Spuren

in Kunst und Gesellschaft

Nr. 14
Jan./Feb.'86
ISSN
0176-7240
DM 8.-

Die grausame Frau

Editorial

„'Venus im Pelz' dokumentiert, daß das masochistische Theater der Grausamkeit nur zu verstehen/praktizieren ist, wenn man es rückbezieht auf den unerschöpflichen historischen, literarischen, mythologischen Vorrat von Geschichten, in denen die masochistische Phantasie wurzelt. Denn im Roman findet *vor* der masochistischen Aktion immer eine literarische Lektüre, eine künstlerische Betrachtung, eine mythologische Erinnerung statt, ohne die diese Praxis nur brutal, leer und lustlos sein könnte. – All das liegt dem Film voraus, der jetzt, mit der ironischen Distanz der Regisseurinnen, sein eigenes Spiel machen kann. Am Ende des Romans hatte sich das masochistische Erlebnis rückblickend als 'dumme Geschichte' zu erkennen gegeben. Auch der Film hat sie schon lange hinter sich. Er kann sie verarbeiten und mit jener doppelten Geste auflösen, die den masochistischen Traum erschüttert und zugleich der Lächerlichkeit preisgibt. *Ich bin eine mysteriöse Tyrannin.* – Das kann bejaht werden, wie Nietzsche die Bejahung ins Spiel bringt, als Lachen und Tanz."

Manfred Geier, in diesem Heft S. 32

Manches spricht dafür, daß jene Vorstellung des „Weiblichen", die unlängst von alternativer, ökologischer und feministischer Seite kreiert worden war, in einen Zustand der Erschöpfung verfallen ist, in dem es sich nicht lange aushalten läßt. Die wechselnden Moden, die in letzter Zeit grassierten: „Carmen" zum Beispiel oder der Tango, zeigen zumindest eine gewisse Unruhe an, und auch die in fast allen Stadtzeitschriften mittlerweile geführte Debatte über Schminke, Schmuck und Schuh haben sich zaghaft an einige Tabus der Ökologen herangetastet. Wie auch immer – solche Moden sind trügerisch und eigentlich kaum der Rede wert. Doch streifte die Diskussion dabei eine Frage, die vielleicht über den bloßen Modeeffekt hinausgeht, ihn auf eine Weise bejaht und steigern könnte, die ihn selbst auflöst.

Sattsam bekannt ist der Verdacht des „Fetischismus", mit dem ökologisch bislang allem begegnet wurde, was das Ritual, den Schmuck, das Ornament und die Riskanz einer Herausforderung ins Spiel brachte: „Fetischismus" oder auch „Chauvinismus", der als Perversion die schnöde Äußerlichkeit besetze und die schöne Immanenz der Seele verfehle. Von hier aus ließ sich dann bequem vor den Richterstuhl solcher Innerlichkeit zerren, was fehlging: der Schwindel des Äußerlichen und der Veräußerlichung, der den Willen zur Wahrheit verwirrt; die Macht einer Verführung, die das Selbstbewußtsein der Emanzipation durchkreuzt; die Verausgabung von Leidenschaft, die das ökologische Gleichgewicht verheert. Vor allem aber: die Gewalt und die Grausamkeit, die basisdemokratisch nur schwer in den Griff zu nehmen sind.

Das vorliegende Heft der „Spuren" ist in der Diskussion um einen Film entstanden, den *Elfi Mikesch* und *Monika Treut* gedreht haben und der jetzt in den Kinos anläuft: „Verführung: Die grausame Frau". Anstatt die Unterscheidungen in ein „männliches Außen" und ein „weibliches Innen" mitzumachen, buchstabiert dieser Film die Texte des Marquis de Sade und Leopold Sacher-Masochs mit affirmativer Lust. Er befragt sie auf ein Frauenbild, dessen Zeichen und Symbole die Frage nach dem „Innen" (der Liebe, dem Vertrag, der Gewißheit) selbst in schöner Souveränität fehlgehen lassen. Deren Fiktion wird nun in einem grausamen Spiel perverser Zeichen aufgelöst, das eben kein „Zentrum" mehr hat und daher vielleicht einen „weiblichen Raum" der Phantasie eröffnen könnte, an dem sich das Gerede von „Emanzipation" als bloße Nörgelei erweisen dürfte.

In einem einführenden Gespräch, das wir mit *Monika Treut* führten, wird der Versuch unternommen, Problemen einer Auseinandersetzung mit Männerphantasien nachzugehen, die jene gleichsam gegen den Strich liest; kleine Auszüge aus dem Drehbuch und eine Reihe von Filmbildern soll diesen Versuch unterstützen. *Manfred Geier* rekonstruiert zeichentheoretisch die spezifische Struktur masochistischer Phantasie und verführerischer Strategie: die des fortdauernden, ebenso quälenden wie unendlichen Aufschubs. Der setzt sich in noch jener schreibenden Bewegung des Aufschubs fort, in der sich sein Text dem Bild ebenso unterwirft, wie das Bild dem Text unerreichbar bleibt. *Chris Bezzel* schließt die Diskussion um Jean Baudrillard in gewisser Weise mit der Frage nach dem Film zusammen, wenn er die Durchkreuzung des „männlichen Codes" thematisiert. (Vor einiger Zeit fragte der französische Kulturminister Lang nach den Geschicken westeuropäischer Moderne mit dem Hinweis, diese sei aus der Verbindung von französischer Revolution und deutschem Idealismus entstanden; die Konfrontation de Sa es mit Sacher-Masoch könnte also geeignet sein, diese Frage um die „dunklen" und „exzessiven" Momente solcher Kultur zu verstärken.)

Bleibt die Frage nach dem Verhältnis des Heftes zum Film: wir haben darauf geachtet, daß eine Kenntnis des Films zum Verständnis der Texte nicht vorausgesetzt wird. Und doch schien es geraten, die Frage nach dem Bild der „grausamen Frau" vor dem Hintergrund des Films zu stellen. Nicht nur, weil er eine theoretische und künstlerische Arbeit enthält, der eine größere Öffentlichkeit zu wünschen ist, sondern auch, weil die Form der Annäherung an ein äußeres Gebilde (die Annäherung der Schrift an das bewegte Bild und deren Unterwerfung unter ein Bild) selbst die Form der Phantasie wiederholt, um die es geht: des Objekts nicht „innewerden" zu können, sondern von ihm diktiert zu sein, oder auch: die Würde des Objekts im Akt seiner „Untwerfung" ironisch zu bestätigen.

Hans-Joachim Lenger

Impressum

Spuren - Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft, Lerchenfeld 2, 2 Hamburg 76
Zeitschrift des Spuren e.V.
in Zusammenarbeit mit der Hochschule für bildende Künste Hamburg

Herausgeberin
Karola Bloch

Redaktion
Hans-Joachim Lenger (verantwortlich), Jan Robert Bloch, Jochen Hiltmann, Stephan Lohr, Ursula Pasero

Redaktionsassistenz
Susanne Dudda

Gestaltung und Druck
Jutta Hercher, Brigitte Konrad

Satz
Gunda Nothhorn

Autoren und Mitarbeiter dieses Heftes
Werner Bergmann, Chris Bezzel, Gesche M. Cordes, Vilèm Flusser, Manfred Geier, Hans-Christoph Hobohm, Jochen Hörisch, Susanne Klippel, Wilfried Meyer, Elfie Mikesch, Christian Mürner, Wolfgang Pauser, Hans Joachim Schädlich, Gunnar Schmidt, Eberhard Sens, Monika Treut

Die Redaktion lädt zur Mitarbeit ein. Manuskripte bitte in doppelter Ausfertigung mit Rückporto. Die Mitarbeit muß bis auf weiteres ohne Honorar erfolgen.

Die „Spuren" sind eine Abonnentenzeitschrift. Ein Abonnement von 6 Heften kostet DM48,-, ein Abonnement für Schüler, Studenten, Arbeitslose DM 30,-, ein Förderabonnement DM96,- (Förderabonnenten versetzen uns in die Lage, bei Bedarf Gratisabonnements zu vergeben, sie erhalten eine Jahresgabe der Redaktion). Das Einzelheft kostet in der Buchhandlung DM 8,-, bei Einzelbestellung an die Redaktion DM 10,-incl. Versandkosten. Lieferung erfolgt erst nach Eingang der Zahlung auf unserem **Postscheckkonto** Spuren e.V., Postscheckkonto 500 891-200 beim Postscheckamt Hamburg, BLZ 200 100 20, oder gegen Verrechnungsscheck.

Bestellung und Auslieferung von Abonnements und für Buchhändler bei der Redaktion.

Inhalt

Beobachtungen und Anfragen

Magazin

Hans Joachim Schädlich

Schattenbehälter

Geschichte für Kinder

Wer eintrat in sein Zimmer, hatte den Garten vor Augen, kobaltblaue Papageien und purpurne Anemonen. Unter den Bäumen geht ein Bach, der von den Bergen kommt. Aber die Baumkronen sind verdeckt, da hätte das Zimmer höher sein müssen.

Das Haus, in dem Nikolaus Schimmel wohnte, war alt. Der Garten war älter, und flandrisch: das war der Gobelin, den Nikolaus Schimmel hatte. Bei Nikolaus Schimmel hätte einer einen chinesischen Gong kaufen können oder eine venezianische Ampel oder einen elfenbeinernen Gottessohn, der mit Silbernägeln an ein Kreuz aus Ebenholz geschlagen war.

Das, wofür Leute was geben, Zinngeschirr und Drehorgeln, Silberleuchter, Kuckucksuhren, Petroleumlampen, Truhen, Spinnräder und Schaukelstühle, das hatte Nikolaus Schimmel alles. Das Zinngeschirr war nicht geputzt, und an den Truhen die Eisenbeschläge mit den alten Jahreszahlen waren noch dieselben.

Nikolaus Schimmel hatte ein Gasthausschild aus Würzburg, das gab es vielleicht einmal, und eine Wiege, nur das Fußbrett war zerbrochen. Er hatte Klarinetten, Ziehharmonikas, eine Schlagzither, da fehlten die Begleitsaiten, Geigen, Bratschen, dazu Stimmgabeln. Er hatte Tabakspfeifen, vierzig verschiedene, und Hüte. Er hatte Barette, Federhüte, Filzhüte, eine Kapotte und einen Chapeau claque. Nikolaus Schimmel hatte Pferdegeschirre, meistens Kumtgeschirre, Kehrleinen für Schornsteinfeger, einen Schiffskompaß und Würfelbecher. Er hatte Münzen, nie weniger als zwei von jeder, damit er jede mit Avers und Revers auslegen konnte, Spieluhren, Kameen und Intaglios, Fingerringe, Medaillons, Uhrketten, Ohrringe, Agraffen und einen Stirnreif aus Gold. Nikolaus Schimmel hatte einen großen Laden, da waren die Wände Regale, und in der Mitte stand ein Ladentisch, die Hälfte für die Registrierkasse.

Alles, was Nikolaus Schimmel hatte, schrieb er auf. Alles, was Nikolaus Schimmel aufgeschrieben hatte, tat er in seinen Sekretär. Und alles, was er in seinen Sekretär getan hatte, war unverkäuflich.

Wer was brauchte, der kaufte bei Nikolaus Schimmel Nägel, Vogelkäfige, Grammophonplatten, Bratpfannen, Parfümzerstäuber, Schlüssel, Perlmuttknöpfe, Bilderrahmen, Blumenkästen, Spielkarten, Brennscheren, Holzpantoffeln und Plätteisen. Und auch sonst alles. Aber nichts, was unverkäuflich war.

Manches, was Nikolaus Schimmel hatte, das hatten auch andere. Aber alles, was manche anderen hatten, das hatte Nikolaus Schimmel. Und er hatte alle Spiegel.

Aber Nikolaus Schimmel wußte auch alles.

Er sah unterm Kreuz knien, wer knien mußte, und schrieb den Brief, den wer geschrieben hatte unter der oder der Petroleumlampe. Er sah die Uhr und wußte, wem sie die Zeit zugeteilt hatte, und er saß im Gasthaus, in Würzburg, aß vom Zinngeschirr und rauchte die und die Pfeife, da hing sein Filzhut neben der Kapotte, die gehörte wer, und ihr gehörte die Spieluhr, und das Medaillon trug sie auch. Nikolaus Schimmel zahlte mit seinen Münzen.

Und da konnte auch ruhig einer Sachen sagen, die ganz einfach klingen, Gezwitscher und Getschilp, Nikolaus Schimmel sagte gar nichts, er wußte, daß Sperlinge und Rotkehlchen und Zeisige reden, und er verstand sie, das genügte ihm. Er hatte einen großen Vogelkäfig. Jeden Tag stellte er den auf das Blumenbrett vom Hoffenster, manchmal ließ er ihn offen, aber sie kamen wieder, oder es waren andere.

Manchmal kam ein Mann in den Laden, kaufte das und das, hatte schon alles und hatte bezahlt, blieb noch, vor den Ringen und Medaillons, bei den Truhen hinten. Nikolaus Schimmel sagte nichts. Das sah Nikolaus Schimmel, ob einer bloß taxierte. Der Mann wollte gehen und hatte nichts gesagt, ging und kam wieder, sehen, was Nikolaus Schimmel alles hatte.

Aber die Spiegel, die Nikolaus Schimmel hatte, die hat keiner alle gesehen. Das Glas bemalt an den Rändern, und Spiegel die Rahmen, oder Glas, graviert: Wandspiegel. Die meisten in Holz, gekrönt von Ziergiebeln oder nicht, vergoldet, einer geschnitzt, lackiert manche. An manchem Kerzenhalter. Putztischspiegel. Necessaires, zierliche Kästchen, Kamm und Schere darin, und zierlichere Spiegel in Schildpatt. Handspiegel, schön gravierte Rückseiten, metallgerahmt, gedrechselte Griffe, in Holz gerahmt und vergoldet wieder. In Leder oder Metall Taschenspiegel, aufgeklappt ausgelegt im Regal, ein Bildnis die Innenseite des Klappdeckels, oder der Deckel fein ziseliert, vielleicht Silber. Aufgeschrieben waren sie alle. Nikolaus Schimmel sah in den Spiegel und sah darin jeden, der in den Spiegel gesehen hatte, und jeder, der in den Spiegel gesehen hatte, der hatte eine Geschichte, und jede Geschichte muß Nikolaus Schimmel aufschreiben.

Über seine Spiegel sprach Nikolaus Schimmel nie. Nur einmal, zu einem Mädchen, dem gefiel ein wunderbarer Spiegel, den Nikolaus Schimmel hatte. Das ist der Spiegel der Königin, hatte Nikolaus Schimmel gesagt, das Mädchen hatte gelacht, Königin. Ideen hat der. Nikolaus Schimmel brachte was durcheinander, er dachte, die Kapotte, und die Spieluhr mit den Intarsien, und das Medaillon, von dem immer die Kette gefehlt hatte, das gehörte alles dem Mädchen. Wenn er im Gasthaus saß, hängte er seinen Filzhut neben die Kapotte, in Würzburg.

Von allen Spiegeln am meisten liebte er einen, der war von seinem Vater. Alle Spiegel, die er hatte, gehörten ihm, aber den nannte er seinen Spiegel. Das war ein Handspiegel, in Holz gefaßt, mit einem runden Griff. Der Rahmen war mit Feldblumen bemalt, auch der Griff. Auf dem Rahmen oben saß ein Vogel, aus Holz geschnitzt, ein singender Vogel. Der Blumenmaler konnte aber mehr. Auf die Rückseite des Spiegels hatte er ein fernes Ufer gemalt, bergan Häuser, und im Vordergrund ein blaues Wasser, und Segelschiffe, mit Ballen beladen. Der Schiffskompaß von Nikolaus Schimmel hatte etwas damit zu tun. Obgleich, die Segelschiffe waren groß, mit Ballen beladen, aber ob sie seetüchtig waren, und die Berge im Hintergrund, die Sache war unentschieden. Die Häuser waren viel-

leicht Montreux oder Rapperswil, vielleicht war es der Genfer See oder der Vierwaldstätter oder die Sehnsucht nach dem offenen Meer, die nicht auskommt ohne die Berge im Rücken. Morgens, kaum, daß er wach war, sah er in seinen Spiegel, konnte sein Gesicht sehen und wußte, er lebt.

Wie zwei Alte in seinen Laden kamen, waren die Tage schon kälter. Die Lampe auf seinem Sekretär brannte immer. Warum wollen die Alten verkaufen, was der Mann unterm Arm trägt. Gut eingewickelt ist es, in ein warmes Schultertuch. Die Frau hat einen Pelzkragen, der hat gute Tage gesehen, und der Mantel des Alten, schwarzes Wolltuch, der Alte hält sich gerade. Nehmen Sie das, sagt er, es ist nicht ums Geld, und er wickelt aus, was er da unterm Arm hatte, die Frau hilft ihm, besorgt. Und Nikolaus Schimmel sieht schon, das sieht er selten. Weil er abwehrt, sagt die Alte, es ist gut so. Die Kinder sind fort, die kamen sonst manchmal, was sollen wir noch mit der großen Wohnung.

Nikolaus Schimmel hält den Spiegel bloß. Da können die Alten beruhigt sein. Er sieht ihnen nach. Den Spiegel trägt er nach hinten, der muß eingeschrieben werden. Nach Hause gehen sie, die Alten.

Sieh nicht in den Spiegel, sagt Nikolaus Schimmel. Nach Hause gehen sie, im Regen. In der Diele ist es dunkel, auch an helleren Tagen. Dort hing der Spiegel, die Alten schweigen. Der Alte geht in sein Zimmer. Die Verwirrungen der Stadt, Unzahl der Gesichter, die Überfälle des Lärms, vergißt er, vor seinen Büchern, unter dem schwachen Holzgeruch der Regale. Wenn es dunkler wird, trinken sie ihren Tee, im großen Zimmer, am Tisch vor dem Fenster, das den Blick auf die Straße hat. Der Alte hat eine Decke um die Knie. Unter den Regen ist Schnee gemischt, die Schritte der Fußgänger bleiben sichtbar. Eine kleinere Wohnung wird wärmer sein, zwei Zimmer. Die Alten lieben auch nicht mehr die hohen Decken. Daß sie den Tausch fürchten, denkt jeder allein. Der Spiegel war das erste. Bilder, manche Möbel, Kristall, in den nächsten Wochen. Das läßt ihnen Zeit. Von den Kindern wird Post kommen.

Der Spiegel kommt ins Regal, vorn, dem Ladentisch gegenüber.

Einer, der nicht wußte, daß Spiegel unverkäuflich waren, bei Nikolaus Schimmel, oder wußte er es, kam in den Laden, ging herum, den kannte Nikolaus Schimmel nicht: Was Besonderes sollte es sein, altes. Den da, sagt er, und meint den Spiegel der Alten. Kostet? Nikolaus Schimmel ist leise, den nicht und keinen. Den muß ich haben, sagt der Mann, Hier, er zeigt Geld. Nikolaus Schimmel ist still. Da geht der Mann, sagt noch ein Wort und geht. Daß es Nikolaus Schimmel angst ist vor dem Spiegel der Alten.

Gegangen, eilig, sonst hättest du dir Zeit genommen, Alte, die Wäsche aufzuheben vom Fußboden, die Bücher hättest du ordentlich aufgestellt, Alter, deine Bücher. Und die Briefe, unterm Himmel liegen sie, im Schnee.

Wie fahrt ihr denn, so kommt ihr nicht weit, leg dir das Tuch um, und du, Alter, wo ist dein Mantel. Auf der Straße, im Scheinwerferlicht des zweiten Lastwagens, halten sie sich. Die Unbekannten auf dem ersten Wagen drängen sich aneinander, für zwei ist kein Platz mehr. Die Alte auf den zweiten Wagen, sagt einer.

Auf dem schwarzen Fußboden einer Turnhalle, die erfüllt ist von Geschrei und Dunkelheit, sitzt der Alte, suchend. Er ruft ihren Namen nicht, zu viele rufen Namen. Er sieht hinüber zur Tür, die in die Halle führt, wer von Flüchen hereingedrängt wird. Die Füße von Suchenden, die ihn nicht sehen, und die Rufe verwirren ihn.

Der andere Wagen fährt weiter. Hinter ihm fahren andere. Schnell ist für viele kein Platz auf dem zweiten. An der Tür einer Turnhalle fragt die Alte nach dem ersten Wagen aus ihrer Straße. Niemand antwortet ihr. Sie antwortet nicht auf Fragen nach einem Wagen aus einer Straße. Die Turnhallen der Stadt gleichen sich.

In der Nacht, auf dem Fußboden, verliert die Alte alle Regung. Die Frau neben ihr, die fiebert, sagt den Namen des Kindes, das sie suchen muß. Vor dem Morgen sind die Augen der Alten fremd. Der Tag geht vorbei an ihr.

Wie das Land, das sie nicht sieht hinter der Wand des Waggons.

Aber der Alte bleibt bei seiner Hoffnung. Von der Tür entfernt, zu der er nicht mehr hinübersieht, liegen Matten. Nachts findet er einen Platz dort. Das Brot, das er bekommt, verzehrt er sorgfältig. Aufmerksam befolgt er die Befehle, die ihm zugebrüllt werden.

Er sucht sich einen Platz in einer Ecke des Waggons, wo er nicht getreten wird und die Kälte nur Kälte ist. Am Ende der Fahrt, vor den Baracken, sucht er die Gesichter ab. In den fremden Gesichtern sieht er vertraute Gesichter der früheren Tage. In der Baracke die feuchte Kälte wird nur abgehalten von den Körpern der Männer, die neben ihm liegen auf der Pritsche. Die Namen, die sie ihm sagen, hört er nicht. Er nennt sie wie die, die er erkennt. Seine Lippen bewegen sich ohne Stimme.

Daß sie sich aufstellen müssen, im Schnee, sagen ihm zwei, die ihm aufhelfen. Fünf stehen in einer Reihe. Sie halten ihn in ihrer Schwäche im Frost.

Der Schnee, den der Alte sieht, wird schwarz in der dritten Stunde.

Wie Nikolaus Schimmel durch den Laden geht, die Ladentür aufschließen am Morgen, sieht er, das Wort ist an sein Ladenfenster geschrieben, mit weißer Farbe. Er liest es in den Spiegeln, im Laden. Nikolaus Schimmel wird müde. Zur Ladentür geht er nicht. Alles, was er aufgeschrieben hat, nimmt Nikolaus Schimmel aus seinem Sekretär. Er liest nach, was unverkäuflich ist, und jedes Stück, das in seinen Papieren steht, das sieht er sich an in seinem Laden. Den ganzen Tag hat er zu tun, bis in die Nacht. Und nichts fehlt. Von den Spiegeln liest er die Geschichten, die er aufgeschrieben hat, aber es sind wenige, und viele Spiegel.

Nikolaus Schimmel legt das Bündel Papiere auf seinen Sekretär, auf die Papiere legt er den Spiegel, den er am liebsten hat. Er sitzt in einem großen Laden, die Decke ist eine Kuppel über ihm. Die Wände gehen fort, und Nikolaus Schimmel ist allein. Aus der Kuppel in großer Höhe fallen langsam gezackte Blätter auf Nikolaus Schimmel

nieder von einem Baum. Die Blätter segeln tiefer und sind blau. Die Blätter torkeln durch Zweige und sind Schmetterlinge. Die Schmetterlinge schwimmen durch Glas und sind violette Fische. Die Fische fallen auf die Erde und sind Vögel.

Die Ladenfensterscheibe zersplittert, und Nikolaus Schimmel steht auf. Er macht Licht an im Laden, das Schloß an der Ladentür zerbricht. Nikolaus Schimmel bleibt stehen. Der Mann, der den Spiegel nicht bekommen hat und keinen, steht im Laden mit anderen Männern, die aussehen wie er.

Zum Regal geht er, dem Ladentisch gegenüber, und nimmt den Spiegel der Alten. Er sagt, Da hast du deinen Spiegel, und schlägt ihn gegen die Tischkante. Die Männer ziehen Kästen heraus, halten sie hoch, so in Schulterhöhe, und kippen sie aus: Nägel, Knöpfe, Schlüssel. Sie ziehen eine Spieluhr auf, Nikolaus Schimmel hatte nur Spieluhren, die spielten. Sie stecken Münzen, Ringe und Medaillons ein, die angeln sie vorsichtig aus der Vitrine, den Glasdeckel hat einer eingedrückt. Einer, den kennt Nikolaus Schimmel jetzt, geht zu jedem Spiegel, aber nicht zu den Wandspiegeln. Jeden Spiegel, zu dem er geht, schlägt er gegen die Tischkante. Er stößt die Spinnräder um und geht zu den Truhen. Er nimmt Zinnteller aus den Truhen, für die Wandspiegel. Aber einen läßt er. Für den nimmt er eine Geige und schlägt die Geige in das Glas. Da hört Nikolaus Schimmel, wie die Spiegel zerbrechen. In den Scherben am Fußboden sieht er die Sohlen der Männer. Die Männer nehmen das Bündel Papiere vom Tisch und zerreißen die Blätter und lachen: sein Spiegel ist auf die Erde gefallen.

(1971)

Christian Mürner/Gesche-M. Cordes

Schon wieder ein Akt

„Jagen wir die gemalten Wünsche aus den Museen hinaus auf die Straßen." (Peter Schneider). Aber was machen wir, wenn die dort nur als Schablonen erscheinen? Wenn unsere Hoffnungen schon zuvor zu Konsumhaltungen verkommen sind? Wir haben diese Fotogeschichte gemeinsam geplant und zusammengestellt. Aus dem Zusammenhang wird hervorgehen, welcher Aspekt (des Wir) weiblich oder männlich dominiert ist. Manchmal interessierte uns konkretes Vergleichen der Bildinhalte, manchmal erstarrte Objektivationen und Gegenüberstellungen, manchmal verborgene Möglichkeiten erotischer Dimensionen.

„In einem Bereich der europäischen Malerei waren Frauen das hauptsächliche, immer wiederkehrende Thema – in der Aktdarstellung... Was bedeutet ein Akt? Es reicht nicht, diese Frage lediglich in der Terminologie der Kunst zu beantworten, denn offensichtlich bezieht sich der Akt auch auf erlebte Sexualität. In der durchschnittlichen europäischen Aktmalerei ist die Hauptperson niemals dargestellt worden. Gemeint ist der als Mann vorausgesetzte Betrachter vor dem Bild. An ihn richtet sich alles." (John Berger)

Was zeigen denn die Bilder von Nackten in der Geschichte vor?

Voraussetzung ist, auch in jede Betrachtung und jeden dementsprechenden Skandal zu verweben, daß sie (Frauen und Männer) überhaupt nur nackt sind wenn die sozioökonomisch Herrschenden dies auch zulassen oder besser, wenn es ihnen dient. Menschen zeigen sich dann aber nicht profan als nackte Tatsache, sondern symbolisch, als mythisch-magische Realität. Beleibte nackte Frauen sind zu Beginn der schriftlich überlieferten Geschichte Symbole der Fruchtbarkeit, damit der Reife einerseits, andererseits der Verlockung. Auch sind sie Symbole der Göttlichkeit, damit der paradiesischen Unschuld und der Verantwortungslosigkeit. Diese Gleichzeitigkeit von Bedeutungen und Zeichen erfährt im Mittelalter eine Entmischung: die Trennung von Leib und Seele. Sie fußt auf der älteren (Frau-Mann)-Arbeitsteilung. Das öffentliche Leben unterwirft sich das private so wie die „geistige" die körperliche Arbeit dominiert. Leib heißt Negativität, Gebundenheit, Erde, Sünde – Seele dagegen Positivität, Reinheit, Himmel, Wahrheit. Religiöse Bilder haben die Funktion, das eine im anderen aufzulösen. Im Bild als Mahnung wird die eigene partielle Unvollkommmenheit überbrückt. Frauen sind entweder Heilige oder Huren. Es muß naturwüchsig so und so viele Hexen geben, es reicht dazu schon die Haare offen und lokkig zu tragen. Männer sind von diesen beiden Frauentypen abhängig, aber Gott-Vater ist der Schöpfer. Männer sind also zu den Überwindern des Übels bestimmt, das nahmen vor allem die geistlichen Herren an. Die päpstliche Diktatur (auch inkarniert in Kaisern, Königen, Fürsten bis hin zu den kapitalistischen Herren an ihren Höfen, Ländern und Fabriken) wirkt in der Malerei des Nackten weit über die Sinnlichkeit und das Mittelalter hinaus.

In der Renaissance, wo die „Unverfrorenheit" der Darstellung des menschlichen Leibes der Verherrlichung und Verwissenschaftlichung anatomischer Studien wegen wieder zunimmt, üben Künstler erstaunliche Selbstkritik: Botticelli soll einige seine Aktbilder verbrannt haben; nach päpstlichem Dekret soll Michelangelos Jüngstes Gericht übermalt worden sein. Im 17. Jahrhundert noch soll Velasquez den Kampf gegen Obszönität in Bildern so unterstützt haben, indem er (Streitigkeiten der Experten einmal weggelassen) nur ein einziges Aktbild gemalt hat und erst noch raffiniert von hinten, das Antlitz des Modells diskret im Spiegel vorstellbar. Rubens dann soll es gelungen sein, die Gegensätze von Sinnlichkeit und Moral akzeptabel zu vereinigen; Goethe wies doppelsinnig genug daraufhin: „Ich sage euch, es waren seine Weiber..." Kann sich darauf auch die Aktualisierung („Frauen mit wirklichen Brüsten") der materialistischen Weltanschauung und parteilichen Malerei des 19. Jahrhunderts berufen?

Mit dem „Frühstück im Freien", mit bekleideten Männern und einer unvermittelt nackten Frau, löste Manet gegen Ende des 19. Jahrhunderts bei einer Ausstellung einen nicht unüblichen Skandal aus, obwohl Humanisierung und Aufklärung im allgemeinen auch schon in der Malerei des 18. Jahrhundert, des Rokoko im besonderen, doch eigentlich fortgeschritten schienen. Der beruhigte und gesicherte Klassiker läßt das heute kaum mehr vermuten. Gleichzeitig priesen allerdings die sogenannten Salonmaler den voyeuristischen Blick in ihren Bildern. Der Betrachter wird hier im Geheimen an der Inszenierung des schönen, nackten Frauenkörpers (und des Kitsch) beteiligt.

Auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts (obwohl das Lexikon kühl davon berichtet, daß das Aktstudium seit der Renaissance zur künstlerischen Ausbildung gehöre, wegen der Vollkommenheit des nackten menschlichen Körpers, der mit der Kunst korreliere) war es nicht selbstverständlich, Akte an offiziellen Schulen zu zeichnen. Solches wurde privat von Künstlern organisiert; an den Akademien gab es männliche Modelle. Das kann aber über die wirklichen Abhängigkeits- und Machtverhältnisse nicht hinwegtäuschen, im Gegenteil, es bestätigt die zeitgenössischen Forderungen der Frauenbewegung nach Gleichberechtigung. In den symbolischen Bildern von nackten Frauen enthüllt sich die fatale biologistische Selbstverständlichkeit. „Denn jede sogenante natürliche Eigenschaft, die der unterdrückten Gruppe zugesprochen wird, ist ein Instrument zu ihrer Unterdrückung... Daß Frauen Männern gleichwertig sein wollen, versteht sich. Aber wollen sie deswegen genauso sein wie Männer?" (Christine Delphy) Diese Kritik steht vor der gesellschaftlich-sozialen Wirklichkeit, die Klassenspaltungen hinnimmt und bürgerlich-individualistische Lösungsmodelle vorlegt. Die in verschiedenen Darstellungen versuchte Entmischung wird in der Neuzeit wissenschaftlich-mechanisch geregelt, es herrscht weitgehend Konsens über die Nicht-Existenz einer Seele und für eine empirische Grundlage. Aber deswegen wurde die religiöse und patriarchale Herrschaft keineswegs gebrochen, son-

dern verschoben in ideale Abgrenzungen z.B. zum Minderwertigen, Kriminellen, Kranken, Arbeitslosen. Kann eine kritisch-realistische Vermischung die Ursachen eines Skandals aufnehmen und die Verhältnisse in der konfrontierenden Überzeichnung bloßstellen?

Das bisherige ist kein Abriß der Geschichte der Aktdarstellungen, sondern will Pointierungen setzen und die jeweils wechselnde Exponierung des nackten Körpers, vor allem seines weiblichen Elements, belegen. In dieser Zeit, im Rahmen übergreifender Bewegungen, die sich auf Bereiche wie Gesundheit, Bewußtsein oder Ökologie beziehen, sind die Sinne unter gleichzeitiger Kritik der Rationalität zu ungewöhnlichem Ansehen gelangt. Die „Wiederkehr des Körpers" wird dokumentiert. In der Malerei, wo ein „neues Gefühl für Körperlichkeit" konstatiert wird, arbeitet dies eine bekannte Balser Galerie an Aktbildern der Moderne auf, die diese soziologisch in die „Beziehung des jeweiligen Malers zu seiner Umgebung" zu setzen versuchen. (Urs Albrecht) Und eine Ausstellung mit beinahe enzyklopädischem Anspruch über „Ansichten vom Körper im fotografischen Zeitalter" in München bringt und zeigt Perspektiven auf, die von der „glücklichen Haut" bis zum „unzüchtigen Foto", vom „ethnografischen Akt" mit seinen kolonialistischen Tendenzen bis zur „Freikörperkultur" reichen. Auch eine Epoche des 20. Jahrhunderts, die den neuen Bewegungen oft unreflektiert als Abgrund vorgehalten wird, wird nicht ausgeklammert. Denn: „Der Faschismus nährte sich von Körpern." (Klaus Wolbert) Und das ist nicht nur so zu verstehen, daß er ein (arisches) Körperideal propagierte, sondern auch vermeintliche Abweichungen erbarmungslos vernichtete.

Der wichtigste Bereich der bildlichen Präsentation des Nackten in der Gegenwart ist die Reklame. Sie jongliert mit Sexualität, will Bedürfnisse wecken, an Wünsche anknüpfen, sie ausnützen. Werbung, heißt es, sei „freizügig", aber sie unterliegt am Ende dem Zwang des Markts, des Konsums, der Käuflichkeit von allem und jedem. Sie verfällt ihren eigenen entmenschlichten Klischees. Die „Warenästhetik" isoliert so extrem, daß ein Verweis auf den Sinn (oder die Sinne) verloren geht. „Wie verändert sich jemand, der fortwährend erhält, was er sich wünscht – aber nur als Schein erhält?" (W.F. Haug)

Toulouse-Lautrec, von Statur her schon ein Außenseiter, schockierte gerade nicht durch Isolierung, durch eine Hervorhebung ohne gesellschaftlichen Bezug, sondern arbeitete im „Milieu". Er benützte auch erstmals Reproduktionstechniken, was als „Prostitution der Kunst" bezeichnet wurde. Diese Assoziation ist in den Städten, in gewisse Straßen und Quartiere gedrängt, noch immer spürbar. In Einvernehmen scheint festzustehen, einerseits die positive Annahme der Aktbilder und -fotografien in den Museen und Galerien, andererseits ihre Abwertung im sog. Bahnhofsviertel. Wir geben zu, daß auch wir eher ins Museum gehen, als daß wir auf der Reeperbahn die Bilder der Bars, der Striptease-Lokale studieren. Wo liegt aber der qualitative Unterschied zwischen der Plakatmalerei eines Toulouse-Lautrec und der Außenwerbung bestimmter Etablissements?

E. Ross malt seit mehr als 20 Jahren viele der letzteren Bilder. Wir haben ihn vor einiger Zeit besucht, ihm die Frage aber nicht gestellt, sie kam auch erst in der nachträglichen Verknüpfung und Interpretation zustande. Ross macht, nach Visitenkarte, „dekorative Raumgestaltung" mit „modernsten Maltechniken", Reklamemalerei. Seine Bilder müssen bestimmte Vorstellungen wecken, der Auftrag der Auftraggeber ist ebenso klar erteilt, wie Ross sonst keine Ar-

beit mehr hätte. Ross hat seine Modelle aus Comic-Heftchen. Ein einziges Mal, als die St.Pauli-Nachrichten („das Lustblatt, das informiert und amüsiert") von ihm eine Reportage machte und brachte, hatte er ein lebendiges nacktes echtes Modell, sonst nämlich ist ihm das zu teuer. Ross war Autoschlosser, dann im Krieg, vier Jahre in Gefangenschaft unter den Engländern in Afrika, da lernte er malen, „weil er Talent hat". Zurückgekehrt in die DDR wurde er Plakatmaler und malte „alles was damals so gebraucht wurde": Marx, Engels, Lenin. 1955 flüchtete er nach Hamburg und arbeitete im Hafen als Werftarbeiter, dann, irgendwann, half er mit ein Lokal in der Nähe des Hafens auszustatten und die Leute fanden das gut, was und wie er es malte und durch sich ausbreitende Flüsterpropaganda wurde das Malen (wieder) zu seinem Beruf.

Ross malt Schablonen-Wünsche des normalen männlichen Betrachters. Er zeigt unbewußt dadurch die entsprechende Bedeutung der Frauen – ein käufliches Objekt. Die Stripteasetänzerin oder Prostituierte ist rechtlos. Ein Foto anstelle seiner Bilder wäre undenkbar, denn es würde die Scheinmoral entlarven. 300 bis 400 Mark kostet so ein Bild bei Ross; eine ausgebildete Grafikerin, erzählt er, nehme 1000 Mark für ein Bild, das zwar sehr genau sei, aber sie habe damit keinen großen Erfolg. Er male ohne Entwürfe und arbeite schnell, er mache übrigends auch noch andere Schilder, z.B. für einen Damenfriseur. Auch mit dem glatzköpfigen Serien-Kojak fand er vor zwei/drei Jahren großen Anklang, neben seiner durcheinandergeworfenen Exotik.

Toulouse-Lautrec malte in derselben Umgebung (in Paris, nicht in Hamburg wie Ross und zu einer anderen Zeit). Toulouse-Lautrec wurde zu Beginn seiner „Karriere" von niemandem gerufen, er war da und skizzierte, entlarvend und bewundernd; die Wirklichkeit provozierte. Seine Bilder zeigen wie das Leben war, nicht wie man(n) es sich wünschte. Seine Modelle sind physisch tot, die von Ross haben nie gelebt. Aber auch die Bilder von Toulouse-Lautrec wurden zum Geschäft. Ross sammelt seine alten ausrangierten Bilder (wieder ein), wechselt aus oder wird zum Ausbessern gerufen. In der Kammer neben seinem kleinen Atelier, das er im entsprechenden Quartier gemietet hat, stehen die kräftig bemalten Holzplatten entblößt und herausgelöst aus ihrem Zusammenhang. Und dann erzählt Ross von Studenten, die bei ihm waren und Bilder abgeholt hätten für eine Demonstration für die Prostitution. Ross wußte nicht, daß damit seine alten Bilder, vor 15 Jahren gemalt und noch eher harmlos und mit einigen Kleidungsstücken, ins „Museum für Kunst und Gewerbe" kamen. Hier wurden sie Illustration für die Probleme des Bahnhofsviertels und Teil der Kritik gegen eine vorschnelle Stadtsanierung und Verdrängung von Alteingesessenem. Ross' Bilder standen hier aber immer noch für die Käuflichkeit der „Liebe", allerdings emblematisch in der Nähe der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts. „Stört Sie die Prostitution?" war der Abteiltitel der Ausstellung. Die Spekulanten nützten sie aus, den „Kunden" sei sie angenehm und die Bevölkerung habe sich daran gewöhnt. Der Fortschritt von der Prüderie beinhaltet hier den Fortschritt zur konfektionellen Sexualität. Das sind Inhalte, die sich in den puppenhaften, laubsägehaft-erotischen Bildern widerspiegeln; ihr naiver Reiz dekoriert je nach Kontext. Es ließe sich eine Geschichte des Patriarchats schreiben und aufzeigen. Und zum Akt gehört *die* Potenz, zur „pikanten Atmosphäre" die subversive Aktion.

Werner Bergmann

Der Turnschuh - Schuh der neuen Sinnlichkeit

„'Die Beine', sagte er, zur Neuzeitlichkeit anreizend, 'die Beine; ich kenne euch, kenne eure Sports, die Sitten der neuen amerikanischen Generation; ihr mögt die Beine lieber als die Hände, das Wichtigste sind euch die Beine, die Waden! Die Geisteskultur ist euch nichts, nur die Waden. Sport!'" Seit Witold Gombrowicz in „Ferdydurke" diese Worte des Pädagogen Pimko auf die Modernität, die neue Sportlichkeit schrieb, haben die Waden ihren Symbolwert zugunsten der darunter liegenden Körperteile, genauer deren Bekleidung, eingebüßt. Die Turnschuhe haben ihr miefiges Turnhallenimage abgestreift und sind modern und gesellschaftsfähig geworden: New Yorker Geschäftsleute tragen sie zum ledernen Aktenkoffer ebenso wie Professoren in ihren hochwissenschaftlichen Vorlesungen, befrackte Theaterbesucher ebenso wie unsicher daherstolpernde Kleinkinder. Selbst Ost und West leben „auf gleichem Fuße". Der Turnschuh scheint System-, Klassen- und Altersgrenzen zu überwinden. Man könnte fast sagen: ich kenne keine Generation mehr, sondern nur noch eine, die Turnschuhgeneration.

Wie kommt es, daß ein zunächst rein zweckbestimmter Schuh sich im Alltag so allgemein durchsetzen kann? Die Antwort der Turnschuhfüßler lautet ganz klar: „Turnschuhe sind einfach so bequem". Offenbar scheint damit ein zentraler gesellschaftlicher Wert artikuliert zu sein, denn alle Einwände in Richtung auf situationsangemessene Fußkleider läßt er scheitern. Bequemlichkeit schlägt Ästhetik, schlägt Stilempfinden, ja schlägt sogar medizinische Einwände leicht aus dem Feld. Sportmediziner und Orthopäden warnen vor dem alltäglichen Gebrauch von Turnschuhen. Vermehrte Schweißfußbildung, Krampfadern und eine Erschlaffung der gesamten Körpermuskulatur drohen sie an. Diese Warnungen haben einen moralischen Unterton: Turnschuhe bieten keinen Halt (Haltlosigkeit), der Fuß schwimmt ein bißchen (Opportunismus), man bekommt eine lasche Haltung (Weichlichkeit). Sind wir alle zu lautlosen, schlaffen Schleichern (nicht umsonst hießen die Vorläufer der Turnschuhe in den USA früher „Sneakers" = Schleicher) im Großstadtdschungel geworden, zu strammer Haltung nicht mehr willens und fähig? - Der neue Wert der „Bequemlichkeit" scheint also eine Ambivalenz aufzuweisen: die Befreiung aus der harten Disziplinierung des Körpers kann zur Schlaffheit, sie kann aber umgekehrt auch zur befreiten Bewegung, zum gebräunten, gesunden Körper führen. Schlaffheit und Straffheit scheinen gleichermaßen im Turnschuh als Möglichkeiten beschlossen.

Es ist schon erstaunlich, daß die dem Turnschuh zugeschriebenen Wirkungen der Haltungsberaubung und Erschlaffung den traditionell dem Sport zugeschriebenen Auswirkungen entgegengesetzt sein sollen. Wer kennt nicht das Haltungsturnen, die Stählung der Muskeln, die Anspannung des Körpers als das Kennzeichnende sportlicher Ertüchtigung? Mit diesem Sportverständnis, mit der traditionell leistungsbetonten Sportmoral scheint der moderne Turnschuh nichts mehr zu tun zu haben. Offenbar konnte dieses stark funktionalisierte Schuhwerk erst alltägliche Verwendung finden durch einen Wertwandel des Sports selbst, der zugleich einen gesellschaftlichen Wertwandel im Verhältnis des Menschen zu seinem Körper einschließt. Solange Sport und Turnen wesentlich als Mittel zum Zweck dienten, haftete dem Turnschuh der geistferne Schweißgeruch der Umkleideräume an. Bei diesem Flair war an eine gesellschaftliche Karriere nicht zu denken. Der Turnschuh blieb das Werkzeug der Turner und harten Sportler sowie der Schüler und der spielenden Kinder. Für diese gab es eine strenge Scheidung von „Straßenschuh" und Turnschuh. Es sind einem noch die Vorhaltungen der Eltern im Ohr, wenn man selbstvergessen und verantwortungslos wieder in den Sonntagsschuhen gekickt und die Farbe der Schuhspitzen zu Schwarz hin abgebolzt hatte. Hier waren die billigeren Turnschuhe am Platz. - Aber ein Erwachsener in Turnschuhen im Büro oder im Theater wäre eine lächerliche Figur gewesen: er trug „feste Schuhe". Diese harten Gehäuse der Kultur waren durch die weichen, naturnahen Treter nur aus dem Felde zu schlagen durch die Umwertung von Sport, Bewegung, Natürlichkeit und Körperlichkeit. Angesichts einer zunehmend komplexer und abstrakter werdenden Gesellschaft, deren Technisierung und Berufsstruktur körperlichen Einsatz eher zur Ausnahme machen, ist dieser gesteigerte Natürlichkeitsbedarf durchaus verständlich. Typischerweise sind gerade die Geistesarbeiter „on the run", nicht diejenigen, die in ihrem Beruf noch knochenhart arbeiten müssen. Das Bequeme richtet sich so gegen die kapitalistisch-industrielle Disziplinierung, Einschnürung und Mißachtung des Körpers. Der Turnschuh symbolisiert dagegen die postindustrielle, die weiche und körpergerechte Bewegung des nachmechanischen Zeitalters.

Die formale Ähnlichkeit des modernen Turnschuhs mit dem fußfreundlichen Naturschuh zeigt sehr deutlich, wie im Sport offenbar das Rückzugsgebiet für Körpererfahrung und Sinnlichkeit gesehen wird. In dieses Naturmotiv sind eine ganze Reihe anderer Sinnmotive verwoben, für die der Turnschuh als integratives Symbol steht: das Spaßmotiv, das Jugendlichkeitsmotiv, dsa Gesundheitsmotiv, Motive sozialer Gleichheit und Intimität, aber auch ein Moment von Widerstand gegen die Entfremdung und Enteignung des Körpers. Die „Laufbewegung" – wie man in der DDR sagt – scheint also regelrecht eine neue soziale Bewegung oder „Ersatzbewegung" zu sein.

Nicht zufällig ist die amerikanische Jugend der 50er Jahre die erste „Trägerschicht" von Sportschuhen, für die das Turnschuhtragen eine ganz eindeutig ideologische, antiautoritäre Komponente hat. So werden die schlichten weißen Sneakers erst durch vorheriges Eindrecken und Auslatschen „tragbar". Die Übernahme des Turnschuhs durch Popmusiker, Werbeleute und avantgardistische Kulturträger steht noch ganz im Zeichen subkulturellen und zugleich avantgardistischen Protests gegen die harten Gehwerkzeuge und die stramme Haltung des Establishments.

Bereits sehr stilisiert und kalkuliert

wirkt es, wenn etwa Woody Allen die ehemalige Präsidentengattin Betty Ford zu einer Tanzveranstaltung im Smoking und schwarzen Turnschuhen mit weißen Schnürbändern begleitet. Heute sind die Turnschuhe keine Herausforderung mehr, nicht mehr avantgardistisch, nicht mehr Subkultur – allenfalls in der Provinz sind vielleicht noch leichte „Chocs" zu erzielen.

Verliert der Turnschuh durch seine Veralltäglichung seinen unmittelbaren Protestcharakter, so kann er doch sein Jugendlichkeitsimage bewahren. Vom Kleinkind bis zu Oma und Opa trägt man ihn, was sehr deutlich zeigt, wie die strikten Altersnormen an gesellschaftlicher Verbindlichkeit verlieren. Die Gesellschaft verjugendlicht sich sozusagen. Der Erfolg des Turnschuhs beruht sicherlich zum Teil auf dieser Jugendlichkeitsnorm, die für alle Altersstufen gilt. Im Turnschuh verkörpern sich gesamtgesellschaftliche Werte, die sehr klar ein lebenslanges Jungbleiben erfordern – will man nicht abgehängt werden. Er symbolisiert Mobilität und Flexibilität: immer elastisch, immer auf dem Sprung sein, nur nicht im Tempo nachlassen. Damit verliert der Turnschuh nun gänzlich sein antiautoritäres Moment, er wird Mode und Vorschrift. Überdies wird er ganz in den Dienst der Wiederherstellungs- und Fitnessmoral gestellt, die besagt, daß der Körper in der Freizeit durch Bewegung und Anspannung soweit in Ordnung zu halten ist, daß er dem tagtäglichen Stress der Leistungsgesellschaft gewachsen ist: Herzinfarktprävention sozusagen. Statt Widerstand leistet der Turnschuh nun Affirmationsarbeit: er wird zum Kompensationswerkzeug für die Einseitigkeiten und Defizite der Arbeitswelt.

Die Verkehrung des ursprünglich antiautoritären Sinns zeigt sich noch in einer weiteren Eigenschaft des Turnschuhs: in seiner Anschmiegsamkeit und Anpassungsfähigkeit. Der Standpunkt, auf dem man mit ihm steht, ist nicht fest, er kann situationsbezogen schnell verlassen und wiedereingenommen werden. Das neudeutsche Wort „flippen" bezeichnet diese instabile Lage sehr gut. Der Turnschuh erweist sich so als Flucht- bzw. Opportunismusschuh und entspricht damit in hohem Maße den Erfordernissen an Mobilität und Flexibilität, die moderne, postindustrielle Gesellschaften kennzeichnen. Er ist der postmoderne Schuh schlechthin, indem er den leicht federnden Schritt von der Arbeits- und Freizeitgesellschaft markiert. Anything goes – everybody runs! Auch die ostdeutsche Gesellschaft ist bereits von dieser Entwicklung erfaßt, das Laufen ist zur Lebensform geworden, die nur durch eine gewissen Knappheit in der Turnschuhversorgung noch gebremst wird.

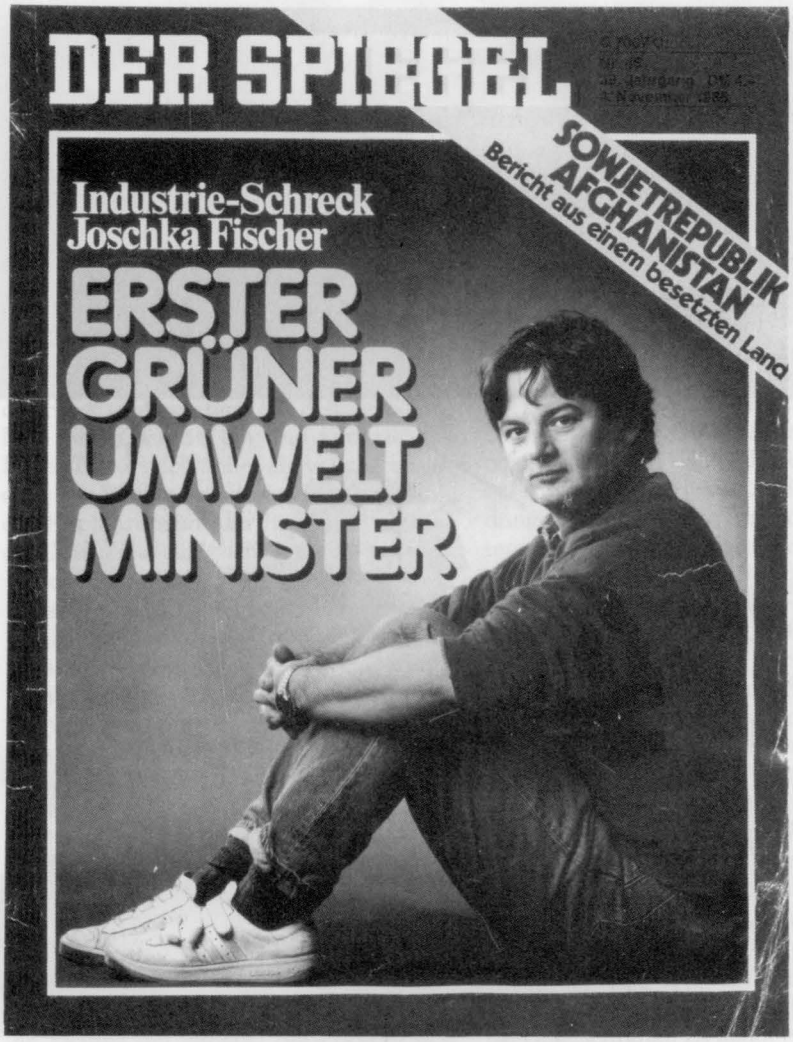
Die oben angesprochene Ambivalenz im Symbolgehalt des Turnschuhs zeigt sich darin, daß die affirmative Komponente von einer regressiven-progressiven ausbalanciert wird, die sich in der zunehmenden Verselbständigung des Freizeit- und Sportlebens zeigt, in dem neue und authentische Erfahrungen gesucht werden. Diese Lebensform bildet eine Art „Gegenwelt", in der Spaß gegen Stress, Authentizität gegen Entfremdung, Direktheit gegen unüberschaubare Verhältnisse gesetzt wird. Der Turnschuhträger ist so nicht nur auf dem Weg nach oben – immer flexibel, immer trainiert, auf federnden Sohlen in die Chefetagen – ,sondern auch auf dem Rückweg zur Natur, zur äußeren wie zur inneren. Der Turnschuh soll dafür den nötigen Bodenkontakt bieten.

Im sportlichen Schweiß und der Anspannung kann man sich selbst und seinen Körper erleben, der den Charakter als bloßer maschineller Träger einer entmaterialisierten Geistigkeit verliert und einen „Eigen-Sinn" gewinnt. Er wird zur Basis eines authentischen Selbstgefühls. Der im Park an einem vorbeikeuchende Jogger, früher abwertend als Wald- oder Ausdauerläufer tituliert, erfährt seine Leistungsfähigkeit ganz unvermittelt, seine Grenzen und seine Fortschritte in der Körperbeherrschung. Wie auch die in Mode kommenden asiatischen Körpertechniken zeigen, zählt dabei nicht so sehr die quantifizierbare Leistung, sondern die körperlich-sinnliche Erfahrung. Sport wird zur Selbsttherapie, in der sich das überforderte Ich aus der abstrakten und komplexen Welt der Arbeit in den konkreten, gesunden Körper zurückzieht. Die im Alltag getrennten Teile rücken zusammen, die Turnschuhe werden zum Ausweis der angestrebten Einheit, ein Protestzeichen gegenüber der Unterforderung und Entfremdung des Körpers. In ihnen ist die Gegenbewegung zum Zivilisationsprozeß vergegenständlicht, der uns mit seiner Entkörperlichung und Rationalisierung immer weiter von uns selbst und den anderen zu entfernen scheint. Die „neue Sinnlichkeit", die wir in der Kunst, der Frauenbewegung usw. beobachten, kann auch „erlaufen" werden. Wird der Körper so zu einem zentralen Sinngeber, dann ist er natürlich gesund und fit zu halten. Der Turnschuh steht für die Bereitschaft des Trägers, diese Gesundheitsnorm zu erfüllen, könnte er doch jederzeit „losjoggen". Wenn die Rettung aus dem trainierten, gebräunten Körper kommt, dann müssen Krankheit und Leibesfülle geradezu als passiver Widerstand angesehen werden. Die Selbstverantwortung für Krankheiten aufgrund von Bewegungsmangel wird allgemein akzeptiert, und die Dicken können mit ihrer Leibesfülle nicht einmal mehr repräsentieren. Ihr Schwitzen wird als abstoßend empfunden, ganz anders als die legitime, weil gesundheitsfördernde Schweißabsonderung des Sportmenschen. Es formieren sich jedoch bereits Widerstandsformen. Nicht von ungefähr entdeckt die neueste Literatur das Potential von Kreativität und gesellschaftlichem Widerstand in der Langsamkeit, bietet doch nur sie Schutz vor der Sprunghaftigkeit und Oberflächlichkeit der mobilen Gesellschaft. Alle sind in Bewegung, keiner weiß wohin! Muß es nicht statt der Devise: „I am running, therefore I am" vielmehr heißen: „Slow down, you move too fast?" Oder gar: „Wo laufen sie denn, wo laufen sie denn hin ... ?"

Mit dem Turnschuh ist man nicht nur auf direktem Weg zu sich selbst, sondern auch auf dem direkten Weg zum Anderen. Mit der „Einsamkeit des Langstreckenläufers" ist es nichts mehr, Zwei- und Mehrsamkeiten herrschen vor. Stand der herkömmliche Sport- und Gymnastikschuh, der über Jahrzehnte sein unmodisches Aussehen kaum veränderte, noch für die Schinderei und die Einsamkeit des Dauerläufers,

so deutet schon das modisch „up to date" sein der gegenwärtigen Turnschuhgeneration, immer passend in allen Modefarben zu haben, einen Bedeutungswandel hin zum kollektiven Spaß und Vergnügen an. Dies zeigt auch die Wahl der Sportarten im Freizeitbereich: es werden die Disziplinen gewählt, die nicht so sehr Disziplin erfordern, sondern freie Bewegung, Spiel und soziale Kontakte zulassen. Nicht umsonst hat sich die „Trimm-dich-Bewegung" totgelaufen, sie bewegte sich noch zu nah am altverhaßten Reckturnen und Bockspringen. Die freie Bewegung soll umweglos zum Spaß führen, den die Zivilisation sonst nur über dem Umweg über Arbeit und Schmerz zuläßt. Dieser aufschiebende Umweg wird abgekürzt: man läuft und kann sich damit auch „gehen lassen", da die sonst geforderte Körperdistanzierung und damit Zivilisation gelockert und überspielt werden kann. Der Körper ist aus der beengenden Kleidung befreit; Turnschuh und Trainingsanzug sind weich und locker, sie erlauben Lockerheit und „Gemütlichkeit". Diese Weichheit hebt, zusammen mit der uniformierenden, egalitären Komponente der Sportkleidung, auch die starren Umgangsformen auf. Beim Joggen und im Ballspiel sind direkte und körperzentrierte Aktion und Verständigung möglich. Man kann sich anfassen und duzen, ohne sich vorher lange kennen zu müssen. In Turnschuh und Jogginganzug ist man Sportsmann und Freizeitmensch, alle anderen sozialen Rollen bleiben ausgeblendet. Damit erweist sich der Turnschuh – eine Art Jeans des Fußes - als der demokratisch-egalitäre Schuh schlechthin – auch wenn für Kenner natürlich die feinen Unterschiede durchaus erkennbar sind. So ist etwa ein Nike-Schuh nicht ein Turnschuh wie jeder andere... Indem der Turnschuh von den Rasenplätzen und Turnhallen nun in die Büros, Theater, Universitäten usw. vordringt und gesellschaftsfähig wird, verwischt er alters-und schichtenspezifische, ja auch geschlechtsspezifische Differenzen im Schuhwerk und macht darüberhinaus auch ritualisierte, situationsspezifische Schuhwechsel überflüssig: man ist immer richtig angezogen. Vom Einkaufsbummel kann man anstandslos (!) auf leisen Sohlen, schockabsorbiert ins Opernhaus „einschleichen", ohne zu Hause noch großartige Umzugsrituale zu veranstalten. So schließt der Turnschuh niemanden mehr aus – jedenfalls nicht wegen seiner „falschen Füße".

Nein, nicht die Waden, der Turnschuh ist das Symbol für Modernität. In ihm verkörpern sich mit Gleichheit, Jugendlichkeit, Flexibilität, Bequemlichkeit wie Gesundheit zentrale gesellschaftliche Wertvorstellungen. – Mutet es da nicht wie Ironie an, daß dem Turnschuh als dem Natur- und Gesundheitsschuh par excellence von den Sportmedizinern so gesundheitsabträgliche Wirkungen zugeschrieben werden wie Krampfadern, Erschlaffung der Körpermuskulatur und Schweißfußbildung? Der drohende Verlust an Haltung, wie ihn Stiefel und „drückende" Sonntagsschuhe erzwingen, wäre ja noch zu tragen, aber „neue Sinnlichkeit" und Schweißgeruch...?



Sommer-
schluß-
verkauf

Gunnar Schmidt

Spaziergänge

Wenn wir durch die Straßen gehen, sind wir dann nicht kopf- und auglos? Es geschieht, daß ich an einer Häuserfassade hochblicke, die ich auf meinen täglichen Wegen schon unzählige Male passiert habe, und werde doch erst jetzt gewahr, daß sie meinem Auge eine Unmenge Details darbietet.

Haben wir nicht bloß einen abstrakten Sinn für unsere Richtung, unser Ziel? Die Häuser, die Ecken, die Straßennamen sind nichts als Signale, Orientierungspunkte. Sie sind wie ein Regelsystem, dem ich mich fraglos unterwerfe. Die Sachen fließen an der Person vorbei. Die Wahrnehmung heftet sich wie zufällig an Ausgewähltes – nur einen kurzen Moment lang. Kaum etwas erregt Interesse, daß es zum Innehalten bewegen könnte. Wir schatten das Rauschen und Flimmern ab und ziehen wie Vektorlinien durch ein Universum des Sachlichen. Sowohl das Bekannte, das unsere Wege markiert, als auch der sich ständig wandelnde Strom vorbeigleitender Neuheiten bleiben ohne Kraft. Im Durcheilen der Stadt ist die Person in einem Zustand der Leere – jenseits der Trauer -, denn zu nichts hat sie eine Beziehung. Sie ist ein sensibler, mit Reflexen begabter Automat auf der Hut vor den Gefahren des Verkehrs, sie beachtet die Ampelzeichen, weicht dem entgegenkommenden anderen aus. Das sind Verhaltensweisen, die wohl des Sehens bedürfen, die jedoch nichts mit dem Wahrhaben, mit dem Erkennen der Dinge zu tun haben.

Solche Blindheit für das Alltägliche mag man anthropologisch begründen als Abwehr übermächtiger Reizungen, die vom Bewußtsein nicht verarbeitet werden können. Oder aber es liegt dem abschattenden Verhalten ein Mechanismus zugrunde, eine Art vorbewußten Protestes, der gegen den kulturell erzeugten Terror visueller Beeinflussung gerichtet ist.

Was die Gründe in diesem Fall sein mögen: Ich gehe durch ein Feld ohne Gefälle, ohne Differenzen, bin ohne fühlbare Anteilnahme, allein vom Zweck getrieben. Von Baudrillard wird dieser Sachverhalt ganz unpsychologisch als materiales Signum der Objektwelt begriffen: „Die Stadt, das Urbane ist ... ein neutralisierter, homogenisierter Raum der Indifferenz." (J. Baudrillard, *Der symbolische Tausch,* München 1982, p. 121) Aber zwischen dem Außen und dem Innen lassen sich Apparate schließen, die eine neue Form der Kopplung beinhalten. Seit einigen Jahren bietet der Markt ein Gerät feil, das anfangs nur von Jugendlichen benutzt wurde, mittlerweile jedoch auch die Generation der Dreißigjährigen erreicht hat. Gemeint ist der Walkman, jenes nicht einmal taschenbuchgroße Cassettengerät mit den kleinen Kopfhörern. Der Genrename leitet sich her von dem Trademark eines Produktes der japanischen Firma Sony. Die Bezeichnung ist lächerlich, verschroben und doch so kalkuliert, da sich im Schlagwort das kundtut, was das Ding sein soll: Unterhaltungselektronik. Aber warum über die Infantilität klagen: Die werbeträchtigen Bezeichnungen lügen nicht, sie sind nichts als leere Euphemismen. Funktioniert das Ding? Hat es eine Wirkung, die jenseits dessen liegt, was wir Unterhaltung nennen?

Ich sehe Menschen mit dem Gerät in der Stadt umhergehen. Ich nehme es mir, lege eine Cassette ein und verlasse das Haus. Tatsächlich findet die volle Realisierung der Effekte erst dort statt, wo ich mit den Kopfhörern und der ihnen entströmenden Musik die alltägliche Geräuschkulisse verschütte. Eine plötzliche Metamorphose: Es findet eine Verschiebung statt zu einer Farbigkeit; die Realität wird in einem akustischen Prisma gebrochen. Das Brummen der Stadt weicht einer nahen Musik, dfe nur in meinem Kopf stattfindet. Der Einschluß durch die Töne macht aus mir einen Raum, zu dem niemand Zugang hat.

Diese Form der Introversion steht im Gegensatz zur Strategie einiger Kids, die mit ihren Ghettoblastern – das sind stereophone, lautsprecherbestückte Radio-/Cassettengeräte – eine größtmögliche akustische Reichweite anstreben. Sie setzen den Zeichen der Stadt die ihren provozierend entgegen und bereichern damit wiederum die Vielheit der Signale. Alles mischt sich miteinander. Sie werden zu einem Teil der Stadtmaschine.

Der einsame Geher mit dem Walkman hingegen betreibt eine 'stille' Politik der Synästhetisierung. In der Fortbewegung erschafft er sich die Illusion, an einer künstlichen Welt teilzunehmen. Der Spaziergang wird zu einer Produktion. Das Hören schließt sich an das Sehen. Die emotive Wertigkeit der Musik bleibt nicht auf sich bezogen, sie heftet sich an die Realität. Im zufälligen Zusammenstoßen der Dinge und der Töne entsteht ein Neues, das so von Intensität aufgeladen ist, daß es die Spur des Zufälligen vergessen macht. Es findet eine Bildwerdung des Faktischen statt. Die Musiken sind nicht beiläufige Unterhaltungen, sie werden zu Filmmusiken. Die Sinne sind die Funktionen einer Verfilmungsarbeit. Es kann angenommen werden, daß Unbewußtes im Spiel ist, das die Selektion der Eindrücke lenkt und Bedeutungsvolles von Nichtssagendem scheidet. Schon meine Musikwahl ist ja nicht willkürlich, habe ich denn nicht schon bestimmte Effekte im Sinn? Es entstehen in meinem Blickfeld Tableaus, die einander abwechseln und die mit dem Fluß der Töne eine visuell-akustische Gesamtheit bilden.

Der Musikapparat wirkt hierbei als ein quasi physio-psychologischer Schaltmechanismus, denn die Wahrnehmung wird auf solche Art moduliert, daß die Bildwerdung, also die Einrahmung von Ausschnitten gewährleistet ist. Normalerweise antizipiert der Ohrsinn visuelle Ereignisse. Ich höre das Motorengeräusch eines herannahenden Autos und weiß, daß es im nächsten Moment in meinem Blickfeld erscheinen wird. Oder das Lachen eines Menschen erregt mein Interesse, ich drehe mich also danach um. Mein Gesichtsfeld ist über die Fähigkeit zu hören weit ausgedehnt. Wir können Geräusche orten und dechiffrieren und danach ein inneres abstraktes Bild erstehen lassen. An den Rändern der Wahrnehmung verschwimmen die Konturen: visuelle Abblendung und akustisches Fading.

Ist das Ohr aber von den Kopfhörern besetzt, wird das antizipierende Sehen radikal eingeschränkt. Es findet eine Gesichts-

feldverengung auf das bloß Sichtbare statt; das ist die Rahmung.

Durch diese Mechanik der Fokussierung realisiert sich ein Intensitätszuwachs, der eine Spur unwirklichen Strahlens im Bild erzeugt. Die Dinge verlieren ein wenig von ihrer funktionalen Bestimmung, denn ihnen wird eine neue Sprache angeheftet. Indem die Welt ihre akustische Referenz verliert und mit meiner Musik zusammenprallt, verfremdet sie sich. Sie wird zu einem ästhetischen Phänomen. Anders jedoch als im Film, der seine Bedeutung durch eine intendierte Kontinuität einlöst, gibt es für mich nur überraschende Momente. Die emotive Aufladung der Stadtszenen läßt mich von einem Zustand in den anderen gleiten. Ein Blues von Miles Davis und das naßkalte Schneetreiben verbinden sich zu einer Metapher des Verlorenseins. Die durch Hall und Vocoder entrückte Menschlichkeit der Stimme Laurie Andersons macht mich zu einem fröhlichen Roboter, der die vorbeiströmenden Menschen zu Partikeln eines Systems außer mir werden läßt.

Ein Knopfdruck und ich schalte mir die Traurigkeit oder die Zuversicht ein.

Es ist deutlich, daß dies künstliche Empfindungen sind. Der Genuß der Oberfläche hat eine unauthentische, inszenierte Tiefe. Ich bin ein Kunst-Kopf, ein Kunst-Leib. Der Apparat am Körper, der mich mit Tonstrom versorgt, und das Gestell der Kopfhörer, das den anderen wie ein Paar artifizielle Ohren vorkommen muß, evozieren in der Tat etwas Roboterhaftes. Mit der Antenne lausche ich ins Imaginäre, an dem der andere nicht teilhat.

Wer so spazierengeht, demonstriert eine provozierende Einsamkeit. Die Kritik an dieser Selbstvergessenheit fordert das Reale und die Kommunikation als Wert, durch deren Anerkennung das Individuum seinem Solipsismus entgehen soll. Nur vergißt die Kritik, daß die Stadt längst nicht mehr Ort der Kommunikation ist und in ihrer Überfülle eher einen verhüllenden denn einen enthüllenden Charakter aufweist.

Was sich hingegen einstellt, ist ein Genuß. In der ästhetisierenden Anschauung der Dinge mit Hilfe der Musik stellt sich eine Leichtigkeit ein, eine Verlangsamung der Zeit. Das Gehen wird gemächlicher, ich lasse mich nicht von der anonymen Hektik der Stadtmaschine erfassen. Ich lehne mich träge gegen das körperlose Schieben und ziehe von Bild zu Bild. Die Musik hat einen Puls, dem ich mich anpasse. Will ich ihm vorauseilen, zieht er mich zurück. In der Stadt gibt es ein Prinzip des Noch-schneller. Es ist unerheblich, ob die Musik im Ohr rasant oder bedächtig ist, immer widerstehe ich dem Beschleunigungsprinzip, da ich mich auf den Gleichlauf festgelegt habe.

Nicht nur Film- und Tonmaschine, in gleichem Maße werde ich zu einem langsamen Tänzer. Die Töne ziehen durch den Leib und tragen ihn.

Die Trägheit ist allerdings eine reale Gefahr, sie steht einem wachen, auf Reaktionsschnelligkeit angelegten Verhalten, wie es die Stadt vom Individuum abverlangt, entgegen. Verkehrswissenschaftler führen solche Indolenz des Leibes auf die eingeschränkte Wahrnehmung zurück und begründen damit die Steigerung der Unfallgefährdung der musikalisierten Geher. An diese Interpretation schließt sich eine Vermutung an: Ist es nicht eher die Verkünstlichung der Welt durch den Apparat, die die Nichtübereinstimmung mit den Imperativen der Dingwelt erzeugt? In der ästhetischen Anschauung ist das Individuum leicht, es nimmt die Sachen als bloße Schimären ohne materielle Substanz wahr. Alles verliert seine Tiefe und Ernsthaftigkeit. Die einzige Funktion, die den Dingen und der Musik zukommt, ist, daß sie als Bedeutungslieferanten für meine emotionalen Schrullen dienen. Die Dinge werden allegorisiert, zu reinen Inhalten ohne materielle Referenz. Dieser Zustand der Verantwortungslosigkeit, von dem Lyotard sagt, daß er kein Ja und Nein, also kein Gut und Schlecht kennt, ist nur an der Neuheit interessiert. Natürlich ist ein derart gebautes Individuum ganz und gar unkritisch; es ist aber auch apathisch gegenüber der Qualitätslosigkeit des Stadtraumes. Will diese das Subjekt absorbieren, halte ich ihr einen Rhythmus entgegen und forme aus ihr ein Ereignis für mich.

Das Strahlen des Subjekts auf die Dinge ist eine romantische Politik, sie ist ihrem Wesen nach hilflos, eine Reaktion des Schwachen. Aber ist der Illusionismus nicht eine Gier, vor der letztendlich die Gewalt des Realen kapitulieren muß? Und ist das nicht die Aktualisierung des Flaneurtums? Der moderne Flaneur ist aber nicht der von W. Benjamin beschriebene. Seinen Genuß bezieht er nicht aus der Einfühlung in die von der Menschenmasse umbrauste Ware, sondern aus der genauen Umkehrung: Das Anorganische wird zu Bildern des Imaginären verlebendigt, radikal individualisiert.

Aber all das sind nur Momente. Vielleicht ist es das Schwingen zwischen Zuständen einsamer Teilnahmslosigkeit (PLAY) und teilnehmender Einsamkeit (OFF), das das Gewicht der Welt spürbar macht.

Mag sein, daß ich nach dem nächsten Spaziergang mehr darüber weiß.

Monika Treut / Elfi Mikesch

Verführung: Die grausame Frau

Auszüge aus dem Drehbuch

Hotelzimmer

Entweder französisches Mobiliar oder deutsches Hotel. Gotland.

Journalist: ... also nehmen wir doch mal an ... z.B. könnte ich doch eben als Kunde zu Ihnen gekommen sein.

Er setzt sich dabei auf das Bett. Prüft anzüglich die Sprungfedern. Sie steht an der Kommode und lächelt.

Wanda: Sexualität in diesem Sinne interessiert mich eigentlich überhaupt nicht mehr.

Journalist: Sie kennen also keine Tabus?

Es entsteht eine Pause. Wanda hat plötzlich einen charmanten Blick.

Journalist: Und Ihre Shows ... Wanda, was machen Sie da eigentlich?
Es heißt, Ihr Ensemble besteht aus Freundinnen und Freunden, Künstlern, Sklaven und Liebhabern und Kombinationen davon. Ich frage Sie, Wanda, was haben Sie neben den Inszenierungen für eine Rolle?

Wanda *(lacht):* Oh, ich bin eine Tyrannin!

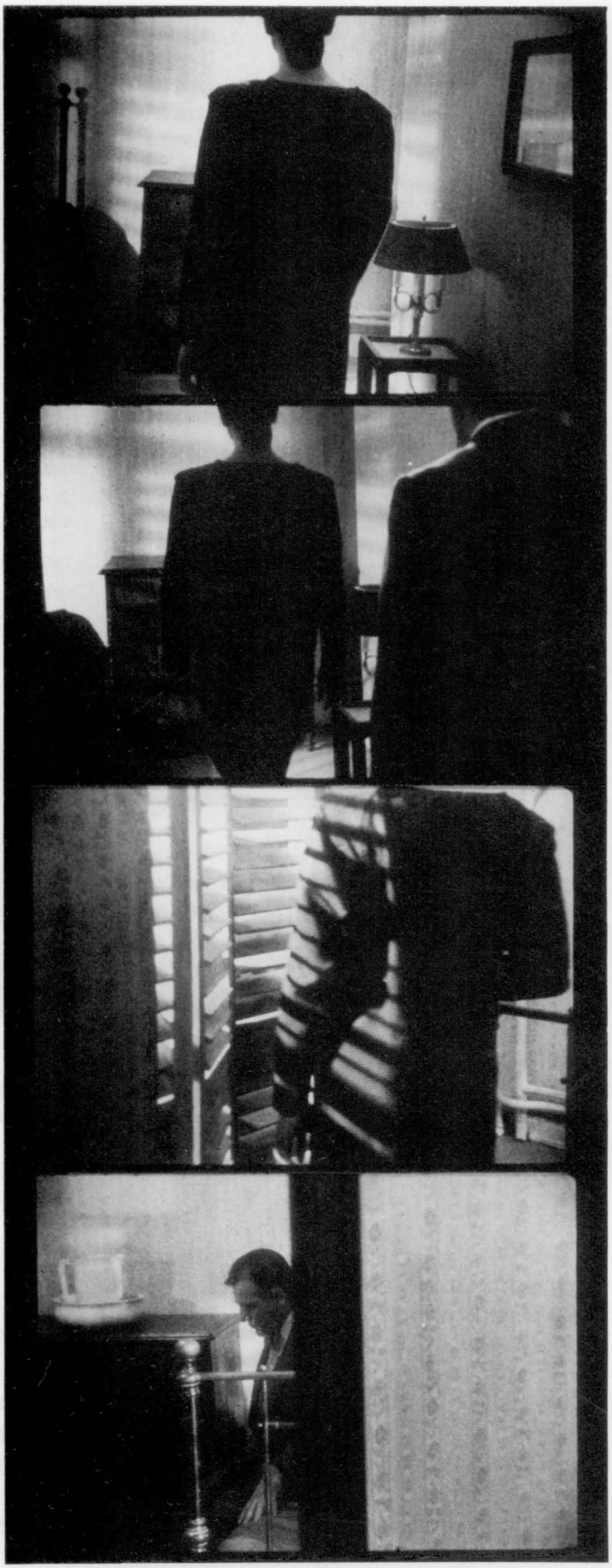
Journalist: Versuchen Sie das nicht etwas zu beschönigen?

Wanda: Es ist wie mit der Pornographie. Sie wollen doch auch mal direkt hineinschauen, nicht? Oder wer will nicht mal selbst eine Peitsche in die Hand nehmen oder die Zehen küssen. Ich kenne diese Bedürfnisse ... Ich kenne auch Ihre Bedürfnisse, Herr Mährsch.

Sie an der Kommode. Er auf dem Bett, das Tonband hilft ihm, das professionelle Interesse von eeinem privaten Interesse vorerst noch zu trennen, obwohl in ihm bereits seit einiger Zeit, wenn nicht schon von Anfang an, ein Entschluß hochsteigt, den Wandas Fingerspitzengefühl schon längst erkannt hat.

Journalist: Ist es eine Art von Therapie? Außerdem nennen Sie Ihr Haus „Galerie". Ist das nicht beides ein Tarnversuch?

Wanda: Etwas wirklich Überraschendes zu tun ist eine Kunst.



Öffentlicher Platz

Außen/Tag

Die Unabhängigkeit der Liebe vom Ort. Ekstase. Befreit von der Zugehörigkeit. Öffentlicher Platz. Niemand kümmert sich darum. Sie werden nicht wahrgenommen. Sie trägt ein Kleid, das im Wind weht. Er ist ein Manager. Anzug, Krawatte und Tasche.

Sie fallen blitzartig übereinander her und lieben sich. Dann öffnet er seine Tasche und holt einen Steinhammer und Meißel hervor. Er schlägt die Meißel in das Kopfsteinpflaster. Bindet ihre Arme und Beine daran fest. Wie ein X. Stellt sich über sie und erschießt sich ohne besondere Geste. Die Arbeiter an der Verladerampe nehmen von dem Geschehen keine Notiz. Schiffe ziehen vorbei.

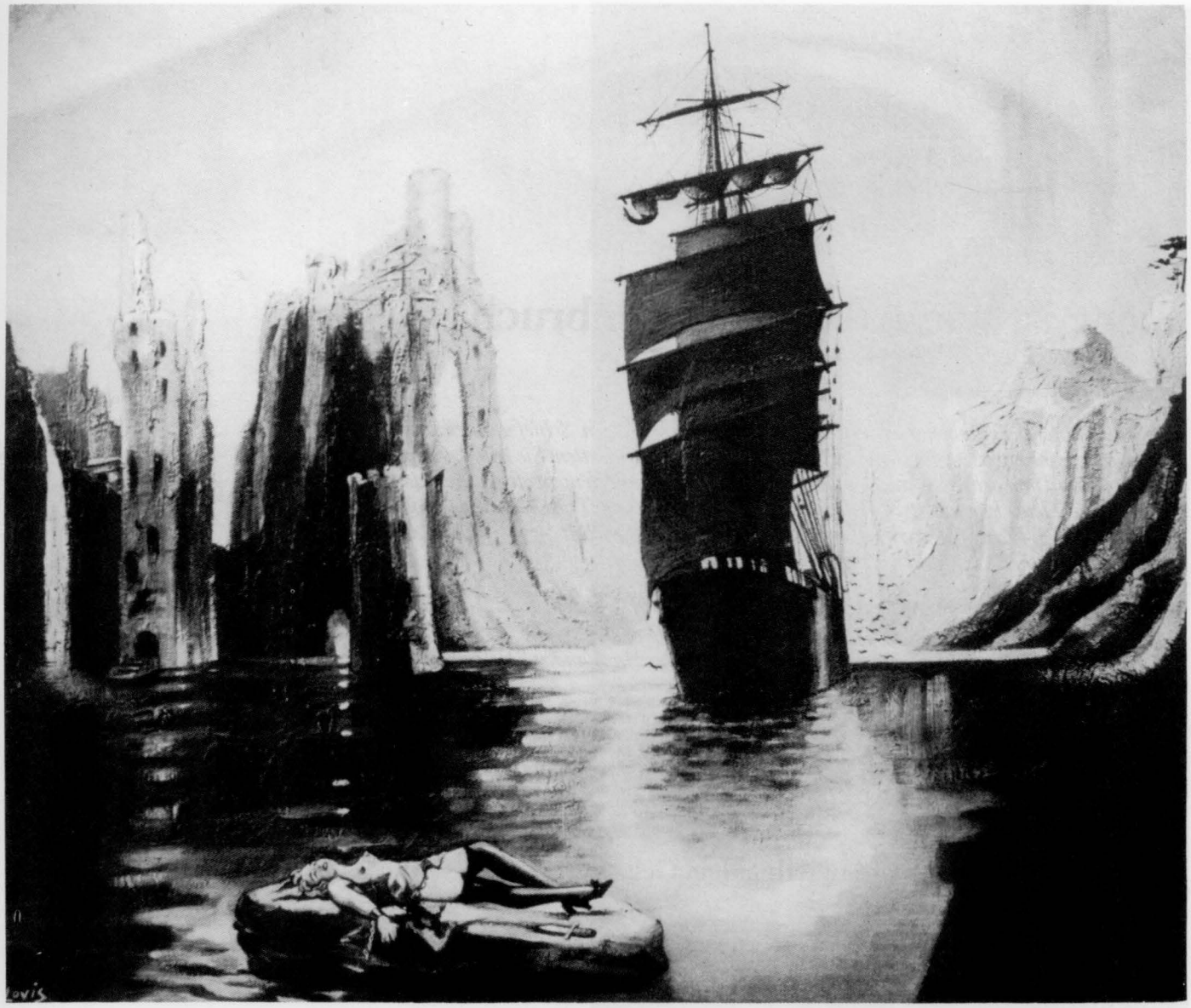
Die Strasse

Außen/Tag

Schwarze bizarre Schuhe aus Lack auf dem Gehsteig. Daneben eine barfüßige Prostituierte. Nicht weit davon fünf andere, in einer Reihe fast. Ein sehr alter Mann mit einem Spazierstock.
Er geht zu der ersten. Sie kennt ihn schon. Ein schneller Wechsel zwischen seiner Hand mit einem 50-Pfennig Stück und der Hand der Frau, die es aufschnappt. Seine Hand faßt flüchtig an ihren Hintern und ein bißchen vorn. Ein Berühren der Beine mit dem Stock. Die Nächste. 50 Pfennig. Griff mit Zeigefinger an die Brüste. Die Nächste. Bezahlung. Berührung. Taxieren mit dem Stock. Sie dreht sich im Kreis. Ein Lächeln. Der Hintern. Die Möse. Die vierte, die fünfte. Der alte Mann und der Tod. Die schwarzen Lackschuhe. Zu hoch, auch nur für einen Schritt. Exklusive Schuhe drehen sich im Schaufenster.

„Wir sehen in unserer Seligkeit eine Sünde, die wir büßen müssen."
Leopold von Sacher-Masoch

Motiv: „Ein Mann geht in Begleitung seiner Frau zum Pistolenschießen. Er stellt sich eine Puppe zurecht und sagt zu seiner Frau: Ich stelle mir vor, das bist du. – Er schließt die Augen und schießt die Puppe nieder. Hierauf küßt er seiner Gefährtin die Hand und sagt: Teurer Engel,wie dankbar bin ich dir für meine Geschicklichkeit."
Charles Baudelaire: Intime Tagebücher



Clovis Trouille, La Violée du vaisseau fantôme

„Unter seinen Koffern befand sich einer, der ein ganzes Sortiment von Lederriemen und Peitschen enthielt.
Er peitschte sie aus, wohlüberlegt, für jeden Schlag wählte er eine andere Peitsche, und nach jedem Schlag legte er eine Hundertfrancnote auf den Tisch, bis sie es nicht mehr aushalten konnte und er Schluß machen mußte.
Es war zermürbend, aber den Banknotenstapel wachsen zu sehen, half ihr, viel mehr zu ertragen, als sie es für möglich gehalten hätte. Danach konnte sie dann eine Woche im Bett bleiben und sich ein angenehmes Leben machen."
Man Ray: Selbstportrait, München 1983, S. 183

Liebe ist wie Arbeit im Steinbruch

Hof. Außen/Tag

Die Stühle unter dem Sonnendach stehen, wie sie verlassen wurden. Schief und teilweise umgestürzt. Eine etwas zerbrochene Arena. Wanda lehnt im Schatten. Sie trinkt. Caren auf einem Stuhl beobachtet sie lauernd und nervös. Sie war hier noch nicht oft gewesen, das wollte sie nie. Heute ist es ihr egal, in der Höhle der Löwin zu sein. Trotzdem ist sie etwas aus der Fassung. Wanda scharrt mit dem Fuß, der Staub aufwirbelt.
Und in einer pathetischen und mutwilligen Pose sagt sie:

Wanda: Er ist nichts. Ich bin alles.

Sie sieht spöttisch zu Caren. Dann spuckt sie aus. Caren, die von Wandas Spielen nicht so viel versteht, verstehen will, weiß die Chance zu nutzen.

Caren: Wirst du über mich ... Denkst du über mich auch mal so?

Wanda: Ich denke, *wir* lieben uns.

Caren: Gregor war immerhin dein Geliebter.

Wanda: Wie oft du das sagst. Du weißt, das ist längst vorbei.

Caren: Wann ist es mit uns vorbei?

Wanda *(deklamatorisch)*: Gregor war ein wunderbarer Künstler, bis er vergaß, welche Kunst wir betreiben. Er war auch ein wundervoller Liebhaber, solange er sich an die Regeln der Verführung hielt ... seit er das alles vergißt, ist er nur noch einfallslos.
Liebe ist nun mal anstrengend und nicht nur ein harmloser Zeitvertreib ...

Caren: ... genau! Das trifft auch auf uns zu.

Wanda: Liebe ist wie Arbeit im Steinbruch.

Caren: Aber mit Sklaven!

Wanda: Ja, mit Sklaven, wenn du willst. Es sind genügend da. Sie werden auch so schnell nicht aussterben, oder meinst du, deine kleine Schuhverkäuferin ist frei geboren? Oh, wie ihr mich alle anödet mit Eurer Freiheit und Liebe!

Monika Treut

Spiel um die Macht

Gespräch über die „grausame Frau"

Lenger: Du hast im letzten Jahr ein Buch über die „grausame Frau" veröffentlicht und bist darin Schichten des Weiblichen nachgegangen, die – wenn ich das so sagen darf - in der Frauenbewegung keine gute Presse haben.

Treut: Ich habe in meinem Buch die „grausame Frau" nicht als positive Utopie entworfen. Ich habe also nicht direkt gesagt, wie die Frauen sein sollen, auch nicht, daß die Grausamkeit ein einfacher positiver Wert ist, der von Frauen verwirklicht werden sollte. So einfach sind die Verhältnisse nicht, sind es auch nie gewesen. Das mag für einige Teile der Frauenbewegung enttäuschend sein, die genau wissen wollen, was sie tun müssen, um glücklich zu werden.Mir ging es zunächst um eine Rekonstruktion. Mich interessierte das Bild, das im literarischen Werk Sacher-Masochs und im philosophischen Werk des Marquis de Sade von der Frau entworfen worden ist. In diesen Werken, die sexualwissenschaftlich zur Kennzeichnung zweier Perversionen verkürzt worden sind – Sadismus und Masochismus gelten seit Krafft-Ebings „Psychopathia Sexualis" (1882) als krankhafte Grundstörungen – ist eine grausame Frau vorgestellt und reflektiert worden, die neu gelesen werden muß. Das habe ich in meinem Buch versucht und mich damit gegen alle Verkürzungen gewendet, die die grausame Frau als sexuell perverse Figur wahrnehmen, damit völlig mißverstehen und so auch verdrängen können.

Ich habe es mir also nicht einfach gemacht, auch nicht gesagt: So ist es. Mein Ansatz ist eher dekonstruktiv: Ich habe im Werk von de Sade und Sacher-Masoch freizulegen versucht, wovon da die Rede ist und habe diese Reden zugleich als besondere Formen von Männerphantasien nachgewiesen.

Lenger: Du hast diese Möglichkeit als ein „souveränes Spiel" entworfen, das Lust bereitet, weil es gegen jede feste Rolle der Frau eine Grausamkeit entwirft, die allerdings nur als ein Vexierbild gelesen und gelebt werden kann. Wie sehen seine Konturen aus? Wie versteckt es sich bei Sade und Sacher-Masoch? Ist die grausame Frau Wirklichkeit, ist sie ein Bild, ist sie ein Phantasma, ein Mythos, ein Zeichensystem, oder ist sie ein Text?

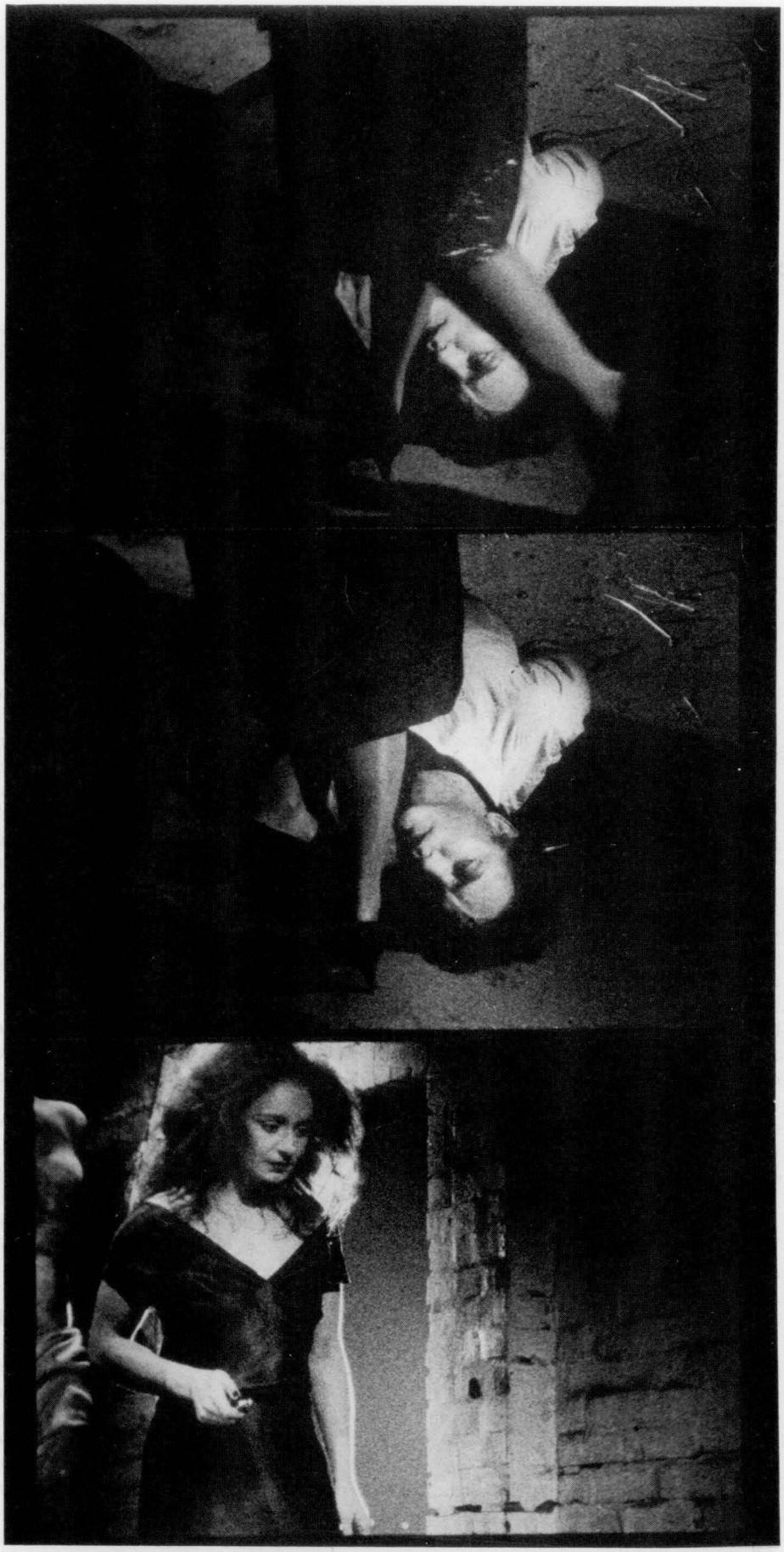
Treut: Sie taucht zunächst in Texten auf, aber deshalb ist sie noch keine reine Textfigur. Sie ist vielmehr Ausdruck bestimmter Phantasien, in die viele gesellschaftliche und historische Erfahrungen eingegangen sind – bei beiden Autoren allerdings auf eine sehr unterschiedliche Art und Weise. Bei de Sade überschreitet die grausame Frau alle Grenzen; das ist der Kern ihrer Grausamkeit. Sie verletzt die Regeln, die sie gesellschaftlich einhalten soll, sie wendet sich in ständiger Zerstörung gegen den „guten Geschmack", gegen die „normale" Sexualität, gegen die männliche Anatomie, gegen das Fleisch des Anderen, gegen den Glauben an Gott, am Ende sogar gegen die Macht der Natur selbst. Die grausame Frau ist antimütterlich und in ihrer Revolte „integral": libertin, androgyn und monströs. Daß sie bei de Sade als Monstrum erscheint, spricht für die Dialektik des Sadeschen Denkens: die grausame Frau entfaltet eine anarchische Souveränität, die die befreite Frau innerhalb einer unfreien Gesellschaft nur als Monstrum denken läßt.

Anders ist die grausame Frau als Zentrum der masochistischen Phantasie eingeschrieben. Sie strukturiert die masochistische Einbildungskraft als ein mythisches System, ein System, das der gelernte Historiker Sacher-Masoch in enger Anlehnung an Bachofen konstruierte, in dem die Dreizahl der Göttin eine Rolle spielt, in dem die Poesie der Geschichte literarisch verarbeitet wird, erstarrt zu einem Raum in Spiegeln, Statuen, Bildern und Kostümen. Das Mythem „grausame Frau" ist hier etwa hundert Jahre nach de Sade mit einem anderen Paradoxon verbunden: die grausame Frau muß vom Mann erst zur Grausamkeit ausgebildet werden. Hier zeigt sich, wie sehr die Frau dem männlichen Gesetz unterworfen bleibt; aber Sacher-Masoch gibt auf den Verlust ihrer Freiheit eine ironische Antwort: sein eigenes Leiden an der Rechtlosigkeit der Frau scheint nur ironisierbar in einer ästhetisierenden Praxis, die alles aufhebt und umkehrt. Die Frau muß zur Domina erzogen werden.

Lenger: Heißt das, der Weg der Befreiung von Frauen sei bereits in den männlichen Phantasien vorgezeichnet, ist die Befreiung der Frauen also letztendlich ein Werk der Männer und ihrer Phantasien, und können sich die Frauen eigentlich nur in diesen Männerphantasien als geträumte wiederfinden? Wie werden Frauen inmitten dieser Phantasien zum „Subjekt" ihrer eigenen Träume?

Treut: Für de Sade trifft zu, was Du in Deiner Frage implizierst. De Sade war aufgrund seiner Beschäftigung mit der Moralphilosophie seiner Zeit in der Lage zu sehen, welche Möglichkeiten Frauen haben könnten, wären sie nicht gesellschaftlich dermaßen eingezwängt in Vorurteile, in die Familiensysteme, in das, was als anständig und gut gilt. Und de Sade hat gerade in seinen politischen Schriften Vorschläge gemacht, was zur Befreiung der Frauen unternommen werden könnte. Er war in dieser Beziehung hellsichtig und hat befreiende Möglichkeiten auch für weibliche Sexualität genannt, die für heutige Frauen fast noch Zukunftsmusik sind – er war avantgardistischer, was weibliche Sexualität angeht, als die Frauenbewegung in der Bundesrepublik 1986. Z.B. hat er vorgeschlagen, Lusthäuser für Frauen einzurichten, wo sich Frauen aussuchen können, mit welchem Geschlecht sie es zu tun haben möchten, und hat ihnen eine ganze Palette sexueller Spielmöglichkeiten eröffnet – natürlich alles vor dem Hintergrund seiner Analyse dessen, was Frauen hindert, sich sexuell freizügig zu bewegen.

Lenger: Man könnte den Einwand erheben – Du sagst das auch in Deinem Buch zu Anfang –, *alles* zu sagen sei eine Maxime der Sadeschen Philosophie: Es muß alles gesagt werden, es darf in der Ordnung des Begehrens keinen ungesagten Platz mehr



geben. Die Frage ist jedoch, ob nicht längst alles gesagt ist; ob wir nicht seit Jahrhunderten in einem Prozeß sind, in dem über Sexualität alles gesagt wird. Indem jedoch alles gesagt wird, stellt sich dieser Prozeß nicht als einer der Befreiung heraus, sondern als einer der Machtentfaltung, der Machtdispositive, der Machtkonstellationen, in denen die Sexualität gefangen wird. Ist nicht längst alles gesagt, und ist die Realität dieses „Alles Sagens" nicht der Beate-Uhse-Shop an der Ecke? Käme es heute nicht eher darauf an, zu schweigen und das Geheimnis zu wahren?

Treut: Natürlich ist Vieles schon einmal gesagt worden. Aber gibt es auch immer wieder Bewegungen von Einschränkung und Zurücknahme, wie z.B. in Teilen der Frauenbewegung sichtbar wird, die sich der Analyse patriarchalischer Gewaltstrukturen in der Sexualität verschrieben haben und dafür kämpfen, daß Sexualität zur gewaltfreien Beziehung zwischen zwei Personen wird.

Lenger: Basisdemokratisch, ökologisch und gewaltfrei.

Treut: Im textuellen Zusammenhang der Frauenbewegung werden de Sades Texte – alles sagen, alles von der Vorstellung her möglich machen – wieder neu zensiert. Das ist ein Rückfall in alte Denkverbote, wo alle Formen von „politisch nicht korrektem Sex" wieder verfolgt werden. Das funktioniert auf verschiedene Weise, durch Ausgrenzung, Bestrafung, Totschweigen, Tabuisieren. So geschehen in der feministischen Verteufelung von Pornographie, sado-masochistischer Erotik lesbischer Frauen und sexueller Beziehungen zwischen Kindern und Erwachsenen. Es entstehen so neue Tabus, die aus einer verlogenen mütterlichen Moral resultieren, auf dem Postulat nämlich, das Schwache schützen zu wollen. Es wird dabei immer vorausgesetzt, es gäbe auf der einen Seite eine schwache und auf der anderen Seite eine usurpatorische Position, die das Hilflose vergewaltigt.

Lenger: Wobei Gewalt bloß tabuisiert wird, anstatt daß sie ins Spiel hineingenommen würde – es geht ja nicht darum, dem finsteren und eindimensionalen Ernst physischer Vergewaltigung das Wort zu reden, sondern die Ökonomie der Langeweile zu durchbrechen, die noch den Porno regiert. Nun könnte man aber die Behauptung aufstellen, daß auch im Werk de Sades ein bestimmender Moment das immer Gleiche ist: die immer gleichen Anordnungen, die immer gleichen Erklärungen zwar neuer Körperanordnungen, Körperstellungen, Körperarchitekturen, die aber selbst, wenn es neue Architekturen sind, in der Art der Beschreibung doch immer wieder die gleichen sind. So gibt es bei de Sade selbst eine Ökonomie der Langeweile. Reflektiert also Sades Philosophie nicht *ein* Moment der bürgerlichen Ordnung, das in der Pornographie dann zum Tragen gekommen ist, jedoch, um dieses Moment zu überbieten?

Treut: Der entscheidende Unterschied ist: Sades Schriften sind nicht pornographisch. Sie sind immer für pornographisch gehalten worden, aber Sade bedient sich der Körperarchitektonik nur, um seine Philosophie zu formulieren. Das ist wichtig. Sade war Philosoph und hat durch die Sexualität ganz entscheidende Aussagen über das Verhältnis von Mensch und Natur wie auch Mensch und Gesellschaft gemacht, über die Schicksalhaftigkeit der Triebe. Das ist das Zentrum seiner Schriften und hat mit Pornographie nichts zu tun.

Sacher-Masoch dagegen war ein schlechter Schriftsteller, so eine Art männlicher Courths-Mahler. Bekannt wurde er durch die „Venus im Pelz". Masoch ist von einem Phantasma beherrscht, nämlich dem der grausamen Frau. Auf der einen Seite ist in der „Venus im Pelz" das Grundmuster einer masochistischen Beziehung dargestellt, und zwar in einer Ausführlichkeit, Besessenheit und Differenziertheit, die man sonst kaum findet. Auf der anderen Seite ist in diesen Mythos viel von der männlichen Ahnung einer einstigen Stärke der Frauen eingegangen. Die Poesie einer Phase mutterrechtlicher Gesellschaften ist sukzessive in seinen Schreibstil eingegangen und hat dazu beigetragen, das Bild der „grausamen Frau" aufzufüllen.

Lenger: Inwiefern ist diese Ahnung in den Schreibstil eingegangen? Wir haben bereits vorhin davon gesprochen, daß die „grausame Frau" zunächst ein Text ist. Wie hat sich die Erinnerung in den Stil, in die Schrift Masochs eingetragen?

Treut: Am interessantesten für mich an der Schreibweise ist die Struktur der masochistischen Phantasie, die sich in den Text einschreibt. Den Masochisten kennzeichnet ein spezifischer Erwartungsaufschub, ein Schwebezustand zwischen der erträumten Endlust mit der gleichzeitigen Furcht davor, sie könnte wirklich eintreten. Auch die Architektonik des Romans ist mehrfach gebrochen. Die „Venus im Pelz" ist keine linear strukturierte Ich-Erzählung eines „Masochisten", sondern beginnt als Traum, der zu einem Besuch führt, der wiederum die Lektüre eines Tagebuchs eröffnet, das dann über die Zeugenschaft des Lesers zur „eigentlichen" Romanerzählung wird.

Lenger: Auch bei Sade gibt es eine Ökonomie des Aufschubs. Seine Maxime lautet ja nicht etwa, „sich auszuleben"; ein Genuß wird umso intensiver, je ruchloser das Verbrechen ist, das mit dem Genuß verbunden ist. Der Libertin braucht einen kühlen Kopf, er muß kalkulieren, Ordnung schaffen, darf sich nicht dem vermeintlichen Chaos der Leidenschaften überlassen; er muß „aufschieben". Kann man beider Text vergleichen?

Treut: Man kann es nur strukturell vergleichen, nicht aber inhaltlich. Strukturell ist vergleichbar, daß Sades Lust eine der gedanklichen Herausforderung ist. Die Wollust steigt in dem Maße, in dem der sexuelle Akt ein Akt der Überschreitung ist, je mehr gesellschaftliche Tabus überschritten werden, je mehr Verbrechen begangen wurden, desto großartiger ist der Orgasmus. Bei Masoch dagegen regiert „Phantasielust": je schwebender und angespannter, furchterfüllter, gefährlicher die Situation zwischen der schönen, grausamen Frau und dem Mann ist, auch als Strafsituation, desto köstlicher ist die Auflösung durch einen Akt. Dieser Akt ist aber nicht ein direkt sexueller Akt, der sich als Orgasmus auflöst, sondern kann auch ein Akt der Bestrafung sein. Sacher-Masochs Phantasie ist keine genitale Phantasie, der Roman „Venus im Pelz" ist eigentlich sehr clean. Es ist auch undeutlich, was passiert; der Höhepunkt ist der Kontakt zwischen der Domina und dem Masochisten, als Strafsituation, in der sie ihn schlägt, peinigt, quält, doch kann diese Strafe auch in einer nicht-körperlichen Weise stattfinden.

Lenger: Eben hast Du das Stichwort „Schönheit" eingeführt, „schöne" und „grausame" Frau: gehört das in dieser mythologischen Struktur zusammen?

Treut: Die „Schönheit" ist ein ganz leerer Begriff, bei beiden. Sade spricht von Juliette und den anderen grausamen Frauen stets als „schönen" Frauen: mit feurigen Augen, rabenschwarzen Haaren usw. Das sind klischeehafte Schönheitsbilder, die bei de Sade nicht so ins Gewicht fallen, weil die Personen ohnehin Kunstfiguren sind, eher die Realität von Vignetten haben als von wirklichen Personen. Wobei die „Schönheit" der Opfer stärker klassifiziert ist als die der weiblichen oder männlichen Wüstlinge. Um die libertine Wollust zu erregen, müssen die Objekte der Begierde genau festgelegte Maße ihrer bevorzugten Körperteile vorweisen können. Diese lexikalische Strenge ließ Sade einen ganzen Berufsstand beschäftigen, den der Kupplerinnen, die Sade teils ganz Europa durchqueren ließ, um passende Opfer herbeizuschaffen, deren körperliche Eigenschaften auch noch korrespondieren mußten mit einer möglichst hohen oder aber verzweifelten gesellschaftlichen Position.

Bei Masoch hat der Begriff der „schönen, grausamen Frau" auch einen Klischeecharakter, doch ist der „realistischer" als Sades, denn Masoch nennt seine Vorbilder.

Die Körperlichkeit seiner grausamen Frau ist aus allen möglichen Quellen der Kulturgeschichte geborgt – angefangen bei der Bibel, bei Judith oder Salome, geht weiter zu historischen Figuren wie Katharina II. oder Lola Montes. Es wird eine ganze Palette von Frauen aufgezählt, die vielleicht nur eins gemeinsam haben: durch bestimmte Attribute eine Mächtigkeit und Stärke auszustrahlen. Diese Zeichen konstituieren die Ausstattung der grausamen Frau: z.B. der Fetisch Pelz, die Peitsche oder die Lederstiefel.

Lenger: Mittlerweile bewegt sich unser Gespräch auf der Ebene von Zeichensystemen, und vielleicht könnte jetzt deutlicher werden, in welchem Sinne wir vorhin vom „Text" der „grausamen Frau" gesprochen haben. Du sprachst von Zeichen wie Peitsche, Pelz, Stiefeln usw. Wir wissen auch, daß um solche Zeichenbildungen ein Kampf geführt wird – sie tauchen ja auch in der Werbung auf, und die „Beine Ihres Autos" unterhalten zur Phantasie der grausamen Frau auch unterschwellige Beziehungen. In Deinem Buch lese ich nun, daß Sade so etwas wie eine Rehabilitation der Natur intendiert habe; nicht der bürgerlich eingefriedeten Natur, sondern eine Natur, in welcher der aufklärerische Begriff des Natürlichen über sich selbst und seine eigenen Grenzen hinausgetrieben worden ist bis zum Bild einer exzessiven Natur. Wie verhält es sich nun mit der Referenz der Zeichen, von denen wir sprachen: be-deuten sie etwas, be-deuten sie so etwas wie eine „natürliche Leidenschaft", oder sind wir zweihundert Jahre nach Sade nicht in einer Situation, in der die Referenz verloren ist und der Kampf nur noch um referenzlos gewordene Zeichen geht? Euer Film operiert ja auch mit diesen Zeichenwelten und sucht die Auseinandersetzung da und nicht im vermeintlich Natürlichen, egal ob man das nun im Bauch oder wo auch immer vermuten mag.

Treut: Ich denke, daß die Werbung so weit ist, daß Zeichen nur noch entleert funktionieren. Als gäbe es ein großes Kalei-

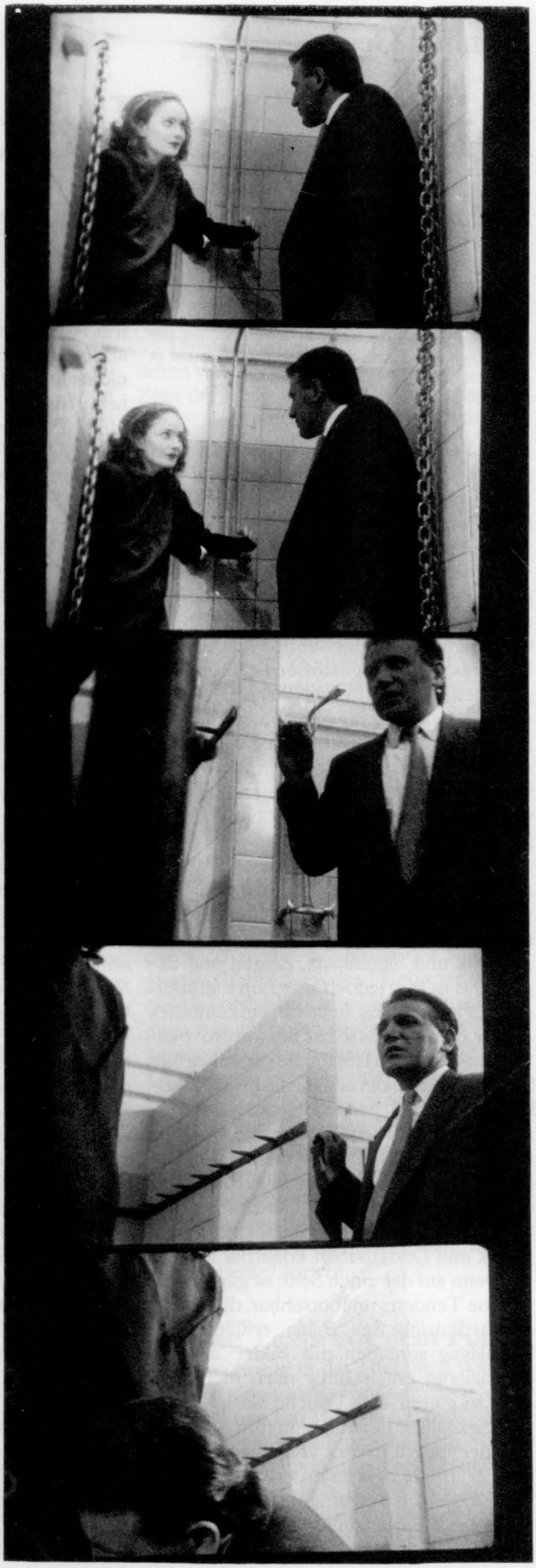
doskop, ein großes Arsenal von Möglichkeiten, die in einem gewissen Rhythmus ausgebeutet werden. Mit Symbolen von Sex ist immer schon geworben worden. Seit den sechziger Jahren, als der erste Soft-Sex ausgebeutet wurde, ist ab Ende der siebziger Jahre die Palette des Soft-Sex einmal durchgelaufen, und die Werbung als Speerspitze der Mehrwertproduktion hat jetzt herausgefunden, daß neue Zeichen hermüssen. Die einen haben ausgedient, jetzt geht man an die Grenzen dieser Zeichen von Sex, man geht in die härteren Zeichen. Geht das dann wieder zurück? Irgendwann ist die Grenze ja erreicht. Es gibt ein Verbot, mit direkter Gewalt zu werben - was passiert? Es kann sein, daß durch den Prozeß der Zeichenentleerung eine Schwierigkeit entstanden ist, die ursprüngliche Bedeutung der Zeichen noch erkennen zu wollen. Da ist ein solcher Sättigungsgrad durch das Bombardement von Bildern erreicht, daß der Zuschauer, der den Film „Verführung: Die grausame Frau" sieht, so ermüdet ist von dem überwältigenden Zeichengebrauch, der jeden Tag da ist, daß er nicht mehr die Mühe aufwendet, ein Zeichen in seiner Bedeutung zu sehen oder ein bekanntes Zeichen in einem neuen Zusammenhang erneut lesen zu wollen.

Lenger: Ich frage gleich nach der Strategie Eures Films. Der Film will auch die unter dem pornographischen und massenmedialen Diktat unkenntlich gewordenen Bedeutungen der Zeichen wieder lesbar machen. Einerseits setzt sich der Film damit der Gefahr aus, dem Diktat nicht zu entkommen: er muß die Zeichen zunächst aufbieten, um mit ihnen spielen zu können. Andererseits will er sie dem pornographischen und massenmedialen Zusammenhang entreißen.

Treut: Wir haben zwar gewußt, daß eine Gefahr darin steckt, diese Zeichen ebenfalls zu benutzen: die Peitsche, das Leder usw. Deshalb haben wir sie auch von vornherein begrenzt. Die Zeichen tauchen im Film zwar auf, doch nicht übermäßig. Zwar gibt es beispielsweise einige Peitschen in einer Szene, in der ein amerikanischer Geschäftsmann die beiden Frauen durch Gregor peitschen läßt, doch sind diese Peitschen ironisch benutzt. Sie sind als Peitschen erkennbar, doch der Kontext ironisiert die sexuelle Phantasie, er ironisiert die Zeichengläubigkeit der Phantasie. Insofern ist der Film auch ein Experiment. Wir haben nicht eine durchgehende Strategie verfolgt. In der einzigen klassischen sado-masochistischen Szene etwa, mit Wanda und dem Journalisten in der Toilette, sind kaum herkömmliche Zeichen eingesetzt. Der Film verzichtet hier auf die Fesselung des Kunden, auf Utensilien wie das Halsband usw. - darüber haben wir lange diskutiert und waren uns sehr bewußt, wie wir mit den Zeichen umgehen. In dieser Szene also haben wir eine sehr puristische Form gewählt, wobei sich die geheimnisvolle Spannung zwischen den Personen in erster Linie über den Dialog herstellt, über köperliche Haltung, über das Kostüm der Domina und das langsame Zerfleddern des Kostüms des Masochisten.

Lenger: Ich komme auf die Zeichen und ihre Referenz zurück. In seiner Konstruktion scheint mir der Film auch für eine referenzlos gewordene „Wirklichkeit" zu sprechen. Das alltägliche Leben der Darsteller des Ensembles taucht auf - Telefonrechnungen müssen bezahlt, Kostüme in die Reinigung gebracht werden. Letztlich aber ist unerkennbar und unentscheidbar, was Show ist und was „Leben", was Repräsentationssphäre ist, die sich vor einem zahlenden Publikum aufbaut, und was „wirkliches Leben" ist. Dadurch wird der Film spielerisch; Zeichen tauschen sich in einem Spiel aus, das kein Ende hat, denn es gibt keine Referenz, die dem Spiel ein Ende setzen könnte.

Treut: Wenn unser Film etwas „Spielerisches" hat, weil er das „Spiel der Verführung" inszeniert, so gibt er dennoch nicht den Anspruch auf Referenz auf. Seine Zeichen und Szenen beziehen sich auf etwas Wirkliches, auch wenn diese Wirklichkeit stärker im Raum der Phantasie angesiedelt ist als in der Welt der gegebenen Tatsachen. Wenn im Film z.B. eine Peitsche verwendet wird und diese Peitsche schließlich von Wanda an ihre „Schülerin" Justine ausgeliehen wird, so ist das nicht referenzlos. Denn es handelt sich um die Peitsche, die innerhalb der masochistischen Phantasie und Praxis von entscheidender Bedeutung ist. Sie ist das Instrument der masochistischen Leidlust, des Gepeitschtwerdens; und zugleich Zeichen der grausamen Frau par excellence. In der Hand der Frauen bedeutet sie die Aufhebung gesellschaftlicher Ohnmacht. Sie verneint diese Ohnmacht und signalisiert einen Zustand, in dem es möglich ist, an ihre Macht zu glauben. Der spielerische Umgang mit einem solchen Zeichen impliziert also keine Referenzlosigkeit. Die Verhältnisse sind, wie an jedem Fetisch erkennbar, komplizierter. Es geht nicht nur um das Spiel der Zeichen untereinander, sondern um das Spiel zwischen Zeichen, Phantasie und möglicher Wirklichkeit. Es geht um die Frage der Macht.



Manfred Geier

Bilder der Leidenschaft

Eine mögliche Lesart des Films „Verführung: die grausame Frau"

„Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?"
Heinrich von Kleist

Beim Verlassen des Kinos, nachdem ich gerade *Verführung: die grausame Frau* von Elfi Mikesch und Monika Treut gesehen hatte, wußte ich zunächst nur eins: „Ich will verstehen". (1) Aber was wollte ich verstehen: den Film, die Fülle seiner Bilder, den Reiz seiner Ästhetik, vielleicht auch den Sinn seiner Motive und seiner Geschichte? – Oder wollte ich verstehen, was mir da zugestoßen ist: meine eigene leidenschaftliche Narrheit, die mir der Film vorgespiegelt hat als Spiel um Liebe und Macht? Wollte ich verstehen nach dem Anspruch einer Sprache der Liebe, die direkt ins Auge fassen will, was mich verstört, befreit von jedem Zwang zur Analyse?

Jeder Anspruch, diesen Film verstehen zu wollen, verstrickt sich in die Dialektik von *Bild* und *Wissen*, in die Spannung zwischen Wahrnehmung und Erkenntnis, Ästhetik und Signifikanz, Zeigen und Sagen. Das ist hier jedoch kein rein methodisches Problem. Es ist auch ein zentrales *Thema* dieses Films selbst, das ihn provokativ aktuell werden läßt für die gegenwärtige Situation der Leidenschaft, die heute unablässig hin- und herpendelt zwischen einem gefräßigen *Auge* , das sich alles als sichtbare Oberfläche einverleiben will, und einem intelligiblen Anspruch auf *Sinn*, der die kulturgeschichtliche Tiefendimension dessen erkennen will, was uns als Sexualität, Erotik und Leidenschaft erfahrbar ist.

Denn auf der einen Seite ist gegenwärtig eine Tendenz unübersehbar, die sich in einem Rausch des *Bildes* erfüllen will. Unablässig sprechen uns Bilder an und provozieren uns, ständig nach mehr Bildern zu gieren. Das Visuelle hat in Erotik und Sexualität Hochkonjunktur. Dietmar Kamper spricht bereits von einer „Bildfolter" (2): Bilder sind zu unseren wirklichen Sexualobjekten geworden, zu den Objekten unseres Verlangens. Das pornographische Bild zeigt es am deutlichsten. In ihm tritt Sexualität als sichtbares Ereignis auf, als eine reine, glatte Oberfläche, in die nichts mehr eingeschrieben ist, kein Sinn, keine Referenz. Alles liegt offen und unverhüllt vor unseren Augen – und tötet gerade so, was einige trotz allem und immer noch zu sehen wünschen – Liebe und Leidenschaft (3).

Auf der anderen Seite steht diese gewollte Erinnerung an eine Geschichte, in der die menschliche Sexualität sich unter der Bedingung des *Sagbaren* ausgebildet hat. Vor dem geistlosen Rückzug, der sich direkt auf das nackte Bild des Sexuellen konzentriert, schützt die „Sprache der Leidenschaften", selbst wenn sie zunehmend zu verstummen droht und einem mächtigen Tabu unterworfen wird. Denn wir wissen doch noch immer, daß die Leidenschaft keine bloße Steigerung einer rein sexuellen, natürlichen Erregung ist, sondern eine erregende kulturelle Form, die innerhalb unserer Tradition unter die Bestimmung des Sinns, der Sprache, des „Geistes" getreten ist: Verstörung des Herzens, romantisches Schwärmen, imaginäres Leiden, Bewußtsein eines möglichen Traums, der auf einen *Sinn* der Liebe zielt und jeden sinnlichen Genuß transzendiert.

Verführung: die grausame Frau ist ein leidenschaftlicher Film, wenn „Leidenschaft" das Leiden des Geistes bedeutet, mehr sein zu müssen als Sexualität, und das Leiden der Sexualität anzeigt, weniger als Geist zu sein (4). Und er ist zugleich auch ein semiologisch bewußter Film: er ist sichtbare Kritik der Leidenschaft, weil er uns die verrückte Geschichtlichkeit und Semantik zeigt, was kulturell das Leiden der Leidenschaft konstituiert.

Gegen Bildfolter und abstrakte Erkenntnisform läßt der Film verstehen, daß es einen leidenschaftlichen Blick nur gibt, wenn im Bild der Objekte ihre kulturelle *Bedeutung* eingeschrieben bleibt; und daß es ein leidenschaftliches Wissen nur geben kann, wenn es der sinnlichen Erfahrung möglicher *Bilder* verhaftet bleibt. Nur in dieser Perspektive ist *Verführung: die grausame Frau* Thema der folgenden Überlegungen, die mit den schriftlichen Zeichen im Film beginnen und bei jenem Blick enden, dessen Objekte sich im Rhythmus des Gezeigten und des Geheimnisvollen einstellen.

I. Die Schrift im Film

Der Film beginnt mit einem Text. Sein erstes Bild zeigt ein sprachliches Zitat. Es steht da wie ein Motto, das uns den Anfang eines Fadens (be)greifen läßt, an dem entlang wir erste Schritte ins Reich der Bilder gehen können. Wir lesen zu Beginn: „Die Verführung als Illusion, als Teufel der Leidenschaft, untergräbt die Macht der Erotik durch die majestätische Macht des Spiels ..." Mit diesem Zitat von Jean Baudrillard wird ein intelligibles Feld betreten, in dem die Verführung eine zentrale thematische Stellung einnimmt, in Opposition zu all jenen Vorstellungen, die unsere Lebensformen sentimentalisch zu beherrschen versuchen.

Gegen die verklärte Liebe und die sexualisierte Leidenschaft steht die *Verführung* als eine ästhetische und zeremonielle Form, ausgehend von „einer rätselhaften dual/duellhaften Beziehung, einer werbenden, starken und geheimnisvollen Anziehung zwischen Lebewesen und Dingen."(5) Sie fordert heraus, arbeitet mit Kunstgriffen und Verstellungen, mobilisiert die List. Gegenüber einer gesicherten und erprobten Sprache der Liebe und ihrem pathetischen Sinn manifestiert sie die Macht des Scheins. Sie ist ganz und gar illusionär. Und wenn es etwas gibt, das diese Illusion real sein läßt, dann allein die komplizierten Regeln eines Spiels, das wie ein Ritual funktioniert. Denn die Rituale erinnern uns wieder daran, daß die Menschen schon immer über künstliche Formen und Spiele größere Intensitäten evoziert haben als über den menschlichen Körper (Sexualität) oder den heiligen Code der Liebe.

Durch die schriftliche Widmung gewinnt *Verführung* an Kontur. Ihre künstlichen und initiierenden Formen werden einer Perversion zugeschrieben (gegenüber der Liebe und dem Sex ist die Verführung notwendig „pervers"), die den Film nicht

nur formal gegen jenen Sadismus wendet, der nackt und logisch das Gesetz unseres Begehrens zu enthüllen versucht. Wir können den Film sehen als eine komplementäre Form zur leblosen Folter und kalten, berechnenden Praxis, die den Genuß als technologischen Effekt einer körperlichen Maschine erzwingt. *Gewidmet den Masochisten und Doris:* das läßt sich lesen als programmatische Alternative zu einem „männlichen" Sadismus, wie er in Pasolinis „Salò" gezeigt worden ist. Gegen de Sade wird erinnert an Sacher-Masoch, dessen künstlerisch-literarisches Spiel seine „weiblichen" Elemente im phantasmatischen Taumel eines „Übersinnlichen" vorführt, ohne sie als solche zu benennen. Ist *Doris* ihre unbekannte, unerkannte Chiffre?

Der Titel des Films poinitiert dann das Zentrum, von dem aus das geheimnisvolle Phänomen der Verführung strukturiert wird: *die grausame Frau.* In ihr ist jener Teufel der Leidenschaft („Malin Génie de la Passion") personifiziert, der nichts mehr mit göttlicher Liebe, aber auch nichts mehr mit sexuellem Reformliberalismus oder affektloser Pornographie zu tun hat, es sei denn, daß er sie zum Verschwinden bringt, weil er sie in den oberflächlichen Abgrund der Illusion verführt. In Differenz zu „dem" Mann erscheint „die" Frau als verführerisch, deren Grausamkeit den hohen Einsatz andeutet, mit dem das dual/duellhafte Spiel gespielt werden wird.

II. Das Sprechen im Film

„Beim Kino muß das Wort in seinem mündlichen Aspekt betrachtet werden." (6) Pasolinis populäre Direktive klingt wie ein phonozentrisches Axiom, das die Aufmerksamkeit des Ton-Films auf den Klang fixiert, auf die Stimme der Schauspieler, auf ihr Sprechen, scheint in ihm doch all das sinnlich ausgedrückt zu sein, was wir unvermittelt wahrnehmen wollen: Affekte, Gefühle, Seelenzustände, Bewußtseinsakte. Immer gilt die Stimme dem am nächsten, was in ihr präsentiert wird (7). Sehen wir jedoch genauer hin. Sehen? „Muß man ihnen erst die Ohren zerschlagen, damit sie lernen, mit den Augen zu hören?" (8)

Bereits die Sprechweise des Alltags, die uns im Film vorgeführt wird, ist nur vorgespielt. Der phonozentrische Realismus ist ironisch gebrochen. Fast alles, was im Film gesprochen wird, wirkt nämlich wie ein Zitat dessen, was unseren Alltag rituell werden läßt. *Immer geschieht alles im letzten Moment; hast du das Telefon bezahlt? vergiß nicht, in die Reinigung zu gehen; du hast die Milch vergessen;...* Das sind keine authentischen Äußerungen, keine mündlichen Ereignisse eines gewöhnlichen Sprechens, sondern bestimmte Modifikationen einer allgemeinen Zitathaftigkeit, die jede Äußerung bereits von sich selbst trennt und ins Spiel der Verführung verstrickt hat. Nur deshalb haben sie Sinn. Sie spielen mit der Sprechweise des Alltags und ziehen deren vermeintliche Natürlichkeit in die Welt des reinen Scheins.

Das wird deutlicher in jenen Dialogen, die ihren Reiz aus der Tradition des erotischen Diskurses beziehen. So ist z.B. die Toiletten-Szene (Wanda/Herr Mährsch) kein Gespräch, bei dem wir stille Zeugen veröffentlichter Gefühle sein könnten, sondern eine zitathafte Inszenierung dessen, was sich im Ritual zwischen einem Masochisten und einer Domina eingespielt hat: das abwechslungsreiche und doch so stereotype Changieren zwischen Herausforderung und Zurückweisung, Unterwürfigkeit und Stolz, Offenbarung und Verschleierung. Redebruchstücke und Handlungsweisen wirken wie rhetorische Figuren. Das Spiel mit ihnen lebt nicht zuletzt aus der Tradition, die zitiert wird, um sie zugleich zu parodieren: die Passion des Leidenden nimmt komödiantische Züge an. Der Idealtypus des Masochisten wird charakterisiert mittels eines isolierbaren Charakterzugs, der in der Renaissance „humor" genannt worden wäre: parodiert wird das Temperament eines Mannes, dessen masochistisch-gespannte Phantasie in eine Realität umschlägt, deren verführerischer Charakter überraschende Lösungen zuläßt. Plötzlich erscheint Herrn Mährschs „Humor" als Toilette, der menschliche Charakter als Auffangbecken ersehnter Ausscheidungen.

Dagegen leben die Liebesszenen zwischen Wanda und Gregor stärker durch das Zitat der romantischen, schwärmerischen Liebe und parodieren humoristisch die „Fragmente einer Sprache der Liebe", die immer wieder um die leeren, unbestimmten Seufzer eines „Ich liebe dich/Ich hasse dich" (9) kreisen, mit dem ganzen Theater der Rede, deren gefürchtetste Antwort lautet: „keine Antwort.". *Liebst du mich noch? – Kannst du mich noch lieben? Bist du glücklich? – Ich hasse dich.*

Wandas monologische Äußerungen radikalisieren die Zitathaftigkeit des Gesagten. Ihre Bühnenansprachen, mit denen sie sich, im Rahmen ihrer erotischen Shows, an ein Publikum wendet, das immer mehr verschwindet (um schließlich in den Zuschauern des Films aufzugehen), rezitieren verfügbares Vokabular und überlieferte Texte, brechen tradierte Sprachformen aus ihrem originären Zusammenhang, beziehen sie aber zugleich auf ihren Ursprung: die masochistische Szene. Die Rede an die „geliebten Untertanen und Untertaninnen, die noch an die Mysterien der Sklaverei glauben", aber auch die Videotexte, in denen sie koprophagische Direktiven und Regieanweisungen an ein imaginäres Publikum vorträgt oder aus der „Histoire des Obsessions" erzählt, sind verstehbar als kryptische Zitate oder geheime Anspielungen, in denen sich eigenes und fremdes Sprechen überschneidet und bricht, um das Vielstimmige, das Stereophone der masochistischen Phantasie ins Werk zu setzen, ironisch gebrochen durch das schöne Bild einer Wanda, der man nicht ansieht, daß sie von „Scheiße" spricht.

III. Die Texte vor dem Film

Als Einführung in das Drehbuch von *Verführung: die grausame Frau* schreiben Monika Treut und Elfi Mikesch: „Einige Motive des Drehbuchs stammen aus dem Roman des Österreichers Leopold von Sacher-Masoch: 'Venus im Pelz' (1869 zuerst erschienen)... Einzelne Zitate aus dem Roman erscheinen vor einigen Szenen des Dreh-

buchs und werden dadurch als Motive kenntlich gemacht."(10) Mit der Anregung durch diesen literarischen Text steht dem Film eine Fülle von erzählerischem Material, szenischen Entwürfen, poetischen Strukturelementen und romanhaft-romatischen Erzählformen zur Verfügung. Besonders das Spiel zwischen Wanda und Gregor zieht seinen Reiz aus dieser Erinnerung an eine Zeit des 19. Jahrhunderts, in der die Verstörung der Herzen einen Höhepunkt erreicht hatte und nur durch „perverse" Maßnahmen kontrolliert werden konnte.

„Venus im Pelz" dokumentiert zugleich, daß das masochistische Theater der Grausamkeit nur zu verstehen/praktizieren ist, wenn man es rückbezieht auf den unerschöpflichen historischen, literarischen, mythologischen Vorrat von Geschichten, in denen die masochistische Phantasie wurzelt. Denn im Roman findet *vor* der masochistischen Aktion immer eine literarische Lektüre, eine künstlerische Betrachtung, eine mythologische Erinnerung statt, ohne die diese Praxis nur brutal, leer und lustlos sein könnte. – All das liegt dem Film voraus, der jetzt, mit der ironischen Distanz der Regisseurinnen, sein eigenes Spiel machen kann. Am Ende des Romans hatte sich das masochistische Erlebnis rückblickend als „dumme Geschichte" zu erkennen gegeben. Auch der Film hat sie schon lange hinter sich. Er kann sie verarbeiten und mit jener doppelten Geste auflösen, die den masochistischen Traum erschüttert und zugleich der Lächerlichkeit preisgibt. *Ich bin eine mysteriöse Tyrannin.* - Das kann bejaht werden, wie Nietzsche die Bejahung ins Spiel bringt, als Lachen und als Tanz.

Ist „Komik" die überraschende Lösung einer Gespanntheit, die als unerwartete Umschaltung auf einen anderen Seinsbereich zustandekommt, so wird hier das Leiden der Leidenschaft komisch aufgelöst, indem es theatralisch inszeniert und überzeichnet wird. Indem die Dinge stilisierend bis zum Äußersten getrieben werden, verkehren sie sich plötzlich in ihr Gegenteil und stürzen in sich zusammen. „Mir sind die Peitschenhiebe sehr gut bekommen, der rosige übersinnliche Nebel ist zerronnen." (11) Das war die Moral der Geschichte, die der literarische Gregor erlebt hatte. Die Wanda des Films wendet sie parodistisch um in ihre komplementäre Form: in der verführerischen Grausamkeit eines tyrannischen Spiels hebt sie jede sadistische Gewalt auf und läßt mysteriös die Hiebe selbst als Phantasielösungen zerrinnen.

Material, Struktur und Gehalt dieser masochistischen Phantasielösungen hat Monika Treut in ihrer Untersuchung: *Die grausame Frau. Zum Frauenbild bei de Sade und Sacher-Masoch* (Frankfurt und Basel 1984) detailliert herausgearbeitet und dekonstruiert. Sie hat dabei auch den humoristischen Aspekt dieser Phantasie aufgewiesen, in der alles so völlig „verdreht" und verrückt erscheint: das vertraglich geregelte Verhältnis zwischen Herrin und Sklaven, zwischen Liebesobjekt und idealistischem Schwärmer, wird durch übermäßigen Eifer in sein Gegenteil verkehrt. Das Gesetz der leidenschaftlichen Liebe wird durch Vertiefung seiner Folgen humoristisch aufgelöst. Wenn die Strafe für eine verbotene Lust zur Bedingung dieser Lust erklärt wird; wenn das Gesetz der masochistischen Liebe, das die Verwirklichung libidinöser Wünsche unter Strafandrohung verbietet, zugleich das Gesetz ist, das zur Befriedigung dieser Wünsche verpflichtet; wenn durch Einhalten der Regeln gerade jenes Gefühlschaos heraufbeschworen wird, das gebannt werden soll etc., – dann ist das bereits die moderne Form des Humors, der sich nur in einem mysteriösen Gelächter befreien kann. *Die grausame Frau* von Monika Treut hat damit, in der Form einer wissenschaftlichen Schrift, ein Motiv des Films vorbereitet, mit dem ästhetisch dann gespielt werden kann. Sie hat die „Venus im Pelz" analysiert als die Geschichte einer Leidenschaft, die alle Kräfte des verführerischen Scheins mobilisieren kann, um sich zugleich lachend von ihnen zu befreien. Der Pathos des Übersinnlichen, dessen Sinne sich in einen transzendenten Sinn der Liebe zu versteigen drohen, kann nun mit Humor aufgelöst werden und sich als das zeigen, was er nicht nur, aber auch ist: inszeniertes Theater zur S(t)imulierung eines leidenschaftlichen Leidens.

IV. Die Schrift des Films

In unauflöslicher Differenz zur geschriebenen Schrift ist der Film ein Medium der Präsenz. Wir sehen, was uns gezeigt wird; und erkennen es aufgrund einer perzeptiven Ähnlichkeit zwischen Zeichen und Gezeigtem, die den Film immer diesseits oder jenseits der verbalen Sprache stehen läßt, ihm also jede „Sprachähnlichkeit" verbietet. Deshalb sind alle theoretischen Versuche, Filme wie eine Sprache zu analysieren, nur vage metaphorische Umschreibungsversuche; und Filme, die sprachähnlich sein wollen, indem sie sich einer verbalen Botschaft unterwerfen, sind in der Regel ganz einfach schlechte Filme, die umso mehr ihren filmischen Stil preisgeben, je mehr sie Sprache nachzuäffen versuchen, je mehr sie sprachlich „bedeuten" und aussagen wollen.

Aber verbietet diese Sprachlosigkeit des Films eine Suche nach seiner Ursprungsschrift, einer Schrift, zu der wir zurückkehren können, um zu verstehen, was uns der Film vor Augen führt? Das wäre eine Art film-schriftlicher Ur-spur, die das filmische Bild eröffnen läßt und zugleich seine „Tiefe" konstituiert.

Nur ein Film, der einmal Sprache war, transzendiert seine Sprachähnlichkeit.

Vor hilflosen Vermittlungsversuchen, Sprache und Film als getrennte Formen wieder zusammenzubringen, schützt die Rückkehr zu einer Ausdrucksgestalt, in der Bild und Wort, Träume und Erzählungen, Erinnerungen und Texte noch einheitlich zusammengehörten. Die Vermittlung von Sprache und Film ist denkbar und realisierbar nur durch eine *ikono-graphische* Erinnerung, die in ihren ikonischen Bildzeichen auch die graphemische Spur dessen aufgehoben hat, was einmal geschrieben und erzählt worden ist.

Es sind nicht zufällig „Sprach-Bilder" (oder auch: „Bild-Sprachen") aus der reichen Geschichte der masochistischen Phantasie, die im Film vorgeführt werden.

Denn Material, Struktur und Gehalt der masochistischen Einbildungskraft (12) sind schon immer ikonographisch gewesen: Einheit von Literatur und Bild, sprachlichem und bildlichem Zeichen, Erzählung und Traum, Reflexion und Erinnerung. Die grausame Frau, von der seit mythischen Frühzeiten erzählt wird, erschien stets wie eine Traumfigur, als sinnliches Bild eines Gedankens, der in einer Bilderschrift geträumt werden kann.

V. Der Film nach der Schrift

Aber eine solche Rückkehr zu einer Urschrift, die der Trennung von Bild- und Sprachzeichen vorausliegt, darf nicht zu wörtlich genommen werden. Sie ist zugleich fiktiv und voller Illusion. Wir folgen immer nur einer Spur, die uns semiologisch in ein Reich der masochistischen Phantasie verführt, ohne von ihrer kulturgeschichtlichen Versprachlichung etwas wissen zu müssen. Die Spur des Wissens, das uns der Film zeigt, erscheint als Trugbild. Denn wir können nicht die Schriften und Texte sehen, die traditionsmächtigen Sprachbilder, die im Film äußerst kunstvoll in Szene gesetzt worden sind. Wir sehen die Bilder und Szenen, wie sie *gezeigt* werden: nicht mehr als Zeichen für etwas, auf das sie uns hinweisen, als Repräsentationen überlieferter Geschichten, sondern als bewegliche Momente in einem ästhetischen Spiel, das seine eigene Struktur besitzt. Alle Zitate, Anspielungen, Erinnerungen und Verweise, die den Film wie eine Schrift lesen lassen, heben sich auf in einer filmischen Präsenz von Bildern, Einstellungen und Szenen, in der die Spur des Wissens immer eine „Spur des Erlöschens der Spur" (13) ist.

Diese Bewegung macht *Verführung: die grausame Frau* zu einem filmischen Kunstwerk, das nicht nur an das Intelligible der Leidenschaft erinnert und ihre „Sprache" ästhetisch ausdrückt, sondern zugleich den Sinn dieser Leidenschaft suspendiert: es wird sichtbar, wie in jedem Augenblick der überlieferte und übermächtige Sinn aufgehoben wird, ohne daß der Film dadurch verliert, was „Signifikanz" genannt worden ist. Es scheint mir, als verfolge der Film immer eine doppelte Taktik: gegen die Natur der Leidenschaft tritt er für den Sinn ein als Produkt einer langen Geschichte; und gegen das Wissen, das jedes Geheimnis in der Form eines klaren Urteils lösen will, stellt er die *ästhetische Utopie eines vernichteten Sinns,* die alles erschüttert, was wir gelesen haben und zu wissen glauben. Man kann ihn sehen wie einen Comic, der vordergründig auflöst, was in unseren Gedanken als traditionsgebundenes Wissen herrscht.

Ein wesentlicher Reiz des Films besteht für mich darin, wie er den intelligiblen Sinn der Leidenschaft transformiert hat auf die Ebene des ästhetisch Sichtbaren. Die schmerzliche Geschichte der Leidenschaft *zeigt* sich in jedem Bild, im Schein seiner sichtbaren Oberfläche. An die Stelle dessen, was über die Leidenschaften gesagt worden ist oder werden kann und unsere Gedanken beherrscht, tritt die Intensität von Bildern der Leidenschaft, deren Sinn uns direkt „vor Augen liegt".

Für dieses Zeigen, das nicht vor der Schrift liegt, sondern ihr auf raffinierte Art und Weise folgt, um dabei ihre Intelligibilität verschwinden zu lassen, führt der Film eine Chiffre vor: den *Blick.* In ihm verbinden sich Auge und Sinn, Bild und Wissen. Wir kennen ihn durch die Texte, aus denen der Film zitiert: *Was für schöne Augen du hast. Sie sind fast noch unglücklicher als gestern. Sie leiden.* Das zitiert den leidenden Blick des Masochisten, dessen Schwärmerei im Blick einen letzten Zufluchtsort besitzt, zugleich Antwort auf den verführerischen Blick der grausamen Frau, der nie eindeutig ist, sondern immer ambivalent zwischen den Möglichkeiten der Bestrafung und des Liebesversprechens spielt. Diese Reihe läßt sich fortsetzen: Justines unsicher-neugierige Blicke; Friederikes heimliches Auge; die herausfordernd-unterwürfigen Blicke des Journalisten; Carens zunehmend enttäuschter Blick, der zeigt, daß auf dem Feld der Liebe die schwersten Wunden mehr aus dem erwachsen, was man zu wissen glaubt, als aus dem, was man sieht; und nicht zuletzt die voyeuristischen Blicke des Publikums im „Theater der Erotik", Spiegelbilder unserer eigenen Schaulust, die sich im Sehen dieses Films zugleich von dem lösen kann, mit dem wir im alltäglichen Leben zu kämpfen haben. Besteht das Leiden der Leidenschaft nicht zuletzt in ihrer „Sagbarkeit", in deren diskursive Mühlen sie seit Jahrhunderten geraten ist, so evozieren die Bilder, wie sie in *Verführung: die grausame Frau* ästhetisch sichtbar gemacht worden sind, eine Lust der Leidenschaft, die sich spielerisch auch von dem entfernen kann, was im Kampf um Anerkennung und Liebe herrscht: Ernst, Verzweiflung und Sinn. Gerade indem er die Sprache der Leidenschaft voraussetzt und verarbeitet, hat der Film sich und uns von ihr befreit.

(1) Roland Barthes, Fragmente einer Sprache der Liebe, Frankfurt 1984, S. 243.
(2) Dietmar Kamper, Bildfolter. Von der gestörten Liebe zur reibungslosen Sexualität, in : Christoph Wulf (Hrsg.), Lust und Liebe, München 1985, S. 381-394.
(3) Vgl. ebd., S. 386: „Die vollendete Sichtbarkeit ist der Tod des Geschehenen, der Liebe."
(4) Vgl. Gert Mattenklott, Sexualität und Leidenschaft, in: Ch. Wulf (Hrsg.), Lust und Liebe, a.a.O., S. 216-235.
(5) Jean Baudrillard, Laßt euch nicht verführen, Berlin 1983, S. 7
(6) P.P. Pasolini, Ketzererfahrungen, Frankfurt/Berlin/Wien 1982, S. 251.
(7) Besonders Jacques Derrida hat diesen Phonozentrismus wiederholt kritisiert. Vgl. bes. Jacques Derrida, Grammatologie, Frankfurt 1974.
(8) Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra, in: Werke VI/1, Kritische Gesamtausgabe, S. 12.
(9) Vgl. Roland Barthes, Fragmente einer Sprache der Liebe, a.a.O., S. 136.
(10) Drehbuch 1983/84, copyright Hyäne I/II.
(11) Leopold von Sacher-Masoch, Venus im Pelz, Frankfurt 1980, S. 138.
(12) Vgl. Monika Treut, Die grausame Frau. Zum Frauenbild bei de Sade und Sacher-Masoch, Frankfurt und Basel 1984.
(13) Jacques Derrida, Die différance, in: J. Derrida, Randgänge der Philosophie, Frankfurt/Berlin/Wien 1976, S. 33

Chris Bezzel

Der „männliche" Code

1.

Der Sprachcode dieser Gesellschaft ist „männlich" (1) (ebenso wie seine wissenschaftliche Beschreibung/ Normierung „männlich" ist).

Baudrillard hat in seinem Buch „Der symbolische Tausch und der Tod" (München 1982) gezeigt, wie Männlichkeit und Sprachcode zusammenhängen. Die Basis dieses Prozesses liegt nach ihm in der „erotischen Signifikation" (161, d.h. der Reduzierung des menschlichen Körpers auf ein *Zeichen* im dualistischen Sinn von Saussure, nach dem das sprachliche Zeichen nichts ist als die von der Realität abgelöste, willkürliche Relation eines Zeichenträgers (oder Lautbildes oder Signifikanten) mit einem Zeicheninhalt (oder Begriff oder Signifikat).

Im Gegensatz zu einer „symbolischen Ordnung", in der Mann und Frau eine ambivalente Einheit ebenso bilden wie die sprachlichen Elemente im Gedicht in einer ambivalenten, reversiblen Beziehung stehen, werden in der funktionalen Ordnung des Sprachcodes und der Körper als Zeichen die Elemente (Teile, Terme) polarisiert, sie bilden ein sprachliches bzw. sexuelles Bi-nom (162; einen „Bi-pol" 186) Mann und Frau, Signifikant und Signifikat werden rein differentiell (und formalistisch-inhaltslos) bestimmt.

In Analogie zur politischen Ökonomie, in der Gebrauchswert und Tauschwert ein Bi-pol bilden und der Tauschwert zum Äquivalent (und im Geld zum allgemeinen Äquivalent) wird, wird sprachlich der Signifikant und körperlich das Maskuline zum „markanten Term" (162), zum – dann – phallischen *Wert* schlechthin. Damit wird mit der „Natürlichkeit" gebrochen: mit der Ambivalenz in der poetischen Sprache, mit der Ambivalenz der symbolischen Geschlechterbeziehung. Indem der Phallus als Männlichkeits-Signifikant zum Körper-Äquivalent (als Zeichen) wird, wird der Körper der Frau „von einer phallischen Ordnung annektiert" (162), er wird das allgemeine Äquivalent für den Phallus (161). Der Körper der Frau wird zum „Schlußstein der politischen Ökonomie des Körpers" (161), er signifiziert, „bedeutet" jetzt das „Erscheinen des Phallus" (ib.), nach Baudrillard gipfelnd im Striptease einerseits, im Mannequin andererseits, das nicht die imaginäre, sondern „die wirkliche Kastration der Frau" (170) darstellt.

Dem „Phallus-Exchange-Standard" (182), wie Baudrillard sagt, entspricht im sprachlichen Code des zweckrationalen Diskurses die Herrschaft des sprachlichen Signifikanten im System des Codes, des sprachlichen Tauschwerts. Hier herrscht die Saussursche „langue" (2), für die die konkrete, wirkliche Sprache (der Dichtung wie des nichtentfremdeten Alltags) als „parole" nur die Exekutive der „langue" ist. Die konkrete Sprache untersteht dem „Diskurs der Macht" (338) ebenso wie der Phallus als „Bild" (158), die „phallische Simulation" (161), als „Fetisch-Objekt" (159) die wirklichen Körper unterdrückt (3).

In dieser strukturalen Ordnung wird konsequent die „Sexualität" (als Reduktion der ambivalent-symbolischen Geschlechterbeziehung) zum Zeichen: der Phallus ist der Signifikant, die Sexualität der signifizierte Begriff, das Signifikat.

Geschlechtlichkeit wird zeichenhaft-eindeutig, sie wird zum bloßen *Wert* reduziert, – so wie durch den Code des rationalen Diskurses ein-deutige Zeichen, auch „Informationen" genannt, entstehen. Der „unendlichen Linearität" (312 ff) der nach dem Code des Binarismus (1/0, 1/0 usw.) akkumulierten „Informationen" entspricht sexuell die quantifizierte Lustproduktion der sexuellen „Befreiung".

Übrigens gehen nach Baudrillard politische Diskriminierung der Frau und Fetischisierung des Körpers der Frau im Zeichen des Phallus zusammen (162).

2.

Wenn – nach Baudrillard – Code und „Männlichkeit" zusammenhängen, dann ist Widerstand gegen die Semiokratie der „Männlichkeit" analog (oder sogar homolog) zum Widerstand gegen den repressiven Code, die terroristische Bestimmung der Sprache als binäres Zeichen-System. Für Baudrillard ist die Poesie (aller Zeiten) das hervorragende Beispiel, das *Modell* des Widerstandes gegen die funktionale Sprachordnung, die genußvolle Zerstörung des Codes des rationalen Diskurses, und man darf jetzt wohl hinzufügen: die genußvolle Zerstörung des Codes des rationalen Diskurses der phantasmierten „Männlichkeit". (Wie noch deutlich werden wird, führt das nicht zu einem bloßen Umschlag der Art, daß jetzt – in schlechter Negation – ein sog. „Weibliches" die Poesie durch-herrschte, durch-fraute: eine Poesie als ungetrennte weibliche, als weibliches Schreiben sans phrase kann es in der symbolischen Logik, in der Logik des Ambivalent-Symbolischen von Baudrillard nicht geben.)

Der „männliche" Code der Trennung kann und muß in der Poesie und ansatzweise in der konkreten Sprache, die sich dem linguistischen Imperialismus entzieht, vernichtet werden, insofern in ihr das dichotome Zeichen selbst permanent vernichtet wird, insofern Poesie ein Prozeß der Zeichen-Konsumation, der Annullierung von Signifikanten und Signifikaten (!) ist. Dichtung, heißt das, führt den symbolischen Tausch im Innern der Texte vor (vgl. 313).

Gegen den Schein der Bivalenz, des Binarismus, des sexuellen Bipols sind in *Wirklichkeit*sprachliche Elemente keine „Zeichen", sind in Wirklichkeit Mann und Frau als „Teile" der sexuellen Differenz „keine Terme" (187). Nur durch Abstraktion und Reduktion entstehen sprachliche und „sexuelle" Werte. Für Baudrillard liegt – demgegenüber – die Begründung des symbolischen Tausches in der „Beziehung des Subjekts zu seinem eigenen Mangel" (176), d.h. symbolischer Tausch gründet auf dem gefühlvollen Mangel jedes der beiden Geschlechter. Und der Körper des symbolischen Tausches ist ebenso ein „Anti-Objekt" (180) wie das gelungene Gedicht Anti-Diskurs, Anti-Sprache, Anti-Objekt ist.

Körperliche Beziehung als symbolischer Tausch (oder „Liebe") liquidiert die Sexualität als Begriff, und sie löst „anagrammatisch" nach dem symbolischen Gesetz

der Reversibilität den Phallus als Signifikanten auf (in der Utopie „fickt", falls der Ausdruck dann noch gebraucht würde, die Frau den Mann „ebenso wie", falsch: anders als heute der Mann die Frau).

Sprachliche Tätigkeit als symbolischer Tausch in der Poesie liquidiert den abstrakten, eindeutigen (aber auch den zweideutig-ambigen und den quantitativ-polyvalenten) „Begriff", das Signifikat, und sie – die poetische Tätigkeit – löst die Signifikanten anagrammatisch auf – ohne *Rest*, der nach Baudrillard immer einer Ökonomie anheimfällt, ihren Beginn markiert, ihre Möglichkeitsbedingung ausmacht.

Körperlicher symbolischer Tausch zerstört die Logik der Geschlechts-Differenz als sexuelles Signifikat, sie stiftet eine „Utopie des Signifikats": ein Nirgends der Begrifflichkeit, ein Nichts der Trennung von Tod und Leben, deren Ambivalenz sie vielmehr realisiert.

Poetisch-symbolischer Tausch zerstört die Logik des „männlichen" Urteils als sprachliches Signifikat, sie stiftet eine „Utopie des Signifikats" (334). Poetische Sätze heben das Gesetz des Widerspruchs auf. Kristeva hat von einem „Tetralemma" gesprochen. Angewandt auf die Kon-Junktion von Poesie und Körperlichkeit, könnte man das Tetralemma z.B. so verdeutlichen:

Ich bin ein Mann
Ich bin kein Mann
ich bin ein Mann und kein Mann
Es stimmt nicht, daß ich ein Mann bin
und keiner bin (vgl. Kristeva 188).

Nach Baudrillard können die tödlichen Trennungen einzig und allein durch den Zyklus, die Zyklen des symbolischen Tausches aufgehoben werden, dadurch, daß die *wirkliche* Ambivalenz von Tod und Leben, „männlich" und weiblich, Signifikant und Signifikat usw. (wieder) erkannt, erfahren und gelebt wird. Durch die Unterdrükkung des Lebens, durch die Verdrängung des Todes ist unsere Kultur eine „Kultur des Todes", und der Körper ein „Massengrab der Zeichen" (153).

Die Kultur der „Männlichkeit" und des Todes beenden, heißt sprachlich: den Code als binäres Zeichensystem, den

Zeichenbegriff, die Trennung von Signifikant und Signifikat zerstören. *Signifikanz* tritt an die Stelle des differentiell-funktionalistischen Bedeutungs- und Sinnbegriffs.

Wenn und insofern die „Männlichkeit" als Repressions-Zeichen zerstört wird und also die Dichotomie des Zeichen-Begriffs und damit es selbst, bedeutet das nicht, wie inzwischen klar ist, die Ersetzung durch „Weiblichkeit". Als sogenannte „Frau" ist die Frau die schlechte Aufhebung des sogenannten „Mannes". Es geht um das Ende der Trennungen *ebenso* wie um das Ende des *Identitätsprinzips* (siehe Uni-Sex!), nach dem *alles* bestimmbar, benennbar, verstehbar, erklärbar, normierbar, beherrschbar, kontrollierbar, unterdrückbar ist. Aufzuheben ist die reale Herrschaft ebenso wie eine mögliche Frauschaft.

Die Ambivalenz des Geschlechtlichen, der von beiden Geschlechtern je spezifisch gefühlte *Mangel* und die immer neue Beendigung dieses Mangels durch das ambivalente Ausleben der Differenz im symbolischen Tausch wird den Äon der Trennungen beenden.

Immer schon hat die Ambivalenz des Poetischen den symbolischen Tausch im Innern der Texte verwirklicht. Die poetische Sprache – und das ist ihre Chance – ist weder männlich noch weiblich, sie ist männlich/weiblich, allerdings und für lange Zeit mit einer Dominanz des „Weiblichen" als dringend nötigen Gegenpols. Die geschichtliche Linie läuft dabei immer quer zum biologischen Geschlecht: von Sappho zu Trakl, von Lukrez zu Hölderlin, von Catull zu Goethe, von Claudius zu Celan, von Droste-Hülshoff zu Eich, von Alkman zu Arp usw.

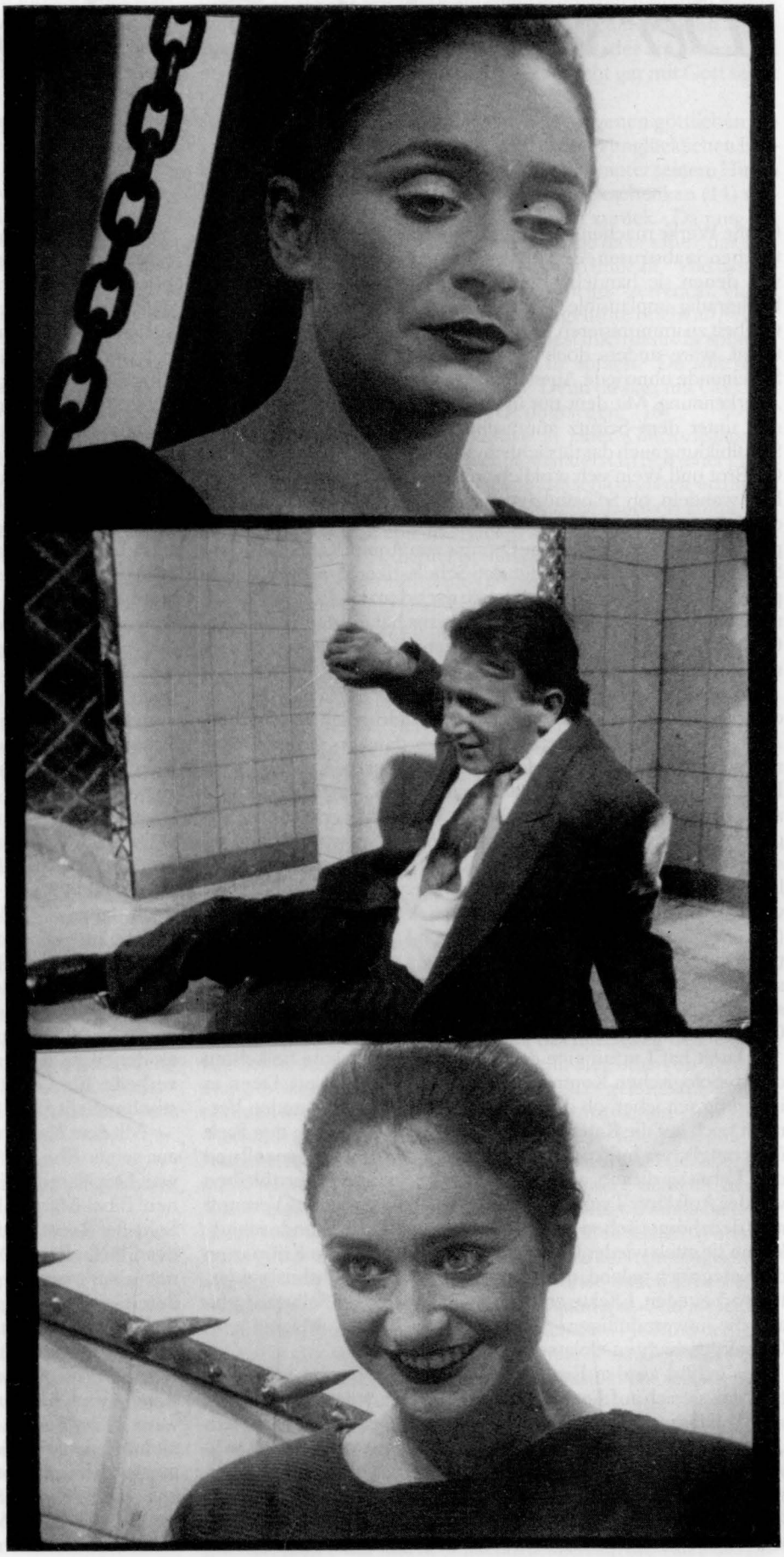
3.

Ich gehe davon aus, daß in und mit diesem theoretischen Ansatz von Baudrillard das Problem der sogenannten Unverständlichkeit sowohl impliziert als auch gelöst ist: „unverständlich" wäre danach die - in zu diskutierenden Abstufungen auftretende *notwendige Form* von Kunst, wenn und weil sie sich (spätestens seit dem Zeitalter des

ersten Simulakrum der „Imitation", d.h. seit der zunehmenden Beseitigung des Symbolischen zugunsten des „Zeichens") als Widerstand gegen jede Erscheinungsweise des Codes (der Begriff kann gar nicht weit genug gefaßt werden) begreift.

Allerdings: jedes mißlungene Gedicht ist zwar meistens nur schlecht getarnter Code, sein Mißlingen zeigt sich in der Decodierbarkeit, in der Möglichkeit, seinen sogenannten Gehalt begrifflich zu dechiffrieren oder zu destillieren. Aber: das mißlungene Gedicht kann sich *auch* einer schlechten Form von „Unverständlichkeit" verdanken, die in Wirklichkeit nur *Vernebelung* ist. Vielleicht wird poetologisch-analytische Arbeit in Zukunft, und unterstützt durch Bemühungen wie die von Baudrillard, zeigen können: daß das Nebel-Gedicht weiter nichts ist als die – wie immer sympathische – *abstrakte* Negation des terroristischen Codes, d.h. Flucht, nicht Kampf, nicht Widerstand.

(1) Die Anführungsstriche bedeuten, was seit Lacan klar ist, daß es sich nicht um eine *symbolische* Position handelt, nicht um eine individuell-reale; gerade die Symbolik vermag eine repressive Gewalt zu erreichen, die realen Personen mit bestimmten anatomischen Geschlechtsmerkmalen nicht aufrecht zu erhalten möglich wäre.
(2) Linguistisch ist es wichtig hier anzumerken, daß Baudrillard mit dieser Bestimmung des Signifikanten als des herrschenden Terms, der die „langue" gewissermaßen ausmacht, so daß das Signifikat der „parole" zuzuschlagen wäre, den allerdings bekanntlich äußerst ungesicherten Boden der Saussureschen Theorie verläßt.
(3) Diese Überlegung ist meines Erachtens zu radikalisieren: weil sich der Phallus als simuliertes „Bild" verselbständigt - übrigens analog dem „Lautbild" des Saussureschen Signifikaten, der ja, bereinigt von der phonischen Masse/Materie, nur als „image acoustique" zu denken ist -, Repression also in seinem *Namen* von ihm her – und nicht mehr notwendig vom Körper, der Person des Penisträgers Mann – geschieht, dann kann und wird reale Unterdrückung mit notwendigkeit ebenso im Namen des Phallus durch Vagina–Trägerinnen geschehen, was jedem denkfähigen Mann biographisch oft genug klar wird.



Jochen Hörisch

Der satanische Engel und das Glück

Die Namen Walter Benjamins

Große Werke machen häufig durch ihr bloßes Prestige die exzentrischen, ja abstrusen Aspekte der Themen und Thesen vergessen, von denen sie handeln. Zumal Schulbildungen sind geeignet, hochgradig unplausible Theorien vor der Kritik heiliger Nüchternheit zu immunisieren. Darin liegt zweifellos auch ihre Produktivität, wäre anders doch das unwahrscheinlich und abwegig Scheinende ohne jede Aussicht auf Durchsetzung oder auch nur Anerkennung. Mit dem nur unplausibel Scheinenden aber kann sich unter dem Schutz auratischer Autorennamen und treuer Schulbildung auch das tatsächlich Abwegige dauerhaft etablieren. Ob Brot und Wein sich wirklich eucharistisch in Christi Leib und Blut wandeln, ob Selbstbezüglichkeit ein ursprüngliches Datum des Subjekts ist und ob es den gerechten Tausch gibt, ist höchst problematisch, wird aber von Thomas von Aquin, Kant und Adam Smith so kanonisch beglaubigt, daß Scholastiker, Transzendentalphilosophen und Wirtschaftsliberale nach dem Bild solcher Theorien Kirchen, Fakultäten und Volkswirtschaften einrichten. Die Geschichte der realen Effekte theoretischer Verkennungen ist noch zu schreiben (1).

In seinem Dialog *Der Lügenfreund oder der Ungläubige* hat Lucian die Rituale solcher Beglaubigungen eindringlich beschrieben. Auch sie folgen dem Gesetz der Gesetze, danach gilt: auctoritas, non veritas facit legem. Es erfordert, so die einsame Erfahrung von Lucians Protagonisten Tychiades, nicht bloß Verstand, sondern auch Kraft, um der Lügenerzählung des hochangesehenen Arignotus nicht zu verfallen und sich „weder von seinem Pythagoräischen Haarkopfe noch von seinem Ruf aus der Fassung bringen zu lassen".(2) Im Namen des „kräftigen Gegengiftes" zu „hohlen und windichten Hirngespinsten", im Namen der „gesunden Vernunft" (3) verweigert sich Tychiades denn auch konsequent der Anmutung, auf den möglichen Hintersinn von Arignotus' Lügengeschichte einzugehen: schildert sie doch eine Gespenster- und Geisteraustreibung durch die Anrufung eben von Gespenstern und Geistern.

Damit hat Lucian eine der ältesten und bis heute heikelsten denktypologischen Kontroversen überhaupt exponiert. Denn es ist strittig seit jeher, ob die aufgeklärte Kritik der „gesunden Vernunft" sich auf die Kategorien des Kritisierten auch um den Preis ihrer möglichen Infektion, ihrer Verunreinigung einlassen soll und darf. Lehnt sie dies ab, wird sie so beeindruckend nüchtern bleiben wie der Aufklärer Tychiades und - so folgenlos. Vertraut Vernunft aber dem homerischen Satz, nur der Speer, der die Wunde schlug, könne sie auch wieder heilen, so wird sie, da mit dem Kritisierten die Kategorien teilend, nicht an den unvernünftig Enthusiasmierten vorbeireden, Effekte erzielen und – sich bis zur Selbstaufgabe auf die unvernünftigen Abenteuer von Listen, Magien und Geistergeschichten einlassen.

Es gehört zu den Eigentümlichkeiten der Benjamin-Rezeption, daß sie sich auf dieses schlichte Elementarstück der Dialektik von Aufklärung kaum eingelassen hat. Dabei ist es für Benjamins „kleine Schreibfabrik" (4) selbst ganz offenbar entscheidend. Abwegigeres, Widersprüchlicheres und Befremdlicheres wird in theoreticis nicht produziert worden sein als in jener herrlich anachronistischen Manufaktur, die später um jeden Preis Fabrik sein wollte. Und es dürfte allein der Aura und der Autorität seines Namens zu verdanken sein, wenn nicht häufiger Erstaunen, Kopfschütteln und Entsetzen sich einstellt bei der Lektüre und Rekapitulation von Benjamins Texten. Steht in ihnen doch u.a. zu lesen, daß Sterne unser Schicksal entscheiden, daß dieses dem Vogelflug sich ablesen läßt, daß Bücher und Prostituierte viel gemein haben, daß der Abfall kapitalismustheoretisch relevanter sei als die Produktion, daß 'Allegorie' zu den soziologischen Grundbegriffen zähle, daß Novalis im Vergleich zu einem kaum bekannten romantischen Naturspekulanten wie ein Volksredner sich ausnehme, daß die *Wahlverwandtschaften* kein Eheroman und Brecht ein Theologe seien, etc.

Verwunderlich ist, daß über dergleichen nicht mehr Verwunderung herrscht. Kann doch kaum ein ernsthafter Zweifel daran bestehen, daß Benjamin sich wie kein zweiter unter seinen linksintellektuellen Zeitgenossen auf Abwegiges, ja Obskures eingelassen hat. Nun ist es ein Benjamin wohlbekanntes Motiv esoterischen Denkens überhaupt, methodisch den Umweg (5), ja den Ab- oder Holzweg zu privilegieren. Denn der intentio obliqua werden gerade um ihrer abwegigen Entfernung von einer deutlichen Problemlage willen Einsichten zuteil, die der intentio recta systematisch verwehrt sind. Die Nebenwege führen, um eine von Paul Klee zum Rätselbild (6) gestaltete Bibelwendung aufzunehmen, eher zur Erlösung als der gradlinige Hauptweg; und das Jesuswort (Joh. 14,6), er sei der Weg, die Wahrheit und das Leben, sofern niemand zum Vater komme denn durch ihn, hat den Umweg geradezu zur neutestamentarischen Methode selbst erklärt.

Solcher Methode ist Benjamin gerade dann verpflichtet, wenn er zentrale Motive seines Denkens kunstvoll verrätselt. Weiß er doch, daß „das Werk die Totenmaske seiner Konzeption" (IV, 107) (7) ist. Eines der zentralen, wenn nicht das zentrale und eben deshalb stets erneut allegorisch verrätselte Motiv Benjamins ist das des Glücks. Es ist dem für sein Denken gleichermaßen zentralen Motiv des Namens wahlverwandt. Intensiver, ja verzehrender dürfte im 20. Jahrhundert keiner dem Glück nachgedacht haben als derjenige, dessen Namen gleich doppelt, nein: vielfach Glück verheißt. Ein Glück freilich, das dem trostlosen Unglück gespenstisch naheliegt.

Mit dem Namen Benjamin bedachte Jacob den jüngeren Sohn aus seiner Ehe mit Rahel, aus der auch Joseph hervorgegangen war. Der Name meint, so hat es schon Luther angemessen in seinen Bibel-Marginalien kommentiert, den „rechten Sohn", den Sohn der Rechten (der rechten Ehefrau) oder eben auch den Sohn des Glücks. Dieser Name ist nun allerdings ein väterlicher Gegenname zur voraufgegangenen mütterlichen Benennung, die aus dem Geist des Unglücks erfolgte. Rahel, die nach der schweren Geburt starb, hatte ihren Sohn BenOni (Sohn der/meiner Schmerzen) genannt: „Vnd sie (Jacobs Familie) zogen von BethEl / Vnd dan noch ein Feldwegs war von Ephrath / da gebar Rahel / Vnd es kam sie hart an vber der geburt. Da es jr aber so sawr ward in der geburt / sprach die Wehmutter zu jr / Fürchte dich nicht, denn diesen Son wirstu auch haben. Da jr aber die Seele ausgieng / das sie sterben muste / hies sie jn BenOni / Aber sein Vater hies jn BenJamin." (8)

Daß die Eltern Walter Benjamins – mit welchem Grad an Lucidität auch immer – an die alttestamentarische Szene dachten, als

sie ihren Sohn tauften, ist hochwahrscheinlich. Schon die Wahl des Vornamens Walter legt die Vermutung nahe, daß die Eltern wünschten, Glück möge über dem Lebensweg ihres Sohnes walten (9). Und die hohe Sensibilität der Eltern bei der Namenswahl hat eine der wenigen autobiographischen Aufzeichnungen Walter Benjamins gleich in den Anfangssätzen herausgestellt. Sie ist in in zwei Versionen am 12. bzw. 13. August 1933 auf Ibiza entstanden und trägt jeweils die eigentümlich-rätselhafte Überschrift *Agesilaus Santander*. Die ersten Sätze der zweiten und endgültigen Version lauten: „Als ich geboren wurde, kam meinen Eltern der Gedanke, ich könnte vielleicht Schriftsteller werden. Dann sei es gut, wenn nicht gleich jeder merke, daß ich Jude sei. Darum gaben sie mir außer meinem Rufnamen noch zwei weitere, ausgefallene, an denen man weder sehen konnte, daß ein Jude sie trug, noch daß sie ihm als Vornamen gehörten. Weitblickender konnte vor vierzig Jahren ein Elternpaar sich nicht erweisen. Was es nur entfernt für möglich hielt, ist eingetroffen. Nur die Vorkehrungen, mit denen es hatte dem Schicksal begegnen wollen, setzte der, den es betraf, beiseite. Anstatt ihn nämlich mit den Schriften, die er verfaßte, öffentlich zu machen, hielt er es wie die Juden mit den zusätzlichen ihrer Kinder, der geheim verbleibt. Ja diesen selber teilen sie ihnen erst mit, wenn sie mannbar werden. Weil sich nun aber dieses Mannbarwerden im Leben mehr als einmal ereignen kann, vielleicht auch der geheime Name gleich und unverwandelt nur dem Frommen bleibt, so kann dem, der es nicht ist, dessen Wandel sich wohl mit einem neuen Mannbarwerden mit einem Schlage offenbaren. So mir. Er bleibt darum nicht minder der Name, der die Lebenskräfte in der strengsten Bindung aneinanderschließt und vor den Unberufenen zu hüten ist."

Gershom Scholem, der diesen Text edierte, hat die Eingangswendung von den zwei ausgefallenen Geheimnamen, die der Sohn von den Eltern erhielt, für eine „Fiktion" gehalten und die Namen der Textüberschrift für die selbstgewählten des Schriftstellers erklärt. Wenn auch frei gewählt – überdeterminiert sind sie gewiß. Agesalius II war der Name eines Spartanerkönigs (ca. 444-360 v. Chr.), der bereits im Altertum sprichwörtlich wurde. Denn er, der siegreiche Feldherr, lahmte, und von ihm wird wohl deshalb auch ein Ausspruch überliefert, den er gegenüber König Agis getan haben soll: „Ich scheine dir Ameise, aber ich werde einmal Löwe sein." In seiner Benjamin wohlbekannten Schrift über den *Achtzehnten Brumaire des Louis Bonarparte* hat Marx diesen Ausspruch zitiert (11) und auf den Machtkampf von 1851 zwischen Bonarparte und dem Parlament bezogen. Der Sinn ist eindeutig und trifft sich mit Tendenzen anderer, noch drastischerer Formulierungen bei Marx, die trotzdem von der marxistischen Fortschrittsorthodoxie hartnäckig überhört, von Benjamin hingegen entschieden aufgegriffen wurden: historische Prozesse tendieren eben in dem Maße zum unglücklichen Ausgang, in dem die insistent wiederkehrende Kraft des Verdrängten, Gestürzten, Erlahmten und vermeintlich endgültig Überwundenen unterschätzt oder gar schlicht ignoriert wird – zentrales Motiv von Benjamins *Passagen-Werk*, das unermüdlich der Resurrektionskraft des Abgelebten nachfragt.

Aber damit ist die Wahl des ersten Namens in der zweiteiligen Überschrift noch keineswegs hinreichend motiviert. Benjamin sah sich geradezu rituell dem Vorwurf linksintellektueller Freunde – Brecht voran – ausgesetzt, seine Arbeiten seien abwegig, verstiegen und politisch schlechthin irrelevant. Er konnte dagegen die – rezeptionsgeschichtlich wohlbegründete - Hoffnung setzen, gerade das peripher, eben ameisenhaft gering Scheinende möge sich als stark erweisen. Wer etwa unter marxistischen Theoretikern hätte es außer Benjamin und Bloch nach Marxens Verdikt über den „toten Hund" Religion noch für möglich gehalten, daß die Idee der Theokratie sich in so unterschiedlichen Zusammenhängen so machtvoll entfaltet wie in Israel, im Iran und in Irland?

Doch damit nicht genug. Die Wahl des Namens Agesilaus kennt weitere Motive; Motive, wie sie profaner und sakraler kaum sein könnten. Das profane Motiv: Benjamin lahmte eben zu der Zeit, als er seinen rätselhaften Text verfaßte (12). Und er spielt in diesem Text ganz zweifellos auf einen großartigen lahmen Kämpfer an, der wahrhaft das sakrale Komplement zum profanen Agesilaus heißen darf: auf Benjamins Vater Jakob, der am Jabbok mit keinem Geringeren als einem Engel, vielleicht gar mit Gott selbst um dessen Segen rang (13).

Vorbereitet aber ist das Glück des errungenen göttlichen Segens durch die weltliche Versöhnung mit dem unglücklichen Bruder Esau. Als Jakob mit seiner großen Familie hinter seinem Hirten herzieht, die Esaus Zorn mit großzügigen Geschenken (14) versöhnen sollen, bleibt er unvermittelt allein zurück. „Da rang ein Man mit jm bis die morgenröte anbrach. Vnd da er sahe / das er jn nicht vbermocht / rüret er das Gelenck sein hüfft an / Vnd das gelenck seiner hüfft ward vber dem ringen mit jm / verrenckt. Vnd er sprach / Las mich gehen / denn die morgenröte bricht an / Aber er antwortet / ich las dich nicht du segenest mich denn. Er sprach / Wie heissestu? Er antwortet / Jacob. Er sprach / Du solt nicht mehr Jacob heissen / sondern JsraEl / Denn du hast mit Gott vnd mit Menschen gekempfft / vnd bist obgelegen." (15)

Zwei der gewichtigsten Motive in jeder Glücksdiskussion überhaupt verschränken sich hier ineinander. (1.) Seit jeher gilt es als fraglich, ob Glück durch äußerste Entschlossenheit errungen werden könne, und die pseudoweise Standardantwort lautet, daß dem nicht so sei. „Denn alle rennen nach dem Glück, das Glück rennt hinterher" (16), dichtet Brechts saloppe Weisheit; und Schiller konstatiert in klassischstem Versmaß: „Groß zwar nenn ich den Mann, der, sein eigner Bildner und Schöpfer, / Durch der Tugend Gewalt selber die Parze bezwingt. Aber nicht erringt er das Glück, und was ihm die Charis / Neidisch geweigert, erringt nimmer der strebende Mut." (17)

Die Genesis weiß es anders: „Ich las dich nicht / du segenest mich denn." Als Zeichen des erlösenden göttlichen Segens aber wird Jakob ein neuer neuer Name zuteil: Israel, „daß heisset kempffen und vberweltigen", wie Luther angemessen kommentiert. Wie denn überhaupt (2.) das Motiv des Segens und spezifischer das der einsichtigen Konversion mit dem des Namenswandels eng verbunden ist. So wurde, um nur einige der prominentesten Beispiele zu nennen, aus Saulus Paulus, aus Luder Eleutherius (griech.-lat. der Freie) und dann Luther und aus Uljanow Lenin. Der Assoziationsraum für Benjamins wandelnde und waltende Namen ist hingegen rein alttestamentarisch. Aus BenOni wurde BenJamin, aus Jakob Israel, aus Walter Benjamin Walter Agesilaus Santander Benjamin.

Doch mit dieser schon so recht komplexen Namensreihe hat das tiefe Motiv des Namenswandels, das durchweg den Wandel von Schmerz in Glück, von Niederlage in Sieg oder von Verdammung in Segen umspielt, sein Ende noch nicht gefunden. Denn zusammen mit dem zweiten der geheimen Kunstnamen – Santander – erhöht sich die semantisch-kairologische Kombinatorik der Namane, in deren Zeichen Benjamins Leben antrat oder aber sich selber einrückte, noch beträchtlich. Santander nämlich ist der Name einer altkastilischen Provinz und ihrer Hauptstadt. Ihr Hafen war schon im Mittelalter bedeutend in jedem Wortsinn. Denn er war nicht nur ökonomisch, sondern auch theologisch gewichtig. Trug er doch den Beinamen 'Portus Sancti Emetherii' - Hafen oder Zufluchtsort der heiligen Wanderer. Und als leidenschaftlicher Reisender auf der Suche nach dem Heil und dem Ort, da Dasein glücken kann, hat sich Benjamin, dessen Agesilaus-Santander-Text ja auch in Spanien entstand, zeitlebens selbst gedeutet.

Darauf verweist auch das Anagramm, das in der seltsamen Namensfolge versteckt ist. Agesilaus Santander läßt sich leicht, so hat es schon der Editor Scholem demonstriert, permutieren in „Der Angelus Satanas." (19) Eine immerhin hochirritierende Selbstbezeichnung, deren Abgründigkeit Scholem denn auch elegant ignoriert (20). Zwar macht er nachdrücklich auf die Valen des En-

gelmotivs für Benjamins Denken aufmerksam. Unter den Titel 'Angelus Novus' wollte Benjamin seine geplante Zeitschrift stellen; und Angelus Novus lautet auch der Titel, den Paul Klee seinem Rätselbild mitgab, das Benjamin kurz nach der Entstehung 1921 erwarb (21). In der neunten seiner *Thesen über den Begriff der Geschichte* hat Benjamin dieses kleinformatige Aquarell als geschichtsphilosophisches Emblem über den unglücklichen Stand der Moderne beschworen: „Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rükken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm." (22)

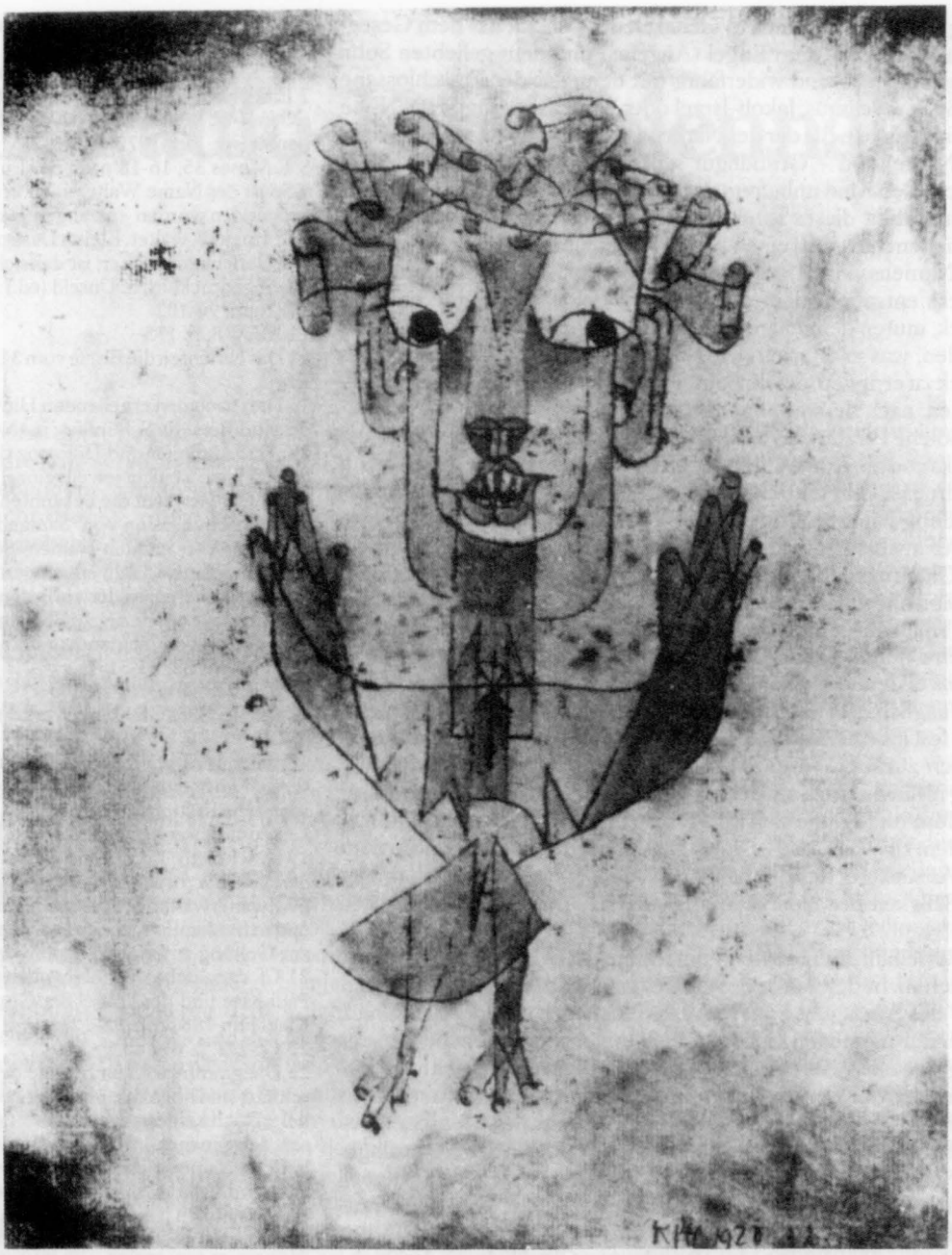
Zu dieser gattungsgeschichtlichen Deutung steht die individualgeschichtliche, wie sie Benjamins autobiographischer Text gibt, im Kontrast der Komplementarität. Seine Phantasmagorie scheut nämlich vor der Überlegung nicht zurück, durch seine privatesten Glücksanstrengungen den Neuen Engel seiner genuinen Aufgabe entfremdet zu haben. „Im Zimmer, das ich in Berlin bewohnte, hat jener (geheime anagrammatische Namen (23) J.H.), ehe er aus meinem Namen gerüstet und geschient ans Licht trat, sein Bild an der Wand befestigt: Neuer Engel. Die Kabbala erzählt, daß Gott in jedem Nu eine Unzahl neuer Engel schafft, die jeder nur bestimmt sind, ehe sie ins Nichts zergehen, einen Augenblick das Lob von Gott vor seinem Thron zu singen. Als solchen Engel gab der Neue sich aus ehe er sich nennen wollte. Nur fürchte ich, daß ich ihn ungebührlich lange seiner Hymne entzogen habe." Vielfaches Schuldgefühl: wie Benjamin ein großes Bild der Öffentlichkeit entzog, um es zum geheimen Denkbild werden zu lassen, so hat er sich auch allen Anmutungen entzogen, durch unmittelbar öffentlich-politische Aktivitäten das Glück der großen Zahl zu fördern, ja überhaupt in der humanistisch aufgeklärten Tradition des Guten und Wahren zu denken, zu handeln und zu leben: der Angelus Satanas. Er wird im Korintherbrief 12,7 ausdrücklich erwähnt, ist aber eher unter seinem metaphorisch verwandelten Namen berühmt geworden – als jener „Pfahl im Fleische", „der mich mit Feusten schlahe / auff das ich mich nicht vberhebe."

Dem Motiv des satanischen Engels, der die hochgemute Tradition des edlen und guten Denkens und Handelns mit Fäusten schlägt, galt zeitlebens Benjamins Aufmerksamkeit. Und es verdient in der Tat Interesse um der Hartnäckigkeit willen, mit der es von Gutmeinenden vernachlässigt wird. Denn auffallend ist immerhin, daß seit der humanistisch aufgeklärten Zeit, da sich so gut wie alle, die öffentlich handeln, selbst als tugendhaft, gut und vernünftig bezeichnen (24), die unglücklich trostlosen Katastrophen sich häufen. Angesichts dieser Komplementarität von Gutwilligkeit und Katastrophe hat Benjamin sich des theologisch-ästhetischen Motivs entsonnen, das Mephisto - auch er ein Angelus Satanas – auf die bündige Formel bringt, er sei „ein Teil von jener Kraft, / die stets das Böse will und stets das Gute schafft." Ein „Rätselwort", das in der Literatur zu Goethes *Faust* kaum je, von Benjamin aber entschieden ernstgenommen wurde. Es hat übrigens eine lange, wenngleich unterdrückte Tradition. Schon Paulus wagt die Vermutung, der Wille zum Bösen könne besser sein als der zum Guten, nur mit einem Fragezeichen versehen vorzutragen: „Lasset uns vbel thun / auff das gutes daraus komme?" (25) Auch das orthodoxe Judentum hat die vom Kabbalisten Sabbatai Zwi im 17. Jahrhundert wohl am radikalsten vorgetragene Idee immer erneut verworfen, danach Verbote Index der nachparadiesischen Welt und ihre böse Übertretung deshalb messianisch geboten seien (26). Wahlverwandte Überlegungen ließen Novalis eine „Poetik des Übels" skizzieren. Sie findet ihren Ausgang in der Beobachtung eines „bedeutenden Zug(s) in vielen Märchen (:) daß wenn ein Unmögliches möglich wird – zugleich ein anderes Unmögliches unerwartet möglich wird – daß wenn der Mensch sich selbst überwindet, er auch die Natur zugleich überwindet – und ein Wunder vorgeht, daß ihm das entgegengesetzte Angenehme gewährt in dem Augenblicke als ihm das entgegengesetzte Unangenehme angenehm ward. Die *Zauberbedingungen* z.B. die Verwandlung des Bären in einen Prinzen, in dem Augenblicke, als der Bär geliebt wurde etc. (...) Vielleicht geschähe eine ähnliche Verwandlung, wenn der Mensch das *Übel* in der Welt liebgewänne". (27)

Der literarische Satanismus des 19. Jahrhunderts (28) war dieser eigentümlichen Idee geschuldet, das Böse zu lieben könne eher das Gute schaffen heißen als es der aufgeklärten Gutwilligkeit träume. Die frühe Verwerfung dieser Idee durch den englischen Literaten R. Southy, der 1821 im Vorwort seines Gedichtes *The Vision of Judgement* mit seinen erfolgreichen Konkurrenten Byron, Shelley und Keats abrechnete und sie zur „Satanic school" proklamierte, hat ihren Erfolg nicht verhindert. Denn genau in dem Maße, wie die Dialektik der Aufklärung historisch sinnfällig wurde, erwies sich eine Kritik der gutwilligen und humanistischen Vernunft als unausweichlich. Im *Passagenwerk* hat Benjamin ihre Elemente entfaltet. Es hat tatsächlich einen Angelus Satanas zum Autor. Und als Unfrommen hatte Benjamin sich selbst in seiner Namensskizze ja auch ausdrücklich charakterisiert. Der angelisch–satanische Autor, dessen „geheimer Name" sich mit jedem neuen „Mannbarwerden" wandelt und „mit einem Schlage offenbart", verzeichnet zumal die Einsichten des französischen Satanisten Baudelaire; er rekonstruiert seine „Theorie des satanischen Gelächters" über die bösen Folgen der Gutwilligkeit, seine Hochschätzung des Verbrechens als „einziger Luxus", die „sadistische Inspiration" seines Werks und seine Ansicht vom „Selbstmord als der Quintessenz der Moderne". (29)

All dies mag, ja soll und muß befremden. Daß aber der Glückssohn Walter Benjamin sich selbst analytisch die Maske des Angelus Satanas aufzieht, dankt sich seiner grundsätzlichen Einsicht in die Paradoxien des Glücks. Hat es doch so Anteil am unglücklichen Anderen seiner selbst, wie der göttliche Engel am satanisch abgefallenen sein alter ego findet. Die Geschichte Hiobs hat diese alttestamentarische Idee eindringlich illustriert. Der drastisch extreme Kontrast von Glück und Unglück, Heiligem und Profanem, Erlösung und Verwerfung kennzeichnet - wie die Spannung zwischen den Namen Benjamin / BenOni, dem heidnischen Agesilaus und dem frommen Ort Santander, dem Angelus und dem Satanas – auch die letzte Ebene des tiefsinnigen Spiels, das der rätselhafte Autor mit seinem Namen veranstaltete. Die autobiographische Mitteilung, seine Eltern hätten ihm „außer (s)einem Rufnamen noch zwei weitere, ausgefallene (mitgegeben), an denen man weder sehen konnte, daß ein Jude sie trug, noch daß sie ihm als Vornamen gehörten", ist nämlich keineswegs, wie Scholem unterstellte, eine „Fiktion" (30), sondern die buchstäbliche Wahrheit. Das ist seit der Entdeckung der Ausbürgerungspapiere Benjamins durch seinen Biographen Werner Fuld unbestreitbar. In diesem Dokument vom 23. 2. 1939 hielt die Gestapo nach Einblick in Benjamins Geburtsurkunde als durchaus offizielle Vornamen fest: Walter Benedix Schönflies (31).

Die Beziehung des ersten dieser beiden geheimen Namen zum vorher Erörterten läßt sich unschwer herstellen: der Name Benedix (der Gesegnete) gehört präzise dem Wort- und Überlieferungsraum der alttestamentarischen Erzählung von Jakob/Israel und BenOni/Benjamin zu. Daß er überdies seine drei Anfangsbuchstaben mit dem Nachnamen teilt und daß der Name Benedix auch den benennt, der gut und angemessen zu reden ver-



Paul Klee, Angelus Novus, 1920

steht, verdichtet das eh schon überkomplexe Bezugsfeld (32) noch einmal. Wie auch schon zuvor bereitet die angemessene Deutung des zweiten Namens (Santander, Satanas) größere Schwierigkeiten. Nun ist Schönflies schlicht der Mädchenname von Benjamins Mutter, der beim Sohn vom Nach- zum Vornamen avancierte – und ein sprechender Name zumal: der Gebenedeite, der schön zerfließt, der sich schön auflöst und wie andere Identitäten so andere Namen annimmt. Doch es gibt wiederum noch eine weitere Bedeutungskomponente, die auch Ebachs Diktum widerlegt, Benjamin habe seine, wenn das Oxymoron erlaubt ist, offiziellen Geheimnamen „nirgends gebraucht." (33) Tatsächlich nämlich hat Benjamin an einer durchaus prominenten Stelle seines Werkes den Namen Schönflies/ß verwandt: an eben der Passage seines *Wahlverwandtschaften*-Aufsatzes, der den Begriff des Ausdruckslosen für jene Größe einführt, die dem „Schein Einhalt gebietet, die Bewegung bannt und der Harmonie ins Wort fällt." (I,181) Mit dem Verstummen der scheinverfallenen Ottilie hat Benjamin die Intervention des Ausdruckslosen in harmonisch bewegtes Leben bebildert. Und ihr Verstummen, ihr buchstäbliches Ent-sagen verweist auf das Element der „Zweideutigkeit" schlechthin: auf das stille, tiefe Wasser, dem die nymphenverwandte Gestalt der Ottilie eigentlich zugehört.

Diese Zusammenhänge kommentierend, zitiert Walter Benjamin recht unverwandt aus Julius Walters Walter *Geschichte der Ästhetik im Altertum* eine Passage, die Ottilie als eine der den „Göttern des Meeres (entstammenden) schönfüßigen Töchter" ausweisen soll. Eine Deutung von schöner Gewaltsamkeit - erfolgt sie doch um eines, um seines Namens willen: „In dem Elemente, dem die Göttin (Aphrodite, J.H.) entstieg, scheint die Schönheit recht eigentlich heimisch zu sein. An strömenden Flüssen und Quellen wird sie gepriesen; Schönfließ heißt eine der Okeaniden." (I, 183) So hält sich die Spannung zwischen den jeweiligen Geheimnamen auch hier durch. Steht doch stets ein christlich bedeutender einem heidnisch ausdruckslosen Namen gegenüber: Benedix Schönflies. Und Benjamins entschiedener Wille scheut vor der Mutwilligkeit nicht zurück, seinen Namen dem der verliebt interpretierten Gestalt anzugleichen, ja vielleicht gar Ottiliens Namen in seinen eigenen matrilinearen Namen einzuholen.

Alle Namen aber, die in Benjamins rätselhaftem Text absent präsent sind, verweisen auf eine tiefe Zweideutigkeit in der Erfah-

rung von Glück: auf den Widerstreit des Glücks, das dem Gesegneten (Benedix), dem Engel (Angelus) und dem geliebten Sohn (Benjamin) erlösend widerfährt, mit dem, das der Entschlossene (heiße er Agelisaus, Jakob-Israel oder Satanas) erringen will. Eine Zweideutigkeit, die der des Namens wahlverwandt ist. Denn auch der Name wird – Grundfigur semantischer Heterologie – dem sprachlosen Kind unbefragt verliehen. Welch strukturelle Fremdbestimmtheit dieses Kind nicht von dem narzistischen Wunsch abbringen muß, sich einen Namen zu machen, bei dem es um seines Namens willen gerufen werden kann. Das Geheimnis des Glücks entspricht dem des Namens. Beide, der Name und das Glück, muten demjenigen, dem sie begegnen, das Paradox an, zu werden, was er ist; sich den Namen zu machen, den er hat; das Glück zu erringen, das ihm zuteil wurde und also das Gesetz zu errichten, nach dem er angetreten.

Solche Paradoxien tendieren ins Ausdruckslose, weil das Ausdruckslose die Kontinuität der Intention uneinholbar unterbricht. Ausdruckslos in diesem Sinne darf auch die rätselhafte Schlußwendung von Benjamins Skizze heißen. Sie aber beglaubigt, wie immer auch sie, die kaum verständliche, gedeutet werden mag, daß Glück das geheime und sich nunmehr offenbarend entziehende Zentrum von Benjamins Namens-Phantasmagorie ist. In deutlicher Analogie zum „Engel der Geschichte" aus der später entstandenen neunten These *Über den Begriff der Geschichte* evoziert Benjamins endende Namensphantasie den Engel, den er seinem Namen anglich. „Er, (der Engel) faßt ihn (den Benannten/Benennenden) fest ins Auge – lange Zeit, dann weicht er stoßweis, aber unerbittlich zurück. Warum? Um ihn sich nachzuziehen, auf jenem Weg in die Zukunft, auf dem er kam und den er so gut kennt, daß er ihn durchmißt ohne sich zu wenden und den, den er gewählt hat, aus dem Blick zu lassen. Er will das Glück: den Widerstreit, in dem die Verzückung des Einmaligen, Neuen, noch Ungelebten mit jener Seligkeit des Nocheinmal, des Wiederhabens, des Gelebten liegt."

Rätselhafte Schlußwendung: Subjekt der Glückserfahrung ist danach nicht der Autor der Aufzeichnung, der zuvor schon vom „ich" des Aussagens zum „er" des Ausgesagten wechselte. Glück widerfährt demnach vielmehr demjenigen, der durch die Versenkung in seinen Namen den Widerstreit von Benennen und Benanntsein, von Namen-haben und Namen-machen erfuhr, nur in einer Weise: von einem Glückswillen jenseits des Menschen betroffen zu sein. Und solches Betroffensein findet in der Heterologie des Namens, gegen die der Benannte streitet, seinen einzig beredten Ausdruck. Glück gibt es demnach einzig in der Weise der Paradoxie. Schuldet doch auch Benjamins berühmte Definition des Glücks ihre Faszination einer Paradoxie: „Glücklich sein heißt ohne Schrecken seiner selbst innewerden können." (IV, 113) Da es aber eine schiere Paradoxie ist, sich selbst auf den Namen zu taufen, auf den man zuvor schon getauft wurde und im Innewerden seiner selbst des Anderen im Selbst zu gewahren, gilt die Glücksparadoxie Benjamins als Index der Erlösungsbedürftigkeit des Menschen. „Es schwirrt (...) in der Vorstellung von Glück ... die Vorstellung der Erlösung mit." (V, 600) Zweideutig muß auch diese Wendung heißen. Läßt sie doch unentschieden, ob wir, die wir für unseren und in unserem Namen Glück erhoffen, damit immer schon die Vorstellung der Erlösung mitschwingen lassen, oder ob die Erlösung es ist, die sich uns als Glückliche vorstellt.

1 R.K. Merton: Auf den Schultern von Riesen – Ein Leitfaden durch das Labyrinth der Gelehrsamkeit. Ffm 1980 hat damit begonnen, diese Geschichte tradierter Verkennungen zu schreiben. Freilich lassen sich drastischere als die von ihm beschriebenen Effekte benennen.
2 In: Lukian von Samosata: Lügengeschichten und Dialoge; übers. Chr. Wieland. Nördlingen 1985, p. 41
3 Ibid., p. 48
4 Brief vom 17. April 1931 an G. Scholem; in: W. Benjamin: Briefe, edd. Scholem/Adorno, 2 Bde. Ffm 1966, p. 531
5 „Metode ist Umweg", heißt es lapidar in der Vorrede zum Trauerspielbuch (I, 208)
6 Cf. Klees Bild 'Haupt- und Nebenwege'
7 Eingeklammerte Band- und Seitenzahlen im laufenden Text beziehen sich auf W. Benjamin: Gesammelte Schriften, edd. Tiedemann/Schweppenhäuser. Ffm 1972 sqq.
8 1. Moses 35, 16-18 nach der Luther-Bibel von 1545
9 So ist der Name Walter auch in der deutschen Literatur immer wieder verstanden worden – als angemessene Benennung dessen, der über Glück und Unglück waltet. Kleists Lustspielfigur aus dem 'Zerbrochenen Krug', der Gerichtsrat Walter, ist das sicherlich bekannteste Beispiel.
10 Abgedruckt in: S. Unseld (ed.): Zur Aktualität Walter Benjamins. Ffm 1982, pp. 94-102
11 MEW8, p. 175
12 Das berichten die Briefe vom 31. Juli und vom 1. September an G. Scholem
13 Dies nach den erhellenden Hinweisen von J. Ebach: Agesilaus Santander und Benedix Schönflies; in: Neue Deutsche Hefte 182/31/1984, pp. 278-285. Affinität und Differenz der hier vorgetragenen Deutung zu der von J. Ebach ist nicht jeweils einzeln vermerkt. Nur soviel: J. Ebach thematisiert erst gar nicht die bekannten Namen Walter und Benjamin; er klärt den Beziehungssinn von 'Santander' nicht; und die zitierende Verwendung des Okeandiden-Namen 'Schönflies' in der 'Wahlverwandtschaften'-Arbei (s.u.) ist ihm entgangen. Ohne die Anregung durch seine knappe Arbeit aber wäre der vorliegende Text nicht entstanden.
14 Auch hier ein Bezug zu Benjamin, der im fraglichen Text notiert: „Darum bin ich von niemandem im Schenken zu übertreffen" (l.c., p. 101).
15 1. Moses 32, 24-31
16 Aus der 'Dreigroschenoper'
17 Schiller: Das Glück; in: Werke in drei Bdn, ed. Göpfert, München 1966, p. 721
18 Santander ist überdies der Name eines kolumbianischen Politikers (Francisco Santander 1792-1840), der den Aufstand der Kreolen gegen die spanische Kolonialmacht anführte und nach der errungenen Unabhängigkeit zum führenden Politiker des Landes wurde.
19 G. Scholem: l.c., p. 111 sq. Das anagrammatisch überzählige 'i' versteht Scholem als „ornamentale Versiegelung" des Geheimnisses.
20 Zwar erwähnt er einmal das „luziferische Element" der Aufzeichnung und in Benjamins Denken überhaupt (109), ohne es aber interpretatorisch zur Geltung zu bringen und eigentlich ernst zu nehmen.
21 Cf. dazu neben Scholem auch O.K. Werckmeister: Walter Benjamin, Paul Klee und der 'Engel der Geschichte'; in: ders.: Versuche über Paul Klee. Ffm 1981, pp. 98-123
22 GS I/2, p. 697 sq.
23 Die grammatischen Bezüge der Satzfolge zu Beginn des zweiten Abschnitts sind hochkomplex. Dennoch scheint nur folgende Lektüre plausibel: „Doch keineswegs ist dieser (geheime) Name eine Bereicherung dessen, den er nennt. Im Gegenteil, von dessen Bild (vom Bild des mit dem geheimen Namen Benannten) fällt vieles ab, wenn er (der geheime Name) laut wird. Es (das Bild) verliert vor allem die Gabe, menschenähnlich zu erscheinen. Im Zimmer, das ich in Berlin bewohnte, hat jener (neue, anagrammatische Geheimnamen), ehe er aus meinem (alten Namen, cf. die hier deutlichere Erstfassung) gerüstet und geschient ans Licht trat, sein Bild an der Wand befestigt: Neuer Engel" (100)
24 Cf. dazu die Beiträge in den Merkur-Heften April bis Juni 1985
25 Römerbrief 3, 8
26 Cf. dazu G. Scholem: Die Krise der Tradition im jüdischen Messianismus; in: Judaica 3. Ffm 1973, pp. 152-197
27 Novalis: Schriften III, ed. R. Samuel. Darmstadt 1968, p. 389
28 Cf. dazu nach wie vor das Standardwerk von M. Praz: Liebe, Tod und Teufel – Die schwarze Romantik, 2 Bde. München 1970, bes. Kap. II (Die Metamorphosen Satans)
29 W. Benjamin: Das Passagen-Werk, GS V, edd. R. Tiedemann/H. Schweppenhäuser. Ffm 1982, pp. 313, 409, 444, 455
30 L.c., p. 110
31 W. Fuld: Agesilaus Santander oder Benedix Schönflies; in: Neue Rundschau 89. Jg. 1978/Heft 2, pp. 253-263. Dort findet sich auch ein Facsimile der Gestapo-Urkunde.
32 Deshalb ist es unverständlich, daß Fuld schon im Titel seines Aufsatzes ein alternatives 'oder' zwischen beide Namenspaare setzt und sich über die Unangemessenheit von Scholems „tiefschürfender Interpretation" (258) mokiert. Cf. dazu die gleichfalls schon in der 'und'-Formulierung des Titels auf den Begriff gebrachte Kritik daran von J. Ebach: l.c.
33 L.c., p. 278
34 Das Zitat entstammt J. Walter: Die Geschichte der Ästhetik ihrer begrifflichen Entwicklung nach dargestellt. Leipzig 1893, p.6 (eingesehen und überprüft).

Vilém Flusser

Die 18. S. Paulo-Kunstbiennale

Das magnetische Feld, und nicht der Magnet und die Eisenspäne, ist die konkrete Grundlage des uns umgebenden Universums. Aber es ist nicht leicht, diese Erkenntnisse ins Erlebnis zu heben. Die Umwelt nicht als Gegenstände, sondern als Verhältnisse zwischen Gegenständen, nicht als Sachen, sondern als Sachverhalte zu erleben. Die sich zwischen dem 4. Oktober und dem 15. Dezember 1985 in São Palo ereignende Kunstausstellung „18a. Bienal Internacional" kann dies erleichtern. Es geht dort nämlich nicht mehr darum, die einzelnen gegen Wände aufgehängten und mit Farbe bedeckten Flächen (die „Bilder") anzuschauen, sondern darum, die unsichtbaren Fäden, die zwischen diesen Flächen gesponnen wurden, die zwischen ihnen errichteten Korrespondenzen und Widersprüche, in sich aufzunehmen. Die Ausstellung besteht nicht mehr aus Wänden, sondern sie ist ein vierdimensionales Beziehungsfeld, in welches der Besucher zu tauchen hat, will er die dort ausgestellte Botschaft empfangen. Darüber will der folgende Aufsatz berichten.

Das Gebäude der Biennale ist Teil eines Komplexes von Zement- und Glaskisten, das in den Fünfziger Jahren als Beispiel einer bahnbrechenden Architektur angesehen wurde. Es steht in einem „Ibirapuera" genannten Park, und dieser Name ist eine Verbeugung vor der ausgerotteten Urbevölkerung des Hochlandes von São Paulo. Der Park war damals an der Südseite der Außenbezirke gelegen, ist aber seither von der sich krebsartig über Gebirge und Ebenen ausdehnenden Metropole verschlungen worden. Er liegt jetzt an einem Verkehrsknotenpunkt und ist daher mühelos von der in die Ausstellung strömenden Masse (vor allem von der Schuljugend) zu erreichen. Es ist eine festliche Menge, welche die abenteuerlich geschwungenen Stiegen und Rolltreppen hinansteigt, um in die kilometerlangen Korridore zwischen den weißen Säulen zu strömen. Sie ist festlich, denn sie taucht aus der visuellen, sonoren und atmosphärischen Verschmutzung der gewalttätigen Riesenstadt in die hier herrschende, weiß getünchte, hell beleuchtete, vielfarbige und musikalisch schwingende saubere Klarheit.

Ein Vergleich mit dem klassischen Athen wird unvermeidlich. So steigt wohl der Pilger aus den dumpfen Privathäusern („pikai") und dem wimmelnden Marktplatz („agora") zur Akropolis hinauf, um sich dort im Tempel („temenos") reinzuwaschen. Die Alten waren des Glaubens, daß es dieser aus der Stadt herausgeschnittene heilige Raum, und diese aus dem Betrieb herausgehaltene heilige Zeit ist, welche dem privaten und politischen Leben überhaupt erst Sinn geben. Und die Organisatoren der Raumzeit „Bienal" waren wohl eines ähnlichen Glaubens. Aber der Vergleich ist schwer aufrecht zu halten. São Paulo, dieses auf einem Lagos sitzende Chicago, ist nicht mit dem klassischen Athen, und das ausgehende zweite Jahrtausend n. Chr. ist nicht mit dem 4. Jahrhundert v. Chr. zu vergleichen. Nicht das perikleische Athen, sondern das spätindustrielle S. Paulo hat die Bienal in eine sinngebende Neue Raumzeit emporzuheben. Um damit vielleicht zu einer der Akropolen des hereinbrechenden dritten nachindustriellen Jahrtausends zu werden.

Der in die Ausstellung dringende Besucher (sei es einzeln, sei es in von geschulten Führern geleiteten Gruppen) verliert sich nicht in der täglichen tausendköpfigen Menge. Er findet deutlich vorgezeichnete Wege, die ihn von einem Ausstellungskern („núcleo") in den nächsten führen. Und doch erlauben ihm diese Wege, immer wieder nach eigenem Willen von ihnen abzuweichen. Es gibt nämlich zahlreiche Nebenstellen (die „exposições especiais") und zahlreiche Nebenereignise, (die „eventos paralelos"), die seine Aufmerksamkeit von den Hauptwegen von Kern zu Kern ableiten sollen. Die Grösse der Bienal und die Zahl der dort ausgestellten Dinge haben zur Folge, daß der Besucher nicht beabsichtigen kann, die Ausstellung in ihrer Gesamtheit, selbst bei wiederholtem Besuch, überblicken zu wollen. Er hat seine eigene Wahl entlang der Haupt- und Nebenwege zu treffen. Er hat, aus dem dort Angebotenem, seine eigene Botschaft herauszuarbeiten, denn passiv kann er nichts empfangen. Es geht demnach, in der Raumzeit „Bienal", um zwei aufeinanderstoßende und einander stützende Absichten: die der Organisatoren und die des Besuchers. Es geht um eine dialogische Raumzeit.

Die Synthese der Absicht der Organisatoren mit jener der Besucher ist unter dem Titel „Der Mensch und das Leben" zu leisten. So nämlich lautet das Thema der Biennale. Nimmt man dieses Thema als Überschrift über der Ausstellung, dann klingt es hohl und banal: es kann so vieles bedeuten, daß es zu Bedeutungslosigkeit absinkt. Nimmt man es jedoch als Wegweiser für die in den Gängen nach Bedeutung suchenden jungen Menschen, dann erkennt man darin die Absicht der Organisatoren. Jeder soll aus der Ausstellung mit der Überzeugung hinausgehen, mindestens einen Ansatz für die Antwort auf die Frage nach dem Sinn seines Lebens inmitten dieser unmenschlichen Stadt und dieser enttäuschenden Zeit gefunden zu haben. Und zwar jeder einzelne seinen eigenen Ansatz. Denn gerade die beinahe grenzenlose Weite des Themas „Der Mensch und das Leben" und der unüberblickbare Reichtum der ausgestellten Gegenstände sollen jedem einzelnen Besucher erlauben, seinen eigenen Weg zur Lösung der Existenzfrage zu suchen.

Die Mehrzahl der dort ausgestellten Gegenstände sind „zeitgenössische Gemälde" („arte contemporânea") obwohl es auch Rückblicke auf vorangegangene und künftige Bilder gibt („retrospectivas" und „Videoarte" sowie eine Abteilung für immatrielle Bilder, die „zwischen Wissenschaft und Fikton"=„entre ciência e ficção" heißt). Dazwischen stehen überall dreidimensionale, bewegte oder unbewegte Gegenstände, Skulpturen. Man gewinnt den nicht weiter unterdrückbaren Eindruck, daß das Bedecken von Flächen mit Farbe, das „Malen", eine handwerkliche, technisch überholte Geste ist, die weder in den Raum der Stadt noch in die Zeit der Jahrtausendwende hineinpaßt. Daß hier und jetzt Gemälde bereits wie eine Art von Folklore anmuten, die weit eher mit den bolivianischen Masken vergleichbar sind, wel-

che in einem Winkel der Ausstellung besucht werden können, als mit den in einem anderen Winkel sich ereignenden Hologrammen. Die unüberblickbare Menge der ausgestellten Gemälde aller Kunstrichtungen soll dieses Absinken des Malens in inflatorische Folklore belegen.

Die meisten Kunstausstellungen in der sogenannten „ersten Welt" sind, weil sie die Last der Geschichte mitzuschleppen haben, völlig unfähig, mit der technischen Überholtheit des Malens fertig zu werden. Sie müssen immer neue Gemälde zeigen, um sich selbst und den anderen zu beweisen, daß die Geschichte des Malens weiterläuft, und daß sie selbst an der Spitze dieser Geschichte, in der „avant-garde" stehen. Ganz anders zeigt sich das Problem in der Biennale. Dort nämlich werden Gemälde aller Kunstrichtungen und zahlreicher Länder einerseits mit Folklore und andererseits mit elektromagnetischen Bildern verglichen, und das Problem zeigt sich in folgender Form: die elektromagnetischen Bilder (all diese synthetischen Computerbilder, Videospiele, Hologramme) sind zwar technisch entwickelter als die Gemälde, aber ästhetisch weit weniger entwickelt. Und die zeitgenössischen Gemälde, wiewohl raffiniert und theoretisch unterbaut, sind ästhetisch weniger eindrucksvoll als die bolivianischen Masken. Dadurch zeigt sich dem Besucher eine entscheidende Seite des gegenwärtigen Übergangs aus der industriellen in die Informationsgesellschaft. Die ganze Kunstgeschichte des Westens, und vor allem die des zwanzigsten Jahrhunderts, erscheint als eine Brücke zwischen der Magie der Vorgeschichte, und der Magie der Nachgeschichte: die Gemälde als Brücken zwischen Masken und Hologrammen. Und das ist ein wichtiger Beitrag zum Thema: „Der Mensch und das Leben hier und heute".

Der aus der Biennale herauskommende Besucher (dem wahrscheinlich der Kopf schwirrt) sieht sich vor die Aufgabe gestellt, diesen gewaltigen und unüberblicklichen Eindruck, den er von der Welt hier und jetzt gewonnen hat, irgendwie zu ordnen. Er hat nachzudenken, nachzulesen, zu kritisieren und Schlüsse zu ziehen. Er hat aus der ihm gebotenen Information seine eigene Botschaft zu machen. Das klingt, als sei er überfordert worden. Aber das stimmt nicht. Denn tatsächlich hat der Besucher an einem Fest teilgenommen und verläßt es in heiterer Stimmung. Er hat an allen Ecken und Enden der Biennale Musik gehört (elektronische, klassische, volkstümliche) er hat Tänze gesehen und mitgemacht, er hat sich mit Freunden an runden Tischen unterhalten, er hat Vorträge angehört und an Debatten teilgenommen, die ihm Einzelheiten des Ausgestellten in heiterer Stimmung erklärten. Er fühlt, daß er nicht mehr passiver Empfänger einer auf ihn ausgestrahlten Botschaft ist, sondern daß er selbst daran beteiligt war, aus einer unüberblicklichen Masse von Informationen eine sinnvolle Botschaft zu machen.

Die Biennale ist eine aus der profanen Welt hinausgehaltene Raumzeit, in der Beziehungen zwischen Kunstobjekten hergestellt wurden. Nicht diese Kunstobjekte, sondern die Raumzeit selbst ist zu kritisieren. Neue Kriterien sind nötig. Man befindet sich hier auf einer neuen Bewußtseinsstufe. Wie etwa an einem Organismus nicht die einzelnen Organe zu kritisieren sind, sondern die Beziehung zwischen den Organen. Man muß die Biennale selbst als ein Kunstwerk ansehen. Und die Absicht ihrer Autoren befragen.

Es geht um eine Gruppe von Autoren (Architekten, Raumgestalter, Kunsthistoriker, Lehrer) in welcher ein Unternehmer (Roberto Muylaert) und seine Kunstkritikerin (Sheila Leirner) entscheidende Posten einnehmen. Dies stellt die dringlich gewordene Frage nach kollektivem Schaffen. Die Epoche des individuellen Schaffens (des Genies, das in Einsamkeit dank einer geheimnisvollen Intuition kreiert) geht ihrem Ende entgegen. Bei der gegenwärtigen übermenschlichen Menge an verfügbaren Informationen, welche prozessiert werden müssen, um neue Informationen zu ergeben, ist jedes künftige Schaffen Aufgabe von mit künstlichen Intelligenzen versehenen Gruppen. Beispiele für dieses künftige Schaffen sind wissenschaftliche Laboratorien und künstlerische work-shops. Was für die Gruppe bezeichnend ist, welche die Biennale ins Leben gerufen hat, ist die Zusammenarbeit zwischen einer Kunstkritikerin („Humanistin") und einem Unternehmer („Technokraten"). Der gegenwärtig immer wieder ausgespielte Gegensatz zwischen diesen beiden Einstellungen (etwa der Gegensatz zwischen „links" und „rechts") ist hier synthetisch überholt, was einen Hinweis auf künftiges Schaffen bietet.

Vereinfachend war das Problem der Organisatoren der Biennale etwa dieses: einen Sachverhalt herzustellen, der ungefähr unter das Thema „der Mensch und das Leben" zu fassen wäre, in diesen Sachverhalt Kunstobjekte einzubauen und dem Besucher zu erlauben, sich selbst ein Bild zu machen. So werden die Kunstobjekte zum Input des Sachverhaltes, und die vom Besucher ausgearbeitete Botschaft wird zu dessen Output.

Dies erforderte von den Organisatoren kybernetische Kriterien in der Auswahl der auszustellenden Objekte. Jedes einzelne Objekt (jedes Gemälde, jede Skulptur, jede Maske, jedes „ambiente") war nicht mehr, wie früher, nach ihm angemessenen Kriterien zu beurteilen, sondern nach Kriterien, die dem Objekt erlauben, in Korrespondenz oder Widerspruch mit anderen Objekten gesetzt zu werden. Das erklärt die Menge der ausgestellten Objekte (beinahe 800 Künstler mit tausenden von Gegenständen). Vom klassischen Standpunkt aus ist dies ein indiskriminierendes Unterfangen, denn wer könnte meinen, daß in zwei Jahren (der Periode zwischen Biennalen) so viel Sehenswertes hergestellt wurde? Aber vom kybernetischen Standpunkt ist diese Auswahl berechtigt. Die Menge der Objekte (des „Repertoires") erweitert die Struktur der Ausstellung nicht ins Bodenlose, sondern sie macht das Netz der Beziehungen dichter. Das Repertoire funktioniert in der Struktur und macht sie solider.

Aber diese kybernetischen Kriterien werfen hergebrachte Werte über den Haufen. Der Künstler ist nicht mehr der Sender einer Botschaft, sondern er liefert nur ein Element, das bedeutungsvoll wird auf eine Art, die er selbst nicht beabsichtigt hatte. Und der Besucher ist nicht mehr Empfänger einer Botschaft, sondern er ist ein Ele-

ment der Ausarbeitung der Botschaft. Das Beziehungsfeld „Biennale" ist nicht diskursiv: der Künstler sendet, der Besucher empfängt, sondern es ist dialogisch: die einzelnen Objekte wenden sich zu einander, und diese Bewandnis wendet sich an den Besucher, um von ihm verwendet zu werden. Ein komplexer Sachverhalt, von dem nur beiläufig zu sagen ist, „the medium is the message". Eher ist zu sagen, daß es hier um ein Spiel geht, bei dem in festlicher Stimmung Künstler, Organisatoren und Besucher zusammenspielen, um „dem Menschen und dem Leben" eine Bedeutung zu geben.

Eine derartige Raumzeit herzustellen, ist in der sogenannten „entwickelten Welt" kaum möglich. Sie ist zu sehr in historischen Kategorien verkapselt. Ebenso schwierig wäre es, eine derartige Raumzeit aus den gegenwärtigen traditionellen Gesellschaften (etwa aus China, Indien oder Afrika) hinausschneiden zu wollen. Sie stehen derartigen Experimenten zu fremdartig gegenüber. S. Paulo der achtziger Jahre ist dafür eine geradezu ideale Plattform. Es steht genügend abseits von den Zentren des künstlerischen Schaffens, um als Brennpunkt dienen zu können, und es ist genügend in der westlichen Geschichte integriert, um diesem Brennpunkt Bedeutung verleihen zu können. Dazu kommt die der brasilianischen Gesellschaft eigentümliche Tendenz zum Gigantismus und die latente Festlichkeit dieser Gesellschaft. Dies schmälert jedoch nicht das schöpferische Engagement der Organisatoren der Biennale: eine gebotene Gelegenheit beim Schopf gefaßt zu haben. Es ist ihnen nämlich gelungen, den Gigantismus Brasiliens schöpferisch umzugestalten und aus der Quantität in die Qualität zu springen. Und es ist ihnen gelungen, die latente Festlichkeit (so wie sie sich etwa im Karneval oder im Fußball manifestiert) schöpferisch umzugestalten und aus entfremdetem Rausch engagierte Mitarbeit zu machen. Es ist ihnen gelungen, S. Paulo auf eine neue Art, durch die Werke zahlreicher Länder, zu Worte kommen zu lassen.

Der vorliegende Bericht verfolgt eine doppelte Absicht. Er soll die Aufmerksamkeit des Lesers auf ein Ereignis richten, das in einigen Aspekten als Modell für die hereinbrechende neue Lebenseinstellung dienen könnte. Zum Beispiel als Modell für das Verschieben des Interesses vom Objekt zur Beziehung oder als Modell für künftiges kollektives Schaffen oder als Modell für ein dialogisches Leben. Und die andere Absicht dieses Berichts ist, den Leser auf eine langsam ansetzende Umkehr des globalen Informationsstroms aufmerksam zu machen. Wir sind gewöhnt daran, daß alle Modelle vom Norden zum Süden fließen und daß der Süden darauf reagiert, und zwar entweder folgsam oder rebellisch. Die Biennale ist ein Beispiel für ein Modell, das aus dem Süden an den Norden herankommt. Vielleicht sind aber letzten Endes beide Absichten dieses Berichts auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Nämlich so: die hereinbrechende neue Lebenseinstellung setzt vorangegangene Kategorien ab, darunter auch die des Südens gegen den Norden. Jedenfalls sollte uns die „18. Bienal Internacional de Sao Paulo" nachdenklich machen.

Hans-Joachim Lenger

„Das Herz ist keine Pumpe"

Zum Tod Joseph Beuys'

Mit einer Strenge, einem Ernst, den man mystisch nennen sollte, hat Joseph Beuys den Stein der Weisen herzustellen gesucht; und das ist keine Metapher, kein Bild, kein erhöhender Vergleich jetzt, nach seinem Tod. Wer ihn erlebt hat, wenn er künstlerisch arbeitete, wird sich unwillkürlich zurückversetzt gefühlt haben in eine Zeit, in der Alchymiker eine ebenso qualitative wie spirituelle Natur zirkulieren ließen, Substanzen aufklärten, austauschten, veredelten, in den Elementen mögliches Heil suchend, und ein hermetisches Wissen ausbildend, in dessen innere Bezirke nur gelangen konnte, wer sich einer strengen Initiation unterwarf.

Wer das Werk Joseph Beuys' von der Renaissence her versteht, von der Heilkunst eines Paracelsus, der Mystik eines Jakob Böhme, dem kann es sich aufschließen; und dem spricht es davon, daß es sich nicht wird *ein*schließen lassen in die engen Bezirke dessen, was diese Kultur als „Kunst" und „Kunstbetrieb" einfriedet. –

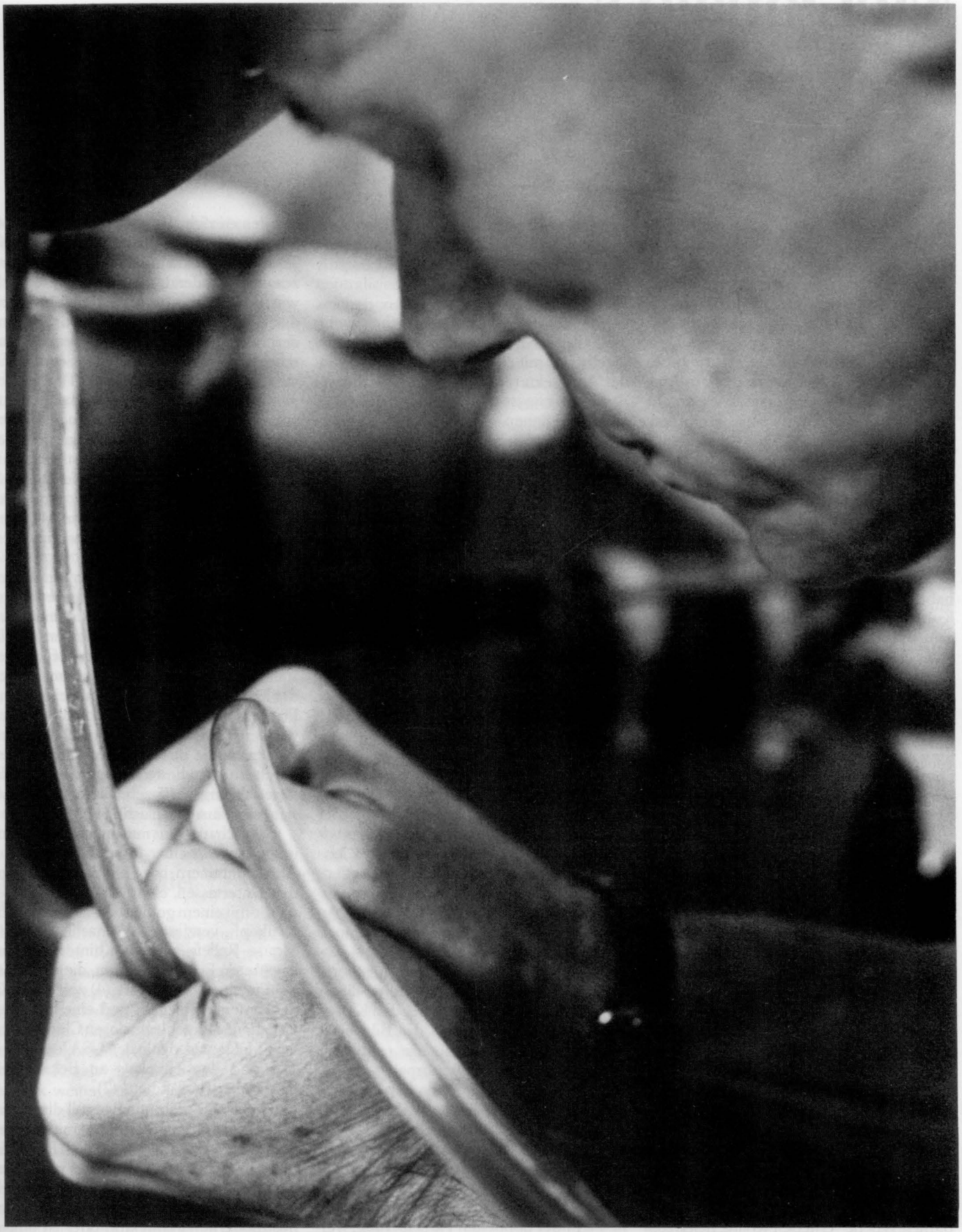
Ich frage also nach der Faszination, die Beuys übergreifend auch für diejenigen besessen hat und besitzen wird, die seine Arbeit und sein Denken ablehnen; ich frage nach dem rätselhaften Umstand, daß Beuys – inmitten der rasend wechselnden Modetrends auf dem Kunstmarkt und ohne sich diesen Trends zu unterwerfen – stets so etwas war wie ein vermittelndes Zentrum, an dem sich ein Gesamtverständnis der Gegenwartskunst bilden konnte. Und ich frage nach dem Geheimnis, daß Beuys bei allem, was er tat, von einleuchtender Souveränität war: wenn er das Rektorat der Düsseldorfer Kunstakademie mit Hunderten von Studenten besetzte, um ihre Aufnahme durchzusetzen; wenn er eine Organisation für direkte Demokratie gründete; wenn er ein „grünes" Bundestagsmandat anstrebte; wenn er alle gesellschaftlichen und sozialen Bereiche, in denen er auftrat, mit den rätselhaften Zeichen seiner Arbeit besetzte: dem Hut, dem Filz, dem Honig, dem Hasen, dem Stock...

Stets erschien das jenen, die solche Zeichen aufmerksam zu buchstabieren suchten, in aller Rätselhaftigkeit einleuchtend zu sein; und noch die Heftigkeit, mit der andere seiner Inszenierung Scharlatanerie nachsagten, bestätigte die Energie und herausfordernde Kraft, die von Beuys ausging. Irgendwie war es auch seinen Gegnern nicht oder nur schwer möglich, dem Künstler Beuys, wenn er politisch auftrat und argumentierte, den Rat zu erteilen, sich auf den „Bereich" der Kunst zu beschränken und nicht in einem anderen zu dilettieren. Und dies ermutigt mich zu der Überlegung, daß die Verwirrungen und Mißverständnisse, die Beuys ausgelöst hat, notwendig fortdauern werden, solange man ihn und seine Arbeit unter den allzu engen Kategorien heutiger Kunst und heutigen Kunst-Betriebs zu subsumieren sucht.

Verwirrung etwa löst bis heute aus, was er als seinen „erweiterten Kunstbegriff" verständlich machen wollte und was meist in der vulgären Form kolportiert wird: jeder Mensch sei ein Künstler. In der Regel ist dieser Entwurf von Kunst in der öffentlichen Diskussion nie über eine banale Interpretation hinausgekommen: dann sei ja jede Lebensregung in unserem alltäglichen Dahinexistieren schon Kunst!?, und stets mußte Beuys daher – behutsam und beharrlich – vor solcher Banalisierung warnen. Denn kein Mißverständnis könnte größer sein, und die Herausforderung zu ermessen, die in dem „erweiterten Kunstbegriff" verborgen ist, wird daher Aufgabe bleiben. Er ist einer Bewegung verpflichtet, in der eine Ästhetik des Genies abgelöst werden wird, die bis heute die Vorstellung von künstlerischer Arbeit diktiert; eine Vorstellung, die uns mit dem Zeitalter der Klassik immer noch verbindet. Dagegen setzt er eine Erfahrung an, die in der Renaissence einmal aufgetaucht war und heute, im Zeichen einer erneut problematisch gewordenen Moderne, an Intensität gewinnt: nicht die Produktion, Akkumulation und Herrschaft der Grenzen, sondern der Austausch, die Zirkulation und eine Universalität von Entsprechungen eröffnen den Raum einer Aufklärung, die uns allerdings lange verschüttet geblieben ist.

Erst von hier aus könnten einige Rätsel, die Beuys aufgegeben hat und aufgeben wird, näher zu betrachten sein. Von hier aus, könnte man sich vorstellen, laufen Fäden von Entsprechungen zur einschneidenden Geste Marcel Duchamps und ihrer Subversion des Genialen; von hier aus wird jener übergreifende Gestus einsichtig, mit dem Beuys die Grenzen in Frage stellte: Grenzen von Kunst und Politik, Kreativität und Alltag, Natur und Industrie. Von hier aus könnte auch die faszinierende Kraft einer ebenso ernsten und mystischen wie zugleich heiteren und gelösten Subversion ermessen werden, die von Joseph Beuys ausgegangen ist. Subversion, die mit kindlicher Unschuld und heiterer List gleichermaßen den Austausch aller Elemente, Potenzen und Energien an die Stelle des Zwangs zur Produktion und des Wahns zum Genie setzte. „Das ist keine Pumpe", hatte Beuys in den „Spuren" seine Arbeit „Honigpumpe" erläutert, „sondern lediglich ein Austauschorgan, also die Mitte, wo der Austausch stattfindet, indem das abgebaut wird, was erneuert wird. Die Pumpentheorie ist ja sowieso falsch. Das Herz kann nie eine Pumpe sein. Da wäre der Mensch in einem halben Jahr tot. Der Kreislauf ist autonom." „Das war die Basis für die Honigpumpe: an und für sich sollte die Honigpumpe durch den Willen laufen. Wir sind aber nicht so weit. Diese Ökologie aus dem Nichts heraus muß natürlich kommen, das wollen wir machen. Die *Menschen* sind die Honigpumpe, das war die Idee. Sie sollte ein Abbild der menschlichen Kreativitätsebenen sein. Wille, Empfindung, Denken – und daß das ganze natürlich vollkommen eingerostet ist bei uns. Das Kreative, die menschliche Kreativität im Sinne einer Aufrichtung der Natur, das gibt es hier noch nicht; das fängt jetzt langsam an."

Joseph Beuys, der Künstler, Philosoph, der Alchymiker und Arzt, der Aktionist und Politiker, ist in der Nacht vom 23. auf den 24. Januar gestorben; Mitglied im Freundeskreis der „Spuren", hatte er uns ein ganzes Heft dieser Zeitschrift (das neunte) thematisch, inhaltlich und künstlerisch zum Geschenk gemacht. – Es gibt viele Äußerungen, die vermuten lassen, daß er vor dem Tod keine Angst fühlte,, sondern ihn selbst noch als Austausch verstanden wissen wollte. Auch hierin wird er uns fremd, rätselhaft und Herausforderung bleiben.



Wolfgang Pauser

McDonald's

Vom Gastsein jenseits des guten Geschmacks

Um ein McDonald's zu begreifen, möchte ich es im Folgenden unternehmen, ein McDonald's Restaurant als Kunstwerk mißzuverstehen, ohne jedoch deshalb funktionale und ökonomische Zusammenhänge ganz aus den Augen zu verlieren. Anlaß zu diesem Umweg gab der Wiener Performance-Künstler Alfred Zellinger, der ein McDonald's zum Kunstwerk erklärt hat. In seinem Buch „Stadtwolf" schreibt er: „Environment: Ein McDonald's Restaurant einfach schließen und es, so wie es ist, zum Museum erklären ... dessen Besuchszeit identisch sein mag mit der früheren Öffnungszeit ... McDonald's als Kunst: McDonald's zu besuchen mit abweichendem Bewußtsein ist Kunsterleben ... " Was könnte Zellinger bewogen haben, gerade ein McDonald's zum Kunstwerk zu erklären? Walter Benjamin schreibt in seinem Passagenwerk: „Der Überbau ist nicht Abspiegelung des Unterbaues, sondern dessen Ausdruck, so, wie beim Schläfer ein übervoller Magen im Trauminhalt seinen Ausdruck findet, nicht seine Abspiegelung ... Mode wie Architektur stehen im Dunkel des gelebten Augenblicks, zählen zum Traumbewußtsein des Kollektivs."

Was nun in einem McDonald's zum Ausdruck kommt, sind, wie mir scheint, einige Tendenzen der Alltagskultur der Gegenwart, welche dort kulminieren und deshalb sich ihrer Erkennbarkeit nähern, etwa so, wie in einem Kunstwerk Wahrheit zum Erscheinen kommen mag. Nicht die Marketingstrategien des Managements von McDonald's haben mich interessiert, sondern deren fertiges Ergebnis, das über die bewußten Absichten seiner Gestalter hinausgeht und hinter diesen zurückbleibt. Wenn auch die meisten Elemente eines McDonald's funktional determiniert sind, so gehen sie doch nicht in ihrer Funktion restlos auf: McDonald's ist ein Stück Volkskunst, oder, wie es in jener dem Unterausschuß des amerikanischen Kongresses einst vorgelegten Resolution, die die zweite Oktoberwoche zur „Nationalen Cheeseburger-Woche" erheben wollte, heißt, „ein Bestandteil der amerikanischen Tradition, der vom Volk als Kulturelement empfunden" (1) werde.

Architektur?

Meine Bemerkungen zur Verschränkung der Ökonomie mit der Welt der Zeichen möchte ich mit einigen Beobachtungen an der Architektur, oder, für jene, die diesen Ausdruck unpassend finden, der Betriebsanlage, beginnen.

Nähert man sich einem McDonald's, so fällt einem als erstes das große, goldene, leuchtende „M", selbst Genußlaut wie auch Symbol doppelt gegupfter Üppigkeit, auf. Es kommt als Schriftbild jener Bilderschrift auf halbem Wege entgegen, die uns am Eingang auf der leuchtenden Bilderbuchspeisekarte, einer neuen „biblia pauperum", in jene Genüsse einweist, die sich hauptsächlich als Augenschmaus herausstellen werden. Große Fensterscheiben und Glastüren stellen eine besondere Offenheit zur Straße her: ein jeder ist gleichermaßen willkommen, es gibt keine Ausfilterung am Eingang, das McDonald's ist ganz und gar öffentlicher Raum, ist bloß ein Teil des es umgebenden urbanen Raumes und stellt keine Gemeinschaft der Gäste her. Fähnchen aller Länder über dem Portal verkünden die Internationalität des Konzerns, der uns nun kurz zu Tisch bittet. Wollen wir uns zu Tisch begeben, so weisen uns Bodenmarkierungen den Weg zum Ladentisch, zum Kassenpult mit den freundlichen, uniformierten Mädchen dahinter. An der Frontseite des Ladentisches erkennen wir etwas, was wie ein antiker Fries (4) aussieht, ein Gipsrelief, und fragen uns unter Umständen, wie, warum und woher dieser da hinunter gerutscht ist. Über den Kassen leuchtet „überlebensgroß" das Bild eines Hamburger. Eine Verkäuferin reicht uns ein goldglitzerndes Styroporpaket, das sie einer Maschine entnommen hat, und eine „Kaltschale mit Vanillegeschmack", die sie aus einer anderen Maschine zapft.

Mit dem Abstellen des Tabletts ergreifen wir nun Besitz von einer kleinen Parzelle des in der Mitte durch eine Rille bereits geteilten Tisches und durchlaufen damit eine Figur der doppelten Parzellierung, welche den einzigen Rest von Privatheit im öffentlichen Raum McDonald's darstellt. Die Tischkanten sind nicht parallel, sondern zusammenlaufend, sie geben einen rasch wieder frei, sie indizieren die Flüchtigkeit des Gastverhältnisses bei McDonald's, indem sie ein dem „fast food" gemäßes rasches und unachtsames sich Setzen und sich Erheben gewährleisten. Tischtücher gibt es keine, überhaupt findet sich nichts von jenen Textilien, mit denen andere Gasthäuser oft so überreich ausgestattet sind, um Heim-lichkeit herzustellen; statt dessen ißt man auf einem Papier, auf welchem die Speisen nochmals abgebildet sind. So bleibt der Tisch wie im Märchen immer voller Speisen, wieviel wir auch essen mögen.

Wir setzen uns nun auf einen jener Thonetsessel, denen man die hölzernen Beine abgesägt hat, um diese durch einen im Steinboden verankerten drehbaren Metallzylinder zu ersetzen: hier ist alles festgestellt. Oder aber wir lassen uns vom Anblick der Lederpolster verlocken, auf einer Bank Platz zu nehmen. In diesem Falle müssen wir Jean Baudrillards These vom fortschreitenden Ersatz des Realen durch Zeichen durch eine handfeste, unangenehme Realitätserfahrung verifizieren: die „Lederpolster" sind aus Hartplastik (4).

Wir schauen uns nun um und finden uns umgeben von einer Jugendstilstatue, von Abfallcontainern, bunt blinkenden fliegenden Untertassen, einer Alt-Wiener Bassena, die mit einem goldfarben-lackierten Löwenkopf verziert ist, Plastik–Mickey–Mouse–Reliefs, einer von hinten neonbeleuchteten Fensterimitation, die eine Aussicht in einen Schloßpark (4) zeigt, von Videokameras, Spiegeln und einem bunten Relief jenes "geschlechtslosen Clownes Ronald McDonald, der in den USA Jesus Christus und den Nikolaus an Bekanntheit längst übertrumpft hat." (2)

Fragt man sich nun, was all die aufgezählten heterogenen Dinge miteinander verbindet, so kommt man zu dem Ergebnis, daß das Nichtzusammenpassen jenes Prinzip ist, das hier Kohärenz herstellt. Handelt es sich etwa bei McDonald's um postmoderne Architektur, oder ist umge-

kehrt die postmoderne Architektur nichts als die Apotheose des McDonald's-Prinzips in den Himmel der Kunst? Frederic Jameson formuliert in seinem Aufsatz „Postmodernism and Consumer Society" zwei Kriterien der Postmoderne, welche ein McDonald's durchaus charakterisieren, nämlich „Pasticcio" und „Schizophrenie". Unter „Pasticcio" versteht er die Parodie eines Stils, die nicht mehr komisch ist, weil es keinen ernsthaften, normalen Gebrauch des Stils mehr gibt, dem gegenüber seine Parodie noch lustig wäre – „parody without laughter". Unter Schizophrenie versteht er, Lacan folgend, den „Zusammenbruch der Beziehung zwischen den Signifikanten".

Die oberste Regel des traditionellen bürgerlichen Geschmacks, nämlich die, daß alles zusammenpassen muß, ist hier also außer Kraft gesetzt. Gleichzeitig ist diese Architektur auch nicht funktionalistisch im herkömmlichen Sinne. Vielmehr finden wir bei McDonald's eine neue Weise der Ästhetisierung, welche sich sowohl jenseits der Herstellung der Illusion privater Gastlichkeit als auch jenseits der Hoffnung des Funktionalismus, daß aus dem ganz und gar Zweckhaften am Ende so etwas wie Schönheit herausspringen werde, bewegt. Durchaus funktional jedoch scheint diese Innenraumgestaltung für die Förderung des Umsatzes zu sein.

Entsublimierung der Freßlust?

Über mögliche funktionale Deutungen des Verlustes der Referenz von Zeichen bei McDonald's entstand bei einem gemeinsamen Mittagessen daselbst mit einem Freund eine Diskussion. Er meinte, „es handelt sich um eine negative Repräsentation des Regelsystems. Als Aufgehobenes besteht das Regelsystem der herkömmlichen Ästhetik weiter und signalisiert, daß man hier auch noch in der Durchbrechung aller Regeln eines 'zivilisierten' Mahles noch innerhalb dieses Regelsystems aufgehoben essen kann. Die sinnlosen Zeichen verkünden zudem die Hoffnung auf Aufhebung der semiotischen Komplexität." Ich wandte dagegen ein, daß die diversen Kultursymbole deshalb in einer solchen Kombination versammelt sind, in der sie ihre kulturellen Ansprüche wechselseitig demontieren und neutralisieren, um gemeinsam ein Superzeichen zu bilden, welches die Entsublimierung der Freßlust dadurch einleiten soll, daß in ihm die Denunziation aller kulturellen Verbindlichkeiten beschlossen liegt.

Eine weitere Funktion des Architektur-Pasticcio läßt sich erahnen, wenn man bedenkt, daß Geschmack immer auch das Ergebnis von Ausschließungen und Filterungen ist, sei es von Menschen, Verhaltensweisen, Formen oder was immer. Der McDonald's-Konzern will nichts und niemanden ausschließen, darin besteht sein Geschäft, umgekehrt hat er für jeden etwas, von der Mickey-Mouse bis zum antiken Fries. Dabei ist McDonald's kein Kompromiß zwischen Ästhetik und Funktion (wie etwa ein Grand Hotel), es will nichts anderes darstellen als es ist, es will nichts scheinen. Die Bilder verweisen auf nichts und weisen daher auch nichts mehr an. So, wie Zeichen einander Bedeutung verleihen können, können sie einander auch Bedeutung nehmen. Wie auch in Video-Clips und Breakdance sind hier Sinnpartikel sinnlos aneinandergereiht. Von jenem „Ansinnen", das für Kant das Kriterium des Ästhetischen gegenüber dem Angenehmen ausmachte, kann hier keine Rede mehr sein. Bei McDonald's kann man über Fragen des Geschmacks nicht einmal mehr „disputieren". McDonald's ist nicht geschmacklos, es ist vielmehr jenseits des guten Geschmacks. Was hier an ästhetischer Einheitlichkeit zwar nicht „angesonnen", sondern einfach hergestellt wird, sind Geschwindigkeit, Intensität, eine hohe Reizschwelle, Konsum und „Hunger nach Bildern", dies aber nicht über ästhetischen Erscheinungen implizite moralische Urteile, sondern mittels der Überwältigung des Gesichtssinnes.

Die goldene Bassena

Als Beispiel für das Entweichen der Referenz von den Zeichen möchte ich nun die Bassena herausgreifen. Wir kennen sie aus den Gemütlichkeitskontexten anderer Gaststättendekorationen, wo sie als ernstgemeintes Symbol jene verlorengegangene Kommunikation der Vergangenheit herbeibeschwören soll, nach der heute eine nostalgische Sehnsucht besteht. Sie ist dort volles Zeichen, welches Geschichten und Geschichte zu erzählen vermag, die in es versammelt sind. Es gab vor einigen Jahren sogar ein Lokal in Wien, das „Brunnen" hieß und von einer an zentraler Stelle montierten alten Bassena seine Identität und Atmosphäre zu beziehen hoffte. Dort, wo die Bassena verbindlich Gemütlichkeit stiften soll, ist sie erfülltes Zeichen wie etwa die von van Gogh gemalten Bauernschuhe, von denen Heidegger schreibt, daß „in ihrer derbgedienten Schwere... die Zähigkeit des langsamen Ganges durch die immergleichen Furchen des Ackers aufgestaut" sei...

Etwas ganz anderes ist die Bassena bei McDonald's. Sie erzählt gar nichts, bleibt stumm. Sie ist da, weil sie in anderen Gaststätten zur Dekoration verwendet wird und somit ein möglicher Dekorationsgegenstand geworden ist. Die Goldlackbemalung und die Nachbarschaft der Mickey-Mouse haben die Bedeutung vertrieben, haben die Bassena zum leeren Signifikanten gemacht. Die Dekoration bei McDonald's ist eine Versammlung solcher leerer Signifikanten, welche ausgebrannte Ruinen, also Reste sind aus dem Zeitalter ihrer intrakontextuellen Verwendung. Wir kennen den Bruch, wenn sich ein Würstelstand neben einer Ruine ansiedelt. Hier hat ein Würstelstand Ruinen bei sich angesiedelt, jedoch der Bruch bleibt aus. Bei McDonald's gibt es keine ästhetischen Widersprüche mehr, weil die Zeichen nicht mehr sprechen. Bei McDonald's paßt nichts zusammen, und genau deshalb paßt alles zusammen. Zahllose Zeichen sind versammelt, doch ihre Mythen sind suspendiert, außer Kraft gesetzt. Die hier zum Dekor bemühten Zeichen bemühen sich nicht mehr, das herzu-

stellen, worauf sie verweisen. Solcherart verstummt, sind sie dennoch laut, wie ein Geräusch laut ist. Die eingespielte Hintergrundmusik, „elevator muzak", wie man in ihrem Ursprungsland Amerika sagt, deren Melodien auch nur Geräusche sein dürfen, paßt zu diesem Rauschen der Zeichen.

Lustvolle Affirmation

Die McDonald's-Ästhetik verspricht auf eine neue Weise Sinnlichkeit. Sie tut dies nicht wie die herkömmliche, indem sie nach außen, auf an anderen Orten und zu anderen Zeiten authentisch sinnlich Erlebtes verweist, sondern im Gegenteil alle Verweise kappt, um Genuß hier und jetzt anzuweisen. Die nackten Zeichenkörper leisten so eine besondere Affirmation, also Einleitung, Begleitung, Steigerung, Bestärkung und Absicherung einer sinnlichen Gegenwart. Ob die so hergestellte Intensität unser Bedürfnis nach einem genußvollen Mahl zu befriedigen vermag oder ob hier auf eine neue Weise ersetzt wird, was an sinnlichem Genuß entfallen muß aus Gründen der zu steigernden Rentabilität, muß jeder für sich entscheiden. Die Frage also, ob mit dem „Tod der Referenz" eine neue Sinnlichkeit lebendig wird oder ob wir nur eine neue Form einer zeichenhaften Anweisung auf die Herstellung eines sinnlichen Genusses einer Mahlzeit bekommen, die dann von der wohlverpackten Nahrung nicht eingelöst werden kann, möchte ich ihrem Geschmack (in beiderlei Sinn des Wortes) überlassen.

In dem Kapitel „Evolution des Tresens" beschreibt Wolfgang Schivelbusch (2) die Geschichte des Gastraums als eine der zunehmenden Kommerzialisierung, mit welcher eine zunehmende Entschleierung der kommerziellen Natur des Tauschaktes einhergeht. „Zu Beginn des 19. Jh. hält der Ladentisch (als Tresen) Einzug in die Gaststube", die dadurch ihren privaten Charakter verliert. Liest man die Evolution des Gastraumes mit ihren Stationen: Küche des Hauses – separate Gaststube – öffentlicher Speiseraum mit Tresen, als eine der zunehmenden Einschreibung der Kommerzialisierung in die ästhetischen Formen der Gastung, so sehen wir mit der Ablöse des Tresens durch die Supermarktkassa bei McDonald's diese Geschichte der Offenlegung des Tausches an ihr Ende gebracht.

Die „Küche"

Gleichzeitig finden wir bei McDonald's eine modifizierte Rückkehr zu der ursprünglichen Form der Gastung, dem Speisen in der Küche. Die geruchlos garenden Hamburger werden im selben Raum präpariert, in dem sie auch verzehrt werden. Freilich ahnt man eine „Küche" mehr, als man sie sieht. Die maschinenhaften Metallkästen, denen die Essenspakete entnommen werden und die vermutlich der Warmhaltung dienen, sind gerade hoch genug, um dahinter jene Uniformhütchen sich hin und her bewegen zu sehen, die einen glauben machen könnten, da werde etwas „gekocht". Das Bild, das die McDonald's-Küche insgesamt bietet, hebt so in sich den Widerspruch zweier Genesis-Mythen des Hamburgers auf: Dieser erscheint einerseits – quasi deus ex machina – als perfektes Produkt einer Maschine, andererseits als Ergebnis der Kochkunst in der Küche sorgender Köche. Die Realität der Herstellung ist damit gleichzeitig verdeckt und offengelegt. Freilich ist bei McDonald's nicht, wie ursprünglich, der Herd das Zentrum des Gastraums, sondern die vom Leuchtbild des Hamburger überstrahlte Kassa. Hierin besteht einer der wesentlichen Unterschiede gegenüber der sachlich-funktionalsten Institution öffentlicher Nahrungsaufnahme, dem Imbiß, von dem der Volkskundler Ulrich Tolksdorf schreibt: „Am Imbiß wird nichts verschleiert, es gibt keine Hinterbühne" (3). McDonald's, als reästhetisierter Imbiß gesehen, scheint in eine Zeit der „neuen Unsachlichkeit" gut hineinzupassen.

Das „Glorienbild"

Lassen wir uns nun von der Küche überleiten zum Bereich der Nahrungsmittel und deren (Re-)Präsentation. Der Nahrung begegnen wir zuerst als ihrem Abbild, das, zentral über der Kassa plaziert, die Szene beherrscht. Doch ist dieses Bild des Hamburger nicht bloß deskriptiv-informierendes Abbild, sondern darüberhinaus gleichsam ein „Glorienbild", das als solches ausgezeichnet ist durch seine besondere Größe und jene Leuchtkraft, welche ihm dahinterbefindliche Neonröhren verleihen. Es überstrahlt alle Vorgänge im Gastraum und verleiht ihnen Sinn, ist somit das zentrale Sinnbild im bilderdurchfluteten McDonald's. Zugunsten seines Sinnes haben die anderen Bilder, die architektonischen Zeichen, ihren Sinn abstreifen müssen. Ihre Versammlung zur gegenseitigen Neutralisierung dient unter anderem der Hervorhebung des einzigen Bildes, das hier Sinn stiftet. Das Hamburgerbild bedarf nicht, wie die üblichen Werbebilder für Nahrungsmittel, der reichen Garnierung und Einfassung von allerlei kostbarem Tafelrequisit und exotischen Zutaten. Der Hamburger schwebt, sich selbst genug, all-ein vor dunkelblauem Weltraumhintergrund. In seiner Dreieinigkeit hat er die nährenden Grundelemente des Fleischigen, Brotigen und Gemüsigen in sich vereint. Damit ist er Mythenbild, das von einer Nahrhaftigkeit kundet, die darin besteht, daß sie alle potentiellen Qualitäten von Nahrung in sich begreift. Er verspricht alles auf einmal, alles in einem, und das sofort.

Seine Form enthält auch schon die Gebrauchsanweisung: Hier wird, beinahe barbarisch, mit den Händen gegessen, die Brote ersetzen das Besteck; man wird den Mund übermäßig weit aufsperren müssen, um die dargebotene Üppigkeit sich einverleiben zu können.

Mir ist nur ein Philosoph bekannt, dem Nahrungsmittel immer wieder ein Thema waren, nämlich Roland Barthes. Ihn veranlaßte, wie er sagte, jede Speisekarte zur Erprobung seiner „Mythologie", seiner „Semiologie". Über Beefsteak schrieb er: „Beefsteak gehört zur selben Blutmythologie wie der Wein. Es ist das Herz des Fleisches, das Fleisch im Reinzustand, und wer es zu sich nimmt, assimiliert die Kräfte des Rindes... Man kann sich das antike Ambrosia gut von einer solchen Art schwerer Materie vorstellen, die unter den Zähnen sich auf eine Weise mindert, daß man zu-

gleich seine ursprüngliche Kraft und seine Fähigkeit zur Verwandlung und zum Sichergießen in das Blut des Menschen spürt. Es ist die zugleich geschwinde und konzentrierte Nahrung, es verwirklicht die bestmögliche Verbindung zwischen Ökonomie und Wirksamkeit, zwischen Mythologie und Formbarkeit seines Konsums." Wollen wir Roland Barthes folgen, so können wir vom Fleisch des Hamburger uns einen Mythos des Elementaren, kräftig Nahrhaften, Schweren erzählen lassen. Dieser Schwere sind beim Hamburger Elemente der Leichtigkeit beigegeben: sein freies Schweben im Bild, die Luftigkeit des hellen Brotes, seine Leuchtkraft. Wir finden also auch beim Hamburger die Figur der Aufhebung eines Widerspruchs, in diesem Fall des Widerspruchs zwischen schwer und leicht, in ein gemeinsames Zeichen.

In seinem Japan-Buch („Im Reich der Zeichen") hat Roland Barthes aus dem Vergleich zwischen westlicher und japanischer Küche ein Begriffspaar entwickelt, welches uns das nicht Selbstverständliche, also die kulturelle Bedingtheit, der Gestaltungsformen der Nahrungsmittel einsichtig machen kann. Er nennt die westliche Nahrung „zentriert", die japanische hingegen „dezentriert". „Die westliche Nahrung – aufgehäuft (und) aufgeblasen, bewegt sich stets in Richtung auf das Große, Ausladende, Überfließende und Üppige... die östliche Nahrung folgt der entgegengesetzten Bewegung, sie verflüchtigt sich ins unendlich Kleine,... (ihre) eßbare Substanz besitzt kein kostbares Herz, keine verborgene Kraft, kein Lebensgeheimnis: Keine japanische Speise hat ein Zentrum (ein Speisezentrum, wie es unser Ritus mit sich bringt, der die Mahlzeit in ihrem Ablauf zu ordnen und die Gerichte einzurahmen und mit Überzügen zu versehen sucht); alles ist hier Verzierung einer weiteren Verzierung,... eine Ansammlung von Fragmenten."

„Zentrierte Nahrung"

Dieser Vergleich läßt uns den Hamburger, wenngleich dieser nicht wie die herkömmliche westliche Nahrung Zentrum von Saucen, Krusten, Hüllen, Garnierungen, Service und Bestecken ist, deutlich als Produkt westlicher, zentrierter Nahrungsmittelgestaltung erkennen. Das Fleisch als kraftspendendes Zentrum ist umschlossen von den Käse- und Brotscheiben und der Verpackung. Durch seine Symmetrie übertrifft der Hamburger herkömmliche Speisen noch an Zentriertheit und fördert dadurch sein Image, Konzentrat zu sein, essenziell (also von unnötigem Beiwerk bereinigt zu sein), alles in Einem zu sein und Essen auf den Punkt zu bringen, nämlich den Zeitpunkt seiner Verschlingung.

Ich kann nun nicht umhin, den Verdacht eines funktionellen Zusammenhangs zwischen dem großen Leuchtbild, das ich eben als Mythenbild charakterisiert habe, und jener aufwendig glitzernden Verpakkung, in der wir den Hamburger überreicht bekommen, auch wenn wir ihn gleich im Restaurant verspeisen wollen, zu äußern. Dem ersten Anschein nach paßt diese Verschwendung an Verpackungsmaterial gar nicht in das Konzept betriebswirtschaftlicher Optimierung, das man dem McDonald's-Konzern so deutlich anmerkt. Nimmt man sich die Mühe, das ausgepackte reale Hamburger mit seinem Bild zu vergleichen (was man freilich normalerweise nicht tut, da das spektakuläre bunte Treiben rundum, die Bilderflut, die Augen in ihren Bann ziehen), so erweist sich das reale Hamburger als vergleichsweise blaß, unscheinbar, amorph. Die am Bild üppig hervorquellenden Käseecken, Gurkenscheiben, Senf und Ketchup haben sich unter die weißliche Semmel zurückgezogen, die dünne Fleischscheibe ist grau statt bräunlich-brutzeind und erinnert in ihrer Konsistenz kaum an gebratenes faschiertes Rindfleisch.

In der Differenz zwischen dem abgebildeten und dem verkauften Hamburger dürfte ein Teil der Gewinnspanne stecken, welche die Verpackung mit zu verhüllen hat. Weiters ermöglicht es die Styroporverpackung, ein wenig Luft mitzuverkaufen als scheinbare Größe des Erworbenen, und dann noch eine kindliche Freude beim „Packerlöffnen" zu gewähren. Das Paket wiederholt auch die gewohnte Warenform und weist durch seine assoziative Nähe zum Proviantpäckchen auf die erwünschte Flüchtigkeit des Aufenthalts: „move them in and move them out" lautet eine Devise des McDonald's Managements (1).

Wie schmeckt nun der Hamburger? Meinem Empfinden nach schmeckt er neutral, indifferent und somit gut in dem Sinne, daß er nicht schlecht schmeckt. Was das Bild an Geschmack zu ersetzen hat, erweist sich, wenn wir versuchen uns vorzustellen, wie gebratenes Faschiertes in einer Semmel schmecken könnte und würde, wenn wir das Fleisch beim Fleischhauer selbst gekauft und selbst zubereitet hätten.

Claude Levi-Strauss hat in seinem Werk „Das Rohe und das Gekochte" gezeigt, daß in der amerikanisch-indianischen Mythologie der Übergang von der Natur zur Kultur im Übergang vom Rohen zum Gekochten symbolisiert ist. Vielleicht ist der zweite Schritt vom Gekochten zum Verpackten von diesem genuin amerikanischen Kulturbegriff her als durchaus konsequente Weiterbildung jenes alten Kulturmythos zu verstehen. Die Verpackung ist nämlich auch in Verbindung mit den vielen anderen Zeichen besonderer Reinlichkeit, die McDonald's aufbietet, zu sehen. „Junk Food", „was man", so Tolksdorf, „ja wohl mit zerkleinerter Drecknahrung übersetzen muß" (3), avanciert dank seiner Verpackung ins Reich der überantiseptischsauberen amerikanischen Alltagskultur. „Bei den amerikanischen Imbißketten mit ihrem Schwergewicht auf Qualität, Hygiene und Sauberkeit wird bereits die Peinlichkeitsschwelle noch einmal erhöht. Mit McDonald's verliert der Imbißstand seine proletarische Unschuld".(3)

Schillers Hoffnung...

Die Marketingstrategen des McDonald's-Konzerns bemühen sich bewußt deshalb besonders um Kunden im Kindesalter: „je früher die Gewöhnung, desto nachhaltiger. Wir haben aus früheren Fehlern totgeborener Entwicklungshilfe-Anstrengungen gelernt, bei denen Modernisierungsansätze aus Mangel an Bewußtseinsveränderung immer wieder an den hartnäckigen kultu-

rellen Barrieren scheiterten".(1) Dank McDonald's scheint Friedrich Schillers Hoffnung auf eine ästhetische Erziehung des Menschengeschlechtes nahe ihrer Erfüllung zu sein.

Das auffallend helle und farbige Neonlicht ergießt sich wie eine Lackdusche über alle Gäste und integriert sie, indem es ihnen Glanz verleiht, in das Spektakel. So begegnen die Gäste einander als leuchtende Bilder, wodurch sie gleichzeitig füreinander zu Werbebildern für McDonald's werden. Das bunte, modische Treiben ist nahe dem Kostümfest, freilich mit dem Unterschied, daß sich hier die Belebtheit bloß der Umsatzhäufigkeit verdankt anstatt einem festlichen Beisammensein. Beisammen ist man hier als Vereinzelter, dessen Erscheinung eingeht ins Spektakel zu fremdem Zweck.

„fast food happyness"

„Fast food happyness" ist auch die Freudigkeit der Affirmation, die Lust an der eigenen Verdinglichung. Man fühlt sich wohl, wenn man bei einem Konzern zu Gast ist, geborgen „im Bauch" einer weltumspannenden Macht, zu der man nur noch 'ja' sagen kann und, sich ergebend, Ruhe finden. Hinter einem der Spiegel verbirgt sich, wie ich zufällig bemerkte, das Zimmer des Geschäftsführers, welcher durch den von hinten durchsichtigen Spiegel den Raum kontrolliert. Vor dem Spiegel arbeitete gerade eine junge Kundin an der Optimierung ihrer modischen Erscheinung, als jemand die Tür zum Chefzimmer öffnete und dadurch eine Sekunde lang das Verhältnis von Kontrolle und Selbstkontrolle zum Erscheinen brachte. Hinter die Auslagenscheiben, unter die Farblichtdusche und vor die Kontrollspiegel versammelt sich vor allem die modische Jugend zu solidarischem Narzißmus. Dem Wirtschaftsmagazin der „Presse" entnehme ich folgende Meldung: „Alle 17 Stunden wird irgendwo auf der Welt ein McDonald's-Restaurant eröffnet."

Streng genommen ist man bei McDonald's nicht Gast, sondern Kunde. Der Imbiß markiert die Grenze des Gastseins, McDonald's als reästhetisierter Imbiß liegt jenseits des Gastseins, so wie es im doppelten Sinne jenseits des guten Geschmacks liegt. Das Wort „Gast" konnte bisher deshalb zwei so verschiedene Dinge wie das private Gastsein und das Bewirtungsverhältnis gleichzeitig bedeuten, weil es zwischen diesen eine wenn auch ins Marginale laufende Kontinuität gab. Diese bestand 1.) in der – wenn auch in Grenzfällen mehrfach delegierten und bloß noch symbolischen – persönlichen Beziehung zwischen einem identifizierbaren Hausherrn und dem Gast, und 2.) in der, wenn auch nur symbolischen, Aufhebung des Prinzips des streng kalkulierten Tausches. Das Gastverhältnis bewegt sich zwischen verschwenderischer Freigiebigkeit einerseits und dem Supermarkt oder Imbiß andererseits. Im traditionellen Gasthaus finden sich mitunter folgende Elemente der persönlichen Gastfreundschaft:

1. Entnahme von Brot, Salat und Gewürzen ad libidum.
2. Persönliche Empfehlung der gerade besonders gelungenen Speisen
3. Begrüßung, unter Umständen Konversation, Erkundigung nach Wünschen und nach der Zufriedenheit der Gäste.
4. Zugaben, besonders im Fall von Reklamationen.
5. Die Möglichkeit, als Stammgast und durch Herstellen eines persönlichen Kontaktes Sonderbegünstigungen zu erwirken.

Bei McDonald's bekommt man nicht „das beste, was Küche und Keller bieten", sondern das marginal Verkäufliche, das dank dem Werbe- und Ästhetisierungsaufwand sich noch in Stückzahlen verkaufen läßt, bei denen das eingesetzte Kapital die höchste Rendite abwirft. Beim einzelnen Gastwirt bleibt der Tausch deshalb stets ein wenig unbestimmt, weil ein Wirt nicht mittels Statistiken seinen betriebswirtschaftlichen Optimalpunkt ermitteln kann. Diese Ungewißheit über die Möglichkeiten, das Preis-Leistungsverhältnis zu seinen Gunsten zu verändern, erzwingt von den Wirten eine Bemühung um den Gast, die über den strengen Tausch hinausgeht und die Tradition der Gastfreundschaft fortbestehen läßt. Die mit Gipsreliefs verzierte Supermarktkassa vermag es trotz ihrer ästhetischen Verausgabung nicht mehr, das Kundschafsverhältnis zu dem der Gastung zu wenden.

Das Opfermahl

Im McDonald's hasten die Menschen an einander wie auch an der Mahlzeit vorbei. Daß sie einander als auf modische Bilder Reduzierte begegnen, korrespondiert der Tatsache, daß auch das Hamburger ihnen intensiver als Bild begegnet als in dessen dürftiger Inkarnation. – Werfen wir nun einen Blick auf Feuerbachs Gastmahl-Bild. Einer Interpretation Klaus Heinrichs zufolge geht es darin um das „Kunst-Opfer", welches der sich der Kunst opfernde Künstler selbst ist. Wir sehen rechts die Philosophenrunde, in deren Gespräch plötzlich von links Alkibiades als neuer Gast mit den Flötenbläserinnen hereinbricht. Feuerbach hat diesen Moment des plötzlichen Eintretens des Eros ins Philosophengespräch aus Platos Erzählung ausgewählt und fest gehalten und somit den Eros in Schwebe gehalten. Das Bild ist, gemäß Heinrich, als profane Fortsetzung christlicher Abendmahlsdarstellungen der Opferung des Leibes Christi zu verstehen. Christus hinterläßt ein Zeichen, das seine leibliche Rückkehr verspricht. Das Wort, das Zeichen, wird wieder Fleisch werden. Im Kunstopfer nun opfert sich der Künstler, indem er sich ins Werk verausgabt. Der hereinbrechende Eros ist angehalten, er erreicht die Philosophenrunde nicht mehr: er ist dem Blick geopfert, dem Blick der Mittelfigur mit der Opferschale, die gleichzeitig für den klassizistischen Künstler steht, in der Blickachse zum Beschauer, dem Feuerbach malend nur mehr ein Abbild des aufgehaltenen Eros zeigen kann. Dergestalt ist auch hier das „Fleisch" Bild geworden, indem es mit dem Geist (rechts im Bild) nicht mehr zusammenkommen kann. In dem ästhetizistischen Bilderkult des 19. Jahrhunderts (dem dieses Bild entstammt) kommt der Eros nicht mehr in der überkonstruierten Malerei an, so sehr er beschworen wird. Er ist der Rationalität des Künstler-Philosophen geopfert.

Um diese Deutung noch weiter zu überspannen, habe ich die Szene in ein Mc-

Donald's verwandelt. Da ich versprochen habe, ein McDonald's als Kunstwerk mißzuverstehen, muß ich es nun wohl oder übel in die Tradition der philosophischen, christlichen und künstlerischen Gast- und Opfermähler einordnen.

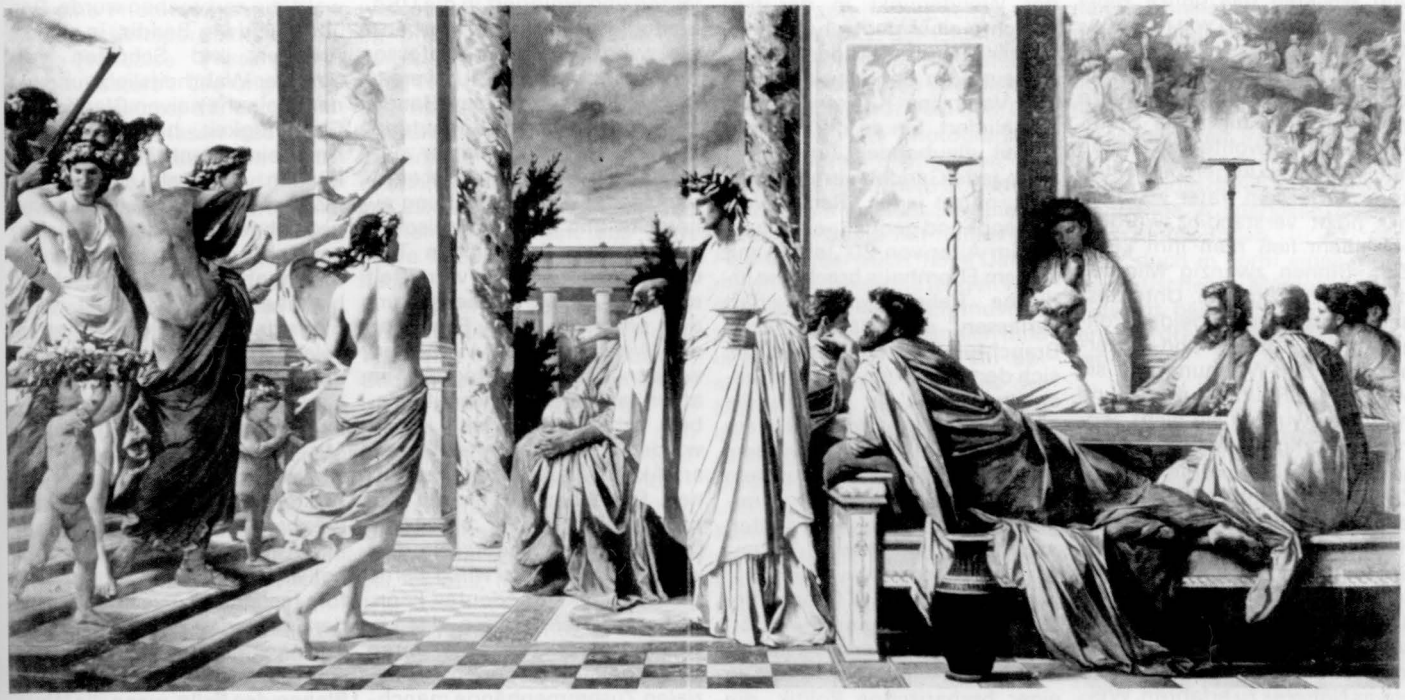
Nun: bei McDonald's ist das „Fleisch" in dreifacher Weise zugunsten seines Zeichens, seines Bildes, geopfert: Erstens, indem das Glorienbild, das ich auch ein Mythenbild genannt habe, jenes Fleisch zu supplieren hat, das in seiner Dürftigkeit allen Grund hat, sich in Verpackungen schamvoll zu verhüllen. Zweitens, indem jenes Im-eigenen-Leib-bei-sich-sein, jenes Sich-selbst-Spüren, welches am unmittelbar-sinnlichen Genuß erfahrbar ist, geopfert ist zugunsten des leeren Blicks, den die Bilderflut fasziniert und überschwemmt. Drittens ist der Leib seinem Abbild geopfert, das, im Spiegel laufend kontrolliert, durch seine zurechtgerichtete Pracht für die Blicke das ersetzen muß, was hier an Tischgemeinschaft und an Begegnung von ganzen Menschen entfallen ist.

Da das Befremden des Lesers über meine Art, über McDonald's zu reden, sich nun bis zur Unerträglichkeit gesteigert haben dürfte, möchte ich ihn mit einem Zitat Pierre Bourdieu's besänftigen, der von einer Kulturgeschichte des Dinggebrauchs fordert, „daß ihre Untersuchung in eine Analyse des Prozesses münden muß, über den die Objektivität in der subjektiven Erfahrung und durch diese verankert wird: Sie muß das Moment des Objektivismus überwinden, indem sie es aufnimmt und in einer Theorie der Entäußerung der Innerlichkeit und der Verinnerlichung der äußeren Lage begründet".

Abschließend muß ich Sie nun bitten, mit mir aus diesem Traum vom Kunstwerk, in dem, um nochmals mit Benjamin zu reden, vielleicht ein „übervoller Magen seinen Ausdruck" gefunden hat, aufzuwachen, alles Gesagte möglichst rasch zu vergessen, und McDonald's wieder nur mehr so zu verstehen, wie es sich selbst in seinem Werbeslogan verstanden wissen will: als ein „etwas anderes Restaurant".

(1) Christiane Grefe: „Hamburger Dramaturgie" in Kursbuch 79
(2) Wolfgang Schivelbusch: „Das Paradies, der Geschmack, die Vernunft"
(3) Ulrich Tolksdorf: „Nahrung – Not und Überfluß" in Konrad Köstlin, „Umgang mit Sachen"
(4) gefunden in McDonald's Johannesgasse und Mariahilferstraße in Wien

Anselm Feuerbach – Gastmahl des Plato



Magazin

Ausgeschlossenwerden

Eine deutsche Familie; Berlin, in der Zeit der Weimarer Republik: Der Vater ein geachteter Rechtsanwalt, Dr. jur., Autor zahlreicher juristischer Abhandlungen; die Mutter, eine ehemalige Schauspielerin, hält die Familie zusammen. Die Tochter ist hübsch, mit langen Zöpfen; sie macht eine Lehre. Der Sohn liest gern, besucht ein vornehmes Gymnasium im Grunewald, wird zum Klassensprecher gewählt. Die Familie bewohnt eine geräumige Wohnung im Westen Berlins, nicht weit vom Kurfürstendamm entfernt.

Das große Eßzimmer ist ganz in Weiß gehalten, mit Ausnahme eines grünen Kachelofens; ein weißes Büfett und ein Vertiko, weiße Stühle, ein weißes Klavier. Im sogenannten Damenzimmer dekorative Dresdner Porzellanfiguren, im Herrenzimmer ein riesiger Schreibtisch, mit Papier überladen, an den Wänden Bücher, gebundene Ausgaben der deutschen Klassiker: die gesammelten Werke von Goethe, Schiller, Lessing, von Hölderlin und Kleist. Bei Tisch wird oft auf die deutschen Klassiker angespielt. Jedes Weihnachten leuchtet der Christbaum. – Eine deutsche Familie. Doch plötzlich wird alles anders. Der Sohn berichtet:

„Um fünf Uhr morgens standen zwei Polizisten an der Tür und weckten das ganze Haus auf. Es war ein Tag wie jeder andere. Mein Vater wollte ins Büro gehen. Ich wollte in die Schule gehen. Meine Schwester hatte eine Bürotätigkeit in der Stadt. Meine Mutter wollte sich um die häuslichen Angelegenheiten kümmern. Mein Vater war vorher nicht verständigt worden, vor allem ließ man ihm keine Zeit. Binnen zwanzig Minuten mußte er fertig sein. Unterdessen bewachten die beiden Polizisten den Vorder- und Hinterausgang der Wohnung. Für sie war es ein Routineauftrag, und natürlich wußten sie nicht, worum es ging. Glücklicherweise habe ich dank der verstrichenen Zeit und des wohltätigen Nachlassens meiner Erinnerung die Hysterie dieses Tages aus dem Gedächtnis verloren. Wahrscheinlich wurden kostbare Minuten mit dem Versuch verschwendet, von den teilnahmslos dabeistehenden Polizisten etwas Näheres zu erfahren. Weitere Minuten vergingen mit der enervierenden Auswahl einiger Kleidungsstücke und Toilettenartikel, die mein Vater mitnehmen durfte. Die zwanzig Minuten vergingen schnell. Als mein Vater und seine Bewacher fort waren, versuchten meine Mutter, meine Schwester und ich, so gut es ging, unseren Alltagsgeschäften nachzugehen. Erst später erfuhren wir, daß man ihn in das Gefängnis Spandau gebracht hatte – ironischerweise dieselbe Zitadelle im Norden Berlins, in der er während des Weltkriegs Dienst getan hatte."

Man schrieb den 2. Juni 1933, als dies geschah. Der Terror der Nazis hatte begonnen. Jener Tag, wie ihn Reinhard Bendix in seinem Buch 'Von Berlin nach Berkeley' beschreibt, ist der Wendepunkt in der Geschichte einer deutschen Familie, der verboten wurde, deutsch zu sein. Von Spandau aus wird der Vater ins KZ Brandenburg eingeliefert. Ein an die Gerechtigkeit glaubender Jurist wird ohne jede Gerichtsverhandlung und ohne jedes Recht verschleppt und gequält; ein Mann, der im Alter von 20 Jahren mit seinem Elternhaus brach, die jüdische Religionsgemeinschaft verlassen und das jüdische Brauchtum aufgegeben hat, um sich der deutschen Kultur zu assimilieren und der glaubte, die völlige Identifikation mit dem Heimatland erreicht zu haben, wird bei der Entlassung aus dem Konzentrationslager zur Emigration aufgefordert und später, nach einem erneuten KZ-Aufenthalt, des Landes verwiesen. Der Versuch, eine lange Geschichte des Außenseitertums durch eigene Integration und Assimilation zu überwinden, scheitert an einer barbarischen Politik, die Außenseiter braucht, um auf sie die Aggressionen der Gesellschaft zu lenken.

Reinhard Bendix beschreibt dies. So ist sein Buch auch eine Studie über Marginalität und Randexistenz, über den Versuch dazuzugehören und die Erfahrung, ausgestoßen zu sein. Stationen der Geschichte einer jüdischen Familie, aufgezeigt vor allem an der Biographie des Vaters Ludwig Bendix und verschränkt mit der eigenen Lebensgeschichte. Vater und Sohn: eine Art Doppelbiographie.

In jenem Juni 1933 vertraute sich der 17jährige Schüler seinem Klassenlehrer an, bat um Verständnis dafür, nach der Verhaftung seines Vaters nicht den rechten Arm heben und 'Heil Hitler' rufen zu können. Die Antwort des Lehrers klang nach Anteilnahme, aber wenige Tage später wird Bendix von der Schule gewiesen. Die Familie wird isoliert. Zum aggressiven Antisemitismus kommen unter den Vorzeichen der veränderten Machtverhältnisse der gewöhnliche Opportunismus und der alltägliche kleine Verrat der Nachbarn, Kollegen und Freunde. Ein überzeitliches Phänomen.

Reinhard Bendix schließt sich einem Zirkel der Widerstandsgruppe 'Neu Beginnen' an, kann 1938 Deutschland verlassen und emigriert in die USA. Er studiert in Chicago, lehrt dort und wird schließlich Professor für Soziologie an der University of California in Berkeley. Bendix ist ein Soziologe von Bedeutung. In seinen Arbeiten hat er zwischen dem Empirismus der amerikanischen Sozialforschung einerseits und der europäischen geisteswissenschaftlichen Tradition andererseits vermittelt und sich große Verdienste um die amerikanische Rezeption des Werks von Max Weber erworben. Obwohl integriert im amerikanischen Universitätsleben, fühlt er sich doch immer wieder als Außenseiter, schon am Akzent als Fremder zu erkennen. Bei allem beruflichen und persönlichen Erfolg bleibt die Differenz, jenes Anderssein, das, wenn es erfahren wird, Ferne und Einsamkeit bedeuten kann, und das auch, wegen der erzwungenen Distanz zu anderen Menschen und Gruppen, die sozialen Zusammenhänge manchmal besser erkennen läßt und die Wahrnehmung schärft.

Distanz hält Bendix auch zur Biographie des eigenen Vaters, setzt sie aus Erinnerungen und Dokumenten zusammen und stellt sie in den übermächtigen Zusammenhang der deutschen Geschichte. Ludwig Bendix, geboren 1877 in einem westfälischen Dorf und gestorben 1954 im amerikanischen Exil, ist von dieser Geschichte getroffen worden. Die Spannungen, die sich mit der schnellen Industrialisierung Deutschlands und seiner forcierten politischen Einigung am Ende des letzten Jahrhunderts aufgebaut haben, der Erste Weltkrieg, die Revolution von 1918, Inflation, Wirtschaftskrise und die Auflösung der Weimarer Republik, Hitlerdiktatur, der Massenmord und der Zweite Weltkrieg mit seinen Folgen, der Teilung Deutschlands etwa, auch der Gründung des Staates Israel und auch der Nachkriegsrolle der USA, dies alles spiegelt sich in der Lebensgeschichte eines Mannes, der sich von seinem Judentum losmachen wollte, um in der Mitte der Gesellschaft einen Platz zu suchen, und der in der Kultur des deutschen Bildungsbürgertums eine Identität zu finden hoffte. Und diese Identität auch wirklich gefunden hatte – bis sie gewalttätig zerbrochen wurde. Der Jurist Ludwig Bendix, in seinen Arbeiten und Schriften von strenger Wahrheitsliebe und einem beinahe naiven Glauben an Gerechtigkeit, hat die Zerstörung seiner Identität nicht fassen können. Noch als er aus dem KZ Dachau zurückkam, schwer gezeichnet von den Torturen, versuchte er durch protestierende Eingaben, auf einem Recht zu bestehen, das es längst nicht mehr gab. Seine Kinder hatten solche Hoffnungen nicht mehr und haben seine Post abgefangen. Wenn man tief verwurzelt ist, kann man sich nicht lösen. Mit der Judenverfolgung hat sich eine deutsche Kultur selbst zerstört, deren Teil Ludwig Bendix war. An ihrer Lebensweise, ihrer Sprache und ihrem Denken hat er verzweifelt und ohne Erfolg festzuhalten versucht; nach der Emigration zehn Jahre in Palästina und anschließend im amerikanischen Exil. Von den Plagen des Exils, wenn die Wur-

zeln abgerissen sind, liest man nicht ohne Erschütterung.

Die Situation des Außenseiters und Abgedrängten symbolisiert Reinhard Bendix in seinem Buch durch den antiken Mythos des Philoktetes, einem der Krieger auf dem Weg nach Troja. „Bevor er sich dem Heer der Griechen anschließt, bekommt Philoktetes den Bogen und die Pfeile des Herakles. Mit dieser Waffe trifft Philoktetes unfehlbar ins Ziel, doch wird er auf dem Wege nach Troja von einer Schlange gebissen. Der Geruch seiner eiternden Wunde und sein Schmerzensgeschrei machen ihn so unerträglich für die Gesellschaft, daß seine Gefährten ihn auf der einsamen Insel Lemnos aussetzen." Der antike Mythos hat unverminderte Aktualität. Das Andersartige und Verletzte wird ausgeschlossen; dyr besonders Begabte ist stigmatisiert; die Fähigkeiten des Intellektuellen verkümmern im Exil. Das 20. Jahrhundert uxd die deutsche Geschichte zumal ist reich an solchen Ausschlüssen, Amputationen und Vernichtungen: Ludwig Bendix zum Beispiel. Nur im Mythos wird Philoktetes von der Insel Lemnos zurückgeholt, überwindet Troja und erringt den Sieg.

Eberhard Sens, Berlin

Reinhard Bendix: Von Berlin nach Berkeley, Deutsch-Jüdische Identitäten. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1985, 492 S.

Vom Schwinden der Sprache

„Du wirst sie nie erfahren - und Sie auch nicht - all' die Geschichten, die ich noch habe erzählen können beim Betrachten dieser Bilder." So setzt unvermittelt, fast noch in der Geschichte, da wo sonst der Nachspann des Films käme, die Stimme des Schrifttheoretikers und vielbeachteten Pariser Philosophen Jacques Derrida ein.

Und man will sie auch nicht hören. Man hat selber genug zu erzählen, will selber schreien, die Geschichte nochmal lesen, und nochmal. Lesen? Ansehen – einsehen – beobachten! Die Geschichte? Die neunundneunzig und eine Phototafel der dritten Gemeinschaftsporduktion von Marie-Francoise Plissart und Benôit Peeters*. Die ungezählten Augenblicke, die bei jedem Wiedersehen/–lesen neue Geschichten erzählen von Liebe und Haß, von Blick und Macht oder vom Photographieren und Schreiben. Zu sagen, daß uns hier Einblicke (regards) gewährt werden in Liebesspiel und Rollenkonflikte zweier Frauen oder in das Spiel mit Realität und Fiktion, in das „Aufsichts- (=Kontroll-) recht" (droit de regards) des Autors und Photographen über seine Figuren, würde jeweils die Fülle der möglichen Geschichten begrenzen – den Blick nur fixieren.

Auch Derridas *lecture*, dem 'Text' als Nachwort, dem Buch als Blickfang beigegeben, stellt nicht den *einen* Sinn fest, sondern versucht lediglich einige, manchmal ziemlich überraschende Lesarten, vorsichtige Annäherungen. Im Grunde sind es „des mots inutiles", unnütze Worte, wie er selbst sagt, die sich da plötzlich auf den letzten sechsunddreißig Seiten des Buches einfinden und ein lautes Selbstgespräch mit Blick auf das Vorhergehende führen. Bis auf wenige, gewissermaßen 'zufällig' photographierte Worte bilden sie den einzigen schriftlichen Text in dem Band. Das, was sie 'besprechen', ist eine Art Photoroman ohne Worte – ein Stummfilm zum Blättern. Aber es erinnert eher an den *Mann mit der Kamera*, Dziga Vertovs 'absoluten' Kamerafilm aus dem Jahre 1929, denn an ein Photobuch.

Das Fehlen verschriftlichter Rede und überhaupt: die gewaltige Stille im 'Text' verleiht den Bildern und ihren Geschichten ungewohnte Dimensionen. Die Reihung der schon für sich beeindruckenden Photos ergibt mitreißende Szenen, wundervolle Sequenzen, ohne daß man immer genau benennen könnte wovon, worüber: Frauen, Spiegel, Salons, leere Fabrikhallen, Treppen, Fenster, barocke Parks, Portale, Photos, Photos von Frauen, Treppen, Fabrikhallen...

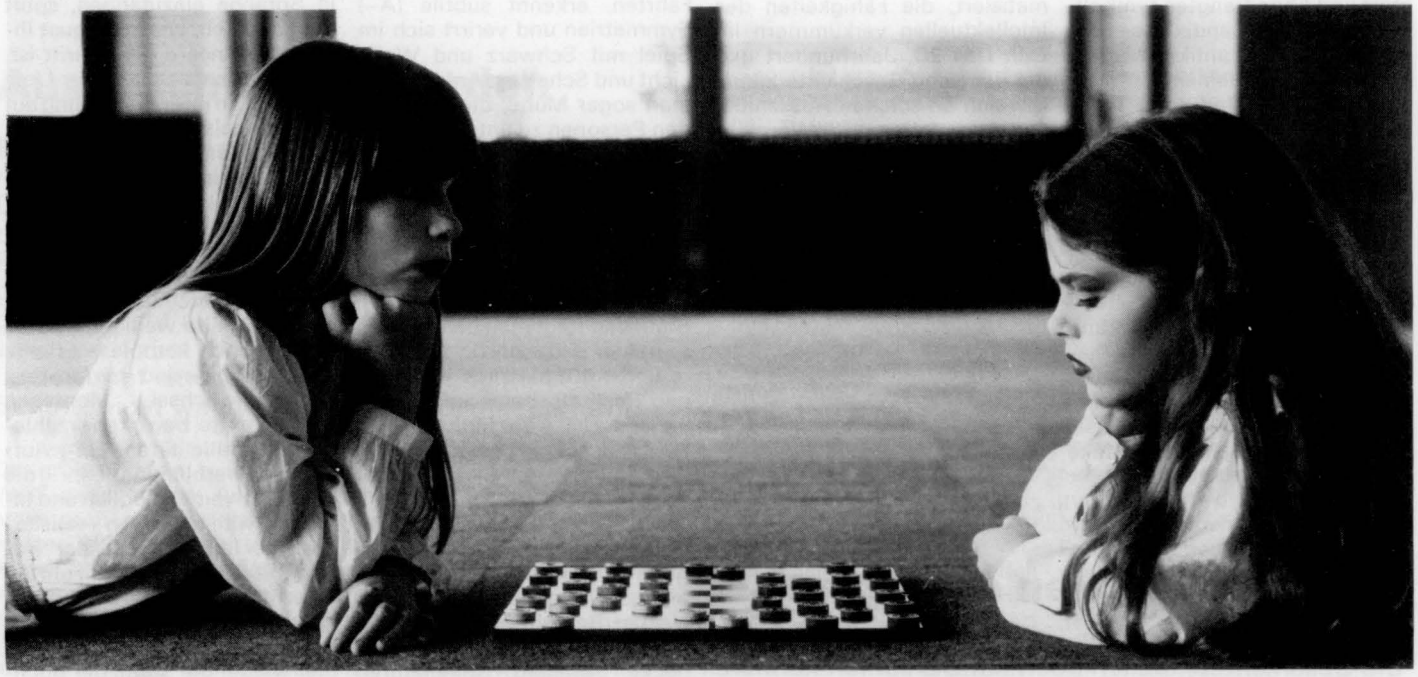
Immer wieder geht man auf Spuren-Suche und entdeckt hier noch ein Indiz, dort noch eine Ähnlichkeit. Man folgt falschen Fährten, erkennt subtile (A–) Symmetrien und verirrt sich im Spiel mit Schwarz und Weiß, Licht und Schatten. Anfangs hat man sogar Mühe, die handelnden Personen zu unterscheiden, und merkt nicht, wie man absichtlich über die Identitäten getäuscht wird, die nicht wie gewohnt durch Stimme, Name und Unterschrift fixiert sind. Jede erneute Lektüre bringt neue Klarheit und neue Verunsicherung. Staunend folgt man den Figuren von einer Bildebene in die andere und stößt plötzlich in der einen Realitätsebene auf Spuren der anderen, – der fiktiven? Man zuckt zusammen beim Umblättern: hat sich das Bild nicht bewegt?

Da sind zwei Frauen, die sich lieben. Zwei nackte, verschlungene Körper, aufeinander, übereinander. Auf einem großen, weißen Bett. In einem großen, leeren, weißen Salon mit Stuckdecke, Täfelung, Spiegeltüren und Kronleuchter. In einer Pause kommt es zu einem Vorfall: Eine der beiden Frauen ist (wird) 'verletzt'. Sie zieht sich an, flieht aus der Villa, in der die Andere verbittert zurückbleibt, rennt in einen Park à la „Letztes Jahr in Marienbad", wird photographiert, stürzt -. Schnitt. Auf der nächsten Doppelseite findet man sie im Bett mit der Photographin, das Photo des Sturzes über ihnen an der Wand...

Oder da ist dieses Photo, das die Photographin betrachtet, auf der Suche nach der Einen. Man sieht die Andere am Rand stehen - im Bild, und genau wie wir: die Photographin, vor dem Bild, und ich, 'hinter' der Photographin, zwei Mädchen beobachten, die in einer Halle auf dem Boden liegend Dame spielen. Sie spielen polnische Dame mit hundert (!) Feldern, aber auch 'feine Dame' mit viel Make up und langen weißen Kleidern. Plötzlich mustern sich die beiden, blicken sich (und uns) scharf an. Dann ein abschätziger Blick, und eins der Mädchen (die Verliererin?) wirft das Brett um, springt auf und rennt davon. Es beginnt eine turbulente Jagd mit vielen Treppen und Spiegeln, einer Polaroid-Kamera und einem Bett, an derem Ende das zweite Mädchen das Ausgangsbild der Sequenz auf den Boden/aus dem Buch wirft und sich die Photographin und die Andere plötzlich gegenüberstehen, zu ihren Füßen die Scherben des letzten Bildes der vorhergehenden Sequenz. Böse Blicke.

Bei dem Versuch, die Bilder in Sprache einzufangen, spürt man deutlich, wie inadäquat ihnen das Lineare der Schrift ist. Sie entfalten sich in erster Linie räumlich, in ihrer Anordnung auf den Doppelseiten und über den ganzen Band. Im Spiel ihrer Grautöne, in der signifikanten Verteilung von Schwarz und Weiß (in der Kleidung der Personen) oder im bewußten Einsatz von Größe, Format und Rahmen der (fast) durchweg rechteckigen, pro Seite wenigen Photos ergeben sich komplexe Effekte für Erzählfolge und -tempo. Perspektivenwechsel, Montagen und 'Schnitte' bewirken erzählerische Parallelitäten, Ein-, Auf- und Überblendungen, die sprachlich nicht möglich und filmisch zwar technisch realisierbar, aber letztlich 'unlesbar' wären. Mit Bewegung und Fahrten innerhalb eines Bildes und mit Zoomeffekten über mehrere Doppelseiten hinweg wird immer wieder die Statik der Buchseite überwunden. Das Hilfsmittel Sprache hinter sich lassend und den photographischen Aspekt der Gattung Photoroman forcierend, überschreiten sie deren Grenzen. Auch wenn sich manche Sequenzen als Übersetzung eines sprachlichen Rebus lesen lassen (vgl. das 'Dame'-spielen der Mädchen), gehen die Photos doch weit über das Sprachliche hinaus, weshalb Derrida in seiner *lecture* auch sagt, es handle sich weder um einen Roman noch um Kino. Beide unterliegen linearer Zeitlichkeit; hier jedoch wird die Zeit aufgehoben: auf jeder Doppelseite, nach jedem Umblättern, durch die Möglichkeit, irgendwo in der Mitte anzufangen, zurückzublättern oder durch das sich aufdrängende Wiederlesen-, Sichneuerzählenwollen – ist der 'Text' doch in Form eines (hermeneutischen?) Möbiusbandes angelegt, bei dem Ende und Anfang verdreht ineinander übergehen.

Walter Benjamin beklagte 1931 in *Der Erzähler* (1) den Untergang des Erzählens in unserer Medienwelt. Entsprechend ergeht es auch dem Lesen: seit man nach der Verbreitung der Druckerpresse nur noch 'extensiv' liest (Engelsing), wirft man eine Geschichte fort, wenn man sie konsumiert hat. Dabei zeigt ein Text doch gerade erst bei der 'relecture', wie eine Droge, seine Tiefe, seine Pluralität (2). Auch Photos werden in der Mehrzahl



nur konsumiert, einmal 'gelesen', verstanden: eingeordnet (in Alben) oder weggeworfen. Bei Photos hat man aber die Ursache dafür nicht nur in unserer Konsumhaltung zu suchen. Sie ist vielmehr begründet in der langen abendländischen Tradition (von Platon bis Rousseau über Baudelaire bis Benjamin) der Ablehnung von Schrift und Bild als dem gefährlichen Supplement der Idee. Es ist die Angst vor dem Bild, das Zeugnis ablegt von der Zeitlichkeit, im Gegensatz zum Spiegel und zum sprechenden Bewußtsein, die im Grunde immer nur nach vorne weisen, in die Zukunft ihres Projektes. Das gegenständliche Bild (Abbild) ist dagegen den Dingen und der Zeit näher als das (sich) *ad infinitum* reflektierende Bewußtsein, das immer nur dem Ego nahe sein kann – und will. Aus diesem Grund wird dem Photo die Möglichkeit einer 'Aura' abgesprochen und ihm die Schuld am Verfall derselben zugeschoben.

Die auratischen Qualitäten des Erzählens liegen in seiner Fähigkeit, uns „Kunde aus der Ferne" und „aus der Vergangenheit" zu bringen, sagt Benjamin (3). Er schreibt deshalb das Erzählen dem Handwerkerstand zu, in dem der „seßhafte Meister" und der „wandernde Bursche" zusammenkommen. Auch die Aura der Bilder entsteht durch Handwerk und Ferne. Die Handarbeit des Malers hinterläßt im Bild eine Schicht angehäufter Erfahrung und Erinnerung an den Schaffensprozeß, die sich in Photographien auch nicht über Dunkelkammerarbeit hineinzaubern läßt: sie ist und bleibt Sache eines Moments. Hier liegt der Punkt, warum sich so schwer über die Kunst Photographie reden läßt: sie ist grundsätzlich anders als die anderen Künste. Sie ist keine Verarbeitung von Wirklichkeit – im Sinne eines Prozesses. Sie kennt nicht die der Traumarbeit ähnlichen 'mimetischen' Prozesse der anderen abbildenden Künste. Ihre Aura liegt allein in der Ferne des Blicks.

Roland Barthes beschreibt in *La chambre claire* (4) die zwei elementaren Komponenten einer Photographie: das *studium* und das *punctum*, wie er sie nennt. Erstes ist das Kennzeichen konsumierbarer Photos, die eine Aussage haben und deutbar sind, wie zum Beispiel Reportagephotos. Andere Photos weisen jedoch vorwiegend ein anderes Element auf, etwas, das uns anspricht, ohne daß wir es benennen könnten: eine unwillkürliche Assoziation auslösend, eine Erinnerung an Gewesenes, Totes oder aber auch eine freudige Erleuchtung, ähnlich dem Satori des Zen, von dem Barthes im *L'empire des signes* so beeindruckt ist. Hat ein Photo vorwiegend *studium*, wird es betrachtet; hat es ein *punctum*, so blickt es den Betrachter an: „Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen. Die Funde der *mémoire involontaire* entsprechen dem." schreibt Benjamin (5) – wohlgemerkt gerade als Abgrenzung zur Photographie. Die Aura eines Photos war für ihn mit dem Verlust des Originals unwiderbringlich verloren, allein in der Beschriftung sah er eine Chance, einen „Assoziationsmechanismus" wieder in Gang zu setzen, der nicht nur Klischees produziert, damit die „Schuld aufgezeigt und die Schuldigen bezeichnet werden können", (6) was für ihn die eigentliche Aufgabe der Photographie ist. Im Barthesschen Sinne entstehen dadurch aber nur diskursive Photos unter dem Zeichen des *studium*. Die Chance des Angeblicktwerdens durch ein Photo ist für Benjamin gering. Photos haben für das „mit Sicherungsfunktionen überlastete Auge des Großstadtmenschen" (7) keinerlei Verbindung mehr mit der Ferne und der *mémoire involontaire* . Sie sind eines *punctums* nicht fähig.

Es ist vor allem die momenthafte Zeitlichkeit eines Photos, das Fehlen einer ihm eingezeichneten Dauer einer es schaffenden Arbeit, die dem Photo die Aura verwehren. Durch Hinzufügen eines Titels, einer Unterschrift, wird versucht, dem zu begegnen und dem Augenblick der Aufnahme ein Zweites danebenzustellen, Rudimente eines künstlerischen Bearbeitungsprozesses mit hereinzuholen. Wird dabei eine punktuell-plakative Aussage vermieden, kann ein poetischer Raum entstehen. Schon die Unterschrift mit Aufnahmeort und -datum ist eine solche Geste des Raumschaffens, aber auch sie hat etwas Diskursives, zum *studium* gehöriges. Wie wichtig dieses sprachliche Element ist, zeigt Benjamins Schlußgedanke zu seiner *Kleinen Geschichte der Photographie*, als er fragt: „Wird die Beschriftung nicht zum wesentlichsten Bestandteil der Aufnahmen werden?" (8)

Die Bilder in *Droit de regards* sind nicht beschriftet (9). Lediglich die Überschrift des Ganzen (eine Konzession an den Buchmarkt: ein Buch ohne Titel ist ein Ding der Unmöglichkeit) steuert ihre Lektüre, zugegeben relativ stark, im Sinne eines fernen *studium*. Dafür haben die einzelnen Photos viel *punctum unn* schaffen viel poetischen Raum in ihrer Verteilung über die Seiten und in der 'Logik' ihrer Folge. Gerade die fehlende Beschriftung verleiht ihnen besonders starke „Assoziationsmechanismen", allerdings weder im „Ungefähren des Klischees", noch in der

plakativen Schuldzuweisung einer kritischen Aussage, wie Benjamin sie fordert, sondern auf Grund ihrer von fixierender Sprache befreiten Bildlichkeit. Das Diskursive möglicher Aussagen ist verwoben in der Textur ihrer Anordnungen und wird nur dann zum Sprechen gebracht, wenn es den Leser/Betrachter aufblicken läßt – wenn es in seiner *mémoire involontaire* Anknüpfungs-punkte, ferne Erinnerungen gesehen hat. Vor allem aber kommen sie oft in die Nähe des 'Unsagbaren', jenes *nomen innomabile*, um den die Kunst kreist: „All language must fall short of conveying any just idea of the truth," schrieb E.A. Poe 1840 im Hinblick auf die gerade entstehende Photographie (10). Ähnliches meint Derrida, wenn er sagt: „Was es heute zu denken gibt, kann in Form der Zeile oder des Buches nicht niedergeschrieben werden." (11)

In die Richtung dieser beiden Sätze weist die neue Art 'bildlicher' Literatur, die sich mit *Droit de regards* ankündigt. Sie könnte zu einer Rehabilitierung des Bildes beitragen und, ganz in „postmoderner" Geste, helfen, in unserer Welt der Bildfeindlichkeit und Bilderlosigkeit, in der der Blick aus Angst vor der Macht der Bilder nur das Symptom, das Indiz erkennt, das dem reflektierenden Bewußtsein weiterhilft, wieder zu einem besseren Verhältnis zum Bild, zum Sehen, Lesen und Erzählen zu kommen.

Hans-Christoph Hobohm, Paris

**Droit de regards. Photographie: Marie–Francoise Plissart; Scénario et montage: Benôit Peeters, Marie–Francoise Plissart. Suivi d'une lecture de Jacques Derrida. Paris: Minuit 1985.*

(1) 'Gesammelte Schriften' hrgs. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1974, Bd. II.2, S. 438ff.

(2) Roland Barthes: S/Z Paris 1970. Abschnitt IX.

(3) a.a.O. S. 440

(4) Paris 1980

(5) Über einige Motive bei Baudelaire, a.a.O. Bd. I.2, S. 646.

(6) Kleine Geschichte der Photographie, a.aO. Bd. II.1, S. 385.

(7) Über einige Motive bei Baudelaire, a.a.O. S. 649.

(8) a.a.O.

(9) Auch in 'Shadow', der Geschichte eines Schattens auf der Suche nach seinem Photographen: Arthur Tress (New York 1975) fehlt die Legende; doch hier wird der Sinn durch Zwischentitel festgelegt.

(10) zit. nach: Alan Trachtenberg: Classic Essays on Photography. New Haven 1980, S. 38.

(11) Grammatologie Frankfurt/M. 1983 (urspr.: Paris 1967) S. 155.

„Die Strecke"

Konradin Aggwyler, der Protagonist und Ich-Erzähler in Gerhard Köpfs Roman „Die Strecke", versieht seinen Dienst als Bahnwärter; ein letztes Mal allerdings, denn die Stillegung der schon nicht mehr befahrenen Nebenstrecke ist beschlossene Sache, und das psychologisch-realistische Auslösungsmoment des Erzählens liegt quasi vor den Füßen: widersetzliche Empörung eines Streckengängers gegen seine Abschiebung durch die Eisenbahngesellschaft auf's tote Gleis des vorzeitigen Ruhestands.

Damit könnte für eine Leitfigur aus der Sparte „Literatur der Arbeitswelt" der Prozeß aufklärerischer Auseinandersetzung mit gesellschaftlicher Wirklichkeit beginnen; und nach hundertfünfzig Jahren Eisenbahn bestünde Anlaß genug für die analytische Nüchternheit auch sozialkritischer Thematisierungen -, zumal vor dem Hintergrund von über 400 Nebenstreckenstillegungen hierzulande seit 1960.

In Köpfs Roman jedoch insinuieren der realitätsnahe Ausgangpunkt einer Streckenrationalisierung und die Not ihres Opfers Aggwyler eine Erzählsituation, die sich auf so klassische Vorbilder wie das „Dekameron" oder treffender noch auf Scheherezade in „Tausendundeine Nacht" beruft. Kein König von Samarkand zwar, aber ein Statthalter der Verwaltungsmacht, ein namen- und gestaltloser Revisor der fernab residierenden Eisenbahngesellschaft ist zum imaginierten Zuhörer bestimmt: Immer wieder wird er auf der Schlußbegehung des totgesagten Gleises von Aggwyler direkt angesprochen, beredet, belehrt, also traktiert, ohne daß dieser Stillegungsbeamte je selbst zu Worte käme, überhaupt mit Dialogfähigkeit ausgestattet wäre. Seine stumme und unwirkliche Begleitung des Streckenwärters vervollständigt die literarische Rahmenkonstruktion eines monodialogischen, über fast 600 Seiten führenden Erzähl-Marathons auf Eisenbahnschwellen. Denn Aggwyler erzählt gegen die Schließung „seiner Strecke" an – wie um sein Leben, ein zurückliegendes Leben, dessen erinnerte Bilder zumindest umrißhaft biographische Gestalt verleihen: die frühe Kindheit im ländlichen Waisenhaus, da Aggwylers Eltern als verschollen gelten, das darauffolgende Zusammenleben mit seinem Vetter, der als Ziehvater und zudem im artverwandten Beruf als Wegmacher zum prägenden Vorbild wird, Schulzeit und Jugend im deutschen Nachkriegsmilieu der abgeschiedenen Provinz, Ausbildung an der „Eisenbahnakademie", diverse Gelegenheitsarbeiten und schließlich die erfolgreiche Bewerbung. „Streckenwärter! Das war es, das sollte es sein. Nicht die Strecke abzufahren oder darüber Vorlesungen zu halten, sondern sie abzugehen und sie zu warten: darauf kam es an. Streckenwärter, das schien das einzig sinnvolle und gerechte Ziel all meiner Fahrten."

Das so gradlinig erscheinende lebensgeschichtliche Kontinuum unterliegt erzähltechnisch allerdings den vielfältigen Brechungen, etwa durch Zeitsprünge, Verkehrungen der chronologischen Reihenfolge, Perspektivenwechsel oder Montagestil. Solcherart über die sieben Bücher des Romans ausgelegt, verwachsen die Lebensstationen Aggwylers denn auch nicht zum psychologischen oder historisch-realistischen Entwurf einer selbstgenügsam individuellen Bahnwärter-Biographie, sondern entsiegeln wie ein wiederbelebendes Ferment, was Land und Leute entlang der magischen Bahnlinie zu erzählen wußten. „Ich bin nicht wichtig," erklärt Aggwyler dem Revisor *und dem Leser*, „wichtig ist allein die Strecke." Sie also ist keineswegs das spurtreue Dingsymbol eines Einzellebens, sondern das dynamisierte, buchstäblich zum Sprechen gebrachte Symbol eines facettenartig über die Zeitläufe hinweg entfalteten Lebenszusammenhangs; der programmatischen Absage an alle bloß ich-bezogene Selbstauskunft verdanken sich nämlich die zahlreichen immer wieder eingeschachtelten oder auch über ganze Kapitel reichenden Geschichten und abschweifigen Nebengeschichten *anderer*, eingebunden in den bisweilen rhapsodischen Erzählgestus des Streckenwärters.

Da ist z.B. der alte Lok-Heizer Panosch, der von Hitlers Plänen einer „transkontinentalen Großraumbahn" vorschwärmt; da sind die Leidensgeschichten der Flüchtlingsfrauen nach dem 2. Weltkrieg -, bitter-ironisch kontrastiert durch einen ideologietriefenden „Besinnungsaufsatz zur Lösung des Vertriebenenproblems" im Wiederaufbauwirtschaftswunderland; oder der Schaffner Schalderle, der nach auswendiggelernten Stadt- und Fahrplänen europäischer Metropolen das Itinerar unerfüllt gebliebener Reisewünsche hersagt; die Serviererin Ritana, angestellt in der Bahnhofswirtschaft, sie berichtet u.a. ausführlich über das Amerika-Schicksal ihrer ausgewanderten Vorfahren; und Schwester Canisia, eine Landwirtschaftsnonne im Waisenhaus, das – wen möchte es noch wundern – im rückwärtigen Gebäude des Bahnhofs untergebracht ist, sie spricht in einem seitenlangen Exkurs über ihr Buchprojekt zur sagenverwobenen Geschichte und Herstellung von Käsesorten; oder der Wegmacher und leidenschaftliche Hobby-Historiker Hans Nicolussi, der seinem Adoptivkind Aggwyler detaillierteste Kenntnisse z.B. in Form einer „Chronologie der fünftausendjährigen Verkehrsgeschichte der Alpen" unterbreitet. Und selbst in der balladenhaften Schilderung, die Aggwyler vom tödlichen Bergunfall des hochverehrten Ziehvaters gibt, nisten noch die Erzähl-Spuren dieser laienwissenschaftlichen Begeisterung – wie ein Vermächtnis. Allein der Tod vermag dem selbstvergessenen Erzählstrom über die bahntechnischen Wunderwerke der Alpen ein Ende zu setzen, der sich an anderer Stelle dann doch wieder Bahn bricht, nämlich in der Überliefe-

rung Aggwylers.

Erzählen und Weitererzählen erscheinen als elementare Funktionen des Lebens und Überlebens; und bereits dem jungen Aggwyler - ob im Waisenhaus, beim Friseur oder auf den Kontrollgängen mit dem Wegmacher – offenbart sich so das gleichsam beredte „Geheimnis" seiner Mitmenschen: „Überall flirrte es nur so von Spezialwissen. (...) Jeder verfügte über einen Reichtum an Wissen und verstand sich darauf, dieses erzählend weiterzugeben. Und alle Fäden schienen bei mir zusammenzulaufen. Es konnte unmöglich Zufall sein, daß immer wieder ich es war, dem erzählt wurde."

Geradezu angefüllt mit diesem aufgetragenen „Wissen", bestehend aus erfundenen, halbwahren oder auch glaubhaften Begebenheiten, aus persönlichen Erfahrungen und Angelesenem, Aberglaube und Volkssagentradition, aus privaten Lebensphilosophien und spekulativen Hoffnungsprojektionen, vertieft und erweitert der spätere Streckenwärter seinen Kenntnisvorrat und Erzählschatz durch eine Art berufsbegleitendes Selbststudium auf seinen einsamen Gleisgängen, z.B. mit Hilfe von „Lesedepots", die er sich am Rande der Strecke eingerichtet hat, oder indem er die Rundfunkprogramme aus dem stets mitgeführten Batterieradio abhört und in einem eigens angelegten „Streckenjournal" auswertet. Die realistische Personenkennzeichnung eines „aus dem Leben gegriffenen" Streckenwärters wird auf diese Weise um die schillernde Dimension einer skurill-phantastischen Erzähler-Figur bereichert, die nachgerade von Drachenkunde, Skibrettentwicklung oder Ziegenhaltung ebenso üppig und beziehungsreich zu reflektieren weiß wie von den Grab-und Bahnhofsinschriften des Landes: Was Aggwyler im Schrittempo seines Arbeitslebens auf immer derselben Strekke abgeschaut und abgelauscht hat, was er als „Schönheit, Wissen und Hunger an unserem Anteil" aufgelesen, erkundet und bewahrt hat, das designiert ihn bis zu dieser Gleisbegehung zum personifizierten Medium für das kollektive Gedächtnis einer Gegend unter Stillegungsbeschluß. Die Entscheidung der Eisenbahngesellschaft gilt eben nicht nur einer längst unrentabel gewordenen Nebenstrecke, sondern der gesamten anliegenden Region, die damit gewissermaßen aus dem Gleis ihrer Geschichte und Geschichten geworfen wird; denn wo „jede Erinnerung mit der Eisenbahn beginnt" – wie Aggwyler sagt -, da ist die Schließung der Bahnlinie gleichbedeutend mit dem endgültigen Wirklichkeitsverlust des modernen, doch lange Zeit identitätsstiftenden „Mythos Eisenbahn". Daher auch die zahlreich anzutreffenden Hinweise und Anspielungen auf einen frühen, naturgeschichtlichen Vorgänger: dem Mythos vom Drachen; aber sogar er ist dem menschheitsgeschichtlichen Erfahrungsfonds nicht völlig verloren gegangen, sondern gehört z.B. mit seinen jahrhundertealten Überlieferungen im volkstümlichen Märchen zum „verkrauteten", „versteppten Wissen" der Menschen -, für Aggwyler ein „Triumph der Dauer". Und wie zur Illustration für diese „Versteppung des Wissens" mit überdauernder Wirkung läßt er den Drachenmythos kurzerhand in Gestalt des fast gleichnamigen, da etymologisch verwandten Freizeitgeräts über „seiner Strecke" wiederauffliegen: „Die Strecke ist eine Drachenstrecke. Und jetzt kommen Sie mit Ihren Bibliothekskenntnissen, Herr Revisor. Kehren Sie um, gehen Sie zurück in Ihr Institut, lesen Sie die Helden Ihrer Wissenschaft und raufen Sie weiter mit Ihresgleichen um die Macht. Ihre Sehnsucht ist eine Konzeption. Meine Sehnsucht ist die Strecke. Was wissen Sie schon von Drachen? Sie kennen den Sinn des Drachens so wenig wie den Sinn der Strecke."

So betreibt Gerhard Köpf mit seiner Erzähler-Figur eine Art Archäologie des landläufigen, der wildwüchsig versteppenden Wissens gegen dessen ahnungs- und rücksichtslose Verschüttung aus der räumlichen und hoheitlichen Distanz „basisferner", landflüchtiger Behörden, gegen das entscheidungsmächtig planierende Verwaltungswissen in den Zentren und Oberzentren. Als ein literarischer Glücksfall für die lange Lesestrecke dieses Buches erweist sich dabei der Kunstgriff des Autors, seine Erzähler-Figur aus der Person eines Streckenwärters sprechen zu lassen; denn Aggwyler, dem es so sehr darauf ankam, die Strecke abzu*gehen*, anstatt sie abzu*fahren*, ist wahlverwandt mit jenem „Spaziergänger nach Syrakus" namens Johann Gottfried Seume, der – noch im Postkutschenzeitalter - schon wahrnehmungskritisch befand: „Wer *geht*, sieht im Durchschnitt anthropologisch und kosmisch mehr, als wer *fährt*." Und das Gehen ist dem Roman Gerhard Köpfs eingeschrieben wie eine empfohlene Richtgeschwindigkeit für das sammelnde Wahrnehmen von Wirklichkeit und Lebenszeugnissen. Im Geschwindigkeitsfanatismus dieser Zeit, im Tempo-Trauma der Moderne – beginnend mit dem Aufkommen der Eisenbahn - bleibt der Streckengänger ein Restexemplar, ein seltenes Musterbeispiel für das gleichermaßen sinnbildliche wie wörtlich zu nehmende Abschreiten eines Erfahrungshorizonts: ein Bewegungsmodell, das seit Menschengedenken mit der Vorstellung des mündlichen Überlieferns von Lebenserfahrungen, des gründlichen Erzählens und Weitererzählens verbunden ist. Gerhard Köpf spielt virtuos mit diesem Topos, und er überhöht ihn noch durch die Begleit-Fiktion der unbildlich-realistischen Streckenbegehung, auf der Aggwyler seinen Erfahrungskosmos erzählend abschreitet: Das Gehen mit ihm, von Schwelle zu Schwelle, erhält sinnliche Qualität, weil es zum Wahrnehmungsrhythmus des Lesens wird. „Lektüre als Schwellengang," ruft Aggwyler dem Revisor zu, „das ist das Geheimnis des Lesens", und unausweichlich sieht sich der Leser immer wieder im Gleichschritt mit dem Angesprochenen, prüfend den Verlust bei Stillegung der Strecke, bei Stillegung des Erzählens.

Dabei weiß der Autor sehr genau, wovon er seinen Streckenwärter umso authentischer und überzeugender erzählen läßt; denn wie schon in seinem Erstlingsroman „Innerfern" von 1983 trägt die Gegend der epischen Ansiedlung wiederum die Namen-Chiffre „Thulsern", und das literarisch aufbereitete, vielschichtige Schotterbett der „Thulserner Bahn" verweist deutlich auf die allgäuische Herkunft und ausgeprägte Landeskenntis des Autors. Aber selbst wo sich im raffinierten Vexierspiel zwischen Autor und Erzähler-Figur offene autobiographische Kongruenzen erkennen lassen, stellt sich nicht der Verdacht neusubjektivistischer Regional-Literatur ein, die über die Höhe ihres eigenen Bauchnabels nicht hinauswächst. Bei aller ortsfesten Kenntlichkeit gelingt es nämlich, „Thulsern" als – wie es einmal heißt – „ein schwebendes Grenzland" zu literarisieren, in dessen Flimmerlicht Raum und Zeit ständig verspringen. Dieser Eindruck entsteht nicht allein durch die fliegenden Paradigmenwechsel der Einzelinhalte im großen Erzählvlies des Streckenwärters, sondern auch durch die auffällig konjunktivische Struktur dieses Romans: Seine umfangreichen Einschlüsse in der Form der indirekten Rede, sein mitunter auch augenzwinkerndes Kokettieren mit dem „Möglichkeitssinn" einer zweifelhaften Überlieferung oder offenkundigen Schwindelgeschichte folgen dem wiederkehrenden leitgedanklichen Motto: „Die Strecke wird stillgelegt. Angesichts der verstreichenden Zeit sowie der nicht länger gesicherten Zukunft stellt sich einzig die Aufgabe, beharrlich erzählend vorauszusehen, wie es gewesen sein könnte, wenn es dereinst geschähe." Diese Aufgabe hat Gerhard Köpf gelöst: Im Widerschein von historischer Utopie und projezierter Zukunft liegt seine Erzählstrecke wie eine Luftspiegelung, die nicht stillzulegen ist, über den Behörden-Konzepten und Planquadraten „Thulserns" - literarisches Pilotprojekt für weite Landstriche der Verwaltungsrepublik. Und es ist die Geschichte ihrer Menschen, die - bei aller Versteppung – in den Geschichten des landläufigen Wissens überlebt -,zumindest in Büchern wie dieses.

Wilfried Meyer

Gerhard Köpf, Die Strecke. S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1984, 580 S.

Errata

Wir haben um Entschuldigung zu bitten für zwei Entstellungen, die im letzten und vorletzten Heft aufgetreten sind. Bei der einen handelt es sich um den redaktionellen Eingriff in einen Beitrag, der unter dem Titel „Der verkehrte Mübarek. Dialektik der Aufklärung als Trivialität" erschien (Heft 11/12); im andern Fall um zwei insofern hanebüchene Satzfehler, als sie die von Michael Buckmiller referierte Position Ernst Blochs in ihr direktes Gegenteil verkehrten (Heft 13). Wir veröffentlichen statt einer eigenen Richtigstellung die beiden Briefe der Autoren. – Red.

Sehr geehrte Damen und Herren,

für den Abdruck meines Aufsatzes in Heft 11/12 -85 möchte ich Ihnen danken.

Sie haben dabei verschiedene Male in meinen Text eingegriffen, um meine allzu langen Sätze zu gliedern; ich finde alle diese Änderungen sinnvoll, da mir meine Sätze in erheblichem Maß zu lang geraten sind. Kein Verständnis habe ich allerdings für die Tatsache, daß Sie meinen Titel und Untertitel geändert haben; es ist mir einiges an diesem Titel gelegen, zumal es sich, wie aus dem Text ersichtlich, um eine Austauschung und keinesfalls um eine Verkehrung handelt.

Bitte seien Sie so freundlich, im nächten Heft der Spuren in einer kleinen Notiz anzugeben, daß der Titel meines Aufsatzes „Die Austauschung des Mübarek. Ein Beitrag zur Trivialität der Dialektik der Aufklärung" lautet.

(...)

Mit freundlichen Grüßen
Friedhelm Lövenich

Lieber Lenger,

herzlichen Dank für die Zusendung der Belegexemplare, die mich erst jetzt animiert haben, meinen eigenen Beitrag noch einmal zu „lesen" – nicht gerade zu meiner Freude; denn wer nicht gerade Bloch-Bibel-fest ist, wird sich über meine Interpretation des Zitates S. 42, 3. Sp. 2. Absch. gewundert haben, das natürlich bei Bloch so lautet: „Was die Partei vor dem Hitlersieg getan hat, war vollkommen richtig, nur was sie nicht getan hat, das war falsch...".

S. 44, 1. Sp. 2. Abschn. muß es im Gegenteil heißen:

„partei*un*gebundene.

(...)

Herzlichst
Michael Buckmiller

Fotos Heft 14

S. 4 Jochen Hiltmann

S. 7 Jochen Hiltmann

S. 14 Susanne Klippel

S. 9+10 Gesche M. Cordes

Hans Joachim Schädlich: Schattenbehälter / Christian Mürner u. Gesche M. Cordes über den Akt / Werner Bergmann über den Turnschuh / Gunnar Schmidt über Spaziergänge

Monika Treut, Elfie Mikesch, Manfred Geier und Chris Bezzel über die grausame Frau und den „männlichen Code"

Jochen Hörisch über Benjamin / Vilém Flusser über S.Paulo / Wolfgang Pauser über McDonald's

Hans Joachim Schädlich: Schattenbehälter / Christian Mürner u. Gesche M. Cordes über den Akt / Werner Bergmann über den Turnschuh / Gunnar Schmidt über Spaziergänge

Monika Treut, Elfie Mikesch, Manfred Geier und Chris Bezzel über die grausame Frau und den „männlichen Code"

Jochen Hörisch über Benjamin / Vilém Flusser über S.Paulo / Wolfgang Pauser über McDonald's