

Das verlorene Geheimnis

Kathrin M. Lagatie

1. Geheimnis

Das Thema dieses philosophischen Cafés, „Das verlorene Geheimnis“, habe nicht ich mir ausgedacht, sondern Michaela Kuhlendahl hat es mir dankenswerterweise übergeben. Der Titel ist damit selbst, das heißt in seiner Form, bereits ein Geheimnis. Ein mir anvertrautes Geheimnis. Ein Geheimnis, dem ich heute Abend nachgehen kann.

Was ist ein Geheimnis?

Etwas, das mir übergeben wurde. Gerade sind wir also unvermittelt schon auf den ersten Aspekt des Geheimnisses gestoßen. Offenbar ist es etwas, das man jemandem anvertrauen kann, dass man jemandem in einer ruhigen Minute, unbeobachtet mitteilen und heimlich übergeben kann. Ein Geheimnis stiftet stets eine Beziehung zwischen denjenigen, die es miteinander teilen und es gemeinsam verwahren. Zugleich schließt es diejenigen aus, die nicht in es eingeweiht sind. Daher bedarf das Geheimnis auch der Verborgenheit, des Schutzes, durch diejenigen, die es miteinander teilen. Etwas soll „nicht nach Außen“ dringen, es soll „unter uns“ bleiben. Alle in das Geheimnis Eingeweihten leisten den Schwur, es zu hüten. Das Geheimnis stiftet damit eine Grenze zwischen Innen und Außen.

Auf ein solches Innen verweist auch das Wort selbst: im Geheimnis steht das *Heim*. Also der Ort, der für gewöhnlich einen privaten Bereich umschließt und ihn vom Öffentlichen unterscheidbar macht. Die etymologische Herkunft des Adjektivs „geheim“ weist in das 15. Jahrhundert zurück, es bedeutet dort als Ableitung zu „Heim“ tatsächlich zuerst so viel wie „zum Haus, zum Heim gehörig, vertraut“. Erst im 17. Jahrhundert kristallisiert sich die heutige Wortbedeutung heraus, indem „geheim“ im Sinne von „vertraut“ in einen Gegensatz zu „öffentlich“ gerät. Das Substantiv „Geheimnis“ wird im 16. Jahrhundert als Ableitung zum Adjektiv „geheim“ gebildet und gebraucht im Sinne von „nur für einen kleinen Personenkreis bestimmtes Wissen“, aber auch „Unerklärbares, Undeutbares“ wird damit bezeichnet. Es kann also sowohl ein Mysterium meinen, wie auch ein gezielt verborgen gehaltenes Wissen. In der Übersetzung von Calderons Lustspiel „El secreto a voces“ ist vom „öffentlichen Geheimnis“ die Rede, womit ein „Geheimnis, das allen bekannt geworden ist“ gemeint ist. Wörter wie Geheimbund, Geheimdienst, Geheimlehre (zuerst für die Kabbala) bilden sich Anfang des 19. Jahrhunderts. Die Zweideutigkeit, dass das „Geheimnis“ sowohl ein von einigen Wenigen geteiltes Wissen als auch ein prinzipiell Nicht-Wissbares bedeuten kann, zeigt sich zuletzt auch im Adjektiv geheimnisvoll (18. Jh.), das sowohl „unerklärbar“ und „rätselhaft“ bedeutet, aber eben auch „einem größeren Personenkreis unbekannt“ heißen kann.¹

Geheim ist das, was am meisten ins Heim gehört, das Versteckteste im Haus. Es gibt Orte, die besonders geeignet sind, um Geheimnisse aufzubewahren, kleine Häuser im Haus sozusagen: das Kästchen, die Schatulle, der Tresor. Aber auch ein Geheimnis, das Freunde miteinander teilen, kann im übertragenen Sinn am abgelegensten Ort versteckt sein. Das Geheimnis braucht diesen Ort, um als Geheimnis existieren zu können. Heidegger, der eine besondere Vorliebe für Wortbildungen mit der Vorsilbe „Ge-“ hat, würde das Geheimnis als Versammlung des Heims bezeichnen, sozusagen eine Potenzierung des Heims und seines Heimlichen. Schnell ist man vom Geheimnis beim Verborgenen, dem Bergen und Gebirg. Das Geheimnis bezeichnet damit den Ort, dieses

¹ Vgl. Art. „Geheimnis“ im Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart <https://www.dwds.de/wb/Geheimnis> (02.04.2017)

gesteigerte Heim, in dem etwas verborgen liegt und das, was in ihm verborgen ist, in eins. Es ist gleichzeitig seine Form und sein Inhalt, könnte man sagen. In Heideggers berühmten Aufsatz „Der Ursprung des Kunstwerks“ denkt er die Kunst als Rätsel. Hier klingt Hegels Ästhetik Vorlesung nach, in der er davon spricht, dass die Kunst der Ägypter nicht nur für uns, sondern für diese selbst rätselhaft gewesen sei.² Heidegger leitet daraus die philosophische Aufgabe ab, das Rätsel überhaupt erst zu sehen und nicht, es zu lösen. In einer formelhaften Annäherung fasst Heidegger das Wesen der Kunst, dieses Rätsels also, wie folgt zusammen: „*Kunst*: Das im Ereignis gebrauchte Her-vor-bringen der Lichtung des Sichverbergens – Bergens ins Ge-Bild.“³ Das Rätselhaftes klingt hier wieder im Sichverbergen und im Bergen.

2. Verlust

Walter Benjamin hingegen feiert etwa zur selben Zeit in seinem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ regelrecht den *Verlust* des Geheimnisses. Das Geheimnis, sei neben „Ewigkeitswert“, „Genialität“ und „Schöpfertum“⁴ ein Begriff, der seine Funktion allein im Rahmen einer Kunsttheorie erfüllen kann, die Kunst als Kult begreift. Unter Kult versteht Benjamin die „ursprünglichste Art der Einbettung des Kunstwerks in den Traditionszusammenhang“⁵. Im kultischen Verständnis der Kunst, ist die Kunst Teil eines Rituals. Durch die Möglichkeit der technischen Reproduktion wird die Kunst jedoch vom Ritual befreit. Die „Echtheit“ des Kunstwerks spielt in Film und Fotografie keine Rolle mehr, diese Kunstwerke eignen sich also schlicht nicht für einen rituellen Zusammenhang. Auf diese Weise ist die Kunst frei, um in einer anderen Praxis fundiert zu werden: nämlich der Politik. (Doch ist das Geheimnis damit tatsächlich obsolet? Weist nicht gerade Benjamins ambivalentes Verhältnis zum Verlust der Aura darauf hin, dass er einen Platz offenhält für etwas, das seine Ferne, trotz aller Nähe behält?)

Das Geheimnis, von dem heute Abend die Rede ist, ist ein *verlorenes*. Was ist darunter zu verstehen? Eine Bedingung für diesen Verlust haben wir bereits erfahren: die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks. An anderer Stelle spricht Benjamin in Bezug auf Paul Scheerbart und im Zusammenhang mit der aufkommenden „Glaskultur“ (in der Architektur Le Corbusiers und Loos') davon, dass Glas überhaupt der „Feind des Geheimnisses“⁶ sei. Am glatten Glas lassen sich schließlich Spuren hinterlassen.

Was heißt es aber für das Geheimnis, dass es verloren gehen kann? Gehört die Möglichkeit verloren zu gehen zum Geheimnis, oder ist das Verlorengehen etwas ihm äußerliches, das ihm zustößt?

Wurde ein Schwur gebrochen? Haben die in es Eingeweihten das Geheimnis nicht hinreichend geheim gehalten? Was passiert mit dem Geheimnis, wenn es verloren ist? Wo ist es dann? Wird es verloren zu einem Offenkundigen, Aufgedeckten, Entdeckten, das *allen* gemein ist – ist das Geheimnis öffentlich geworden? Geht es dann darum, dass statt der wenigen Eingeweihten nun *alle*

² „In diesem Sinne sehen wir es den ägyptischen Kunstwerken an, daß sie Rätsel enthalten, für welche zum Teil nicht nur uns, sondern am meisten denen, die sie sich selber aufgaben, die rechte Entzifferung nicht gelingt. c) Die Werke der ägyptischen Kunst in ihrer geheimnisvollen Symbolik sind deshalb Rätsel, das objektive Rätsel selbst. Als Symbol für diese eigentliche Bedeutung des ägyptischen Geistes können wir die *Sphinx* bezeichnen. Sie ist das Symbol gleichsam des Symbolischen selber.“ Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik 1. Werke 13. Suhrkamp: Frankfurt a.M. 1986, S. 465.

³ Martin Heidegger: Holzwege. GA 5. Hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Klostermann: Frankfurt 1977, S. 1.

⁴ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: Aura und Reflexion. Suhrkamp: Frankfurt a.M. 2007, S. 378.

⁵ Vgl. ebd., S. 384.

⁶ Walter Benjamin: Erfahrung und Armut. In: Ders.: Aura und Reflexion. Suhrkamp: Frankfurt a.M. 2007, S. 350.

Zugang zum Geheimnis haben? Dann würde man es deshalb ‚verloren‘ nennen, weil es seine Funktion, ein- und auszuschließen, nicht mehr erfüllt. Sein Gehalt, das, was das Geheimnis verbirgt, indem es sich selbst verbirgt, wäre dann im Grunde unbedeutend für die Bestimmung dessen, was ein Geheimnis ist, weil es eben etwas ist, das genauso gut öffentlich sein kann.

Wenn das verlorene Geheimnis tatsächlich etwas ganz und gar Unverborgenes wäre, woher sollten wir dann aber noch von ihm *als* Geheimnis wissen? Wie lässt sich überhaupt sinnvoll vom ‚verlorenen Geheimnis‘ sprechen? Ist das nicht ein Widerspruch? Setzt diese Formel nicht eine unmögliche Zeitlichkeit voraus, in der etwas zugleich geheim und offenkundig ist? Woher sollen wir vom Geheimnisvollen des Geheimnisses wissen, wenn es doch verloren ist? Wir kommen anscheinend nicht drum herum, genauer zu bedenken, was ‚verloren‘ hier heißt.

In Heideggers Gespräch mit einem Japaner, gibt letzterer eine für unser Problem des Verlusts des Geheimnisses interessante Definition: „Ein Geheimnis ist erst dann ein Geheimnis, wenn nicht einmal dies zum Vorschein kommt, daß ein Geheimnis waltet.“⁷ Am geheimsten ist etwas, wenn es für jeden so aussieht, als gäbe es nirgendwo ein Geheimnis. Voreilig ließe sich also sagen, dass erst das verlorene Geheimnis überhaupt ein Geheimnis ist, wenn man verloren in dem Sinne versteht, dass es alle Spuren zu sich hin verwischt und nicht einmal „zum Vorschein kommt“. Das verlorene Geheimnis wäre dann von uns her verstanden, dasjenige, zu dem wir alle Bezüge verloren hätten. Doch müssten wir dabei weiter annehmen, dass es irgendwo unabhängig von unserer Kenntnis ein Geheimnis gibt, auch oder *gerade*, weil wir nichts von seiner Existenz wissen. Das Geheimnis wäre also nur *für uns* verloren. Es selbst bliebe da. Mit der Einsicht des Japaners in diesen Zusammenhang wäre es schließlich aber auch für uns nie ganz verloren, weil es in seinem reinen „Es gibt“ doch antizipierbar wäre, wenn auch wir es nicht mit einem bestimmten Wissen verknüpfen könnten. Es bliebe so etwas, wie ein stetiger Verdacht.

„Ein Geheimnis ist erst dann ein Geheimnis, wenn nicht einmal dies zum Vorschein kommt, daß ein Geheimnis waltet.“

Der Verlust lässt sich noch anders verstehen. Wenn das Geheimnis das ist, was uns absolut verborgen ist, dann wäre sein Verlorengedenken als absolut Verborgenes sogar notwendig, damit wir überhaupt eine Ahnung davon bekämen, *dass es* ein Geheimnis *gibt*. Dass also der Japaner diese Einsicht in die Verborgenheit des Geheimnisses überhaupt formulieren kann, weist darauf hin, dass das Geheimnis von sich als Verborgenen, von seinem Entzug, den Menschen doch eine Spur legt. Schließlich wäre der Verlust des Geheimnisses, wenn wir andernfalls von seiner Existenz überhaupt nichts wissen können, die Bedingung dafür, dass uns das Geheimnis überhaupt in seinen Bann zieht. Erst das verlorene Geheimnis gibt uns etwas zu denken. Irgendwoher müssen wir ja wissen, dass da noch etwas Anderes ist, als das, was offenkundig ist. Es scheint so, dass wir nur in der Erfahrung seines Verlusts überhaupt eine Erfahrung des Geheimnisses machen können. Damit wäre das Geheimnis das, was notwendig schon immer verloren ist. Aber nicht, weil wir es nicht gut genug behütet hätten, sondern weil es sich gewissermaßen immer schon selbst verloren hat. Das verlorene Geheimnis wäre damit das Geheimnis, das sich uns *als Geheimnis* bekundet. Unsere Erfahrung des Geheimnisses ist sein Selbst-Verlust.

Doch der Japaner sagt hier noch mehr. Wenn das wahre Geheimnis das ist, das nicht zum Vorschein kommt, von dessen Existenz also niemand wissen kann, dann wird es hier dezidiert nicht in seiner sozialen Funktion begriffen, sondern in seiner ontologischen Dimension. Das heißt vor allem, dass es noch etwas Anderes ist, als ein zwischen Menschen geteiltes und geheim gehaltenes

⁷ Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*. Klett-Cotta: Stuttgart 13. Aufl. 2003, S. 148.

Wissen. Das Wesen des Geheimnisses bestünde dem Japaner zufolge darin, dass es zwar waltet, aber dass dieses *Walten* – d.i. seine Form zu sein – darin besteht, nicht zu erscheinen.

Demnach kann gemäß der Zweideutigkeit, die dem Wort Geheimnis eignet, auch der Verlust des Geheimnisses zwei Formen annehmen. Einerseits kann er bedeuten, dass das Geheimnis öffentlich geworden ist, andererseits, dass sich die Verborgenheit des Geheimnisses entborgen hat.

Die ontologische Dimension des Geheimnisses bringt die Frage mit sich, ob nicht das Sein selbst als Geheimnis waltet. Verbergung und Entbergung sind nicht als absolute denkbar, sondern ereignen sich immer jeweilig im Streit, den das Kunstwerk ins Werk setzt. Das Geheimnis wäre dann sogar die Möglichkeit selbst der Kunst. Damit verkompliziert sich allerdings ein Zugang, der vor schnell versucht war, das Geheimnis dem Privaten in Abgrenzung zum Öffentlichen zuzuordnen. Der Vortragstitel „Das verlorene Geheimnis“ spricht zudem gar nicht nur von einem bestimmten Geheimnis, das nun keines mehr wäre, sondern sogar von *dem* Geheimnis. Das Geheimnis selbst ist verloren, nicht etwa nur *ein* Geheimnis. Demnach geht es heute vielleicht eher darum zu sehen, dass das Geheimnis *als* Geheimnis offenkundig geworden ist und eben nicht ein bestimmtes Geheimnis?

Gibt es eine subjektive Erfahrung des verlorenen Geheimnisses? Woran merken wir, dass es etwas gegeben hat, dass uns jetzt fehlt, dessen Verlust wir bedauern, vielleicht ohne es gekannt zu haben. Sind wir traurig? Merken wir vielleicht daran einen Verlust und sagen: es ist das Geheimnis, das uns fehlt, ich vermisse das Geheimnis? Dann wäre Melancholie als Reaktion auf diesen Verlust denkbar, oder sogar Heim-weh?

3. Baubo

Auf diese Traurigkeit angesichts des verlorenen Geheimnisses möchte ich nun im Rückgriff auf eine bestimmte Tradition reagieren. Ein Klassiker des Trostspendens sozusagen, der – und das lässt auf seine besondere *Wirksamkeit* hoffen – nicht nur Trostspender, sondern zugleich – zumindest in einer bestimmten Tradition – das Geheimnis *par excellence* ist.

Ich spreche vom Zeigen der Vulva, das heißt ich spreche auch von Baubo.

Baubo taucht in der Homerischen *Hymne an Demeter* auf. Demeter, die Göttin des Ackerbaus ist untröstlich, weil ihre Tochter Persephone in die Unterwelt entführt wurde. In Trauer weigert sie sich zu Essen, was fatale Folgen für die Menschen mit sich bringt, deren Ernten daraufhin ausbleiben. Keinem der olympischen Götter gelingt es, Demeter wieder aufzuheitern. Doch dann kommt Baubo und bringt Demeter wieder zum Lachen und damit zum Essen und Trinken, indem sie ihr ihre Vulva zeigt.⁸

Doch was war am Zeigen der Vulva für Demeter erheiternd? Was brachte Demeter zum Lachen? Monika Gsell deutet den Verlust eines positiven weiblichen Wissens um die Bedeutung dieser Zeigegeste, ihre Nicht-Tradierung, als die eigentliche Kastriertheit des weiblichen Geschlechts – Kastrierung hier verstanden im linguistischen Sinne einer Loslösung von Zeichen und Bedeutung.⁹

Die Vulva avanciert schließlich zum Geheimnis schlechthin, sie ist der Inbegriff der Verborgenheit und Wahrheit zugleich. „Der sich wölbende Venushügel, die Behaarung gleich einer Flamme waren

⁸ Vgl. Mithu M. Sanyal: *Vulva. Die Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts*. Verlag Klaus Wagenbach: Berlin 2. Aufl. 2009, S. 27-31.

⁹ Monika Gsell: *Die Bedeutung der Baubo. Zur Repräsentation des weiblichen Genitales*. Stroemfeld: Frankfurt a.M./Basel 2001, S. 33.

wie der Vorhof zu einem Geheimnis, das sich der Darstellung entzog.“¹⁰ Auf dem Buchcover von Gérard Zwangs „Éloge du con. Défense et illustration du sexe féminin“ (Lob der Möse. Verteidigung und Veranschaulichung des weiblichen Geschlechts) von 2001 heißt es ganz offensiv: „Entre leurs cuisses, les femmes cachent une énigme.“ (Zwischen ihren Schenkeln verstecken die Frauen ein Rätsel.)

Neuerdings jedoch hat der Rückgriff auf die Tradition der Baubo wieder Konjunktur. Allerdings bin ich mir nicht sicher, inwiefern die Weise, wie Zeichen und Bedeutung im neuerlichen Zeigen der Vulva wieder zusammenfinden, das verlorene Wissen um die Zeigegeste restituiert. (Das hat vermutlich etwas damit zu tun, unter welchen Bedingungen das Zeigen stattfindet.) So liegen beispielsweise der ersten Ausgabe der aktuell neu erschienenen Zeitschrift *fMag* Sticker bei, mit der expliziten Forderung, sie im öffentlichen Raum anzubringen. Auf den Stickern ist unter anderem eine schematisch verkürzte rosa Vagina, mit umschließenden Schamlippen und einer herzförmigen Klitoris dargestellt. Ergänzt um den Schriftzug „Ich mag meine Muschi“. Ein weiterer Sticker zeigt eine Katze mit derselben Aufschrift. Es geht hier darum vermittelt über das Genital weibliche Selbstliebe öffentlich zu demonstrieren. Zugleich wird allerdings zugestanden, dass eine Vagina nicht notwendig ist, um eine Frau zu sein.

4. Courbets L'Origine du monde

Ich möchte Ihnen jedoch heute Abend eine andere Vulva zeigen, eine die weniger schematisch ist, als die Sticker im *fMag*, und die damit vielleicht auch erheiternder sein kann, wer weiß... Das Bild, von dem ich spreche, ist 46 x 55 cm groß, ein Querformat, und hängt seit 1995 im Musée d'Orsay in Paris. Es handelt sich um *L'Origine du monde* von Gustave Courbet. Zu sehen ist, das habe ich ja bereits vorweggenommen, eine Vulva in Nahsicht. Sie bildet das Zentrum des Bildes. Ihre Schamlippen befinden sich im goldenen Schnitt sowohl der Bildhöhe wie der Bildbreite, d.h. dort, wo sich das untere Drittel der Bildhöhe mit dem ersten Drittel der Bildbreite vom linken Bildrand aus treffen. Ein Zeitgenosse des Malers, Maxime du Champs, erwähnt ironisch, dass Courbet wohl den Rest des Frauenkörpers aus einer unerklärlichen Nachlässigkeit heraus einfach zu malen vergessen habe. Die Vulva gehört einer nackten Frau mit hellem Inkarnat, die diagonal, von links unten nach rechts oben erstreckt, im Bild liegt. Ihre Beine sind etwa in einem Winkel von 50 Grad geöffnet. Ihre Oberschenkel werden vom unteren und linken Bildrand etwa auf der Hälfte abgeschnitten. Der Venushügel ist dunkel und flauschig behaart, die Schamhaare reichen bis in ihre Pospalte, von wo aus sie ein längliches Dreieck nach oben zu ihrem Bauch hin bilden. Dieser ist leicht gewölbt. Ihr Oberkörper liegt etwas erhöht, die untere Hälfte ihrer rechten Brust sowie ihre rötliche Brustwarze blitzt hinter einem weißen Tuch hervor, die linke wird von ihm bedeckt. Das Tuch verliert sich im oberen und im rechten Bildrand, fungiert aber sowohl als Unterlage für die Liegende wie als Hülle, die die rechte Seite der Körperkontur umspielt. Arme, Hals, Kopf und Gesicht der Dargestellten sind nicht abgebildet. In der linken oberen Bildecke verweist eine dunkle Fläche auf einen nicht weiter definierten Raum. Das dunkle Braun des unbestimmten Raums im Hintergrund findet sich auch in ihrer dicht behaarten Scham wieder. Die Spalte zwischen den rötlichen, wenig voluminösen, dafür sehr symmetrischen äußeren Schamlippen bildet die dunkelste Stelle im Bild. Aus ihr blitzt jedoch ein dünner, vertikaler heller rosa Strich hervor, der eine der inneren Schamlippen andeutet. Dieser kleine Strich, ist der Anziehungspunkt dieses Bildes, sein Punctum, zu dem das Auge der Betrachterin beim Absuchen dieses weichen Torsos immer wieder zurückkehren muss:

¹⁰ Günter Metken: Gustave Courbet. Der Ursprung der Welt. Ein Lust-Stück. Prestel: München/New York: 1997, S. 13.

„Das im Ereignis gebrauchte Her-vor-bringen der Lichtung des Sichverbergens – Bergens ins Ge-Bild.“

Sie haben nun alle kurz Gelegenheit, sich das Bild auf ihren Smartphones anzusehen (...öffentlich und privat zugleich).

Dass wir dieses Bild heute einfach so im Internet, bei Wikipedia zum Beispiel, ansehen können, überrascht uns nicht mehr. Dieses Bild war allerdings nicht immer schon öffentlich, sei es im Museum oder im Internet, zugänglich. Was es für unsere Frage nach dem verlorenen Geheimnis so interessant macht, ist, dass es vor seiner Übergabe an das Musée d'Orsay ein Jahrhundert lang als Geheimnis existierte. Nur wenige Eingeweihte wussten von seiner Existenz.

Eine Abbildung des 1866 entstandenen Gemäldes wurde erst 100 Jahre später im Buch „Le Sexe de la femme“ des Sexualwissenschaftlers und Chirurgen Gérard Zwang einer kleinen Öffentlichkeit zugänglich. Zuvor wurde das Bild zwar in Texten von Zeitgenossen Courbets erwähnt, doch es blieb selbst unsichtbar. Die in Umlauf befindlichen Informationen über das Bild und seinen Aufenthaltsort waren stets widersprüchlich. Vor dem Auftauchen seiner Reproduktion im Jahr 1967 scheint sich das Werk in einer hundertjährigen Inkubationszeit Walter Benjamins Prognose vom Verlust der Aura des Kunstwerks erfolgreich entzogen zu haben. Sein Hier und Jetzt, seine Originalität und Echtheit bestimmten die Anziehungskraft, die es als Geheimnis auszuüben vermochte. Dabei hält man es sogar für möglich, dass eine Fotografie dem Maler zur Vorlage diene. Insofern könnte sich die, die Fotografie reproduzierende, Malerei hier tatsächlich angesteckt haben: und zwar sowohl mit der Aura als auch ihrem Verlust.

Über die Entstehung des Bildes sind keine verlässlichen Quellen bekannt. Vielleicht war es eine Auftragsarbeit des türkischen Diplomaten, Kunstsammlers und ersten Besitzers des Gemäldes Khalil Bey. Es gibt Spekulationen, die das Bild in Zusammenhang mit seiner Syphiliserkrankung bringen und es als Exorzismus-Gemälde lesen¹¹, d.h. als eine Darstellung und damit eine Bannung der Quelle seiner Freuden und Qualen, der Verschmelzung von Eros und Thanatos. Ebenfalls nur spärlich belegt ist die Version, der zufolge Khalil Bey eigentlich das Skandalbild *Venus und Psyche* erwerben wollte. Da es bereits verkauft war, versprach ihm Courbet dann ein noch skandalträchtigeres Gemälde: den *Ursprung der Welt*. Eventuell war es auch nur ein Zugabebild um den hohen Preis zu legitimieren, den Khalil Bey für *Die Schlafenden* gezahlt hatte. Der Diplomat zeigte in seinem Haus, einem halböffentlichen Ort, verschiedene erotische Gemälde Courbets, nur *L'Origine du monde* kam laut Günter Metken erst 1868 zum Vorschein, als er das Bild aufgrund von Spielschulden verkaufen musste. Von einem Pariser Händler wird es schließlich nach Ungarn verkauft, wo es dem Baron Ferenc von Hatvany gehörte. Dieser begibt sich nach dem zweiten Weltkrieg ins Exil nach Paris, von wo aus er das zurückgelassene Gemälde erneut erwirbt. 1955 kaufen Silvia und Jacques Lacan das Gemälde von einem Pariser Kunsthändler und verwahren es in Jacques Lacans Arbeitszimmer in ihrem Landhaus in Guitrancourt. Auch Lacan, der in seinem Seminar im Jahr 1964 sogar die Frage bearbeitet, was ein Bild ist, lässt den Courbet stets unerwähnt.

1988 verlässt das Gemälde zum ersten Mal den privaten Raum für den es anfänglich bestimmt war und wird vorübergehend im Brooklyn Museum der Öffentlichkeit präsentiert. Nach Silvia Lacans Tod übergeben die Kinder das Gemälde der Stadt, um die Erbschaftssteuer zu begleichen. Seit 1995 hängt es somit im Pariser Musée d'Orsay.

Das Problem für uns heute, die wir über das verlorene Geheimnis nachdenken wollen, stellt sich nun wie folgt dar: Das Bild wurde von seinen verschiedenen Besitzern nicht nur geheim gehalten,

¹¹ Vgl. ebd., S. 24.

indem es verschwiegen, oder lediglich in privaten Räumen aufgehängt wurde. Das Motiv erforderte scheinbar einen noch weitreichenderen Schutz. So wurde das Bild von seinem ersten Besitzer im Badezimmer hinter einem grünen Vorhang versteckt. Danach sollte ein unverfänglicheres Motiv als Kaschierbild dienen: Gustave Courbets Winterlandschaft *Le château de Blonay* (1874-77). Lacan ließ sogar eigens ein Tarngemälde von seinem Schwager, dem surrealistischen Maler André Masson, anfertigen (*Panneau-masque de L'origine du monde*, 1955). Letzteres ist eine kalligraphisch dargestellte Landschaft, die die Linien des kaschierten Gemäldes aufgreift. Eingelassen in einen Doppelrahmen, der sich an einer Seite öffnen lässt, um den Masson beiseite zu schieben und den Blick auf den Ursprung der Welt freizugeben, ist jedes Mal eine Enthüllungszereemonie vonnöten, um das Bild betrachten zu können.

Peter Springer verweist hier auf den Zusammenhang von Bild und Motiv: „Dabei erscheinen die diversen Verhüllungsformen nur als spezielle Strategien seiner langjährigen Unsichtbarkeit für die Öffentlichkeit, die es als ‚Phantombild‘ (Wilfried Wiegand) erscheinen ließ. Es hat den Anschein, als fände die gewöhnliche Verborgenheit des Motivs – ‚das weibliche Genital, Inbegriff der Verborgenheit‘ (Uwe C. Steiner) – in der Verborgenheit seiner Abbildung ihre Fortsetzung.“¹²

Wie sehr das Motiv selbst und seine Abbildung, die Verborgenheit brauchen, oder ob nicht dieses Brauchen erst durch die Inszenierung des Bildes durch das Vor- und Zurückschieben des Vorhangs oder des Tarngemäldes evoziert wird, möchte ich hier zur Diskussion stellen. Die dargestellte Vulva wird durch die Inszenierung ihrer Enthüllung und Verbergung erotisiert, sie wird zum begehrten Objekt. Es stellt sich somit die Frage, ob dieses Gemälde tatsächlich ein „verlorenes Geheimnis“ ist, oder ob sein Geheimnis erhalten bleibt, auch wenn es öffentlich und ohne Tarngemälde oder Vorhang ausgestellt wird?

¹² Peter Springer: Gustave Courbet (1819 – 1877) Ursprung mit Folgen. In: Ders.: Voyeurismus in der Kunst. Reimer Verlag: Berlin 2008, S. 149-155, hier 151.