

Von der Liebe zur Konsenshalluzination: Virtuelle Passionen zwischen Brief und Cybersex

Ulrike Landfester

1. "Die Liebe lieben"

"Die Notwendigkeit des vorliegenden Buches hängt mit der folgenden Überlegung zusammen: dass der Diskurs der Liebe heute von extremer Einsamkeit ist", konstatiert Roland Barthes zu Beginn seiner *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Der Bauplan des Buches sei "aus dem (...) Prinzip erwachsen: dass der Liebende nicht auf ein einfaches symptombehaftetes Subjekt reduziert werden durfte, sondern dass eher vermittelt werden musste, was in seiner Stimme an Unzeitgemäßem, das heißt sich der Behandlung entziehendem, mitschwingt." (1988: 13). Unter den historischen Bedingungen ihrer Entstehungszeit - die französische Erstausgabe erschien 1977, also zu einer Zeit, in der die sexuelle Revolution in intellektuellen Kreisen die traditionelle Liebesbindung zur Sollbruchstelle des Establishments erklärt hatte - verteidigen die *Fragmente* den ideologiekritisch entmachteten Liebesdiskurs mit einem postmodernen Bekenntnis zur Aktualität eines Phänomens, das im Text selbst nur mehr ex negativo auftaucht. Es handelt sich um die Konsensfiktion,¹ jene Annahme einer zwischen Liebenden *avant la lettre* gegebenen Einigkeit, welche die kommunikative Herstellung solcher Einigkeit erst ermöglicht.

Barthes inszeniert die Konsensfiktion in den *Fragmenten* als - nirgends explizit ausbuchstabierte - Erinnerung an eine verloren gegangene Einheit. Beschworen wird sie an der Romanliteratur, an der der Liebende im Verlauf des Ausdifferenzierungsprozesses des symbolisch generalisierten Kommunikationsmediums 'Liebe' im 18. Jahrhundert,² sein Wissen über das einheitsstiftende Potenzial der Konsensfiktion erworben hatte. Da ist auf der einen Seite die von Barthes in zahlreiche Einzelzitate zerrissene Erzähleinheit der *Leiden des jungen Werther*, der

¹ Zu diesem Begriff vgl. Alois Hahn, 1983: 210ff.; im Anschluss daran auch Laszlo A. Vaskovics, 1995: 331ff. und Horst Kern, 2001: 117ff.; in einem anderen Zusammenhang auch Alfons Bora, 1990: 107ff.

² Zur Begrifflichkeit und der hier zugrunde gelegten Thesenbildung vgl. Niklas Luhmann, 1982.

Gründungsurkunde moderner Passionspathologie. Da ist auf der anderen die Fragmentepoetik als Grundlage jener narrativen Experimentalanordnung, mit der die romantische Kunstlehre in Werken wie Friedrich Schlegels Skandalroman *Lucinde* die gelungene Liebeskommunikation literarisch als Allianzprinzip kodifiziert und ihr zugleich die Rekursionsbewegung unabschließbarer Selbstreferenz eingeschrieben hatte. Das Verfahren, mit dem Barthes seinen Leser darauf anweist, diese verlorene Einheit zu restituieren, radikalisiert das Grundparadoxon der Liebeskommunikation: Auf der Basis eines im 20. Jahrhundert unzeitgemäßen Wissens bewegen sich die Leser an den Schnittlinien unverbundener, in ihrer alphabetischen Anordnung jede übergeordnete narrative Sinnstiftung kompromisslos verweigernden Textabschnitten entlang. *Telos* der dem Leser angetragenen Sinnstiftungsarbeit ist die "extreme Einsamkeit" eines den Konsens halluzinierenden und sich zugleich dessen halluzinatorischer Qualität bewussten Subjekts. In halb melancholischer, halb genießerischer Gewissheit seines Unschuldverlustes verzichtet es auf jedes Gelingen von Kommunikation.

Dieser Verzicht weist im Wissen um den Status des modernen Liebesdiskurses als einem kulturellen Artefakt eine Alternative zur reinen Lust des Gelingens auf: "Die Liebe lieben". In dem so überschriebenen Textabschnitt mit seiner Diagnose "einer Perversion, die strenggenommen Perversion der Liebesbeziehung ist", nimmt Barthes Werthers Lotte als "reizlos(e)", "dürftige Hauptfigur einer starken, aufwühlenden, funkelnden, vom Subjekt Werther ins Werk gesetzten Inszenierung" zum Anlass, gedachte Einsamkeit auf die Verlagerung der Passion vom geliebten Objekt auf die Liebe selbst zurückzuführen: "Es genügt, dass ich den Anderen blitzartig als eine Art träges, gleichsam ausgestopft Objekt wahrnehme, um meine Begierde nach diesem entwerteten Objekt wieder auf meine Begierde selbst zurückzuführen; es ist mein Verlangen, das ich verlange, und das geliebte Wesen ist nicht mehr als ein Helfershelfer" (Barthes, 1988: 85, Anm. 1). So wie Barthes' *Fragmente* selbst das Spannungsfeld zwischen der eigentlichen Mitteilung über die Liebe und einem Artefakt abstecken, das den Leser auf den Status des Helfershelfers reduziert, so ist dem Liebesdiskurs, dessen Geschichte spätestens mit Goethes *Werther* beginnt, in der bürgerlichen Moderne die Doppelung von Kommunikations- und Artefaktbegehren oder, anders formuliert, zwischen der Liebe zum Anderen und der Liebe zum Medium 'Liebe' selbst eigen.

Unter den historischen Bedingungen einer Entwicklung, mit der die Virtualisierung von Kommunikation im 20. Jahrhundert längst auch das symbolische Kommunikationsmedium Liebe erfasst hat, enthüllt der Rückblick auf die Ge-

burtsstunde der sogenannten 'romantischen' Liebe³ um 1800 eine eigentümliche Strukturaffinität zwischen der Konsensfiktion, die prototypischen Paaren wie den Protagonisten der *Lucinde* die Mitteilung ihrer Zuneigung erlaubt, und der Matrix, die in William Gibsons Roman *Neuromancer* (1993) als kybernetische Urformel des Cyberspace "consensual hallucination" (1993: 11 u.ö.) genannt wird. Die analytische Parallelisierung von Konsensfiktion und Matrix ist allerdings vorab durch eine eindeutige Markierung ihrer Differenzen zu präzisieren. Festzuhalten gilt, dass, während Gibson sich mit dem Cyberspace auf ein Medium bezieht, das an materiell eindeutig bestimmbare Funktionsbedingungen gebunden ist, der Medienbegriff, mit dem Niklas Luhmann die Liebe als symbolisches Kommunikationsmedium bestimmt hat, metaphorischer Natur ist. Eine Aussage über die Liebe von Gibsons Roman aus lässt sich daher nur durch einen neuerlich metaphorischen Übertrag von der digitalen Programmierung der Matrix auf die kulturelle Programmierung der Konsensfiktion treffen: Die eine ist auktorial vorgenommen, die andere das Ergebnis eines mentalitätsgeschichtlichen Evolutionsprozesses; die eine ist technologisch, die andere nur uneigentlich nachweisbar. Gibsons Matrix verkörpert eine fiktional entworfene kommunikationstheoretische Allegorie. Die Konsensfiktion hingegen ist im Liebesdiskurs ein Grundmuster europäischer Kultur und wirkt als solches unmissverständlich auch in diesen Text mit hinein.

Vor diesem Hintergrund gewinnt die strukturelle Nähe zwischen beiden ein Profil, anhand dessen Gibsons Allegorie Rückschlüsse auf den Matrizencharakter der Konsensfiktion erlaubt. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts so radikal ontologisiert, dass die Liebeskommunikation aus einer essentialistischen Perspektive bis heute als eine anthropologische Universalie erscheint, entzieht die Konsensfiktion dem User des Kommunikationsmediums Liebe mit seinem Eintritt in die virtuelle Realität des Zeichentauschs ebenso das Vermögen, zwischen virtueller und 'echter' Realität zu unterscheiden, wie die Matrix ihm mit dem Cyberspace eine simulierte Realitätsgewissheit oktroyiert. Dabei ist für den User des Cyberspace, wie für den des Mediums Liebe seit Beginn der bürgerlichen Moderne ein Satz von Parametern verbindlich, der, ohne im Kommunikationsraum selbst sichtbar zu werden, die darin möglichen Mitteilungen *avant la lettre* generieren muss, damit sie realisiert werden können.

Wie Gibsons Matrix, so verwaltet auch die Konsensfiktion die Grundparadoxie derartiger Mitteilungen, indem sie auf zwei Ebenen als operationale Leer-

³ Vgl. exemplarisch für die Selbstverständlichkeit, mit der Epoche und Liebeskonzept identifiziert werden, Günter Dux, 1994, sowie Karl Lenz, 1998: 65ff.

stelle fungiert: Zum einen auf der Ebene der Paarbeziehung - einer Ebene, die in der euphorischen Identifikation von Gibsons Protagonist Case mit seiner Geliebten Molly im Cyberspace ihre Entsprechung hat. Hier entlastet sie den Code, in dem die Liebenden sich verständigen, indem sie Projektionsspielräume bereitstellt. Sie können die angesichts wachsender Komplexität gesellschaftlicher Kontexte schwindende "öffentliche Deckung von Ereignisinterpretationen des Privattraums" (Hahn, 1988: 212, Anm. 2) kompensieren. Zum anderen ist sie auf der Ebene der Beziehung zwischen Liebenden und Gesellschaft dagegen selbst ein Zeichen, welches das idiosynkratische Wahrheitsbegehren Liebender mit dem Kohärenzanspruch der Vernunft vereinbart, so, wie die Matrix in Gibsons Roman Zeichen der Durchlässigkeit zwischen 'echter' und virtueller Realität ist. Vor allem haben die Konsensfiktion im *discours amoureux* und Gibsons Matrix aber eines gemeinsam: Beide steuern den Gebrauch eines Mediums, dessen wichtigster Verstärker der Körper des Users ist. Er repräsentiert Schauplatz und Adressat einer medialen Semiose, die dem Körper gerade nicht äußerlich ist, sondern ihn vielmehr an der Schnittstelle zur Schrift - gleich, ob Handschrift oder Quellcode - erst hervorbringt.

So lässt sich die Frage nach der Entwicklung der Liebeskommunikation zwischen Liebesbrief und Cybersex nicht länger als schlicht interaktionsorientierte Frage nach "Intimbeziehungen als körpernahe(n) Sozialsysteme(n)" stellen, in deren Rahmen etwa "Funktionen und Formen der Inanspruchnahme von Körperlichkeit im System kontrakonfliktärer Mittel zu verstehen (sic)" (Loenhoff, 1998: 212, Anm. 2)⁴ sind, sondern vielmehr als Frage danach, welche Art kulturellen Wissens derartige Sozialsysteme hervorbringt und stabilisiert. Aus der Perspektive auf die Verwandtschaftsbeziehung zwischen der Konsensfiktion als spezifisch modernem Dispositiv derartigen Wissens und der Figur der Matrix als postmoderner Manifestation eines Medienbegriffs, der keine klare Grenzziehung zwischen den Positionen 'Mensch' und 'Medien' mehr zulässt (vgl. Rieger, 2001), ist das historische Material zur Beantwortung dieser Frage heute nicht mehr nach Maßgabe normativer Binarisierungen - Brief versus Buch, Quelle versus Werk - auszuwerten. Es gilt vielmehr, die darin dokumentierten Grenzen als Zonen beweglicher Austauschbeziehungen zwischen Strategie und Authentizität von Kommunikation zu beschreiben, zwischen als gegeben angenommener und kulturell formierter Subjektivität. Vor allem aber verläuft die Grenzziehung zwischen der Linearität schriftlicher Kommunikation auf der einen Seite

⁴Vgl. dazu auch Gunter Burkart, 1998: 15ff., sowie Jonas Grutzpalk, 2000: 45ff.

und den komplexen, theoretisch unendlich variablen Ausdrucksmodi hypertextueller oder gar im Cyberspace selbst stattfindender Inszenierung dessen, was unter dem Etikett *virtual reality* die Grenzen zwischen Sein und Zeichen aufzulösen scheint - und damit dem halluzinatorischen Charakter der Konsensfiktion in der Liebe im Blick auf das Verhältnis von Körper und Zeichen eine völlig neue Dimension verleiht. So lässt sich auch der 'klassische' Liebesbrief⁵ als Dokument des Aufstands gegen gedachte Grenzen entziffern. Er erscheint als Ausdruck einer heute atavistisch anmutenden Revolte gegen die Trennung von Körper und normiert-normativem Medium, möglicherweise sogar als Quelle dafür, dass diese Trennung selbst ein kultureller Normierungseffekt ist. Ein Normierungseffekt, der heute unter den Bedingungen der Medientechnologie radikal zur Disposition gestellt wird. Statt der Erfüllung des Liebesbegehrens, das zu Beginn der Moderne noch so nachdrücklich Sinn und Zweck entsprechender Kommunikation war, hebt er nun immer deutlicher die Virtualität der Passion selbst hervor.

2. "Weiln der Anfang zu einer schriftlichen Unterredung einmal in dem Namen des herrn gemacht ist"

Seit dem Mittelalter ist die Geschichte der zeichenhaften Kommunikation zwischen Liebenden diejenige einer Verbindung von pragmatischer Mitteilung und lustvoll die Potenziale und Grenzen des Mediums auslotendem Inszenierungsspiel. Dabei ist das Genre 'Liebesbrief' im Mittelalter noch weit von der intimen Mitteilung entfernt, mit der es seit dem 18. Jahrhundert konnotiert ist. Zumeist in Sammelhandschriften enthalten, also ohne persönliche Beziehung, und in der Mehrzahl der Fälle in Reimform verfasst, bewegt sich der Liebesbrief zwischen der hochmittelalterlichen Minnelyrik, der mit dem Minnekult verknüpften Gebetskultur der Marienverehrung und dem Angebotsspektrum des professionellen Briefstellers, der seine Schreibkunst und gegebenenfalls vorgefertigte Texte zahlenden Kunden zur eigenen Verwendung zur Verfügung stellt. Diese Liebesbriefe unterscheiden sich, einerseits in ihrem hohen Stilisierungsgrad und ihrer Formelhaftigkeit Minne- und Marienlied eng verwandt, andererseits zweifach von deren Gattungskonventionen:

⁵ Zur Textsorte Liebesbrief gibt es bisher keinen systematischen Forschungsstand. Reinhard M.G. Nickischs Monographie "Brief" (1991) widmet ihr keine eigene Erwähnung; Ansätze finden sich bei Karl Heinz Bohrer (1987), und Anke Bennholdt-Thomsen, 1991: 193ff.; besonders erhellend Elke Clauss (1993).

Erstens unterlässt es kaum einer der Texte, sich explizit als Brief zu beschreiben. Er ist also eine Botschaft, die nicht Selbstzweck bzw. Ausdruck monologischer Venerationshaltung, sondern Instrument eines entweder bereits statthabenden oder just zu instituierenden Dialoges ist. Damit antizipiert er bereits die selbstreflexive Liebe zum Medium, die zu Beginn der Moderne an die Seite der Liebe treten wird.

Zweitens ist der 'Körper' durchweg Folie und organisatorisches Zentrum des schriftlichen Kommunikationsakts. Dies betrifft sowohl die hoffnungsvoll imaginierte Präsenz des begehrten anderen Körpers - "(D)az tunt mir liebe frowe kunt / mit botschaft ald mit uwerem munt", (Brandis, 1968: 64)⁶ - als auch die faktische Präsenz des eigenen, schreibenden Körpers: "geschriben ylewijse mit miner hende", (O.c.: 62) so beispielhaft eine Schlußformel. Das Paradigma 'Körper' ist allerdings nicht etwa eines, das empirisch gedeckt werden könnte oder auch nur sollte. Es handelt sich um eine ebenso künstliche Textgestalt, wie die des Körpers in Minne- und Marienlyrik. Semantisch aufgeladen ist es von der Genesis her, derzufolge der Mensch als solcher stets zuerst Abbild seines göttlichen Schöpfers ist. Eine individuelle Dimension solchen Körperbildes steht demnach gar nicht erst in Rede. Die Kombination dieser beiden Elemente konstituiert eine spezifische Rhetorik des Liebesbriefs, eine persuasive Rede, die, Körper und Schrift als Elemente ein und desselben Codes begreifend, die Werbung um das geliebte Gegenüber als Versuch betreibt, es im Namen des Musters 'Liebe' auf eine Reaktion nach Maßgabe dieses Musters zu verpflichten. Ruft der rekurrente Begriff 'Brief' eine dialogische Kommunikationskonvention auf, die als solche den Adressaten zu einer Antwort verbinden soll, so beschwört die topische Bindung des Geschriebenen an das Zeichen 'Körper' einen gemeinsamen Imaginationsraum. In ihm wird das, was die Körper verbindet, die Liebe, ebenso als bekannt vorausgesetzt und dadurch normativ wirksam, wie das Zeichen 'Körper' selbst.

Vor diesem Hintergrund wird sichtbar, dass und warum mit der Ausdifferenzierung unterschiedlicher Diskursmuster im sich langsam polarisierenden Spannungsfeld zwischen frühneuzeitlicher privater und öffentlicher Kommunikation auch und gerade im Brief die Rede von der Liebe zum Problem wird. Impliziert die Identität von Gefühl und Diskurskonvention, wie sie der spätmittelalterliche Liebesbrief so unbekümmert ausstellt, eine im Medium Liebe abgesicherte

⁶ So beginnt ein gereimter Liebesbrief, der um 1350 in Konstanz verfasst wurde; ein zweiter, aus dem 15. Jahrhundert betont: "Meiner fraeuden hoechst hert / sprechend zuo mir ain lieplich wort" (Brandis, 1968: 65).

grundlegende Strukturaffinität von körperlicher und schriftlicher Kommunikation, so beginnt diese gegen Ende des 17. Jahrhunderts in dem Maß zu zerfallen, in dem die Liebe nicht nur privatisiert, sondern darüber hinaus sukzessive mit dem Index individueller Eigentümlichkeit versehen wird.

Ein exemplarischer Fall ist der Briefwechsel zwischen Anna Magdalena Behaim und August Heinrich Francke. Entstanden ist er im Milieu des Halle'schen Pietismus, zu deren zentralen Gestalten Francke gehörte und in dessen Einzugsbereich auch seine Braut aufgewachsen war, ein Milieu, das sich durch einen auf hohem Bildungsniveau verlaufenden, reflektierten und zugleich von strengen Stilisierungskonventionen gebundenen Umgang mit Sprache auszeichnete. Wichtigstes Dispositiv dieser Konventionen war die im Zeichen der Reformation erfolgte Weiterentwicklung der mittelalterlichen Codierung des menschlichen nach Gottes Ebenbild geschaffenen Körpers zur protestantischen Idee einer Gottesliebe, in der sämtliche menschlichen Regungen aufgehoben und solcherart auch permanent diskursiv darzustellen und zu festigen waren.

Entsprechend beginnt Anna Magdalenas erster Brief an Francke vom 29. Juni 1693 wie folgt:

"Gnade, Barmherzigkeit und Friede von Gott unserm Vater und dem Herrn Jesu Christo / Hohehrwürdiger und gottselig hochgelehrter Herr! / Weiln der Anfang zu einer schriftlichen Unterredung einmal in dem Namen des herrn gemacht ist, als bin ich von herzen begierig, solchen fortzusetzen, der nicht zu zweifelnden Hoffnung, es werde der Herr Jesus dieses in heiliger Furcht angefangne Werk ihm angenehme und wohl gefällig sein lassen, auch dasselbe forthin zu seinen Preis und Ehren und zur Erbauung der Seele richten."⁷

Die Beziehung zwischen Mann und Frau, manifest in dem sehr vorsichtig gewählten Wort von der "schriftlichen Unterredung", wird dem "Namen des herrn" unterstellt. Gott ist Ursprung und Legitimationsinstanz jeglicher menschlichen Neigung. Und ist die Schreibende auch einmal "von hertzen begierig", so jedenfalls "in heiliger Furcht" und Hoffnung auf "Erbauung der Seele". Hier wird zunächst eine ähnliche Nähe zwischen schriftlicher und körperlicher Kommunikation inszeniert, wie in den Liebesbriefen des Spätmittelalters. Auch hier ist der Körper, gefasst in der Schwundstufe des "hertzens", ein heilsgeschichtlich reguliertes, a priori zeichenhaftes Paradigma. Und auch hier präsentiert sich der Brieftext als eine stilistisch wie inhaltlich geschlossene Oberfläche, an der die individuelle Neigung allein anhand der brieflichen Kommunikation dekodierbar ist.

⁷ Abgedruckt in: Hermann, 1940: 30.

Vier Monate später zeigen sich bereits erste Risse in dieser Oberfläche. "Jesus unsere Liebel / Mein treuer Bruder in dem Herrn!", schreibt Anna Magdalena am 25. Oktober 1693: "Ich mag Dich wohl einen Bruder nennen, der Du mir genugsam brüderliche Treue erzeigest. Wie herzlich mich diesmal das werthe Schreiben von Deiner lieben Hand erfreuet, ist weder mit Worten auszudrücken, noch mit der Feder zu beschreiben; ich erkenne daraus Deine Liebe, welche je mehr und mehr reich wird in dem dass Du so treulich vor mir betest (...)." (Hermann, 1940: 30) Gerahmt von frommen, die Diskursmacht pietistischer Gottesliebe bestätigenden Formeln, gerät der Unsagbarkeitstopos zum Index einer Authentizität, deren Grad sich allein an ihrer Unvereinbarkeit mit den von dieser Macht bereitgestellten Ausdrucksmöglichkeiten messen lässt: "Sei (...) mein herzenskind versichert, wie Du es denn bist, dass ich Dir von Herzen ergeben bin (...)", schreibt sie schließlich kurz vor der offiziellen Verlobung, "Weiter aber wird dieses christliche und heilige Vorhaben nicht zu bringen sein, bevor wir einander mündlich gesprochen. Ach, mein Kind, ich kann aus Liebe nicht mehr schreiben (...)" (O.c.: 35).

Mit diesem leidenschaftlichen Verstummen zeichnet sich im Briefwechsel zwischen Behaim und Francke bereits ein Stadium der Emergenz des *discours amoureux* ab, das im folgenden Jahrhundert zur vollen Ausprägung gelangen wird - die von Luhmann so beschriebene Erfindung der Liebe als Passion. Im bürgerlich-protestantischen Zweig einer Entwicklung, die zeitgleich in den Adelskreisen des *ancien régime* die Passion als freizügig betriebenes Gesellschaftsspiel hervortreibt, überschreitet die Zuneigung zwischen den künftigen Ehegatten hier die Schwelle einer Diskurspraxis, die das artikulierte Gefühl im Namen Gottes entindividualisierte, zur Rhetorik individueller Leidenschaft hin.

Zwar ist das symbolisch generalisierte Kommunikationsmedium Liebe noch Spiel-Raum einer Form gesellschaftlicher Selbstverständigung, die die Irrationalität individuellen Begehrens in einer zutiefst rational strukturierten Performanz aufhebt. Aber schon gewinnt das, was aufgehoben werden muss, im Spiel selbst die Eigendynamik eines unkontrollierbaren Energiepotenzials, dem im kulturellen Normengefüge der Frühmoderne der Status eines Naturereignisses buchstäblich zugeschrieben wird.

Von 'buchstäblich' ist hier deshalb die Rede, weil in Behaims Brief, der Einbruch des Unkontrollierbaren in den Text selbst eine textuelle Operation ist, eine Zu-Schreibung, die Liebe und Text mit den Mitteln des Textes gegeneinander ausspielt: Was weder mit Worten auszudrücken, noch mit der Feder zu beschreiben ist, wird in dem Moment, in dem es als ein von Schreibender wie

Angeschriebenem gleichermaßen selbstverständlich Gewusstes postuliert wird, als solches zwischen den Liebenden erst konstituiert. Es entsteht also die Konsensfiktion einer Verbundenheit, die, im Bruch des Textflusses ex negativo beschworen, dem Liebesbrief die 'eigentliche' Kommunikation zwischen den Liebenden als eine Kommunikation einschreibt, die jenseits etablierter Ausdrucksraster verläuft. Und damit generiert sie ein neues Raster: eine grundlegend konfliktierende Beziehung zwischen Liebe und kulturellem Normengefüge, die fortan genretypisches Charakteristikum des Liebesbriefs sein wird.

3. "O, ich kann nichts schreiben"

"Mit Verliebten ist vernünftiger Weise gar nicht umzugehen; sie sind, so wenig wie andre Berauschte, zur Geselligkeit geschickt; außer ihrem Abgotte ist die ganze Welt tot für sie", so charakterisiert Adolph von Knigge den Prototyp des Verliebten in seiner 1788 erschienenen Schrift *Über den Umgang mit Menschen*. Der sonst so rigore Propagandist perfekter Manieren zeigt bei allem Spott eine ganz ungewöhnliche Nachsicht gegenüber den Flurschäden, die diese Ansprüche in der wohlgeordneten Kulturlandschaft der Spätaufklärung anrichten können. Statt Dritten als "wahre(r), theilnehmende(r) Freund (...) mit weisem Rathe oder mit festem Muthe" zu dienen, wie es der kategorische Imperativ rationalen Weltbezugs gebietet, verwandelt sich der Verliebte unter dem halluzinogenen Einfluss seines Gefühlserlebens in "eine theilnehmende, empfindelnde Seele (...), die mit Euch klage, winsle oder Euch ohne Sicherheit Geld borge, auf etwas subscribiere, ein reiches Almosen gebe (...), Kindereyen treibe oder Eure Verse, Eure Liederchen und Sonaten lobe", (Knigge, 1788: 179). Kurz, der Verliebte verwandelt sich in eine Seele, die bereitwillig all das tut, was die Vernunftideologie des ausgehenden 18. Jahrhunderts eben programmatisch aus dem Entwurf des bürgerlichen Subjekts und seiner Verpflichtung auf reflektierte Mündigkeit getilgt hat.

Im Binnenraum der Paarkommunikation entspricht dieser Ausfall vernünftiger Steuerungsmechanismen dem der sprachlichen Artikulation: Ein "Paar unschuldiger Herzen", die "so gern ihren süßen, schuldlosen Gefühlen Luft machen möchten und immer nicht Muth fassen können, mit Worten zu sagen, was Augen und Gebärden schon deutlich gesagt und beantwortet haben", nimmt "mit den Augen Verabredungen auf morgen, entschuldigt sich, warnet vor Beobachten, erkennt sich gegenseitige Rechte aufeinander an - und hat sich doch noch mit keinem Wörtchen gesagt, was man füreinander fühlt." (O.c.: 181).

Mit der Aufwertung, die das Individuum während der Aufklärung durch die Erfindung des Subjekts erfährt, wird das leidenschaftliche Verstummen als Topos des *discours amoureux* kanonisiert. Gefühl und Sprachzeichen geraten jetzt zu antagonistischen Bezugsparametern einer Differenz zwischen unmittelbar liebendem Körper und vermittelndem Liebeszeichen. Je kompromissloser die Sprachkritik der Spätaufklärung auf der Willkürlichkeit von Sprache insistiert und je weiter mithin die Differenz zwischen subjektivem Emotionserleben und objektivierbaren Kommunikabilien aufklafft, desto mehr Stilisierungsenergie investiert der Verfasser von Liebesbriefen in den imaginären gemeinsamen Horizont, vor dem das beliebige Wort dem oder der Geliebten die exklusive Semantik der einen und einzigen Liebesbindung zu enthüllen vermag. Die Konsensfiktion, eigentlich ein Instrument zur Verständigung unter den Bedingungen des Nichtverstehens im Medium Liebe, nähert sich damit schon jetzt ihrer Radikalisierung zur "consensual hallucination" an.

Im Briefwechsel zwischen Meta Moller und Friedrich Gottlieb Klopstock steht diese Annäherung von Anfang an im Zeichen einer Spannung zwischen jener Fixierung des Dichters Klopstock auf das Medium Sprache, dessentwegen ihm Meta einmal ausdrücklich vorwirft, er beantworte ihre Briefe nur, um poetisches Material zu produzieren,⁸ und dem Wettstreit der beiden Liebenden um authentische Artikulation ihrer Gefühle.⁹ "Nun bist Du fort! - Mein Klopstock! - Ach; - - O, ich kann nichts schreiben. Ich bin noch zu beklommen. Vor einem Augenblick sassest Du noch bei mir. Ach, mein Klopstock!" (Klopstock, 1980: 162) schreibt Meta Moller am 15. Juli 1752 an den Geliebten, der am 20. Juli antwortet:

"Meine einzige, meine theure, meine, meine Moller. - - Wie kann ich es aussprechen? Wie sehr und wie ewig bin ich Dein! Und diese hohe, diese weitausschauende Empfindung, dieser Gedanke der Ewigkeit, wie ohne Namen ist sie, und wie sehr dies selbst alsdann, wenn ich bei Dir bin und soviel sage und soviel verstanden werde. - - (...) Meine Theure, meine Einzige, ich würde hier nicht abbrechen, wenn mich nicht eine sanfte schauervolle Empfindung hielte, izzt weiter nichts mit irgend einem Erschaffenen zu reden -"

(O.c.: 171).

⁸ Der entsprechende Brief selbst ist verloren, lässt sich aber inhaltlich aus von Klopstock in seiner Antwort vom 19.10.1751 zitierten Passagen erschließen (vgl. Klopstock, 1980: 82).

⁹ Zu dem Briefwechsel zwischen Meta Moller und Klopstock vgl. grundlegend die ausgezeichnete Analyse von Elke Clauss (1993: 17-82).

Meta schreibt daraufhin am 24. Juli an Klopstock zurück: "O mein Klopstock! Was soll ich Dir nach Deinem gestrigen Briefe sagen? Ach, ich kann Dir nichts sagen, ich empfinde zu viel, Du bester, bester, - Du erster unter den Menschen! (...) Mein Herz ist gar zu voll. Ich kann nicht schreiben" (O.c.: 175), und indem sie schreibt, dass sie vor Liebe nicht schreiben kann, befestigt sie, wie auch Klopstock in seinen Briefen, die Fiktion, dass das Ungesagte aus einem semantischen Feld seine Bedeutung erhält, das beiden Korrespondenten a priori gemeinsam ist.

Hinter der Hypertrophierung des Unsagbarkeitstopos, die die Liebesbriefe zwischen Moller und Klopstock kennzeichnet, steht jedoch auch eine scharfe Radikalisierung des Konflikts, den die Briefe Anna Magdalena Behaims bereits ahnen lassen, und damit ein entscheidender qualitativer Sprung. Diese Radikalisierung ist die Konsequenz aus dem Aufbrechen jener Skepsis, die Herder in seinem Essay über den Ursprung der menschlichen Sprache dazu veranlasst, die alte Gewissheit von der Gottgegebenheit des menschlichen Kommunikationsvermögens zugunsten der Entstehung von Sprache als einem genuin säkularen Effekt menschlicher Kulturbildung aufzukündigen. Behaim stand noch ganz in der Tradition des gottgegebenen Worts, deren Bruch allein im Schutz ebenfalls gottgegebener Neigung möglich ist. Klopstock dagegen weiß bereits um die unauslöschlich strategische Qualität, die jeder Textoperation als schriftlicher Inszenierung unter den Bedingungen der menschlichen Kultur und ihrer Vermittlungsimperative innewohnt. Wenn er sich in seinem Brief an Meta Moller weigert, "mit irgend einem Erschaffenen zu reden", dann meint dies nicht nur die Spezies menschliche Kreatur, sondern auch und vor allem den Text als Erschaffenes, als Artefakt.

Als einer der ersten, wenn nicht gar als erster Autor der Moderne überhaupt, der auf der uneinholbaren Eigentümlichkeit des Individuums als Urgrund jeder schöpferischen Tätigkeit insistiert, sieht Klopstock das Konzept Liebe unlösbar mit dieser Eigentümlichkeit verknüpft. Die protopathologische Form, die dieses Konzept in seinen Briefen annimmt, deutet auf die Leiden von Goethes Werther voraus, insofern sie bereits bei Klopstock dasjenige ausweist, was Werther in ihr suchen wird, das Phantasma einer Identität, die sich erst durch ihre Liebe als einzigartig und unverwechselbar, als ultimativ identisch erfährt. Schon in Klopstocks Briefen aber und mehr noch in der für Meta Moller geschriebenen Liebeslyrik findet sich auch jenes Ingrediens des Konzepts Liebe, das die Romanfigur Werther mit so fatalen Folgen ignoriert: Klopstocks Rede von der Liebe in seinen Briefen reflektiert mit der Selbstentfremdung des Subjektes durch seine Teilhabe am Normengefüge sprachlicher Verständigung - der geschriebene Text ist immer

"irgend ein Erschaffenes", eine willkürliche Konstruktion, die das unsagbar Eigentümliche strukturell nur verfehlen kann - zugleich auch die Notwendigkeit solcher Teilhabe. Sie allein garantiert, dass das Subjekt sich als Eigentümliches überhaupt profilieren und vermitteln kann. Seine Liebesbriefe entwerfen in unendlicher emphatischer Reiteration des Unsagbarkeitstopos einen Code, der durchweg als Code, als sprachliche Inszenierung, kenntlich gemacht wird.

Entsprechend entwickelt Klopstock schon in seinen Briefen und dann in seinen literarischen Texten eine Metaphorik, die sich Metaphorik und als solche uneigentlich weiß, wie etwa in der Meta gewidmeten Ode *Das Rosenband*. Wenn das lyrische Ich dieser Ode die Geliebte "mit Rosenbändern" bindet, stehen diese Bänder für eben diejenige Redegeste, die in den Briefen an Meta als Sequenz von Formeln für das Nichtartikulierbare erscheint, als Kunstprodukt, geformt aus traditionell der Liebe zugewiesenen Bildern (die Rose) und aufgereiht zu einem Band, das die Geliebte erfolgreich auf den solcherart geschaffenen Code zu verpflichten vermag, idealiter, ohne dass ihr diese Bindung als Artefakt bewusst wird:

"Da band ich sie mit Rosenbändern: / Sie fühlt' es nicht und schlummerte. / (...) / Doch lispelt' ich ihr sprachlos zu, / Und rauschte mit den Rosenbändern: / Da wachte Sie vom Schlummer auf. / Und um uns ward's Elysium."
(Klopstock, 1856: 90f.).

Als eine Art poetologisches Resümé des Briefwechsels mit seiner späteren Frau gelesen, in dem der Begriff 'Elysium' im Text die außertextliche Vereinigung feiert, definiert Klopstocks Ode mit ihrer Beschreibung einer idealen Konvergenz von Textoperation und erotischem Vollzug die Bedingungen für das Gelingen der Liebeskommunikation von einem Standort außerhalb des intimen Briefdialogs aus. Die Unwahrscheinlichkeit einer "sprachlos" sich vollziehenden Kommunikation wird mit der Autorität des Dichters zum Index eines absoluten Wahrheitsbegehrens: Nur wer vor Liebe nicht mehr sprechen kann, spricht die Wahrheit über seine Liebe.

Quelle dieser Paradoxie ist unter anderem die historische Veralltäglicung der Liebe zum ehelichen Allianzprinzip. Aufgrund dessen unterliegt die Liebe einerseits einem erhöhten Konsensdruck, andererseits wird aber gerade dadurch der Mangel an Ressourcen zur Herstellung realen Konsensus offenkundig. Je tiefer sie in die Prozesse integriert wird, anhand derer sich das System Gesellschaft als Gesellschaft hervorbringt, desto programmatischer überschreitet die Liebeskommunikation die Grenze vom Spiel zum Ernst konkreter juristischer, ökonomischer und politischer Welthaltigkeit hin. Diese Entwicklung erhöht das

Gefälle zwischen Konsensdruck und Konsensressource zusätzlich, da die Dekkung solcher Welthaltigkeit eine Authentizitätsgarantie erfordert, die den Wegfall der einst von der rational geschlossenen Konvenienzehe gewährleisteten Bindungsstabilität kompensiert. Von Knigge abschätzig als "conventionelle Gaukeleyen" aus seinem Entwurf einer Liebe verabschiedet, die sich an strategischem Handeln "schuldlos" (Knigge, 1788: 181) weiß, verschiebt sich das früher kollektiv bewusste und bewusst gehandhabte Reglement vormoderner Liebeskommunikation deshalb jetzt von der Oberfläche der von ihm generierten Diskurspraxis in eine auf den ersten Blick nicht sichtbare Tiefendimension. An die Stelle der Ostentation, mit der man die Liebesrede zelebriert hatte, tritt, "sprachlos", die Konsensfiktion. Sie garantiert Authentizität, indem sie der gefühlsbestimmten Partnerwahl durch die Annahme, diese Wahl und nur diese sei notwendig und möglich, ontologischen Status anweist und sie so mit dem Realitätsrecht des unhintergebar Gegebenen ausstattet.

Wie die Geschwätzigkeit Bedingung der "Gaukeleyen" war, so ist die Diskretion, mit der die Konsensfiktion ihren Artefaktstatus verschleiern, Voraussetzung ihrer Funktion im Liebesdiskurs. Eng verwandt mit Immanuel Kants Annahme eines moralischen Sinnes, der dem Menschen eingeboren ist, und den seine Erziehung zur Mündigkeit zu aktivieren - nicht erst zu schaffen - habe, gibt sie sich wie diese als rein diagnostische Bestandsaufnahme von natürlich Gegebenem. Faktisch bringt sie aber währenddessen das Diagnostizierte hervor, indem sie seine Auswertung auf eine enge Auswahl möglicher Zuschreibungen beschränkt. Die Konsensfiktion ist ein soziales Steuerungsinstrument, das die Schnittstelle zwischen individueller und kollektiver Liebeskommunikation in der *black box* einer elementaren Natur der Liebe verborgen hält: Nur weil Liebende von einem, kraft der Natur der Liebe, a priori gegebenen Konsens zwischen ihnen und nur zwischen ihnen ausgehen, können sie miteinander kommunizieren. Von diesem Konsens aber können sie nur ausgehen, weil er und die mit ihm gegebenen Wahlmöglichkeiten zeichenhafter Kommunikation selbst bereits kulturelles Wissen sind.

1771 erschienen, dekliniert *der* empfindsame Briefroman dieses kulturelle Wissen erstmals literarisch durch. *Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, geschrieben von Sophie von La Roche, weiland mit Wieland verlobt und Empfängerin von Liebesbriefen, die kaum weniger emphatisch als diejenigen Klopstocks auf dem Unsagbaren insistierten, ist der Versuch, gegen die Rede vom Unsagbaren die Konstruktionsformel für einen kommunizierbaren *discours amoureux* zu finden. Das Resultat ist ambivalent. Die schönsten Liebesbriefe des Romans werden Derby in den Mund gelegt, dem Schurken, der die Sternheim

mit einer vorgetäuschten Eheschließungszeremonie verführt, ihr dann schlüpfrige Romane zu lesen gibt, um die eheliche Zweisamkeit aufregender zu machen, und Madame Leidens, wie die Sternheim sich fortan nennen wird, schließlich gelangweilt verlässt - ein Entwurf, der an Laclos' berühmten Briefroman *Liaison dangereuses* erinnert, mit dem der Autor, der eigentlich die Unmoral des französischen Adels hatte anprangern wollen, 1780 ganz gegen seinen Willen den Erfolg begeistert aufgenommener Softpornographie erntete.

Weit weniger faszinierend als die 'schlechte' Liebe, ist die 'gute' Liebe, eine in der Geschichte des Fräuleins von Sternheim auf Tugend, Wohltätigkeit und Natürlichkeit gegründete Seelenverwandtschaft, die sich, so sie als Ehe sanktioniert wird, ihrer Fortpflanzungspflicht so diskret wie effektiv entledigt. Sinnlichkeit, wie sie von Klopstock im Bild des Rosenbandes beschworen wird, hat darin keinen Platz. Dafür aber ist sie eminent diskursfähig, ja dort, wo sie sich in ihrer ganzen Affirmativität gegenüber gesellschaftlichen Normen ausbreitet, geradezu schwatzhaft. Der Text betreibt die konsequente Auflösung des Unsagbarkeitstopos zugunsten der Möglichkeit, Liebe sprachlich zu inszenieren, ohne dabei aber den Authentizitätsanspruch der Liebeskommunikation aufzugeben, oder gar in die - von Derby repräsentierte - galante Libertinage des *ancien régime* zurückzufallen. Gerade in der sichtbaren Literalität des Romans ist die diskursive Erschließung des Mediums Liebe an ihre inszenatorische Qualität gebunden. Hieraus resultiert, dass die Matrix dieses künstlich konfigurierten Mediums nicht nur als 'ein Erschaffenes' zutage tritt, sondern dass es diese Künstlichkeit als Bedingung seiner medialen Qualität ausstellt.

La Roches Sternheim kann ihre Liebe nur darum der Allianz mit ihrem englischen Lord zugrunde legen, weil die pathologischen Erscheinungsformen der Passion in einem langen Reinigungsprozess gelöscht, beziehungsweise durch Überschreibungen neu besetzt werden. Dies geschieht so lange, bis alles, was der Austrag von Liebe in sich birgt, unter dem Etikett der "seligsten, (...) heiligsten Pflichten" (La Roche, 1997: 344) vereinigt und diszipliniert ist - "Pflichten" aber, lehrt der Roman den aufmerksamen Leser, ist der Schlüsselbegriff einer Entwicklungsgeschichte, die die Identifikation durch Liebe anhand von Lektüre und Relektüre, schriftlicher Selbstdarstellung und deren permanenter kritischer Revision erreicht. Es handelt sich gleichsam um ein Passwort, das den korrekten Gebrauch des Mediums Liebe reguliert: Nur wenn sie selbst als Kulturationseffekt begriffen und gehandhabt wird, kann Liebe Kulturationseffekte, wie die glückliche Ehe zwischen der tugendhaften Sternheim und dem noch tugendhafteren Lord Seymour, hervorbringen.

In dieser Kulturpoetik der Liebe verdichtet sich die historisch stattfindende Veralltäglichsung nicht nur in der Überwindung des Unsagbarkeitstopos, sondern auch in ihrer Nobilitierung zum Antrieb ehelicher Allianzbildung. Die Ehe Sternheims mit Seymour überbrückt eine Differenz, die - durch das Strukturelement der Mesalliance der bürgerlich Geborenen mit dem englischen Adeligen zusätzlich semantisch markiert -, bislang Neigungsbindung und politisch-soziale Raison voneinander geschieden oder doch zumindest auf zwei verschiedenen Ebenen gesellschaftlicher Existenz angesiedelt hatte. In La Roches Roman so programmatisch wie breitenwirksam ausformuliert, spiegelt die Engführung von Passion und Allianz in der Literatur eine Entwicklung wider, die im Einzugsbereich der romantischen Universalpoesie philosophisch-ästhetisch überhöhte Lebensspraxen¹⁰ und damit wiederum einen Roman inspiriert, der im Zeichen romantischer Grenzüberschreitung zwischen Kunst und Leben die Frage nach dem Verhältnis zwischen Körper und Schrift im Liebesbrief völlig neu aufwarf: Friedrich Schlegels Roman *Lucinde* (1799).

Lucinde weist von der Struktur her eine ganz ähnliche Experimentalanordnung wie La Roches Sternheim-Roman auf: Auch hier umreißt der Text anhand einer Paarkonfiguration schwerpunkthaft Möglichkeiten und Grenzen der diskursiven Inszenierung von Liebe. Auch hier geht es mit der Engführung von Körper und Schrift wie bei derjenigen von Allianz und Passion um die Überwindung einer Leitdifferenz solcher Inszenierung. Diesmal aber sind die Konsequenzen, die sich aus einer solchen Engführung für das Konzept der 'Liebe' als Medium ergeben, nicht, wie in der Sternheim, implizit in der Handlung angelegt. Sie stehen stattdessen selbst im Vordergrund und dies von Anfang an: "(W)as soll", so fragt der Autor im Prolog des Romans, "mein Geist seinem Sohn geben, der gleich ihm so arm an Poesie ist als reich an Liebe?" (Behler et al., 1962: 3). Worte und Bilder, die auf den Ursprung von Poesie in der Liebe verweisen, so lautet die Antwort, Bilder etwa wie das des Blumenstraußes, mit dem Julius in einem Brief an seine Geliebte die von ihm an sie adressierten Texte vergleicht, nachdem sie sich über deren Unverständlichkeit beschwert hat: "(...) darf der volle Blumenstrauß nur sittsame Rosen, stille Vergißmeinnicht und bescheidne Veilchen zeigen, (...) oder auch alles andre, was in bunter Glorie sonderbar strahlt?" (O.c.: 74).

Diese Passage enthält eine kritische Neukodierung überkommener Liebestoipi: Der semantische Handelswert von Blumenmotiven wie Rosen, Vergißmeinnicht und Veilchen ist seit der Liebeslyrik des Rokoko und ihrer Aneignung durch

¹⁰ Als Beispiel mag etwa die berühmte Wohngemeinschaft von Dorothea Mendelssohn und Friedrich Schlegel, dessen Bruder August Wilhelm und seiner Frau Caroline in Jena gelten.

Autoren wie Klopstock bekannt, das darin geborgene Unsagbare durch Autorinnen und Autoren wie La Roche explizit und 'sittsam', 'still' und 'bescheiden' gemacht, wie die penetrante Moralität der Sternheim. Beides aber, so Schlegel, verdankt sich normativen Selektionen aus den Möglichkeiten, die die Matrix, der consensual hallucination 'Liebe' weit darüber hinaus bereitstellt. Schlegel zufolge ist das Unsagbare nicht, wie zwischen Klopstock und Meta Moller, eine Deckadresse, unter der eine gegebene Gemeinsamkeit verhandelt wird, sondern konstitutiver Faktor einer je individuellen und als solcher immer wieder produktiven Rezeption irreduzibler Kontingenzen. Diese Kontingenzen sind nicht störend, keine Sabotageakte wie die physische Anziehungskraft des bösen Derby auf die gute Sternheim. Ganz im Gegenteil stellen sie die für das Funktionieren des Kommunikationsmediums Liebe unerlässliche Faszinationskraft des "in bunter Glorie sonderbar Strahlenden" erst her: "Die Liebe ist nicht bloß das stille Verlangen nach dem Unendlichen; sie ist auch der heilige Genuss der schönen Gegenwart. Sie ist nicht bloß eine Mischung, ein Übergang vom Sterblichen zum Unsterblichen, sondern sie ist eine völlige Einheit beider", heißt es an anderer Stelle. Und wenn Lucinde solches non sequitur nicht zu entziffern vermag, dann ist noch ihr philosophischer Analphabetismus im impliziten Leser des Romantextes aufgehoben.

Dieser Leser nämlich erfährt den Text als Simulakrum einer Liebeskunst, die alles Unsagbare als Schnittstelle zwischen Individuum und Textualität entwirft, ein Simulakrum, das in das Medium Liebe als in das Potenzial unendlich variabler Resemantisierungen des Bekannten einführt. Einmal darauf eingeschworen, kann die Seele solchen Lesers "diese(n) Zauberkreis (...) nie verlassen, und was sie bildet oder spricht, lautet wie eine wunderbare Romanze (...), geschmückt von den bedeutendsten Blüten des lieblichen Lebens" (O.c.: 82). Liebe trennt den Körper nicht von der Schrift, sondern erhebt die Schrift in jeder Form zur Möglichkeitsbedingung der erfolgreichen Verkörperung des in bunter Glorie sonderbar Strahlenden, der lustvollen Virtualisierung von Realität. Ihr Ausdrucksmodus ist keine Konsenshalluzination - die schon Klopstock in Zweifel zieht -, sondern der Konsens über die halluzinogene Macht der Liebe als einer Matrix des Selbstentwurfs, die den Text und den Körper aneinander bindet.

4. "Wenn Sie mir mein Gespenst wegnehmen, dann ist es zwischen uns aus, für immer"

"Die Leute sind unerschöpflich in Erfindungen aller Art; in Dampfmaschinen, Giftpumpen, Flugmaschinen (sic!) etc. - doch das Einzig Vernünftige, Wort und Gedanke in die Ferne zu tragen, ohne dass man erst einen Bogen Papier vor sich hinlegt, und sich mit Tinte die Finger beschmutzt haben sie noch nicht erdacht,"¹¹ schrieb Ottilie von Goethe am 30. Januar 1830 an Rahel Levin Varnhagen. Es ist eher unwahrscheinlich, dass Goethes Schwiegertochter hier die Kommunikation via Internet antizipiert; ohne Zweifel werden hier aber mit der fortschreitenden Technisierung des Alltags im Zuge der industriellen Revolution auch deren Auswirkungen auf die Geschichte der Kommunikation sichtbar. Die Abkopplung des schreibenden Körpers von der Schrift, durch den exponentiellen Raumgewinn der Printmedien und auch durch die beginnende Normierung der Orthographie, hat begonnen. Als diese zunächst nur schriftbezogene Entfremdungsbewegung um die Wende zum 20. Jahrhundert mit der Entwicklung von Medien zusammentrifft, die der Aufzeichnungstechnik Schrift die maschinelle Abbildung und Re-Präsentation von Körpern in Photographie und Film, Grammophon und Parlograph gegenüberstellen,¹² wird das Genre Liebesbrief vom Sog eines Kulturschocks erfasst, der sich wohl am spektakulärsten in den Liebesbriefen Franz Kafkas zeigt. In der Mischung aus euphorischem Enthusiasmus für die maschinellen Mitteilungsprothesen, mit denen der Körper sich der Schrift gleichsam anzuverwandeln vermag und der abgrundtiefen Verzweiflung darüber, dass die Prothese, gleich ob Schreibmaschine oder Grammophon, Kamera oder Telefon, mit der Eigentümlichkeit des schreibenden Körpers auch die Quelle seines Begehrens zu verschütten droht.

Am 22./23.1.1913 berichtet Kafka in einem Brief an Felice von einem Traum, in dem er:

"(...) zu einer Brücke oder einem Quaigeländer hinlief, zwei Telephonhörmuscheln, die dort zufällig auf der Brüstung lagen, ergriff und an die Ohren hielt und nun nichts anderes verlangte, als Nachrichten vom 'Pontus' zu hören, aber aus dem Telephon

¹¹ Unveröffentlichtes Manuskript, Biblioteka Jagiellonska, Krakau.

¹² Dazu Friedrich Kittler: "Die technische Aufzeichenbarkeit von Sinnesdaten verschiebt um 1900 das gesamte Aufschreibesystem. Zum wahrhaft ersten Mal hört Schreiben auf, mit serieller Datenspeicherung synonym zu sein. Zur symbolischen Fixierung von Symbolischem tritt die technische Aufzeichnung von Realem in Konkurrenz." (1987: 235).

nichts und nichts zu hören bekam, als einen traurigen, mächtigen, wortlosen Gesang und das Rauschen des Meeres. Ich begriff wohl, dass es für Menschenstimmen nicht möglich war, sich durch diese Töne zu drängen, aber ich ließ nicht ab und ging nicht weg."

(Heller, Born, 1976: 254).

Die Brücke als Bild für die Verbindung zweier räumlich getrennter Dialogpartner führt nicht länger von einem Ort zum anderen, sondern ist selbst zum Fokus geworden. Sie ist zum Bild für den Liebesbrief als eine Mitteilungsform geworden, die, statt die Körper der Liebenden miteinander in Kontakt zu bringen, in dem Moment zum Störfaktor wird, in dem Medien wie das Telefon die Privilegierung der geschriebenen Liebesrede aufheben. In den "Nachrichten vom Pontus" spricht die Brücke von sich selbst, und der Liebesbrief über den Einbruch von medialem *white noise* in eine Textsorte, die über der Konkurrenz zu schnelleren, gegenwärtigeren Mitteilungsformen in einen "traurigen, mächtigen, wortlosen Gesang" verfällt, gleichsam selbst zu einem Kanalrauschen wird, in dem die begehrenden Körper, die "Menschenstimmen", sich nicht länger "durch diese Töne" zu drängen vermögen (vgl. Kittler, 1990: 75ff.).

Der Liebesbrief ist nun allerdings nicht etwa ein von Kafka nostalgisch verklärtes Genre von ursprünglicher Authentizität, sondern ganz im Gegenteil der Erscheinungsort eines Phänomens, das Kafka selbst zutiefst ambivalent besetzt. Einerseits erleidet der sich in Zeichen vermittelnde Körper immer neu und in unendlichen Qualen eine Entfremdung zwischen Körper und Schrift, aufgrund derer das Geschriebene, je emphatischer es von Liebe zeugt, umso nachdrücklicher die Distanz zwischen schreibendem und beehrtem Körper zementiert. Zahllos sind die Bekundungen seiner Sehnsucht nach Felices Gegenwart, dem "wirklichen Körper", dem "natürlichen Verkehr". Zahllos sind aber auch die Bekundungen seines Unvermögens, einen solchen Verkehr zu leben, ob in oder außerhalb der Ehe, weil er das Schreiben beeinträchtigen könnte. Andererseits nämlich ist das Schreiben, gerade auch das 'Schreiben' über Telephon, Telegraphie und Grammophon, der Raum, in dem Kafka seinen Körper immer neu als einen schriftförmigen entwirft, einen Körper, der allein schreibend lebt, allein an der Oberfläche der von ihm verfassten Texte mit sich identisch wird. Am radikalsten eingenommen findet sich diese Perspektive in jenem Text, mit dem Kafka nach der gescheiterten Verlobung Abschied von Felice nimmt: *In der Strafkolonie* eingespannt in die mediale Schreibmaschine, die in alten Zeiten Erlösung - Elysium - verhieß, erfährt der Körper seine Vereinigung mit der Schrift als

eine Ganzkörpertätowierung, an deren Ende das Gesicht des Sterbenden für einen kostbaren Moment die von Schlegel beschriebene Glorie sonderbaren Strahlens entbirgt.

Mochte Kafka auch Jahre später in einem Brief an Milena jeglichen Briefverkehr als "Verkehr mit Gespenstern", (Born, Müller, 1986: 302) mit medial erzeugten Schattenbildern des eigentlich Eigenen, denunzieren, so bleibt doch das solcherart induzierte *Unglücklichsein*, so der Titel einer frühen Erzählung Kafkas, Bedingung der eigenen Existenz: "Aber trotzdem", ruft der Icherzähler am Ende seinem Gesprächspartner zu, "wenn Sie mir mein Gespenst wegnehmen, dann ist es zwischen uns aus, für immer" (Born et al., 1994: 39). Nicht zufällig spielt die Schlussformel dieser Erklärung unmissverständlich auf die rhetorischen Konventionen des Scheidebriefs unter Liebenden an. Das Bündnis, das hier aufgekündigt wird, ist die Differenz zwischen Körper und Zeichen, aufgrund derer der 'klassische' Liebesbrief im Ungleichzeitigen die konstitutive Dialektik von Aufschub und Erfüllung hatte inszenieren können.

5. "It's the way I'm wired I guess"

"The sky above the port was the color of television, tuned to a dead channel", mit diesem Satz beginnt William Gibsons Roman *Neuromancer*, mit einer Beschwörung also eben desjenigen *white noise*, an dem in Kafkas Liebesbriefen das Bündnis gedachter Differenz zerbricht; und es ist bezeichnenderweise ein Gag über Drogenabhängigkeit, mit dem daraufhin die Romanhandlung einsetzt: "It's not like I'm using, it's like my body developed this massive drug deficiency." (Gibson, 1993: 9). Die Droge des Protagonisten Case, nur ersatzweise verdrängt durch chemische Drogen, ist die Euphorie des Users, der, in den Cyberspace eingeloggt ist. Er vertauscht den "dead channel" der Wirklichkeit mit den von der Matrix generierten Bildvisionen, wie Kafka in "Nachrichten vom Pontus" die diskursive Inszenierung seiner Liebe zu Felice zuungunsten der Geliebten selbst privilegiert:

"All the speed he took, and still he'd see the matrix in his sleep, bright lattices of logic unfolding across the colorless void (...). Cyberspace. A consensual hallucination experienced daily by billions of legitimate operators, in every nation (...). A graphic representation of data abstracted from the banks of every computer in the human system. Unthinkable complexity."
(O.c.: 11; 67).

Mit Case's Liebe zur "unthinkable complexity" des von der Matrix generierten Mediums entwirft Gibson die Allegorie eines Humanums, das Liebe und Medium längst miteinander identifiziert hat. "Case" meint nicht nur das Behältnis, als das Case's Körper zum Echoraum für die am Cyberdeck simulierten Sinneswahrnehmungen wird. Case ist auch das Fallbeispiel, an dem Gibson den postmodernen Menschen als längst nicht mehr zwischen künstlicher und natürlicher Stimulation seiner Sinne unterscheidenden User und zugleich den Cyberspace als Allegorie eines längst durchweg von Matrizen - etwa dem *discours amoureux* - organisierten Kommunikationsuniversums ausstellt.

Schon bevor Case in die Lage versetzt wird, seine Sucht wieder zu befriedigen, wird die Matrix der "consensual hallucination" mit seiner Liebesbeziehung zu Molly kurzgeschlossen, der Frau mit den ausfahrbaren Messern unter den Fingernägeln und dem in den Sehnerv implantierten Zeitchip, "his orgasm flaring blue in a timeless space, a vastness like the matrix, where the faces were shredded and blown away down hurricane corridors," O.c.: 45). Hier ist der 'Nicht-Ort', wo das Gesicht des begehrten Anderen im Moment des Liebesvollzugs imaginär in die Datenbestandteile seiner Simulation zerfällt - und auf unvermutete Weise wiederkehrt, nämlich als ein mit den Mitteln der Cybertechnologie übernommener Gesichtssinn. Die von Molly ihrem Körper angelegten Elektroden ermöglichen es Case, sich von seinem Cyberdeck aus in ihre Sinneswahrnehmungen einzuschalten. Über die räumliche Trennung hinweg sieht er, was sie sieht, und empfindet, was sie empfindet, ein stummer Passagier ihres körperlichen Sensoriums - eine geradezu idealtypische Erfüllung der Sehnsuchtsphantasien im klassischen Liebesbrief.

So trägt denn auch die Episode, in der Case den dazu notwendigen Schalter erhält, in ironischer Verformung die Züge einer Szene, in der ein Postbote des 18. Jahrhunderts dem gierig Wartenden einen Liebesbrief zustellt. Der Gewährsmann holt aus seiner Tasche "a filthy manila envelope (...) and extracted a featureless black rectangle" - die betont anachronistische Verpackung enthält ein Rechteck wie eine *black box*, deren Bedeutung zu erschließen es komplizierter hermeneutischer Operationen bedarf, weil der Ausdrucksmodus 'Sprache' an der Unterkomplexität des allzu offensichtlich Normierten krankt: "Goddam factory prototypes," he said, tossing the thing down in the table. "We'll get there, but there's no rest for the wicked, right?" Das Geheimnis des "thing" jedoch offenbart sich nicht in seiner Substanz, wie auch der Liebesbrief das seine nicht an der Materialität von Tinte und Papier preisgibt, sondern in seiner kommunikativen Funktion: Als "flip flop switch", mit dessen Hilfe Case sich jederzeit in den Körper Mollys einloggen kann - "So now you get to find out just how tight these

jeans really are, huh?" (O.c.: 69) -, repräsentiert das "black rectangle", so "featureless" wie Klopstocks Liebesrede "sprachlos", die Konsensfiktion als Schnittstelle zwischen den Liebenden und dem sie verbindenden Medium.

Durch den ganzen Roman hindurch sind es zumeist die von dieser "flip-flop-switch" induzierten Erfahrungen simulierter - medial vermittelter - und in Echtzeit stimulierter Nähe zu Mollys Körper, in denen die Liebesbeziehung zwischen ihr und Case ihren Austrag findet. Am Ende aber ist es der alte, der längst überholte Brief, die Rückkehr gleichsam zur Differenz zwischen Körper und Zeichen, in der diese Beziehung schließt. Im gemeinsam bewohnten Hotelzimmer findet Case "a note, a single sheet of stationery: 'Hey it's okay but it's taking the edge off my game, I paid the bill already. It's the way I'm wired I guess. Watch your ass okay? Kisses, Molly'". (O.c.: 313).

Das Spiel, "the game", bedarf der Differenz, um seinen Biss, "the edge", zu erhalten. Diese Differenz aber ist, zumindest für Mollys Spiel, bereits in die Matrix selbst eingezeichnet. Case dagegen, der Fall schlechthin, kehrt in die Matrix zurück, an den Ursprung jedes nur denkbaren Falls, und damit in einen Raum, in dem die Liebe zum Medium mit dem Medium Liebe zusammenfällt. Und konsequent zeichnet das Ende des Textes die Grenze der linearen, schriftlichen Beschwörung von Bildern im *discours amoureux* des ausgehenden 20. Jahrhunderts auf der Folie des antiken Mythos vom Narziß, als das unausweichliche Ende des Körpers am eigenen Bild nach, so wie schon die sensuelle Identifikation mit dem Körper der Geliebten faktisch immer nur eine Identifikation mit den eigenen Sinnen gewesen war. Der letzte Blick der Romanfigur Case trifft auf "three figures, tiny, impossible, who stood at the very edge of one of the steps of data". Er fällt auf die künstliche Persönlichkeit des Neuromancer, des Autors und Repräsentanten der Matrix; auf die Kopie der toten Geliebten; und endlich auf sich selbst: "the third figure, close behind her, arm across her shoulders, was himself." (O.c.: 317).

In dieser Konstellation verdichtet der Roman Barthes' Überlegung, "dass der Diskurs der Liebe heute von extremer Einsamkeit ist", zur Bestandsaufnahme einer Liebeskommunikation, die das Konzept einer, außerhalb des Mediums, in dem die Kommunikation stattfindet, existierenden Realität verabschiedet hat. Der Blick des Menschen auf das Medium fällt nunmehr auf den Menschen selbst. Bildspender und Schauplatz von Intimität, so ist der Körper zum Teil der Matrix geworden, die Matrix dem Körper selbst inhärent. Die Begegnung mit dem geliebten Anderen ist Begegnung mit dem Medium, Matrix und Körper zugleich, und ohne dass sich eine andere als eine rein topische Unterscheidung zwischen ihnen treffen ließe.

Im autopoietischen System Neuromancer haben sich die halluzinatorische Qualität romantischer Liebe und die physiologischen - neuronalen - Bedingungen virtueller Erfahrung zu einer Kreatur verbunden, die an Kafkas Gespenster erinnert. Die tote Geliebte erscheint als Matrix aller von Case je begehrten Frauen; "close behind her" schließlich, in einem fiktiven Raum "hinter" der Matrix, existiert der Körper dessen, der die Trinität der Figuren und mit ihnen sich selbst eben mit seinem Blick realisiert. So produzieren "the steps of data" Realität als *mise en abyme* jener unabgeschlossenen und unabschließbaren Rekursionsbewegung zwischen Mensch und Zeichen, die einst von der romantischen Universalpoesie in die Liebesliteratur eingeschrieben worden war.

Wiewohl hier noch einmal auf den eingangs bereits formulierten Vorbehalt verwiesen werden muß, dass Liebesbrief und Cybersex sich nicht eindeutig ineinander übersetzen lassen, gilt doch festzuhalten, dass Gibsons Entwurf von Liebeskommunikation unter den Bedingungen elektronisch erzeugter *virtual reality* medientheoretisch eine Entwicklung verdeutlicht, die in den Textzeugnissen des *discours amoureux* längst implizit sichtbar ist. Ganz im Sinn der Wortbedeutung von Kybernetik als Lehre von den Regelungs- und Steuerungsmechanismen gibt die technologische Praxis des Cybersex Auskunft über die Regelungs- und Steuerungsmechanismen des symbolischen Kommunikationsmediums Liebe. Bereits der Liebesbrief des Mittelalters beruft sich auf eine Konsensfiktion, wenn er Körper und Zeichen als Teile ein und desselben gottgegebenen Codes begreift und solcherart ein vorgegebenes Muster aufruft, das der kontingenten Kommunikation mit dem geliebten Anderen ihr Gelingen sichern soll. Auch der Briefwechsel zwischen Behaim und Francke operiert mit einer solchen Fiktion, wenngleich die pietistische Gottesliebe sich von der streng reglementierten persuasiven Rede der antiken Rhetoriktradition bereits auf das individuelle Artikulationsvermögen gottgeschaffener Subjektivität hin zu emanzipieren beginnt.

Was hier wie eine kulturkritische Verweigerung der normativen Zurichtung von Kommunikation durch Sprache anmutet, erfährt eine Retopisierung zur rhetorischen Figur, in dem Moment, da die Aufklärung die Sprache von einem Gottesgeschenk zum Effekt menschlicher Kultur umdenkt und damit das Bewusstsein für die unauflöslich dialektische Beziehung zwischen Inszenierung und Authentizität weckt. Der Briefwechsel zwischen Klopstock und Moller enthält mit dem kunstvoll und bewusst betriebenen leidenschaftlichen Verstummen der schreibenden Körper bereits den Quellcode des sozialen Raums, den später der Cyberspace übernehmen wird. La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* deckt die Verbindlichkeit dieses Quellcodes für das Medium Liebe

auf, indem sie die Schnittstelle zwischen ihm und dem User mit dem Namen der "Pflicht" belegt. Und Friedrich Schlegel erweitert das Etikett zur Verpflichtung auf die universalpoetisch wirksame Phantasie, anhand derer der User die Grenze zwischen inner- und außermedialer Realität als Fiktion zu begreifen habe.

Spätestens in dem Moment unabänderlich verloren, in dem die Mediengeschichte des beginnenden 20. Jahrhunderts der Schrift das Fiktionsprivileg aberkennt, werden die Figuren des Begehrens in Kafkas Briefen als dem Medium Liebe selbst immanente Binnenphänomene diagnostiziert. Als "Gespenster" erscheinen sie, als virtuelle Kreaturen eines Selbstbehauptungsprozesses, der den Schreibenden nur in seinem Medium überleben lässt, während der körperliche Vollzug der Liebe zur Zerstörung von Schreiber wie Medium führen muss: denn dann "ist es aus zwischen uns, für immer".

Solcherart aus dem Textbegehren des Autors herausgeschrieben und, wie in Barthes *Fragmenten*, nur noch in einzelnen Fetzen linearen Schreibens als verlorenes Unzeitgemäßes kenntlich, übernimmt die Konsensfiktion im Medium Liebe zu Beginn des 21. Jahrhunderts den sozialen Raum nichtlinearer Codierungen. "A consensual hallucination experienced daily by billions of legitimate operators, in every nation", antizipiert die Internetkommunikation in Chatrooms und ähnlichen Raumfiktionen, was Gibson in postmoderner Fiktionsironie für die Zukunft des Falles Mensch entworfen hat: die Erfahrung eines von den Restriktionen der eigenen un gelenkten Wetware-freien Körpers, dessen authentische Virtualität sich einer Konsensfiktion verdankt - dem kollektiv verschwiegenen Wissen um die normative Qualität ihrer Quellcodes.

Literatur

- Roland Barthes, 1988: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt/M. (1977)
Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner,
1962: *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, Bd. 5: *Dichtungen*, hrsg. und
eingeleitet v. H. E. München et al.
- Anke Bennholdt-Thomsen, 1991: *Zur Geschichtlichkeit des Liebesbriefs. Eine
dissonante Dokumentation aus dem Jahre 1930*, in: Anita Runge, Liese-
lotte Steinbrügge (Hrsg.): *Die Frau im Dialog. Studien zur Theorie und
Geschichte des Briefs*. Stuttgart. S. 193-224.
- Karl Heinz Bohrer, 1987: *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer
Subjektivität*. München, Wien.

- Alfons Bora, 1990: Konsensfiktionen. Interaktionstheoretischer Versuch über das Steuerungsmedium Recht, in: Klaus Holz (Hrsg.): Soziologie zwischen Moderne und Postmoderne. Untersuchungen zu Subjekt, Erkenntnis und Moral. Göttingen. S. 107-134.
- Jürgen Born, Michael Müller (Hrsg.), 1986: Franz Kafka, Briefe an Milena. Erweiterte Neuausgabe. Frankfurt/M.
- Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley, Jost Schillemeit (Hrsg.), 1994: Franz Kafka, Unglücklichsein, in: Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch, Gerhard Neumann (Hrsg.): Franz Kafka, Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten (ohne Bandnummerierung). Frankfurt/M. S. 33-40.
- Tilo Brandis, 1968: Mittelhochdeutsche, mittelniederdeutsche und mittelniederländische Minnereden. Verzeichnis der Handschriften. München.
- Günter Burkart, 1998: Auf dem Weg zu einer Soziologie der Liebe, in: Kornelia Hahn, Günter Burkart (Hrsg.): Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen. Opladen. S. 15-50.
- Elke Clauss, 1993: Der Liebesbrief im 18. Jahrhundert. Stuttgart, Weimar.
- Günter Dux, 1994: Geschlecht und Gesellschaft. Warum wir lieben. Die romantische Liebe nach dem Verlust der Welt. Frankfurt/M.
- William Gibson, 1993: Neuromancer. London. (1984)
- Jonas Grutzpalk, 2000: Leidenschaft und Treue. Zur Ausdifferenzierung kultureller Liebescodes in Italien, Frankreich und Deutschland, in: Kornelia Hahn, Günter Burkart (Hrsg.): Liebe. Grenzen und Grenzüberschreitungen. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen II. Opladen. S. 45-72.
- Alois Hahn, 1983: Konsensfiktionen in Kleingruppen. Dargestellt am Beispiel von jungen Ehen, in: René König, Friedhelm Neidhardt, M. Rainer Lepsius (Hrsg.): Gruppensoziologie. Perspektiven und Materialien. Sonderband der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Nr. 25. Opladen. S. 210-232.
- Erich Heller, Jürgen Born (Hrsg.), 1976: Franz Kafka. Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Frankfurt/M.
- Paul Hermann (Hrsg.), 1940: Ich bin dein. Liebesbriefe deutscher Männer und Frauen. Berlin.
- Horst Kern, 2001: Die Wiederkehr der Soziologie, in: Akademie der Wissenschaften zu Göttingen (Hrsg.): Wissenschaften 2001. Diagnosen und Prognosen. Göttingen. S. 117-134.
- Friedrich Kittler, 1987: Aufschreibesysteme 1800-1900. München.

- Wolf Kittler, 1990: Schreibmaschinen, Sprechmaschinen. Effekte technischer Medien im Werk Franz Kafkas, in: ders., Gerhard Neumann (Hrsg.): Franz Kafka. Schriftverkehr. Freiburg. S. 75-163.
- Friedrich Gottlieb Klopstock, 1856: Das Rosenband, in: Klopstock's sämtliche Werke. Bd. 4, Leipzig.
- Meta Klopstock, 1980: Es sind wunderliche Dinger, meine Briefe. Briefwechsel mit Friedrich Gottlieb Klopstock und mit ihren Freunden 1751-1758, hrsg. v. Franziska und Hermann Tiemann. München.
- Adolph Freiherr von Knigge, 1788: Ueber den Umgang mit Menschen (1788). Ausgewählte Werke in zehn Bänden, hg. von Wolfgang Fenner. Bd. 6 / Philosophie I, Hannover 1993.
- Sophie von La Roche, 1997: Geschichte des Fräuleins von Sternheim, hrsg. v. Barbara Becker-Cantarino. Stuttgart.
- Karl Lenz, 1998: Romantische Liebe - Ende eines Beziehungsideals? in: Kornelia Hahn, Günter Burkart (Hrsg.): Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen. Opladen. S. 65-86.
- Jens Loenhoff, 1998: Kommunikation in Liebesbeziehungen. Probleme eines Forschungsgegenstandes, in: Kornelia Hahn, Günter Burkart (Hrsg.): Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen. Opladen. S. 199-216.
- Niklas Luhmann, 1982: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt/M.
- Reinhard M.G. Nickisch 1991: Brief. Stuttgart.
- Stefan Rieger, 2001: Die Individualität der Medien, Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen. Frankfurt/M.
- Laszlo A. Vaskovics, 1995: Partnerschaftsverläufe. Verständigung durch Illusionen, in: Bernhard Nauck, Corinna Onnen-Isemann (Hrsg.): Familie im Brennpunkt von Wissenschaft und Forschung. Rosemarie Nave-Herz zum 60. Geburtstag gewidmet. Neuwied. S. 331-342.