anforderungen, die die “Fabrik” an sie stellt. Damit offenbart sich der zweckgebundene Charakter der Ehe der

²⁸⁸ Vgl. SRZ S. 108.

“Fabrik”. Schließlich ist die Zweckehe von Natsuki und Tomoobi mit ihren Kalkulationen und der vertraglichen Verwaltung die Konsequenz einer Gesellschaft, die auf Kalkulation und Verwaltung basiert.

Wenn ihre Beziehung mit Yu einem Romantischen Naturzustand entspricht und ihre Ehe mit Tomoobie der ernüchternden Einsicht, dass in der total industrialisierten Welt der Fabrik das Zusammensein der Menschen dem Zweck von Produktion und Reproduktion zu dienen hat und die Romantik diesem Zweck unterworfen ist, ist Beziehung, die Natsuki am Ende des Romans mit Yu und Tomoobi führt, die Suche nach einer neuen Form des Zusammenlebens.

Natsuki, Yu und Tomoobi stehen außerhalb der Gesellschaft der “Fabrik”, da sie sich in sie nicht integrieren können. Der obersten Maxime von Produzieren und Reproduzieren leisten sie keine Folge. Das Ideal der Romantik ist in der Gesellschaft der “Fabrik” nicht zu verwirklichen und in dem auf Leistung abgestimmten Beziehungssystem können Natsuki und die anderen nicht leben. Ihr Zusammenleben in Akashina gleicht der Suche nach einer neuen Form der Beziehung, die sowohl die Romantik als auch das Leistungsprinzip der “Fabrik” hinter sich lässt. Am Anfang der neuen Beziehung steht eine Scheidungszeremonie. Sowohl die Liebeshe Natsukis und Yus als auch die Zweckehe zwischen Natsuki und Tomoobi wird dabei geschieden. So machen sich die drei frei von den Konventionen der “Fabrik” als auch der Romantik. Sie drei feiern dabei ihr Ende und ihren Anfang²⁸⁹ und Tomoobi spricht davon, dass sie ihre Beziehung “transzendiert”²⁹⁰ haben. Es folgen weitere Übungen, um sich aus der menschlichen Gesellschaft zu lösen, die schließlich in Mord und Kannibalismus enden. Sexuell sind die drei nicht aktiv. Sie wärmen gegenseitig ihre Körper und laufen nackt herum, doch zu sexuellen Handlungen kommt es nicht. Dabei erwacht gerade in diesem sexuell zwanglosen Umfeld Natsukis Sexualität wieder²⁹¹, ebenso wie ihr Ohr und ihr Mund durch den Kannibalismus geheilt werden. Die Befreiung von sämtlichen menschlichen Konventionen – inklusive der Romantik – heilt Natsukis versehrten Körper.

2.2.3. Villeneuve: Liebe als Fantasie

Obwohl das Thema Liebe in *Blade Runner 2049* eine große Rolle spielt, zeigt der Film beinahe keine Liebesbeziehung. Die einzige Beziehung, die man sieht, ist die zwischen Joi und K. Die Beziehung zwischen Rachael und Deckard spielt indirekt eine Rolle, insofern es um das Kind der beiden und um die Trauer Deckards nach ihrem Tod geht. Das ist aber

²⁸⁹ Vgl. Ebd. S. 213.

²⁹⁰ Ebd. S. 215.

²⁹¹ Vgl. Ebd. S. 229.

bereits alles, was man an Liebesbeziehungen mitbekommt. Da *Joi* ein erfolgreiches Produkt ist, ist anzunehmen, dass ein großer Teil der Liebesbeziehungen in der Welt von *Blade Runner 2049* mit einer *Joi* geführt werden. Dazu, ob es ein männliches Äquivalent zu *Joi* gibt und wie verbreitet Liebesbeziehungen sind, die zwischen Menschen, beziehungsweise Replikanten geführt werden, sagt der Film nichts. Da die Beziehung zwischen *Joi* und *K* jedoch die einzige ist, die gezeigt wird, und die Reklame für *Joi* das Stadtbild von Los Angeles prägt, ist anzunehmen, dass Beziehungen mit *Joi* die dominante Form der Liebesbeziehung bilden. Daraus lassen sich zwei Beobachtungen ableiten:

1. Die Gesellschaft von *Blade Runner 2049* ist patriarchal.
2. Die gesellschaftliche Struktur von Nostalgie und Verwaltung spiegelt sich in den Liebesbeziehungen.

Punkt 1 ist in Anbetracht der sehr repressiven Gesellschaft nicht sonderlich überraschend. Zwar gibt es einige Frauen in Führungspositionen, aber die Gesellschaft von *Blade Runner 2049* beruht auf der Ausbeutung der Replikanten und in dieser manifestiert sich eine rigide Geschlechterordnung. Während männliche Replikanten zu gewalttätigen Arbeiten gezwungen werden, werden weibliche Replikanten vorwiegend sexuell ausgebeutet.

Punkt 2 ist besonders unter dem Aspekt des Postromantischen interessant. In *Joi* vereinigen sich Nostalgie und Verwaltung. Sie ist die Sehnsucht nach einer Romantischen Liebesbeziehung "wie früher", eingeebnet in die Verwaltung einer verwalteten Welt. Bezeichnend dafür ist die Kusszene auf dem Dach von *Ks* Appartement²⁹². Darin werden zunächst die Sehgewohnheiten von Liebesfilmen abgerufen, also eine Romantische Fantasie, und dann durch den Anruf der Polizeizentrale, die *K* zu sich schickt, unterbrochen. Die Fantasie wird also durch die Verwaltung kontrolliert.

Meine These dazu ist, dass es sich bei *Joi* nicht nur um ein Produkt handelt. *Joi* ist vielmehr die Verkörperung der Fantasie und des Traums in einer verwalteten Welt.

In *Why Love Hurts* vertritt Eva Illouz die These, dass Liebe zu einem großen Teil auf Fantasie beruht²⁹³. Das imaginierte Bild der geliebten Person steht in seiner Wirkmacht der realen Person in nichts nach und in gewisser Weise erfinden wir das Objekt der Liebe, in dem sich unsere Fantasien und Träume spiegeln. Dadurch ist Liebe eine antizipatorische Emotion²⁹⁴. Noch bevor wir lieben, träumen wir von der Liebe. Und so wird die Liebe von unseren Fantasien und unseren Träumen strukturiert. Auch im Moment der Liebe besteht

²⁹² Vgl. BR 0:21:10.

²⁹³ Vgl. Illouz (2012) S. 200.

²⁹⁴ Vgl. Ebd S. 206.

diese zu einem erheblichen Teil aus Tagträumen über die gemeinsame Zukunft, Erinnerungen und Wünsche der Gegenwart. Diese Fantasien haben die Form von Narrativen und Bildern, in denen Fiktion und Realität verschwimmen. Fiktionale Werke, insbesondere Film und Literatur, beeinflussen diese Fantasien in ganz erheblichem Maß. Die Bilder und Narrative unserer Liebesfantasien orientieren sich an kulturell signifikanten Filmen und Romanen. Aufgrund des Einflusses fiktionaler Werke auf die Liebe nimmt Illouz auch einen großen Einfluss der Konsumkultur auf die Liebe an²⁹⁵. In der Konsumkultur ist das Narrativ der persönlichen Erfüllung als höchstes Glück vorherrschend. Dieses Glück ist oft gleichbedeutend mit der großen Liebe und dabei immer mit Konsum verbunden, ob Make-up und Parfums fürs erste Date, romantische Komödien oder Dating-Apps.

Was ist Joi schließlich anderes als die Manifestation einer solchen Fantasie? Sie ist immer an Ks Seite, ist attraktiv, unterstützt ihn, widerspricht ihm, wo es nötig ist, ist fürsorglich und opfert sich schließlich für ihre große Liebe. Ästhetisch werden die Narrative und Bilder der Liebesfilme bedient. Der Kuss bei Regen auf dem Dach einer Großstadt²⁹⁶, sie in einem Kleid der 1950er Jahre ihn auf die Wange küssend²⁹⁷, sie gesteht ihm ein letztes Mal ihre Liebe, bevor sie den Opfertod stirbt²⁹⁸. Joi ist eine Romantische Fantasie, die sich ästhetisch aus den Liebesfilmen der letzten Jahrzehnte speist. Ihre bunten Werbetafeln überdecken das triste Grau von Los Angeles ebenso wie Ks Fantasien von seiner Liebe mit Joi und seiner wundersamen Geburt die triste Realität seines Daseins überdecken. In der Sexszene mit Mariette ist Joi die Fantasie der Liebe, die sich über Mariettes Körper legt, um zu verschleiern, dass es sich eigentlich um einen emotionslosen Akt, der auf einem ökonomischen Tauschgeschäft beruht, handelt. Joi ist die in der verwalteten Welt kommodifizierte Fantasie.

Darin liegt das postromantische des Films. Auch in der Romantik spielt sich die Liebe hauptsächlich als Fantasie ab, die als solche einen erheblichen Einfluss auf das Leben der Menschen hat. Die Liebenden der Romantik betreten gemeinsam oft wörtlich eine Traumwelt. Das Wesen der Liebe als Traum, der die Umwelt tiefgreifend verändert, die Vermischung von Realität und Fiktion – all das sind typische Merkmale der Romantik. Die Liebe ist in der Romantik allerdings ein gemeinsamer Traum. Ks Traum hingegen ist einsam, denn Joi ist ein Konsumobjekt in der Form eines Traums. Sie ist ein Fantasie-Produkt im doppelten Wortsinn: ein Produkt der Fantasie und eine Fantasie in Produktform.

²⁹⁵ Vgl. Ebd. S. 203.

²⁹⁶ Vgl. BR 0:21:10.

²⁹⁷ Vgl. Ebd. 0:17:20.

²⁹⁸ Vgl. Ebd. 1:55:57.

2.3. Zwischenfazit: Technisierte Gesellschaften

Das Romantische Ideal einer autonomen Liebe, die unabhängig von der Gesellschaft in einer Traumwelt existiert, die nur den Liebenden zugänglich ist, in einer Welt, in der politische und gesellschaftliche Kontexte keine Rolle spielen, dieses Ideal ist im Postromantischen nicht mehr möglich. Liebesbeziehungen sind fest in einen sozialen Kontext eingebettet und werden von diesem strukturiert. Daher bedarf es für eine Analyse der Liebesbeziehungen einer Auseinandersetzung mit der dargestellten Gesellschaft.

In *La possibilité d'une île* ist die Gesellschaft von einem aggressiven Hedonismus geprägt, der die Lust des Individuums als höchstes Gut begreift. Ergänzt wird dieser Hedonismus von transhumanistischen Plänen, den menschlichen Körper zu modifizieren, um das Lustempfinden zu steigern und zeitlich auszudehnen. Beziehungen folgen in dieser radikal individualistischen Gesellschaft ökonomischen Regeln. Wie auf dem Markt werden ökonomisches, soziales und erotisches Kapital ausgetauscht. Romantische Allüren wirken in dieser Gesellschaft antiquiert und unvernünftig.

Die industrielle Logik der "Fabrik" bestimmt in *Das Seidenraupenzimmer* die gesellschaftlichen Regeln. Wer sich an die Regeln hält, also sein Leben für Produktion und Reproduktion hingibt, gilt als gesund, während Menschen mit anderen Lebensentwürfen als krank gelten. Liebesbeziehungen sind in dieser Gesellschaft dem Zweck der gesellschaftlichen Reproduktion untergeordnet. Wer keine Familie gründet, ist suspekt. Liebe und Romantik werden dabei als Anreiz für die Gründung von Familien verwendet, sind aber dem Zweck der Reproduktion unterworfen. Die Familien von Natsuki und Tomoobi reden zwar viel von Liebe, doch in diesen Familien scheint es keine Liebe zu geben. Das Romantische Ideal ist nichts weiter als eine hübsche Fassade, um den zweckgebundenen Charakter der Beziehungen zu verschleiern.

In der zerstörten und tristen Welt von *Blade Runner 2049* sehnt man sich nostalgisch nach einem Anderswo. Ob es nun die 1950er und 60er Jahre sind, die ästhetisch immer wieder aufgerufen werden und eine Welt des Glamours symbolisieren, die der großen Katastrophe noch nicht anheimgefallen ist, oder die weit entlegenen Kolonien, auf denen man sich ein besseres Leben erträumt. Nostalgie ist auch in der Romantik ein großes Phänomen. Doch anders als in der Romantik unterliegt die Nostalgie in *Blade Runner 2049* der strikten Verwaltung eines autoritären Staates und mächtiger Konzerne. Die nostalgische Fantasie ist kommodifiziert und wird durch Joi verkörpert. Die Liebesbeziehung mit Joi entspricht zwar

in vielen Punkten dem Romantischen Ideal, ist aber eine kommodifizierte und verwaltete Fantasie.

Gemeinsam ist den drei Werken ein hoher Grad an Technisierung, der die Gesellschaft durchdringt. Damit meine ich nicht allein, dass die Technologie fest in das Leben der Menschen integriert und einen fundamentalen Bestandteil der Gesellschaft bildet, sondern auch, dass die Gesellschaft einer mechanischen Logik folgt. Die *Elohimiten* bauen die Gesellschaft so um, dass die Technik das gesamte Leben der (Neo-)Menschen diktiert. Das Leben in der "Fabrik" folgt den technischen Abläufen von Produktion und Reproduktion. Die *Wallace Corporation* fertigt ein Arbeitsheer technisch produzierter Replikanten, die einer strengen und normierten Kontrolle unterliegen, um sicherzustellen, dass sie "funktionieren". Das technische Wesen der jeweiligen Gesellschaft steht in Opposition zum Romantischen Ideal. Die Romantische Spontaneität und die Autonomie der Liebe, die ihren Zweck in sich selbst hat, läuft den mechanischen Strukturen dieser Gesellschaften entgegen. Dabei wird in *Blade Runner 2049* und *Das Seidenraupenzimmer* das Romantische Ideal in die technische Struktur der Gesellschaft integriert, um es nutzbar zu machen. Das eine Mal, um die Tristesse einer zerstörten Welt zu verschleiern, das andere Mal, um den Zyklus von Produktion und Reproduktion am Laufen zu halten. In *La possibilité d'une île* wird das Romantische Ideal hingegen von der Gesellschaft ausgestoßen, da es dem aggressiven Hedonismus und dem nach ökonomischen Prinzipien funktionierenden Zusammenleben zuwiderläuft.

IV. Schluss

Das Postromantische ist eine spezifische Art und Weise der Literatur (oder anderen Formen der Kunst) mit dem Programm der Romantik umzugehen. Ziel dieser Arbeit war die Untersuchung der postromantischen Verarbeitung des Romantischen Liebesideals. Welchen Veränderungen unterliegt das Romantische, dass es als postromantisch gelten kann? Was sind Merkmale dieses Postromantischen? Wie positioniert es sich gegenüber dem Romantischen Liebesideal? Und was bleibt übrig von diesem Ideal? – Diese Fragen durchziehen meine Arbeit. Schon die Romantik ist eine Epoche, die innere Widersprüche nicht ablehnt, sondern als Teil ihrer selbst stets thematisiert und dadurch Offenheit gewinnt. Diese Offenheit und der Umgang mit der eigenen Widersprüchlichkeit setzt sich im Postromantischen (teilweise noch verschärft) fort. Die Vorsilbe “post-” legt bereits nahe, dass es sich beim Postromantischen um ein postmodernes Phänomen handelt. Das bedeutet: Vielfältigkeit, Gleichzeitigkeit und Nebeneinander diverser Strömungen und Ansätze, die sich auf die ein oder andere Art und Weise auf die Romantik beziehen. Eine eindeutige und abschließende Antwort auf die obigen Fragen zu geben ist also nicht einfach. Daher fasse ich das Postromantische spezifischer.

Eine allzu große Offenheit des Begriffs führt schnell zu Beliebigkeit und erschwert die Analyse. Der für meine Arbeit geltende Begriff von postromantischer Liebesdarstellung ist ein spezifischer Umgang mit der Liebe, der sich auf der Folie der Romantik und ihres Liebesideals abspielt. Das Romantische Liebesideal wird zunächst aufgegriffen, die Wiedergabe erfolgt jedoch in verzerrter, mutierter, entwickelter oder defekter Form. Mit diesem Begriff des Postromantischen und den Ergebnissen meiner Analyse kann ich nun Antworten auf obige Fragen geben.

Welchen Veränderungen unterliegt das Romantische Liebesideal, dass es als postromantisch gelten kann?

Signifikant für die Transformation des Romantischen ins Postromantische ist der titelgebende Prozess des Zerfalls. Damit meine ich nicht allein den metaphorischen Zerfall im Sinn des Zugrundegehens des Romantischen Liebesideals, sondern den wörtlichen Sinn. Das für die Romantik ausschlaggebende Konzept der Einheit löst sich im Postromantischen auf: Die Einheit zerfällt in ihre Einzelteile. In der Romantischen Liebe spielen sowohl Geist als auch Körper eine entscheidende Rolle. Der Mensch wird als Einheit von Körper und Geist begriffen und die Liebe hat damit sowohl eine geistige Dimension (Seelenverwandtschaft) als auch eine körperliche (Sexualität). In allen drei untersuchten Werken wird die ideologische

Trennung von Körper und Geist auf gesellschaftlicher Ebene dargestellt. Die Begierde ist in der Gesellschaft von *La possibilité d'une île* zu einer rein körperlichen Begierde geworden. Seelische Nähe wird als antiquiert verlacht. Nur die körperliche Lust scheint noch zu zählen, was sich zu einem wahren Körperkult und der kulturellen Hegemonie der pornographischen Ästhetik entwickelt. Tausende Jahre später ist auch die Lust gestorben. Der Neo-Mensch fristet ein einförmiges Dasein, das nur den körperlichen Erhalt zum Inhalt hat und seelische Belange ausschließt.

Die Körper der Menschen in *Das Seidenraupenzimmer* sind auf ihre Funktion innerhalb der Produktions- und Reproduktionsmaschinerie reduziert. Sie sind kommodifiziertes Material, von der Seele abgeschnitten und den gesellschaftlichen Verhältnissen unterworfen.

Ähnlich ergeht es den Replikanten in *Blade Runner 2049*. Liebe ist in diesem Film zu einer Ware geworden und wird in Körper und Geist getrennt verkauft. Das Produkt *Joi* dient der seelischen, die *Pleasure Models* der körperlichen Befriedigung.

Ebenso vom Zerfall betroffen ist die das Liebesideal der Romantik konstituierende Einheit von Liebe-Ehe-Sexualität. In *La possibilité d'une île* hat sich die Sexualität von der Liebe emanzipiert und ist zu einer eigenen Größe geworden, deren gesellschaftlicher und zwischenmenschlicher Einfluss den der Liebe bei weitem übersteigt. Die Ehe ist in *Das Seidenraupenzimmer* ein reiner Zweckverbund. Natsukis skandalöse Scheinehe entlarvt dabei den zweckgebundenen Charakter, den die Ehe allgemein angenommen hat. Ebenso dient die Sexualität allein der gesellschaftlichen Reproduktion und ist damit von der Liebe abgetrennt. In *Blade Runner 2049* ist die Einheit von Liebe-Ehe-Sexualität in verschiedene kommerzielle Produkte gespalten: Mit *Joi* erwirbt man eine liebende Ehefrau, die *Pleasure Models* verkaufen ihren Körper zur sexuellen Befriedigung.

Die Einheit von Mensch und Natur ist in der Romantik insofern von Bedeutung, als die Natur das Empfinden des Subjekts spiegelt. In der Romantik ist die Natur daher nicht das dem Menschen Fremde, sondern Teil des Menschen, insofern sie durch das Bewusstsein des Subjekts gestaltet wird. In allen drei Werken löst sich diese Einheit auf. Der Mensch entfremdet sich von der Natur, indem er die Beherrschung über sie ausweitet. Das transhumanistische Vorhaben der *Elohimiten* geht so weit, dass sie die Natur des Menschen durch genetische Modifikationen verändern und beherrschen wollen. Tausende Jahre später leben die Neo-Menschen in einer technisch automatisierten Welt, in der nicht einmal mehr die Fortpflanzung biologisch erfolgt und die Natur weitreichender Zerstörung zum Opfer gefallen ist.

Natsukis Leben ist geprägt von ihrer Kindheitserfahrung in Akashina: Akashina erscheint ihr als Idealzustand – ein Ort an dem der Mensch mit der Natur im Einklang lebt. Damit bildet Akashina in Natsukis Vorstellung den Gegensatz zur “Fabrik”, in der der Mensch als Werkzeug in einer Industriegesellschaft und somit von der Natur entfremdet lebt.

Ebenso fremd erscheint die Natur in *Blade Runner 2049*. In der Supertotalen präsentiert der Film Bilder von verödeten Landschaften, Müllbergen, die sich bis an den Horizont türmen und endlosen Wüsten. Die Menschen leben auf engem Raum in düsteren Städten zwischen grauen Gebäuden und bunten Reklamen. Echte Tiere und Pflanzen, selbst natürlicher Rohstoff wie Holz, sind zu einer unbezahlbaren Rarität geworden. Die Bilder der zerstörten Natur befeuern das den Film durchziehende Gefühl von Entfremdung und Melancholie. Die einzige grüne Wald, der zu sehen ist, ist Teil einer künstlichen Erinnerung.

So, wie die Romantische Einheit im Postromantischen zerfällt, verliert die Liebe ihre Autonomie, die für das Romantische Liebesideal zentral ist. Das Liebesideal der Romantik ist das einer Liebe, die ihren Zweck in sich selbst hat. Eine Liebe, die unabhängig von gesellschaftlichen Verhältnissen, sozialem Status und ökonomischen Kalkulationen stattfindet. Die Liebe der Romantik ist eine heilige, keine profane und als solche steht sie über den Fragen des Alltags, über rationalen Kalkulationen und politischen Interessen. Im Postromantischen verliert die Liebe an Autonomie. Die Unterwerfung der Liebe unter gesellschaftliche Verhältnisse ist in allen drei Werken Thema. Die Struktur der Ökonomie hat sich in *La possibilité d'une île* in sämtlichen Lebensbereichen durchgesetzt. Auch die Liebe funktioniert nach den Prinzipien des Tauschs, sodass sich von einem Liebesmarkt reden lässt. Dort gibt es drei Formen des Kapitals, die ausgetauscht werden: soziales, ökonomisches und erotisches Kapital. Liebesbeziehungen werden so ihres intrinsischen Werts beraubt und dienen dem gesellschaftlichen Aufstieg. Hinzu kommt die Pornofizierung der Gesellschaft. Die Körper der Menschen, insbesondere die der Frauen, werden strikten Schönheitsnormen unterworfen. Die Fetischisierung des Körpers – von der Pornofizierung bis hin zu den Heilsversprechen des Transhumanismus – unterwirft die Körper den gesellschaftlichen Verhältnissen, sodass kein Raum mehr für eine autonome Liebe bleibt.

Ebenso sind die Körper in der “Fabrik” nichts weiteres als ein Werkzeug für den ewigen Kreislauf von Produktion und Reproduktion. *Das Seidenraupenzimmer* beschreibt eine Gesellschaft, in der die Wünsche des Individuums dem Erhalt der Gesellschaft radikal untergeordnet werden. Ehe und Sexualität dienen diesem Zweck und Liebe scheint zu einer Erzählung geworden zu sein, um diese Verhältnisse erträglicher zu gestalten.

In *Blade Runner 2049* ist der Protagonist, dem die Geschichte folgt, einer von unzähligen Replikanten – ein Arbeitsheer aus künstlich geschaffenen Körpern. Dieses neue Proletariat muss insbesondere in den Kolonien arbeiten, um diese bewohnbar zu machen, als *Blade Runner* abtrünnige Replikanten jagen, oder wie viele weibliche Replikanten ihren Körper verkaufen. Diese Replikanten sind einem System der totalen Verwaltung und Kontrolle unterworfen. Diese Kontrolle dringt bis in die Liebesbeziehung zwischen K und Joi vor. In einer Gesellschaft der totalen Kontrolle ist das Romantische Ideal der autonomen Liebe nicht möglich.

Die (christliche) Religion nimmt in der Romantik einen hohen Stellenwert ein. Das christlich geprägte Mittelalter ist Sehnsuchtsort und Schauplatz zahlreicher Werke der Romantik und religiöse Symbole und Metaphern durchziehen die Romantische Kunst. Nicht zuletzt die Liebe ist in religiöse Symbolik gekleidet. Dabei steht der Umgang der Romantik mit Religion und Liebe der Tradition der Mystik nahe. Die Romantische Erfahrung von Liebe ist wie die mystische Gotteserfahrung geprägt von der Erfahrung absoluter Einheit. Bei diesen Erfahrungen handelt es sich um ein übernatürliches Phänomen, das sich sowohl der Möglichkeit rationaler Erklärung als auch den banalen Erfahrungen des Alltags entzieht. Diese an die Mystik angelehnte Erfahrung von Einheit verschwindet im Postromantischen, das den Zerfall der Einheit thematisiert. Damit verschwindet allerdings nicht automatisch das Religiöse. Anstatt der Mystik ist jedoch ein anderes religiöses Phänomen präsent: Der Fetisch zeigt sich in verschiedenen Ausprägungen in allen drei untersuchten Werken. Gemeinsam ist ihnen aber immer, dass der Körper zum Fetischobjekt wird. Während in der Romantik der Körper den Ausgangspunkt der mystischen Erfahrung von Einheit bildet, wird im Postromantischen seine Fetischisierung dargestellt. In der Romantik ist er der Fixpunkt, in dem sich Körper und Geist vereinen. Er ist Projektionsfläche für Liebesfantasien und durch sein sexuelles Potential ermöglicht er die Vereinigung nicht nur im metaphorischen Sinn. Im Postromantischen dagegen ist der Körper dadurch, dass er fetischisiert wird, Quelle der Unterwerfung unter gesellschaftliche Verhältnisse.

In *La possibilité d'une île* findet die Fetischisierung zunächst Ausdruck im exzessiven Jugendkult und der Pornofizierung. Der jugendliche Körper wird verehrt, der alte Körper verachtet. Später wird der unsterbliche Körper zum Heilsversprechen. Dieses Heilsversprechen rechtfertigt genetische Modifikationen und Technisierung biologischer Abläufe, um das Versprechen zu realisieren. In beiden Fällen wird so der Körper und damit der Mensch den gesellschaftlichen Verhältnissen unterworfen.

In der “Fabrik”, wie Natsuki die bürgerliche Gesellschaft in *Das Seidenraupenzimmer* nennt, werden die Menschen von ihr als Werkzeuge für Produktion und Reproduktion beschrieben, was neben den ökonomischen Zwängen eine strikte Geschlechterordnung konstituiert. Dadurch, dass die Rolle der Menschen innerhalb dieser Gesellschaft naturalisiert wird, indem die gesellschaftlichen Verhältnisse von ihren biologischen Körpern abgeleitet werden, verschwinden diese gesellschaftlichen Verhältnisse hinter dem Kult um die Körper. Die Verdinglichung gesellschaftlicher Verhältnisse, also ihr Verstecken hinter den Dingen, die die gesellschaftlichen Verhältnisse selbst hervorgebracht haben, ist der Kern der Fetischisierung. Somit ist auch die Position des Körpers innerhalb der “Fabrik” als Fetischobjekt zu bezeichnen.

Die Körper der Replikanten in *Blade Runner 2049* sind diversen Formen der Fetischisierung ausgesetzt. Auch die Replikanten sind Werkzeuge, hinter denen gesellschaftliche Verhältnisse verschwinden und naturalisiert werden. Zugleich tragen die Replikanten das Heilsversprechen einer besseren Welt in sich, das fernab außerhalb der Erde auf den Kolonien liegen soll, die durch das Arbeitsheer der Replikanten erschlossen werden sollen. So werden die Replikanten quasireligiös verehrt, zugleich aber verachtet und zu einem prekären Leben am Rand der Gesellschaft verdammt.

Was sind Merkmale des Postromantischen?

Einige Merkmale des Postromantischen und der Eigenheit der postromantischen Liebesdarstellung lassen sich aus obigen Erkenntnissen vom Übergang des Romantischen ins Postromantische ableiten. So ist anstatt der Erfahrung von Einheit die Thematisierung von Zerrissenheit und Fragmentierung eine wesentliche Eigenschaft des Postromantischen. Das Subjekt sieht sich mit einer fragmentierten Gesellschaft konfrontiert, leidet unter Entfremdung und selbst die Liebe vermag diese Zerrissenheit nicht zu heilen, da sie selbst von Fragmentierung betroffen ist. Die Thematisierung von Zerrissenheit war bereits in der Romantik ein wichtiger Aspekt. In der Regel versprach die Liebe jedoch durch ihre einheitsstiftende Kraft einen Ausweg aus dieser Fragmentierung. Im Postromantischen ist nun die Liebe selbst von Fragmentierung betroffen.

Die Liebe hat ihre Autonomie eingebüßt. Merkmal des Postromantischen ist die Darstellung der Verwicklung von Liebe in gesellschaftliche, politische oder ökonomische Strukturen. Die Liebe wird an einen Zweck gebunden und verliert dadurch ihren intrinsischen Wert. Wie in *Blade Runner 2049* oder *La possibilité d'une île* lässt sich zuweilen ein

Aufflammen des Romantischen Ideals einer autonomen Liebe erkennen, meist in einem rebellischen Akt gegen die herrschende Ordnung.

Ein weiteres Merkmal des Postromantischen ist ein hoher Grad an Technisierung, der in den dargestellten Gesellschaften herrscht. Technisierung meint dabei nicht allein einen hohen technischen Stand der Gesellschaft, wie es besonders im Science-Fiction Genre verbreitet ist, sondern auch und insbesondere die Darstellung von Gesellschaften, die mechanisch funktionieren, also die einen hohen Grad an Verwaltung, staatlicher Kontrolle, Rationalisierung, Arbeitsteilung, Industrialisierung und Planung aufweisen. Es ist nicht verwunderlich, dass die Gesellschaften, in denen sich das Postromantische zeigt, diese Merkmale aufweisen, schließlich sind sie den Idealen der Romantik entgegengesetzt. Das Romantische Liebesideal bedarf Spontanität, Freiheit, Individualismus und einer Umwelt, die das Geheimnisvolle zulässt.

Gemeinsam ist den Werken weiterhin ihre düstere Stimmung. Der Ton der drei Werke mag sich unterscheiden: Während *La possibilité d'une île* von beißendem Zynismus geprägt ist, ist der Ton in *Das Seidenraupenzimmer* lakonisch, beinahe apathisch in Anbetracht der unerbittlichen sozialen Kälte, die geschildert wird. *Blade Runner 2049* hingegen ist durchzogen von Melancholie. Was die drei Werke jedoch vereint, ist ihr gesellschaftlicher Pessimismus, der mitunter dystopische Züge annimmt. *Blade Runner 2049* und *La possibilité d'une île* gehören zum Science-Fiction Genre und zeigen zukünftige Gesellschaften, in denen sich die Lebensbedingungen stark verschlechtert haben. Aber auch *Das Seidenraupenzimmer* und die Gegenwartspassagen in *La possibilité d'une île* zeigen zwar eine gegenwärtige Gesellschaft, betonen aber stark die dystopischen Züge, die in dieser angelegt sind.

Das Thema Gesellschaft rückt im Postromantischen also klar in den Fokus – ein großer Unterschied zur Romantik, die sich ganz auf das Individuum und dessen Empfinden konzentriert. Dieser Aspekt ist im Postromantischen aber nicht verschwunden: Das Empfinden des Individuums spielt nach wie vor eine entscheidende Rolle, wenn es um die Darstellung der Gesellschaft geht. Schließlich wird die Gesellschaft in *La possibilité d'une île* und *Das Seidenraupenzimmer* über die Eindrücke und das Empfinden von Daniel und Natsuki vermittelt. Und auch in *Blade Runner 2049* steht K, dessen melancholische Grundstimmung sich durch die Bilder der Kamera überträgt, eindeutig im Fokus. Ein zentraler Aspekt des Postromantischen ist also die Thematisierung gesellschaftlicher Verhältnisse durch die Linse des subjektiven Empfindens, wobei die Gesellschaft in düsteren Farben gezeichnet wird. Die Liebe und die Möglichkeit ihrer Verwirklichung ist dabei das

Bindeglied und daher zentral für das Postromantische: Liebe ist sowohl subjektives Empfinden als auch Ausgangspunkt für soziale Beziehungen.

Wie positioniert sich das Postromantische gegenüber dem Romantischen Liebesideal?

Aufgrund der pessimistischen und technizistischen Gesellschaftsdarstellung, die typisch für das Postromantische ist, lässt sich sagen, dass das Postromantische, deshalb post-romantisch ist, da es das Romantische Liebesideal nicht mehr mit den gesellschaftlichen Umständen vereinbar sieht. Das Romantische Liebesideal scheint zwar manchmal hervor, unterliegt aber immer wieder gesellschaftlichen Verhältnissen. Die Verwirklichung des Romantischen Liebesideals erscheint nicht mehr zeitgemäß. Ob das nun bedeutet, dass dieses Ideal überwunden werden und nach neuen Formen der Liebe gesucht werden sollte, oder ob eine Rückkehr zur Romantischen Liebe die Situation des Individuums verbessert, hängt ganz vom einzelnen Werk ab.

In *La possibilité d'une île* stellt das Romantische Liebesideal die Hoffnung auf Glück in einer kalten Gesellschaft dar. Gegen Ende des Romans kommt es sogar zu einem Aufflammen Romantischer Ideale, was Marie²³ und Daniel²⁵ zu ihrer Reise verleitet. Das Romantische ist hier ein Akt der Rebellion, der sich der herrschenden transhumanistischen Ordnung verweigert. Dennoch ist der Roman nicht optimistisch: Am Ende bleibt das Romantische Ideal ein Ideal und widerspricht als solches der Wirklichkeit.

In *Das Seidenraupenzimmer* hingegen wird die Suche nach neuen Formen des Zusammenseins, die sich der Funktionalität der "Fabrik" widersetzen, thematisiert. Natsuki, Yu und Tomoobi erforschen neue Formen der Existenz, fernab der gesellschaftlichen Konventionen und lassen so auch die Romantik hinter sich. Als Pohapipinpopianer führen sie ein Leben abseits von Moral und Konvention, das in krassem Gegensatz zur bürgerlichen Welt der "Fabrik" steht. Dennoch taucht auch hier immer wieder das Romantische in persiflierter Form auf, etwa wenn dem Streben nach Einheit durch Kannibalismus nachgegangen wird.

In der Welt von *Blade Runner 2049* erscheint Joi als Romantische Hoffnung auf ein bisschen Glück in einer tristen Welt. Joi ist allerdings ein Produkt – die kommodifizierte Romantische Fantasie. Ob Joi ihren Status als Produkt durch die Liebe zu K überwinden kann (ein zutiefst Romantisches Motiv) oder ob ihre Liebe nur die gelungene Simulation eines nahezu perfekten Produkts ist (was die Möglichkeit des Romantischen in der Welt von *Blade Runner 2049* negieren würde) bleibt offen. Gerade das Uneindeutige des Films in Bezug auf die Romantik ist es, was ihn postromantisch macht. *Blade Runner 2049* hinterfragt die

Möglichkeit des Romantischen in einer hochindustrialisierten, technizistischen und zerstörten Welt, verweigert sich jedoch einer eindeutigen Stellungnahme und überlässt die Beantwortung der Frage den Zuschauenden.

Was bleibt übrig vom Romantischen Ideal?

Das Postromantische hinterfragt radikal die Möglichkeit des Romantischen und seiner Ideale in einer Zeit, in der die gesellschaftlichen Zustände das Romantische nicht mehr zuzulassen scheinen. Was bleibt also übrig vom Romantischen? Letztendlich hängt das stark vom jeweiligen Werk ab und davon, ob eher hoffnungsvoll oder pessimistisch auf das Romantische geblickt wird. Eine Romantische Tradition, die sich jedoch definitiv ins Postromantische überträgt, ist die Fokussierung auf das Individuum und dessen Empfindungen. Das subjektive Empfinden ist der Modus, in dem die Welt wahrgenommen wird und die Welt wiederum ist ein Spiegelbild jener Empfindungen. Im Vergleich zur Romantik gewinnen gesellschaftliche Fragen im Postromantischen zwar deutlich an Relevanz, am Ende sind es aber deren Auswirkungen auf das Subjekt und dessen Weltwahrnehmung, die im Zentrum stehen.

Der für die Romantik charakteristische Hang zu Dichotomien setzt sich im Postromantischen fort. Tag - Nacht, bürgerliche Welt - fantastische Welt, Antike - Mittelalter, männlich - weiblich, Stadt - Natur, Verstand - Gefühl – diese für die Romantik typischen Dichotomien übertragen sich zwar nicht 1:1, doch auch das Postromantische ist geprägt von dichotomen Strukturen. Gegensatzpaare wie Tag - Nacht oder Antike - Mittelalter spielen zwar nicht mehr eine so große Rolle, dafür bleibt die Differenz von Verstand - Gefühl weiterhin signifikant. Dichotomien wie Stadt - Natur oder bürgerliche Welt - fantastische Welt finden sich auch häufig im Postromantischen, allerdings in aktualisierten Versionen wie Technik - Natur oder Alltag - Ausbruch.

Mit dem Hang zur Dichotomie geht zudem sowohl in der Romantik als auch im Postromantischen eine Zerrissenheit des Subjekts einher, das sich mit einer fragmentierten Welt konfrontiert sieht: Die Zerrissenheit des Subjekts und die Zerrissenheit der Welt bedingen sich gegenseitig – sowohl im Romantischen als auch im Postromantischen. In der Romantik lässt sich allerdings eine optimistische Tendenz erkennen. Natur, Poesie, Fantasie und insbesondere die Liebe versprechen, diese Zerrissenheit durch ihre einheitsstiftende Kraft zu heilen. Dadurch, dass im Postromantischen die Möglichkeit des Romantischen hinterfragt wird, das Romantische an seine Grenzen stößt und die gesellschaftlichen Verhältnisse den

Zustand der Zerrissenheit noch verschärfen, ist das postromantische Subjekt der Fragmentierung schutzlos ausgeliefert.

Wie Moderne und Postmoderne lassen sich Romantik und das Postromantische nicht scharf voneinander scheiden. In vielen Punkten greifen sie ineinander über. Aspekte der Postmoderne werden in der Moderne antizipiert, wie auch Postromantisches schon in der Romantik zu finden ist. Und dennoch ist eine Unterscheidung sinnvoll. Peter V. Zima charakterisiert die Postmoderne sowohl als Bruch mit als auch als Fortsetzung der Moderne²⁹⁹. Ebenso ist das Postromantische Fortsetzung und Bruch mit der Romantik.

Ich schreibe vom “Postromantischen” und nicht von der “Postromantik”, da es sich dabei nicht um eine Epoche handelt, sondern vielmehr um eine gewisse Art und Weise, das Romantische aufzugreifen. Wie diese Arbeit gezeigt hat, ist das Postromantische nämlich weder auf einen Kulturkreis noch auf eine zeitliche Epoche zu beschränken. Zwar habe ich für meine Analyse Werke aus dem 21. Jahrhundert gewählt und tatsächlich finden sich postromantische Merkmale vermehrt in Film und Literatur der Gegenwart, allerdings sind postromantische Aspekte bereits in der heterogenen und in sich widersprüchlichen Epoche der Romantik enthalten und somit zeitlich ungebunden. Das Postromantische ist geprägt von Fragmentierung, Zerrissenheit, Entfremdung und gesellschaftlichem Pessimismus. Kein Wunder also, dass es in Zeiten von Klimakatastrophen, des Erstarkens faschistischer Bewegungen, immer schnelleren technischen Fortschritts und zunehmender Vereinsamung des Subjekts vermehrt auftaucht. Das bedeutet jedoch auch, dass sich die Ideen der Romantik aktualisieren lassen und einen neue Sichtweise auf die Fragen der Gegenwart ermöglichen

²⁹⁹ Vgl. Zima (1997) S. 36.

Bibliografie

Siglen

BdL: Karoline von Günderrode (1804): Die Bande der Liebe, in: Detlef Kremer, Claudia Lieb (Hrsg.): Romantik - Das große Lesebuch, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2010.

BR: Denis Villeneuve (2017): Blade Runner 2049, Alcon Entertainment, USA 2017.

ER: Bettina von Arnim (1848): Eros, in: Detlef Kremer, Claudia Lieb (Hrsg.): Romantik - Das große Lesebuch, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2010, S. 124.

LC: Friedrich Schlegel (1799): Lucinde, Reclam Verlag, Stuttgart 2015.

MB: Joseph von Eichendorff (1819): Das Marmorbild, Reclam Verlag, Stuttgart 2015.

PI: Michel Houellebecq (2005): La possibilité d'une île, 5. édition, Librairie Générale Française, Paris 2009.

SM: E.T.A. Hoffmann (1816): Der Sandmann, Reclam Verlag, Stuttgart 2015.

SNL: Clemens Brentano (1818): Der Spinnerin Nachtlied, in: Detlef Kremer, Claudia Lieb (Hrsg.): Romantik - Das große Lesebuch, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2010, S. 113.

SRZ: Sayaka Murata (2020): Das Seidenraupenzimmer (japanisch orig. *Chikyu Seijin*), ins Deutsche übersetzt von Ursula Gräfe, 1. Auflage, Aufbau Verlag, Berlin 2020.

UN: Friedrich de la Motte Fouqué (1811): Undine, Anaconda Verlag, Köln 2012.

Abbildungen

Abbildung 1: Denis Villeneuve (2017): Blade Runner 2049, Alcon Entertainment, USA 2017, 0:31:27.

Abbildung 2: Denis Villeneuve (2017): Blade Runner 2049, Alcon Entertainment, USA 2017, 0:18:46.

Literaturverzeichnis

Angenendt, Arnold (1994): Heilige und Reliquien: die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart, 2. überarbeitete Auflage, Beck Verlag, München 1997.

Antenhofer, Christina (2011): Fetisch als heuristische Kategorie, in: Christina Antenhofer (Hrsg.): Fetisch als heuristische Kategorie. Geschichte - Rezeption - Interpretation, transcript Verlag, Bielefeld 2011, S. 9 - 38.

Arnim, Bettina von (1848): Eros, in: Detlef Kremer, Claudia Lieb (Hrsg.): Romantik - Das große Lesebuch, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2010, S. 124.

Bachmann, Andreas (2013): Hedonismus und das gute Leben, mentis Verlag, Münster 2013.

Barth, Hans (1959): Über die Idee der Selbstentfremdung des Menschen bei Rousseau, in: Heinz-Horst Schrey (Hrsg.): Entfremdung, Wege der Forschung Band CDXXXVII, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1975, S. 3 - 26.

Bataille, Georges (1957): L'Érotisme, Reprise. Les Éditions de Minuit, Paris 2011.

Beauvoir, Simone de (1949): Das andere Geschlecht – Sitte und Sexus der Frau, aus dem Französischen von Uli Aumüller und Grete Osterwald, 16. Auflage, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2017.

Becker-Schmidt, Regina (2019): Produktion – Reproduktion: kontroverse Zugänge in der Geschlechterforschung zu einem verwickelten Begriffspaar, in: Beate Kortendiek, Birgit Riegraf, Katja Sabisch (Hrsg.): Handbuch interdisziplinäre Geschlechterforschung, Band 1, Springer VS, Wiesbaden 2019, S. 65-75.

Benkel, Thorsten (2019): Kulturindustrie der Pornografie, in: Uwe H. Bittlingmayer, Alex Demirović, Tatjana Freytag (Hrsg.): Handbuch Kritische Theorie, Springer VS, Wiesbaden 2019, S. 1317 - 1330.

Bette, Karl-Heinrich (1989): Körperspuren: Zur Semantik und Paradoxie moderner Körperlichkeit, Walter de Gruyter Verlag, Berlin/New York 1989.

Böhme, Hartmut (2006): Fetishism and Culture – A different Theory of Modernity, Walter de Gruyter Verlag, Berlin/Boston 2014.

Brentano, Clemens (1818): Der Spinnerin Nachtlied, in: Detlef Kremer, Claudia Lieb (Hrsg.): Romantik - Das große Lesebuch, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2010, S. 113.

Brunkhorst, Hauke (1998): Skepsis und Solidarität. Kritik der instrumentellen Vernunft bei Horkheimer und Adorno, in: Manfred Gangl, Gérard Raulet: Jenseits instrumenteller Vernunft – Kritische Studien zur Dialektik der Aufklärung, Schriften zur politischen Kultur der Weimarer Republik Band 3, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1998, S. 47 - 59.

Burwick, Roswitha (2001): “Wenn er fett ist, so will ich ihn essen”. Anthropophagische Familien- und Geschlechterverhältnisse im Märchen der Romantik, in: Daniel Fulda, Walter Pape (Hrsg.): Das Andere Essen – Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur, Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau 2001, S. 241 - 258.

Chauliac, Marina (2023): Nostalgie, in: Gerd Sebald, Mathias Berek, Kristina Chmelar, Oliver Dimvath, Hanna Haag, Michael Heinlein, Nina Leonhard, Valentin Rauer (Hrsg.): Handbuch Sozialwissenschaftliche Gedächtnisforschung, Band 2, Springer VS, Wiesbaden 2023, S. 139 - 152.

Decker, Oliver (2011): Der Warenkörper – Zur Sozialpsychologie der Medizin, zu Klampen Verlag, Hamburg 2011.

Eichendorff, Joseph von (1819): Das Marmorbild, Reclam Verlag, Stuttgart 2015.

Foltin, Sebastian (2020): Romantische Liebe im Licht neuer Naturphilosophie, Verlag Karl Alber, Freiburg / München 2020.

Freud, Sigmund (1930): Das Unbehagen in der Kultur, in: Sigmund Freud: Gesammelte Werke, Anaconda Verlag, Köln 2014, S. 873 - 941.

Freud, Sigmund (1919): Das Unheimliche, Europäischer Literaturverlag, Bremen 2001.

Fromm, Erich (1956): Die Kunst des Liebens, aus dem Englischen übersetzt von Günter Eichel, Ullstein Verlag, Frankfurt am Main / Berlin / Wien 1978.

Fulda, Daniel (2001): Einleitung: Unbehagen in der Kultur, Behagen an der Unkultur, Ästhetische und wissenschaftliche Faszination an der Anthropophagie, in: Daniel Fulda, Walter Pape (Hrsg.): Das Andere Essen – Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur, Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau 2001, S. 7 - 52.

Groenhout, Ruth (2017): Beauvoir and the Biological Body, in: Laura Henghold, Nancy Bauer (Hrsg.): A Companion to Simone de Beauvoir, Wiley Blackwell, Hoboken, USA 2017, S. 73 - 86.

Günderrode, Karoline von (1804): Die Bande der Liebe, in: Detlef Kremer, Claudia Lieb (Hrsg.): Romantik - Das große Lesebuch, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2010.

Hellmann, Kai Uwe (2022): Artikel zu Niklas Luhmann, Liebe als Passion, in: Konstanze Sengel, Rainer Schützeichel, Veronika Zink (Hrsg.): Schlüsselwerke der Emotionssoziologie, Springer VS, Wiesbaden 2022, S. 361 - 370.

Hinderer, Walter (1997): Liebessemantik als Provokation, in: Walter Hinderer (Hrsg.): Codierungen von Liebe in der Kunstperiode, Königshausen & Neumann Verlag, Würzburg 1997, S. 311 - 338.

Hoffmann, E.T.A. (1816): Der Sandmann, Reclam Verlag, Stuttgart 2015.

Horkheimer, Max (1947): Zur Kritik der instrumentellen Vernunft, aus dem Englischen von Alfred Schmidt, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2007.

Horkheimer, Max, Adorno, Theodor W. (1944): Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente, 25. Auflage, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2017.

Houellebecq, Michel (2005): La possibilité d'une île, 5. édition, Librairie Générale Française, Paris 2009.

Huberman, Jenny (2021): Transhumanism: From Ancestors to Avatars, Cambridge University Press, Cambridge 2021.

Illouz, Eva (2007): Gefühle in Zeiten des Kapitalismus, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2021.

Illouz, Eva (2012): Why Love Hurts, Polity Press, Cambridge 2012.

Jankélévitch, Vladimir (1974): L'Irréversible et la nostalgie, ins Deutsche übersetzt von Ingrid Nassion, Flammarion, Paris 1974.

Kluckhohn, Paul (1922): Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1966.

Le Breton, David (1990): Anthropologie du corps et modernité, PUF, Paris 2011.

Löwe, Matthias (2017): Universalpoesie, in: Johannes Endres (Hrsg.): Friedrich Schlegel Handbuch. Leben - Werk - Wirkung, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart 2017, S. 331 - 333.

Luhmann, Niklas (1982): Liebe als Passion - Zur Codierung von Intimität, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2023.

Mahlmann, Regina (2003): Was verstehst du unter Liebe? - Ideale und Konflikte von der Frühromantik bis heute, Primus Verlag, Darmstadt 2003.

Marcuse, Herbert (1968): Aggressivität in der gegenwärtigen Industriegesellschaft, in: Günther Busch (Hrsg.): Aggression und Anpassung in der Industriegesellschaft, 6. Auflage, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972, S. 7 - 29.

Marotta, Melanie (2020): Cyberpunk Women – Blade Runner 2049 and its contemporaries, in: Film international, Vol. 18 (2), Göteborg 2020, S. 76 - 88.

Marx, Karl (1867): Das Kapital – Kritik der politischen Ökonomie, Erster Band, Buch I: Der Produktionsprozeß des Kapitals, in: Karl Marx, Friedrich Engels: Werke, Band 23, Dietz Verlag, Berlin 1969.

McCann, Ashley, Engstrom, Erika (2023): A Lack of Joi: Hegemonic femininity and the Male Gaze in *Blade Runner: 2049*, in: Popular culture review, 2023-06, Vol. 34 (1), S. 51 - 83.

Motte Fouqué, Friedrich de la (1811): Undine, Anaconda Verlag, Köln 2012.

Murata, Sayaka (2020): Das Seidenraupenzimmer (japanisch org. *Chikyu Seijin*), ins Deutsche übersetzt von Ursula Gräfe, 1. Auflage, Aufbau Verlag, Berlin 2020.

Nietzsche, Friedrich (1883): Also sprach Zarathustra, Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hrsg.): Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke, KSA 4, 15. Auflage, Walter de Gruyter Verlag, Berlin/New York 2016.

Oesterreich, Peter L. (2011): Spielarten der Selbsterfindung - Die Kunst des romantischen Philosophierens bei Fichte, F. Schlegel und Schelling, Walter de Gruyter Verlag, Berlin/New York 2001.

Padva, Gilad (2019): Pornography as Culture Industry – “Adult Entertainment” in the Age of Obscene Reproduction, in: Uwe H. Bittlingmayer, Alex Demirović, Tatjana Freytag (Hrsg.): Handbuch Kritische Theorie, Springer VS, Wiesbaden 2019, S. 1301 - 1316.

Pearce, David (1995): The Hedonistic Imperative, in:
<https://www.hedweb.com/hedethic/hedonist.htm#naturalisation> (aufgerufen am 16.07.2024).

Petersdorff, Dirk von (2020): Romantik. Eine Einführung, Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt am Main 2020.

Platon: Symposion - Ein Trinkgelage, übersetzt von Albert von Schirnding, C.H. Beck Verlag, München 2012.

Prechtl, Peter (1999): Hedonismus, in: Peter Prechtl, Franz-Peter Burkard (Hrsg.): Metzler Philosophie Lexikon, 2. Auflage, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart / Weimar 1999, S. 229.

Pruisken, Insa, Loebell, Josefa (2021): Das kollektive Ritual als Performance? Die Herstellung von religiöser "Authentizität" in der differenzierten Gesellschaft, in: Zeitschrift für Religion, Gesellschaft und Politik, Vol. 5 (1), Springer Fachmedien, Wiesbaden 2021, S. 171 - 194.

Puzio, Anna (2022): Über-Menschen – Philosophische Auseinandersetzung mit der Anthropologie des Transhumanismus, transcript Verlag, Bielefeld 2022.

Reinhardt-Becker, Elke (2005): Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der neuen Sachlichkeit, Campus Verlag, Frankfurt/New York 2005.

Sansi, Roger (2011): Der Fetisch – Kreativität und Historizität im modernen Atlantik, Aus dem Englischen übersetzt von Claudia Posch, in: Christina Antenhofer (Hrsg.): Fetisch als heuristische Kategorie. Geschichte - Rezeption - Interpretation, transcript Verlag, Bielefeld 2011, S. 41 - 58.

Schiller, Hans-Ernst (2014): Erfassen, berechnen, beherrschen: Die verwaltete Welt, in: Ulrich Ruschig, Hans-Ernst Schiller (Hrsg.): Staat und Politik bei Horkheimer und Adorno, Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2014, S. 129 - 149.

Schlegel, Friedrich (1799): Lucinde, Reclam Verlag, Stuttgart 2015.

Schmid Noerr, Gunzelin (2019): Zum Begriff der Aufklärung in der *Dialektik der Aufklärung*, in: Gunzelin Schmid Noerr, Eva-Maria Ziege (Hrsg.): Zur Kritik der regressiven Vernunft – Beiträge zur "Dialektik der Aufklärung", Springer VS, Wiesbaden 2019, S. 23 - 38.

Schmitt, Wolfgang M. (2017): Blade Runner 2049 - Kritik und Analyse, in: <https://www.youtube.com/watch?v=ASm166cBCdE&t=340s> (aufgerufen am 23.08.2024).

Schneider, Mirjam (2008): Reise, in: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole, 3. Auflage, J.B. Metzler Verlag, Berlin 2021.

Schuldt, Christian (2004): Der Code des Herzens - Liebe und Sex in zeiten maximaler Möglichkeit, Eichborn Verlag, Frankfurt am Main 2004.

Villeneuve, Denis (2017): Blade Runner 2049, Alcon Entertainment, USA 2017.

Wiechens, Peter (1995): Georges Bataille - zur Einführung, 2., korrigierte Auflage, Junius Verlag, Hamburg 2023.

Zima, Peter V. (1997): Moderne / Postmoderne – Gesellschaft, Philosophie, Literatur, 4., korrigierte Auflage, Francke Verlag, Tübingen 2016.

Zima, Peter V. (2014): Entfremdung – Pathologien der postmodernen Gesellschaft, Francke Verlag, Tübingen 2014.

Zima, Peter V. (2009): Narzissmus und Ichideal – Psyche - Gesellschaft - Kultur, Francke Verlag, Tübingen 2009.

Zovko, Jure (2017) Witz, Ironie, in: Johannes Endres (Hrsg.): Friedrich Schlegel Handbuch. Leben - Werk - Wirkung, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart 2017, S. 309 - 312.

Abstract

The romantic ideal of love is deeply rooted in our cultural memory. It continues to shape the representation of love in literature and film far beyond the time frame of the cultural-historical epoch. The thesis on which my work is based is that an artistic approach to this ideal has emerged in literature and film that can be described as postromantic, insofar as it ties in with the tradition of romanticism, but breaks up its ideal of love and reproduces it in an alienated and fragmented form. The aim of my work is to analyse the postromantic treatment of the romantic ideal of love by working out the characteristics of postromanticism and its relationship to romanticism. The main subject of my work are three contemporary works: the two novels *La possibilité d'une île* (2005) by Michele Houellebecq and *Das Seidenraupenzimmer* (2020) by Sayaka Murata, as well as the film *Blade Runner 2049* (2017) by Denis Villeneuve.

Das Liebesideal der Romantik ist tief in unserem kulturellen Gedächtnis verwurzelt. Noch weit über den zeitlichen Rahmen der kulturhistorischen Epoche hinaus prägt es die Darstellung von Liebe in Literatur und Film. Die meiner Arbeit zugrundeliegende These ist, dass sich in Literatur und Film ein künstlerischer Umgang mit diesem Ideal herausgebildet hat, der sich als postromantisch bezeichnen lässt, insofern er an die Tradition der Romantik anknüpft, ihr Liebesideal dabei aber aufricht und in verfremdeter und fragmentierter Form wiedergibt. Ziel meiner Arbeit ist die Untersuchung der postromantischen Verarbeitung des Romantischen Liebesideals, indem ich die Merkmale des Postromantischen und dessen Verhältnis zur Romantik herausarbeiten möchte. Hauptgegenstand meiner Arbeit sind drei gegenwärtige Werke: die zwei Romane *La possibilité d'une île* (2005) von Michele Houellebecq und *Das Seidenraupenzimmer* (2020) von Sayaka Murata, sowie der Film *Blade Runner 2049* (2017) von Denis Villeneuve.