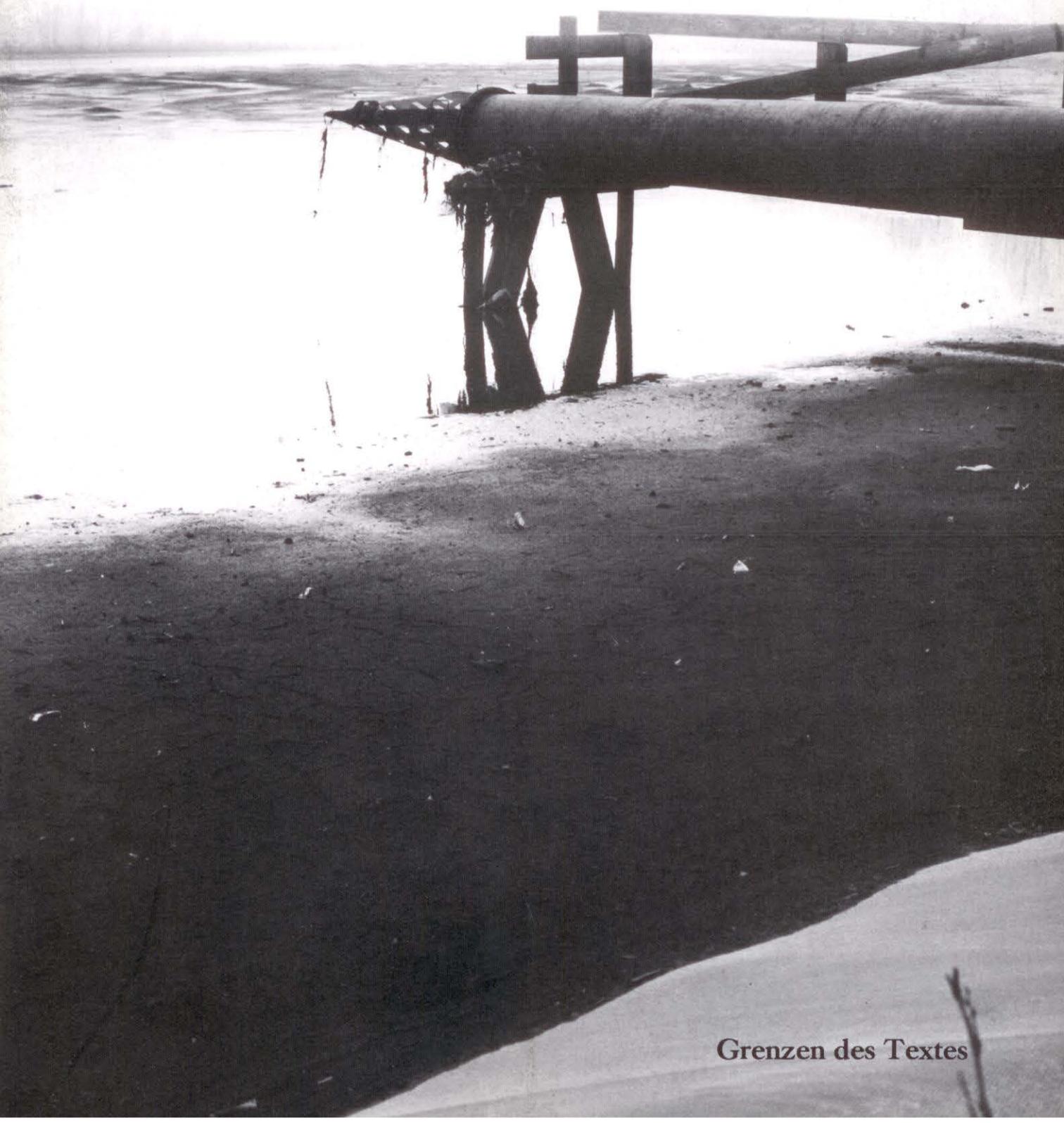


Spuren

in Kunst und Gesellschaft

Nr. 15
Apr. / Mai '86
ISSN
0176-7240
DM 8.-



Grenzen des Textes

Editorial

„In den kommenden Jahren werden wir wirklich große Veränderungen erleben. Das Fundamentale ist, daß die Werkzeuge der Literatur wechseln werden. Bücher, wie wir sie heute haben, sind schon eine überkommene Sache, sie gehören der Vergangenheit an. So viele andere Möglichkeiten bieten sich an wie Cassette und Diskette, um die Texte zu konservieren und zu senden. Wir werden einen gewaltigen Umbruch erleben, der genauso wichtig sein wird wie die Erfindung des Buchdrucks. Meine Arbeit bereitet in diesem Sinn auf das kommende Jahrhundert vor.“

Michel Butor, in diesem Heft S.52

Bereits in mehreren Heften haben sich die „Spuren“ mit der Marginalie des Schreibens und der Schrift beschäftigt: hier zeichnen sich fundamentale Verschiebungen ab, die zu einem Bruch mit dem heute noch herrschenden Kulturbegriff führen werden. Wir fragen nach den Grenzen des Textes; nicht, um eine undarstellbare Authentizität zu behaupten, die dem Textuellen entzogen bliebe, sondern um die Grenze hervortreten zu lassen, die innerhalb des Textes verläuft und Darstellbares von Undarstellbarem trennt. Jede Schreibweise bringt ein ihr Undarstellbares hervor: das Undarstellbare ist Effekt eines Textes. Neue Schreibweisen, die zu eröffnen oder vorzubereiten *Michel Butor* als eine zentrale Aufgabe seiner literarischen Tätigkeit bezeichnet, verändern daher nicht nur die Literatur. Sie verändern sämtliche Dispositionen, die die Verteilung des Realen, Imaginären und Symbolischen regeln. Sie verändern die „Wirklichkeit“ selbst, lange bevor das eine natürliche Weltauffassung dieser Wirklichkeit registriert haben wird. Sie rühren am Entscheidenden, ohne sich auf die Frage festlegen zu lassen, an welchem Punkt literarische Phantasien gesellschaftliche Wirklichkeit werden könnten und wie sie daher artikuliert werden müssen: eher eine Frage für Zensoren, wie gut oder schlecht ihre politischen Absichten im übrigen sein mögen.

Jan Philipp Reemtsma setzte sich in seiner Rede zur Verleihung des Arno-Schmidt-Preises 1986 an Peter Rühmkorf mit einigen Fragen literarischer Tätigkeit auseinander, die im Problem des sprichwörtlich „treffenden Worts“ zusammenfallen. Wann „trifft“ ein Wort? An welchem Punkt dieses Treffens kann es jene Intensität eines Unerhörten gewinnen, die gerade deshalb aufhorchen läßt? Und, rätselhafter noch: wie kann es als „treffendes Wort“ überhaupt einschlagen, wo es doch - als ein Unerhörtes, bisher nicht Gehörtes - aufkei-

ne verabredete Bedeutung rechnen kann, die getroffen und aufgerufen würde? Es geht also um die Frage des literarischen Ereignisses, wenn denn unter Ereignis verstanden wird, was zuvor nicht bedeutet wurde und auch jetzt nicht bedeutet werden kann: nominalistische wie realistische Sprachtheorie bleiben nachträglich. *Hartmut Böhme* untersucht an einem zentralen Ereignis dieses Jahrhunderts, Musils „Mann ohne Eigenschaften“, wie sich in der Arbeit des Schreibens eine Erfahrung angezeigt hat, die das kulturelle Gefüge verabredeter Bedeutungen aus den Fugen geraten läßt: diesseits des Autors, diesseits des Ideals einer sinnstiftenden Textorganisation durch den verantwortlichen Urheber hat sich eine Ordnung der „Intertextualität“ (M.Geier) konstituiert, in der sich bestimmte Grenzen des Textes aufgelöst und die Beziehungen von literarischer „Phantasie“ und gesellschaftlicher „Wirklichkeit“ völlig verändert haben. (Aber ist das überhaupt noch als „Erfahrung“ zu interpretieren?) Folglich ist auch Subversion nicht länger als Figur zu denken, die Eigenschaften gegen eine enteignende Textur des Wirklichen geltend machen will, eher vielleicht als Enteignung des Wirklichen durch eine neue List, die mit der Eigenschaftslosigkeit entstehen könnte. Auch *Vilém Flusser* sieht in der gegenwärtigen Kulturrevolution, die durch die restlose Semiotisierung des „Wirklichen“ eingeleitet wurde, die Möglichkeit, sich der traditionellen Diktatur von Widerwärtigkeiten zu entledigen: der Übergang zu einer anderen Schreibweise, einem anderen Text, mit dem das Wirkliche beschrieben wird, verändert den Ort des Wirklichen selbst. Offen bleibt allerdings auch bei *Flusser*, welche reversiblen Effekte die neu gezogene Grenze des Textes haben wird: mit ihm das neuerdings Undarstellbare und die Marke des Tabus, das über ihm wacht.

Gegenwärtig wird, das soll auch hier nicht verschwiegen werden, eher an den traditionellen Intellektuellen appelliert; nicht ohne sozialdemokratischen Einfluß: im letzten Heft von „Ästhetik und Kommunikation“ etwa bezieht sich Peter Glotz auf Antonio Gramscis Theoreme der „kulturellen Hegemonie“ und des „organischen Intellektuellen“. Wenn die vorliegenden Texte ein wenig dazu beitragen könnten, die Synthetik dieses Organs und die Prothetik eines sozialdemokratischen Wahlkampfes deutlicher zu machen, so wäre das ein erwünschter politischer Nebeneffekt. Gelten doch plötzlich auch Zeitschriften wie „Ästhetik und Kommunikation“ oder „Spuren“ als organisch, die unlängst noch

auf Fahndungsblättern eines sozial-liberalen Innenministers geführt wurden; dies freilich auch in hegemonialer Absicht, was die Kontinuität wiederherstellen mag.

Beuys

Zugleich erinnern wir in diesem Heft noch einmal an Joseph Beuys. *Hanno Reuther* stellte uns eine Serie von Fotos zur Verfügung, die Beuys beim Auslösen einer seiner Kreidetafeln zeigen. *Jochen Hiltmann* fotografierte, in Korrespondenz zu dieser Serie, die Spülfelder in Hamburg, die zu bepflanzen Beuys von der Stadt Hamburg unmöglich gemacht worden war. Zugleich dokumentieren wir *Hiltmanns* Rede zu einer Ausstellungseröffnung in Hamburg. Diese drei Beiträge gehören zusammen; organisch freilich in einem veränderten Sinn. Sie erinnern an Beuys; die Auseinandersetzung mit seinem Werk wird weitergehen.

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

Redaktionsassistentz
Susanne Dudda

Gestaltung und Druck
Jutta Hercher, Brigitte Konrad

Satz
Gunda Nothhorn

Autoren und Mitarbeiter dieses Heftes
Olaf Arndt, Hartmut Böhme, Jörg Bopp,
Wolfram Burisch, Vilém Flusser,
Wolfgang Geiger, Martin Hielscher,
Friedrich Kröhnke, Friedhelm Lövenich,
Torsten Meiffert, Frank Raddatz, Jan
Philipp Reemtsma, Rainer Rother,
Gunnar Schmidt, Thomas Stegers,
Gabriele Werner

Die Redaktion lädt zur Mitarbeit ein. Manuskripte bitte in doppelter Ausfertigung mit Rückporto. Die Mitarbeit muß bis auf weiteres ohne Honorar erfolgen. Copyright by the authors. Nachdruck nur mit Genehmigung und Quellenangabe.

Die „Spuren“ sind eine Abonnementzeit-schrift. Ein Abonnement von 6 Heften kostet DM48,-, ein Abonnement für Schüler, Studenten, Arbeitslose DM 30,-, ein Förderabon-nement DM96,- (Förderabonnenten versetzen uns in die Lage, bei Bedarf Gratisabonnements zu vergeben, sie erhalten eine Jahresgabe der Redak-tion). Das Einzelheft kostet in der Buchhand-lung DM 8,-, bei Einzelbestellung an die Redak-tion DM 10,-incl. Versandkosten. Lieferung er-folgt erst nach Eingang der Zahlung auf unserem Postscheckkonto Spuren e.V., Postscheckkon-to 500 891-200 beim Postscheckamt Hamburg, BLZ 200 100 20, oder gegen Verrechnungsscheck.

Bestellung und Auslieferung von Abonne-ments und für Buchhändler bei der Redak-tion.

Inhalt

Beobachtungen und Anfragen

Hans-Joachim Lenger: Stammheim (S. 5) /
Jochen Hiltmann: Spielfelder, Spülfelder (S. 10) /
Thomas Stegers: Die Monte-Carlo Methode (S. 13) /
Wolfram Burisch: Das nochmals verpackte Elend: (S. 16) /

Hanno Reuther
Beuys, bildnerisches Denken
Fotoserie

Jochen Hiltmann
Spülfelder: Giftschlammdeponie Altenwerder
Für Joseph Beuys. Fotoserie

Jan Philipp Reemtsma
An Stelle einer Laudatio
(S. 18)

Hartmut Böhme
Zeit ohne Eigenschaften
Robert Musil und die Posthistoire. S. 22

Vilém Flusser
Widerstände
S. 43

Olaf Arndt/Frank Raddatz
Die kommunizierenden Ruinen
Der literarische Kosmopolit Michel Butor. S. 49

Friedhelm Lövenich
Der Hexenkessel des Ich
Hegel, Macbeth und die Kulturindustrie. S. 53

Gunnar Schmidt
Simulacrum Beatum
S. 57

Rainer Rother
Film - Produkt - Werbung
Von der Änderung einer Sehgewohnheit. S. 59

Magazin

Jan Robert Bloch über den chileastischen Ursprung der Budapester Familie (S. 63) / Jörg Bopp über die Jugend- und Psycho-Szene (S. 66) / Torsten Meiffert über den intellektuellen Eros (S. 67) / Gabriele Werner über den Garten von Bomarzo (S. 69) / Martin Hielscher über Abschiedsbriefe an Deutschland (S. 71) / Martin Hielscher über den jungen Mann (S. 72) / Friedrich Kröhnke über den goldenen Siebenstern

„Spuren“-Aufsatz im Mittelteil:

Wolfgang Geiger
Vom Reiz des Unverständlichen
Victor Segalens Ästhetik des Fremden. S. 35

Stammheim

Was wäre verantwortlich?

Die hilflosen Diskussionen um den Film „Stammheim“ haben erneut gelehrt, wie ungelöst die Frage nach der RAF bis heute geblieben ist. Ungelöst nicht etwa, weil zu irgendeinem Zeitpunkt die Möglichkeit bestanden hätte, durch exemplarische bewaffnete Aktionen einen revolutionären Prozeß in der Bundesrepublik zu eröffnen; auch nicht, weil die langsame Zerstörung der Gefangenen in den Hochsicherheitstrakten so etwas wie ein humanitäres Defizit dieser Gesellschaft sichtbar machen würde, das eine liberale Intervention nun beseitigen müsse. Denn das erste hieße, immer noch auf die Perspektiven einer Revolution im klassischen Sinn zu vertrauen; das zweite, den Glauben zu nähren, es könne irgendeine Vorstellung vom Humanitären geben, die nicht in letzter Instanz mit den Apparaten der Macht verschwärtet wäre.

Die ungelöste Frage nach der RAF besteht vielmehr darin, daß sich das Leben seit den Stammheimer Ereignissen um ein Tabu organisiert hat, das jede politische Äußerung ausdrücklich oder unausgesprochen determiniert. Diese Determinierung ist der zwanghafte Versuch eines Vergessens, der aber scheitern muß, weil das so Vergessene unkontrollierbar wiederkehrt und die Frage des Ausgangs ebenso verzerrt wie offen hält.

Wie soll dieses Vergessen erzwungen werden? Wer heute politisch spricht, muß zuerst zu erkennen gegeben haben, daß er sich kompromißlos von den lebenden Toten distanziert hat, die in Stammheim stündlich produziert werden. Er muß sich den Ritualen unterworfen haben, die unausgesetzt Bekenntnisse zur Gewaltfreiheit verlangen. Der Gestus seiner Rede muß unzweideutig absehen lassen, daß er eine Möglichkeit prinzipiell ausgeschlossen hat: in politischer Rede zu erwägen, sein eigenes Leben oder das eines anderen aufs Spiel zu setzen. Das herrschende Ritual, die Prozesse gegen RAF-Mitglieder nicht politisch zu führen, sondern zur Vernichtung einer kriminellen Vereinigung werden zu lassen, signalisiert den entscheidenden

Schnitt: die Verantwortung für den Tod des anderen wird aus dem Horizont des Politischen verbannt. Und gerade dadurch wird das Politische selbst potentiell terroristisch. Jedes diktatorische Regime hat gegen seine entschiedenen Feinde als gegen Kriminelle verhandelt. Deshalb ist auch die These richtig, daß Stammheim der Ort von Schauprozessen ist, und deshalb haben die Ereignisse in Stammheim die Situation des Politischen so nachhaltig beeinflusst wie kaum etwas anderes in der Geschichte der Bundesrepublik. Sie haben die politisch mögliche Rede in fundamentaler Weise organisiert; mit fatalen Konsequenzen für das Politische selbst. Das tödliche Schweigen, das die letzten Urteile in RAF-Prozessen begleitet hat, scheint zu bestätigen: Verantwortung für Leben und Tod zu tragen gehört nicht in den Bereich politischen Sprechens. Auch nicht mehr in den der „Linken“, die damit erneut unter Beweis gestellt hat, wie sehr ihre Existenz die eines Schattens geworden ist. Denn einmal, etwa beim frühen Lukács, hatte es ihr intellektuelles politisches Ethos geradezu begründet, Verantwortung für jedes einzelne Opfer zu tragen, als sei es durch eigene Hand umgekommen. Jede Verantwortung ist letztlich Verantwortung für den Tod des Anderen, und eine Politik, die sich ihr entzieht, begründet sich im Verantwortungslosen. Die Inflation des Verantwortungslosen, die das Politische mit einer gewissen Gesetzmäßigkeit zu beschreiben scheint, hat also einen neuen kritischen Grad erreicht, wenn es die Grenzen von Politik und Kriminalität juristisch derart manisch zieht, wie das in Stammheim exemplarisch getan wird. Denn damit fällt der Schatten Stammheims auf jede Regung auch des Alltäglichen.

Ein kleiner Vorfall illustriert das, unlängst auf dem Hamburger Flughafen erlebt. Da wird ein Achtjähriger im Kostüm des Zorro von seinen Eltern zur Lufthansa-Abfertigung gebracht; in Köln ist Karneval, das darf er nicht versäumen, und wenn er ankommt, soll er sich nicht erst umziehen müssen. Zorro trägt einen Degen, wie ihn die Spielzeugabteilung jedes Kaufhauses führt, leicht, stumpf, biegsam, zerbrechlich.

Der aber wird bei der Kontrolle zurückgewiesen: Waffen dürfen nicht in die Maschine genommen werden, und als die Eltern in überraschtes Gelächter ausbrechen, werden sie mit der Frage konfrontiert: ob sie etwa wollten, daß die Maschine in Mogadischu landet? So nah liegt dieses Trauma, so sehr beherrscht es das gesellschaftlich Unbewußte, daß schon die vordergründige Maskerade es aufrufen kann. Der bewaffnete Mann in Uniform führt seinen Satz vor wie ein Argument, dessen Evidenz schlechterdings apodiktisch ist, und das Gelächter, das er hört, verstört ihn ebenso, wie es ihn, den umso mißtrauischer Gewordenen, in seiner Vorschrift bestätigt.

Natürlich ist das kleine Beispiel harmlos, in einer sehr bestimmten Weise sogar obszön, denkt man etwa an die neuesten Stammheimer Verurteilungen zu fünfzehn Jahren Gefängnis und den Stil der Verfahren, in denen sie zustande kamen. Aber es lehrt, wie sehr das Tabu Stammheim noch die alltägliche Regung beherrscht, kontrolliert, determiniert; es lehrt, daß die Verbannung der RAF-Mitglieder in die Hochsicherheitstrakte, Särge aus Stahl, Glas, Beton und Elektronik, der Logik jeder Verbannung gehorcht. Inmitten der Zentren taucht das Verbannte wieder auf, gespenstisch, ungreifbar, wie ein Phantom und doch alles beherrschend. Seitdem die Republik den Tod der Terroristen phantasiert und sich in den Hochsicherheitstrakten die Maschine schuf, ihre Phantasien zu genießen, wächst auch die Bedrohung, die von den Phantomen des potentiellen Terrors ausgeht. Sie zeigen sich zwar nicht; doch eben das bestätigt die Gefahr, die von ihnen ausgeht. Und daher die beständige Revolutionierung der Technologien, um sie doch wieder auf die Projektionsflächen der Überwachung zu zaubern: wo schon der Spielzeugdegen Evidenz besitzt, werden Intensivierung und Ausweitung der Datenzirkulation, maschinenlesbarer Personalausweis und Schleppnetzfangung mit Sicherheit weitreichende Beweise liefern. Der Zwang des gesellschaftlich Unbewußten hat sich des Politischen bemächtigt, betreibt paranoide Wunschmaschinen und

offenbart, daß wir einen Tod des einmal Politischen erleben, der die öffentliche Rede selbst zum Phantom und potentiell terroristisch werden läßt.

In diesem Jahr des Wahlkampfes wird man uns wieder auffordern, verantwortlich zu handeln und politische Stellung zu nehmen. In sozialdemokratischen Publikationen wird bereits die Aktualität der Marx'schen Ökonomiekritik verhandelt. Der Bundesgeschäftsführer der SPD verlangt, in Gramsci's Terminologie, die Installation eines hegemonialen Blocks der Linken, der dem Block der Rechten den Einfluß nimmt, und appelliert an den Begriff der Emanzipation, der die Linke trotz aller Differenzen einigen solle. Er kritisiert den Rückzug ins Ästhetische, den die ehemalige Außerparlamentarische Opposition angetreten habe, und vergibt schlechte Noten: „Kunst und Politik? Wir leben in einer Phase des Rückschlags, vielleicht besser des Zurückschlingens (also in einer scheinbar lautlosen Bewegung). Das, was man die 'Achtundsechziger' nennt, wendet sich der Kultur zu; eben nicht den genuin-politischen Themen wie der politischen Ökonomie, der Reform der Staatsdienste oder der Europäisierung der nationalen Politik, sondern der Kunst in ihrer eigenen Erkenntnislogik. Und die Kunst? Natürlich sind da Krotzens sterbende Bauern und Bölls klavierzerlegende Melancholiker, Wallraffs Türken, die politische Unterhaltungsmusik von 'bap' und ein paar hellseherische Porträts von Grützke. Aber sonst? Abwendung, Meditation, Rummel, Rambo und Geschäfte.“ (Peter Glotz, in: Neue Gesellschaft, 1/86, S.4)

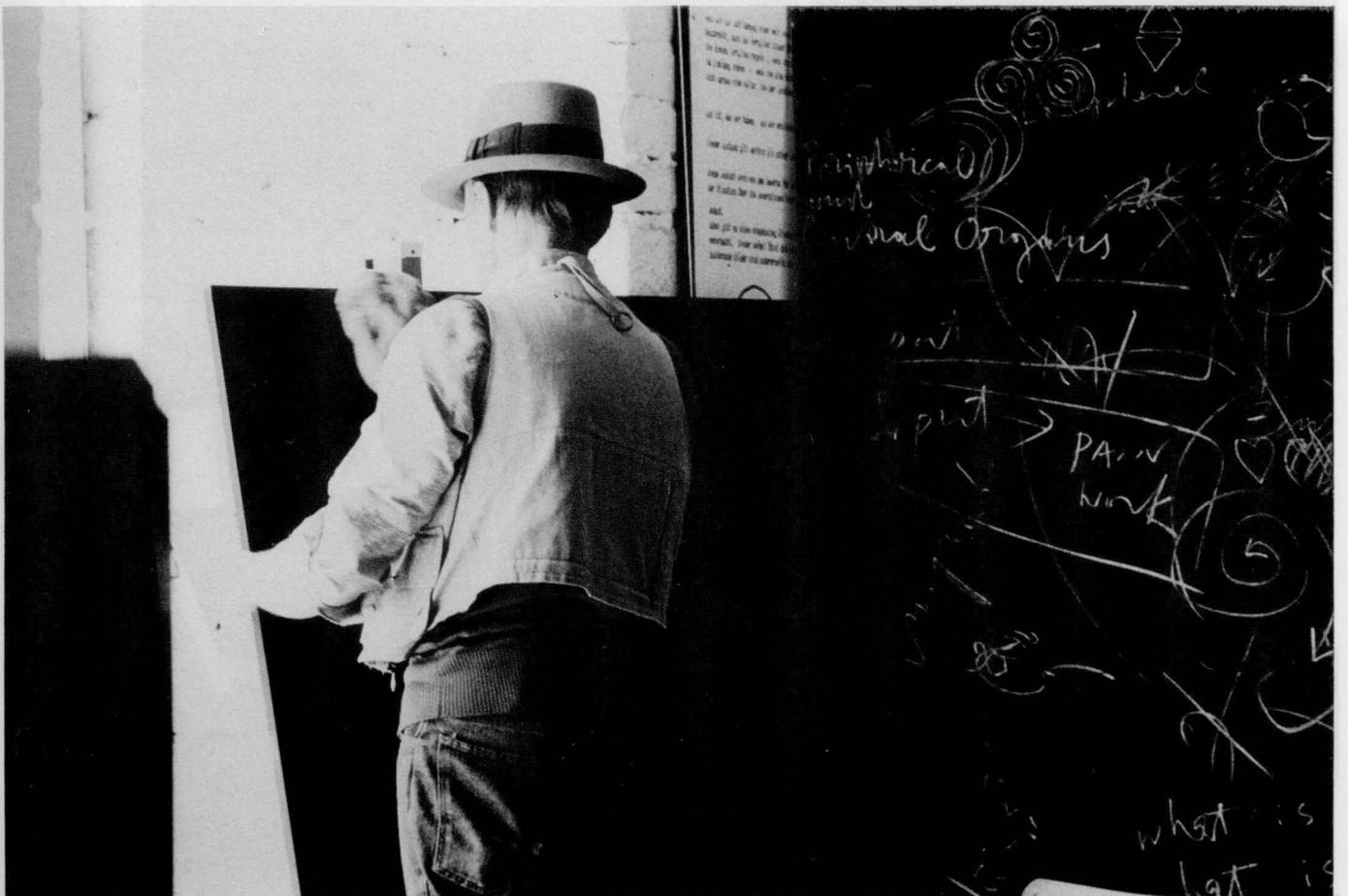
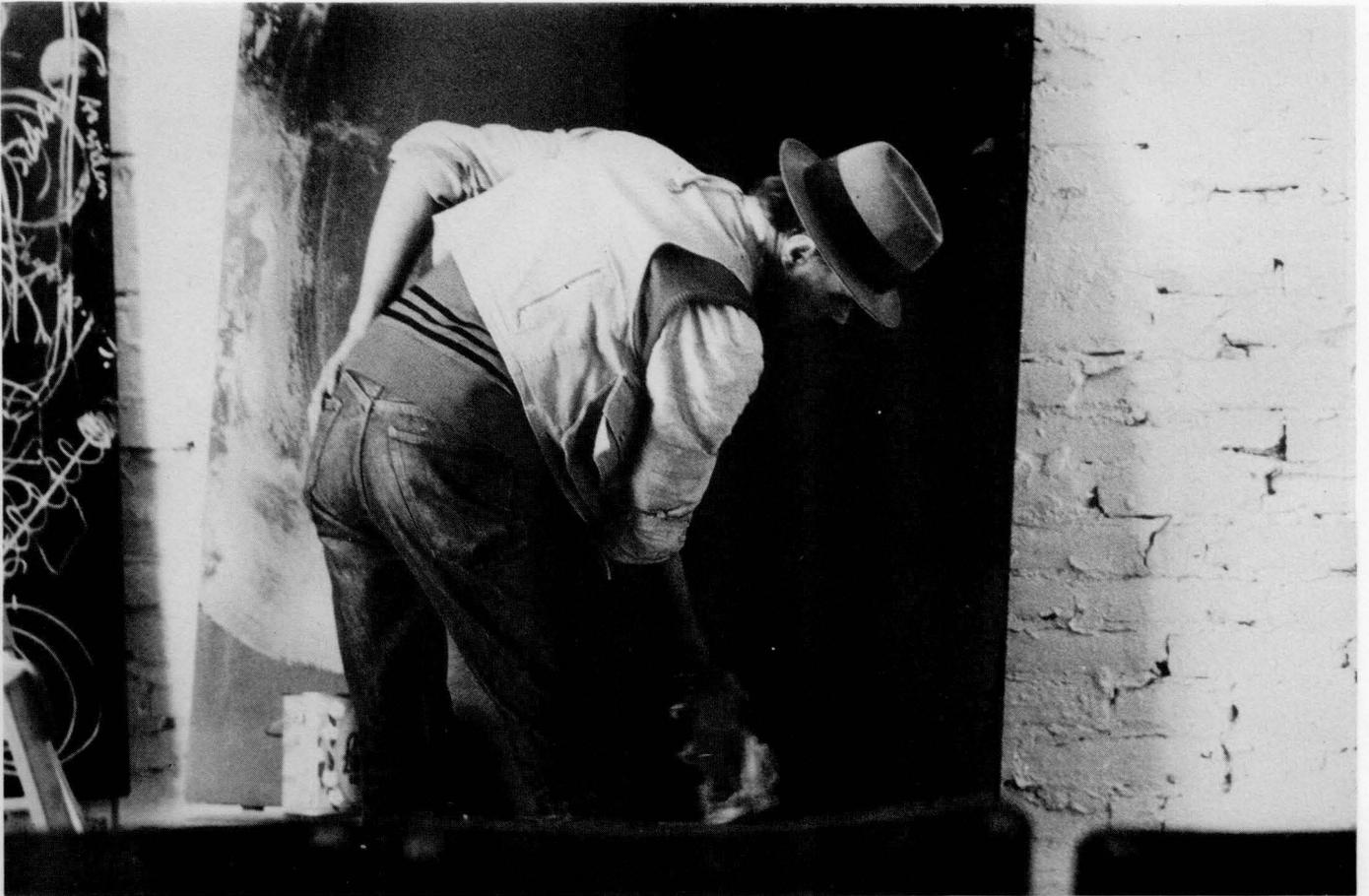
Hier haben wir so eine potentiell terroristische Rede des Politischen. Sie reklamiert die Wirklichkeit für sich, in deren Namen sie spricht. Wirkliche Kunst ist daher, was sie verwerten kann. Sie hat beispielsweise Türken in „Wallraffs Türken“ oder Melancholiker in Bölls Melancholiker verwandelt. Sie hat es also mit dem Zeichen „Türken“ oder „Melancholiker“ zu tun, aber sie suggeriert, dieses Zeichen gewinne dadurch die Auszeichnung des Realen, daß es - über den Autor als Unternehmer ver-

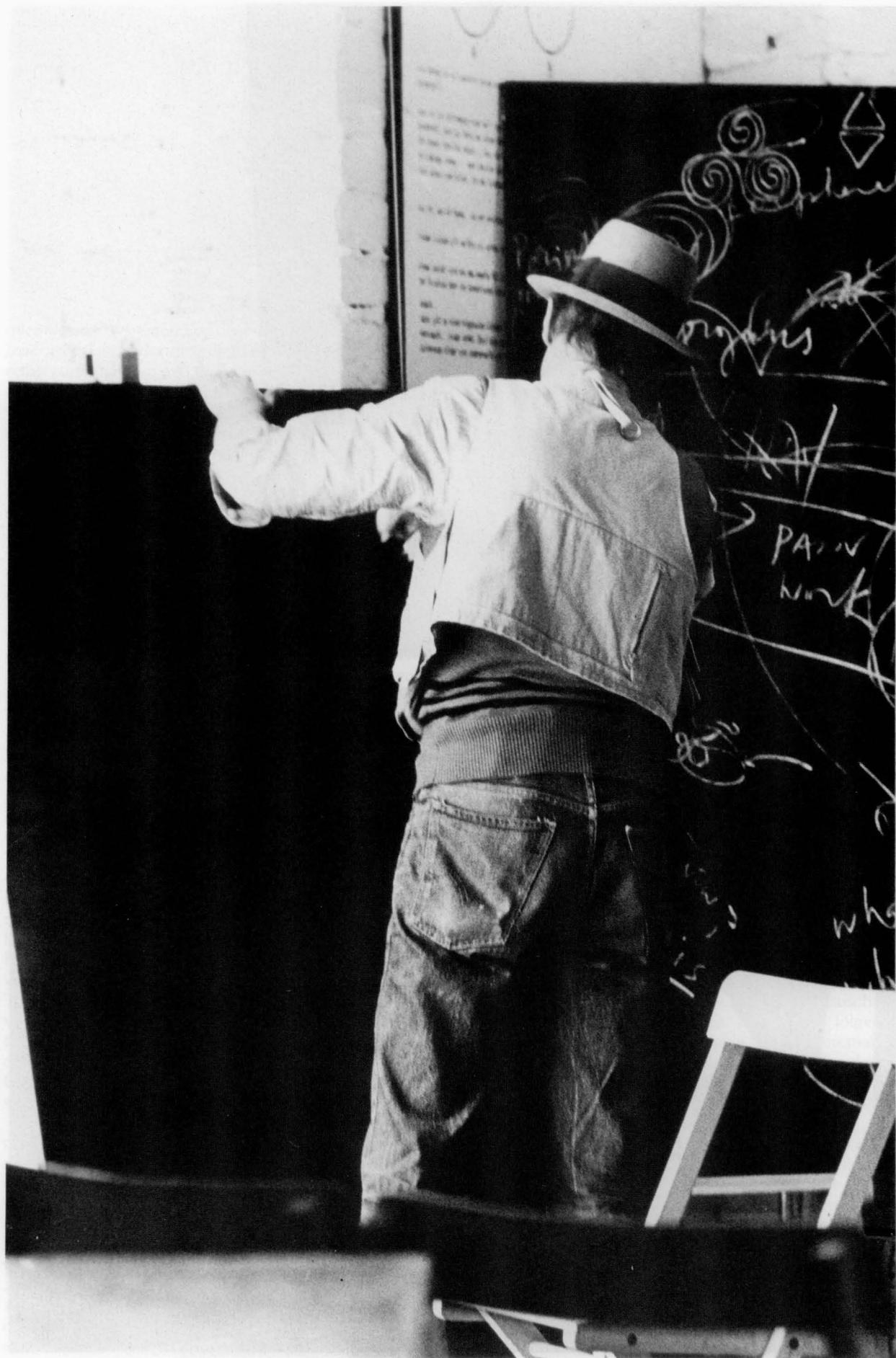
mittelt - im politischen Raum zirkuliert. *Es gilt als real, weil es politische Effekte erzeugt.* Alles andere ist Rummel, Rambo und Geschäft; oder blasser Ästhetizismus, Fluchtpunkt der „Achtundsechziger“. Gegen eine solche Rede hilft der Einwand nicht, sie ließe die „wirkliche“ Literatur und Kunst aus, Texte und Signaturen, die ins Politische nicht übersetzt werden könnten. Fraglos würde sie sich sofort an die Arbeit der Übersetzung machen, ohne deren fundamentale Unmöglichkeit auch nur zu ahnen, und noch in den Texten eines James Joyce Sozialdemokratie entdecken. Ihr Wille zur Vereinnahmung und Unterwerfung ist grenzenlos. Gegen eine solche Rede hilft also überhaupt nichts, solange sie nur unterstellen kann, Politik habe es mit Wirklichkeit zu tun; solange ihr also das Privileg des Wirklichen zugestanden bleibt. Aber so wie heute die Weltökonomie von jenen simulierten Beträgen abhängt, die die Dritte Welt schuldet, ohne sie je zurückbezahlen zu können, Beträgen, die auf dem Rechnungsweg der Verzinsung entstanden und nichts „Wirkliches“ repräsentieren; so wie das Spiel der Großbanken also nur noch darin bestehen kann, die Beträge weder zurückzufordern (was das Risiko des großen Krachs in sich trüge) noch sie zu erlassen (was ebenso das Risiko des großen Krachs in sich trüge); so wie die Kunst der Ökonomie also darin besteht, mit Simulakren zu spielen und dabei nicht die Nerven zu verlieren, so ist auch die Politik längst in ein simulatives Spiel der Zeichen übergegangen. Bereits zu Beginn der siebziger Jahre gründete Kurt Biedenkopf für die CDU einen semantischen Arbeitskreis, um sich die Untersuchungen amerikanischer Linguisten systematisch zunutze machen zu können; er gehörte zu den ersten, die den Umstand verwerten wollten, daß es in der Politik nicht um Realität und Verantwortung, sondern um ein Spiel sprachlicher Zeichen geht und politisches Profil heute ein sprachliches Profil ist: welche Worte erzeugen welche Effekte? In dieser Hinsicht geriet die SPD in ein Hintertreffen, das sie auch in diesem Jahr des Wahlkampfes nicht so schnell wird überwinden können; Rück-

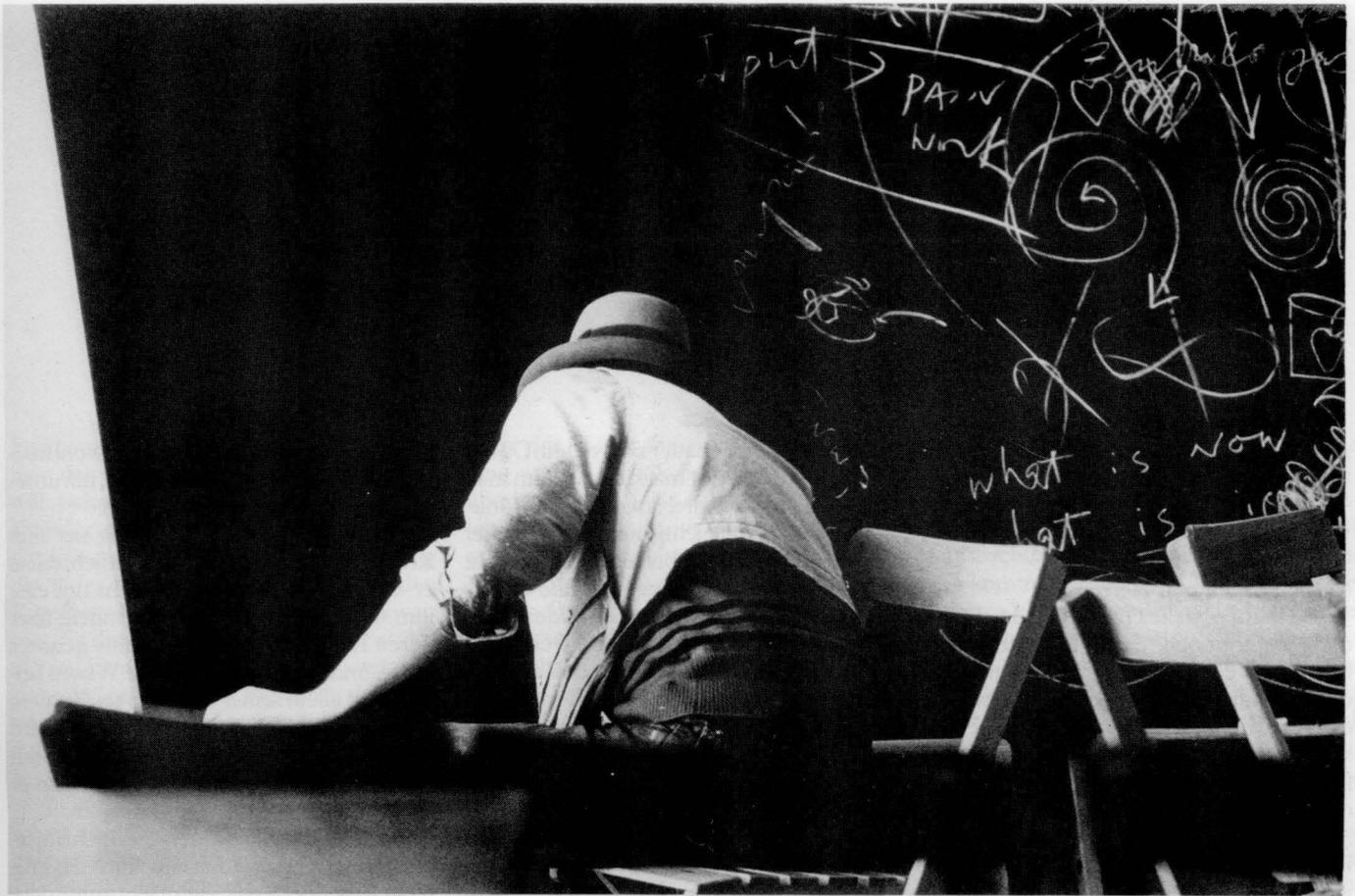
griffe auf die Semantik der Marxisten sind eher eine hilflose Geste.

Zu welcher Verantwortung also werden wir in diesem Jahr aufgefordert? In diesen Wochen und Monaten machen Angehörige und Freunde der Gefangenen aus der RAF auf deren bedrohte Gesundheit aufmerksam. Sie erheben die Forderung einschneidender Veränderungen des Strafvollzugs. Sie verlangen, daß die Gefangenen behandelt werden wie alle anderen Häftlinge in der Bundesrepublik auch. Sie dringen auf die Beseitigung aller Beschränkungen, denen die juristische und persönliche Betreuung unterliegt. Sie erwarten von der Öffentlichkeit Unterstützung. Verantwortlich wäre, ihre Forderungen zu verbreiten. Verantwortlich wäre, darüber hinaus die Diskussion über eine Amnestie für die Gefangenen aus der RAF zu eröffnen. Denn solange das politische Leben in der Bundesrepublik im Zeichen von Ereignissen steht, die sich im Namen „Stammheim“ kristallisieren, wird über die Verantwortung in der Politik nicht verhandelt werden können. Solange die Frage nach dem Tod nicht ins politische Spiel gebracht werden kann, wird dessen Verantwortungslosigkeit eskalieren und das öffentliche Leben weiterhin erdrücken. Die Politiker, die sich das Privileg der wirklichen Rede über die Wirklichkeit zuschreiben, werden zwar antworten, solche Forderungen seien ebenso vermessen wie unrealistisch. Sie werden, der Logik ihrer Rede folgend, nicht davon ablassen, den Phantomen der Meinungsumfragen wie denen des Terrors ebenso nachzuspüren wie mit ihnen den Beweis zu erbringen, daß diese Phantome Abdrücke der Realität sind.

Aber daher wird es auch weiterhin verantwortlich sein, eine andere Erkenntnislogik als die politische geltend zu machen: mit der Forderung nach einer Amnestie für die RAF ein politisches Sprachspiel zu durchkreuzen, das sich aus dem Vergessen Stammheims nährt und in dem die Frage nach der Verantwortung nicht auftauchen kann; es zu durchkreuzen, um die tödlichen Effekte dieses Spiels kenntlich zu halten.







Spielfelder, Spülfelder

Rede zur Eröffnung der Ausstellung „Hamburger Stipendiaten 1985“

Am 13. März wurde im Hamburger Kunsthaus eine Ausstellung junger Künstler eröffnet, die 1985 ein Stipendium der Stadt erhalten hatten. Jochen Hiltmann erinnerte bei dieser Gelegenheit an Joseph Beuys.

Meine Damen und Herren,

Sie hatten vielleicht bereits der Einladung entnommen, daß ich heute abend hier sprechen würde; gefragt haben mich die Stipendiaten. Die Ankündigung war an den Rand der Karte gesetzt worden, gerade so, daß sie dem aufmerksamen Betrachter nicht entgehen konnte, dem unaufmerksamen hingegen entgehen mußte. Die Ankündigung meiner Randbemerkungen hat man selbst zu einer Randbemerkung werden lassen. Bereitwillig stimme ich diesem Einfall vom Rand her zu. So spreche ich zu Ihnen nicht von der „Mitte“, wie es der Politiker tut, ich spreche vom Rand her, vom Rand auch dieses Raumes einer Institution.

In einer Gesellschaft wie der unsrigen, das lehrt uns die „documenta“, ist der Besuch von Kunstausstellungen ein wichtiger Teil des Tourismus geworden. Seit der Entdeckung, daß die Erde kugelförmig ist, ist man sicher: Stets kehrt man zurück, die Welt lädt den Fremden nicht zum Absturz über den Rand. Die Entdeckung der Erde als einer Kugel anstelle einer Scheibe nennt Victor Segalen eine „enttäuschende Entdeckung“. Wo immer uns heute das Problem des Randes beschäftigt auf dieser Welt: diesseits und jenseits des Randes wird alles ruhig gestellt, wird also übersichtlich und klar.

Das kapitalistische System ist fensterlos, wie Günther Anders es beschreibt; aber es ist nicht dicht. Randfiguren, Computereaks, haben in den USA ganze Eisenbahnwaggons spurlos verschwinden lassen; ich selbst arbeite gerade daran, die Kulturbehörde samt Stadtkommandantur aus unserer Welt zu schaffen. (Vom Kulturretat ist hier nicht die Rede.) Die Welt ist also nicht geschlossen rund, sie ist flach, und sie hat einen Rand.

Einige unter Ihnen werden zugeben, daß der Rand der Ort ist, der noch alle Anstrengungen unserer Aufmerksamkeit ver-

dient. Oder, um genauer zu werden: Da der Rand gar keinen Ort markiert, an dem man sich aufhalten könnte, sondern eine Linie, eine Grenze vielleicht, die man in dieser oder jener Richtung überschreiten kann, ist er Fluchtlinie einer Bewegung und Rätsel. Der Rand oder Rahmen eines Bildes, einer Malerei beispielsweise: Jeder weiß, daß man innerhalb des Randes, des Rahmens mit Kunst rechnen muß, daß außerhalb des Randes dagegen nicht mit Kunst gerechnet wird. Unberechenbar bleibt die verschwindende Spur des Randes selbst. Oder der Rand dieser Institution, in der wir uns heute aufhalten: Innerhalb ihrer gibt es Kunst, gewiß, außerhalb ist das ungewiß. Der Rand dagegen kennt weder Innen noch Außen.

Einige Hamburger Künstler erhielten ein Stipendium dieser Stadt, rückten also, wenigstens für eine kurze Zeit, von einer Randexistenz in den Mittelpunkt des Interesses, das durch die Auszeichnung (von weit über hundert wurden zehn ausgewählt) geweckt worden ist: Ihres Interesses. Die Arbeiten der Stipendiaten werden nun in diesen Wochen im Inneren dieser Institution ausgestellt, und es wird (mit Mitteln der Kunstkritik) zu prüfen sein, ob sie das verdienen: ob ihre Arbeit den bildenden künstlerischen Disziplinen dauerhaft genügen werden, die durch den Rand der Institution zugleich hervorgebracht und eingeschlossen sind.

Auf die einzelne Disziplin aber, Kunstkritik, Philosophie, Politologie und so weiter, auch zum Beispiel Medizin, kommt es gar nicht an. Auf das Undisziplinierte kommt es an, gewärtig am uneinsehbaren Nicht-Ort des Randes, an dem das „Innen“ und das „Außen“ nicht gilt. Bewegung findet allein dort statt.

In seinen Aufzeichnungen berichtet nach Heilung von seinen Irrealitätsgefühlen der Dichter Malpré-Chud: „Wenn ich tief und regelmäßig atmete, eine Übung zu meiner Entspannung und Beruhigung und draußen rauschte der Wind heftig in den Bäumen, so wußte ich mitunter nicht mehr, ob ich es war, der draußen stürmte und mich packte das Entsetzen.“ Er unterschied nicht mehr zwischen innen, seiner Lunge,

und außen, dem Wald. Man muß wohl heute das Entsetzen auf sich nehmen, um unserer Welt zu begegnen.

Wenn zum Beispiel der Mediziner über Krebs spricht, so wäre es wesentlich, wenn er sagte, daß es sich beim Krebs um eine ihm unheimliche Krankheit handelt, über deren Entstehung er noch nichts genaueres wisse, und daß das notwendige Wissen keine Frage allein seiner Disziplin sei. Bei dem Gebrauch des Adjektivs „unheimlich“ wird er möglicherweise schon den Konsens mit seinen Kollegen verloren haben, denn er spricht nicht strikt in ihrer Disziplin.

Diejenigen unter Ihnen, die mir bis hierher gefolgt sind, werden aber auch das Problem erkennen, das damit entsteht; oder genauer doch: das immer schon entstanden war, bevor sich überhaupt Ränder bilden konnten. Ein Problem der Überschreitung, des beständigen Wechsels, der fortwährenden Unruhe. Ein Problem der Irritation, das vom Nicht-Ort des Randes, des Rahmens ausgeht und vor allem jene hinterrücks überfällt, die nur im Rahmen sehen: über ihren eigenen Rand nicht hinaussehen können, wie man so sagt. Jede Überschreitung wird da gleich zu einer Ausschreitung, für welche bekanntlich die Stadtkommandantur zuständig ist. Gestatten Sie mir also, einige Worte zu der Art und Weise zu sagen, in der die Hamburger Stadtkommandantur Joseph Beuys behandelt hat. Denn was hier geschah, hat mehr mit dem Problem der Förderung junger Künstler zu tun als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Gewiß kann man sich auf den Standpunkt stellen, daß die Bepflanzung der Spülfelder in Altenwerder mit Bäumen dem städtischen Forstamt oder dem Gärtnereiwesen unterstellt werden müsse. Dieser Standpunkt hat immerhin für sich, daß er den Rahmen geradezu leidenschaftlich wahr und in vollendeter Selbstgefälligkeit verharrt. Ein Künstler dagegen, der die Grenze der Kunst überschreitet und in einem Rahmen tätig werden will, der sonst dem Gartenbau- oder Forstamt vorbehalten ist, plant tatsächlich eine kleine Ausschreitung, er stellt nämlich bestehende Kompetenzen in Frage und rührt an die

Fundamente. Er verhält sich nicht so, wie man das von einem Künstler erwartet. Er will beispielsweise Gärtner sein, anstatt Künstler zu bleiben; oder er behauptet gar, der Künstler sei Gärtner, und daher erging die rüde Weisung an Joseph Beuys, den Kunstbegriff nicht in Bereiche zu erweitern, für die der Stadtkommandant zuständig ist. Den haben wir Anfang Januar in „aspekte“ reden hören: Er bestritt dort entschieden, das Vorhaben von Joseph Beuys auf den Spülfeldern in Altenwerder sei Kunst.

In einer „vollendeten“ Industriegesellschaft verschieben sich unweigerlich und unübersehbar die Probleme des Randes. Wir werden gewahr, wie in Hamburg auch die Kunst jener Politik unterstellt wird, die sich an festen Rändern orientiert. Der einzige Ort aber, oder besser: Nicht-Ort, in dem die Kunst ihre Fluchtlinien beschreiben kann, ist eben der Rand, ist die Figur des beständigen Wechsels, der Metamorphose, die Verwandlung und das Geschenk. Deshalb spielt der Hase im Werk des Joseph Beuys' diese wichtige Rolle. Wenn wir den Tieren und Pflanzen in den Begriffen, die wir uns in Kenntnis ihrer Lebensgewohnheiten von ihnen bilden, nicht eine rätselhafte, positive oder negative Kraft zusprechen würden, vielleicht lebhaft genug, um einen vergifteten, geschwächten Körper zu stärken, einen mutlosen Menschen froh zu machen, einen Kranken gesund – auch umgekehrt –, würden sie niemanden als Ausdruck und -Symbol anziehen. Da der Beuys'sche Hase der Hamburger Stadtkommandantur so fremd bleibt, erinnere ich an den Adler, das Bundeswappentier, in jeder deutschen Stadt beheimatet und vertraut. Der lebendige Vogel, sein Vorbild frisst dennoch Aas.

Aus Anlaß des Besuches Ernestos Cardinals, Dichter, revolutionärer Priester und Kulturminister Nicaraguas (in Deutschland ist schon die Vorstellung, 'ein Künstler sei Bundestagsabgeordneter, ein Bundestagsabgeordneter Künstler' ein Unding) in Hamburg gab der Hausherr eine Publikation seiner und anderer Reden im Selbstverlag heraus. Diese Publikation stellte er

unter das Motto, sinngemäß: „Wir müssen eine andere Politik betreiben, damit wir überleben!“ Es heißt dort nicht: damit wir leben. Es heißt: „damit wir überleben“. Joseph Beuys mit seinem „toten Hasen“ im Arm kann von unserem Bürgermeister mit seinem Begriff vom „Überleben“ im Kopf nicht verstanden werden. Was mich betrifft: Ich will nicht überleben, nicht als Gattung in kommenden Generationen, nicht persönlich physisch, und nicht künstlerisch (was das betrifft, habe ich zu viele hervorragende junge Künstler schon frühzeitig und jungendlich sich überleben sehen), ich will leben, und dies in allen genannten Formen. Zu diesem Leben gehört schließlich intim auch der Tod.

Diese „andere Politik, damit wir überleben“, betrifft auch die Hamburger Kulturpolitik: das Überleben auch von Kultur mittels Kulturpolitik. Spätestens hier wird deutlich: Die Kunst verträgt keine Bindung an solche Figuren. Die beste Kulturpolitik wäre, keine Kulturpolitik zu betreiben. Dazu aber fehlt es den Hamburger Politikern an Genialität.

Einen eigenen Schauplatz kennt die Kunst nicht. Sie hat mit dem Rätsel zu tun, das den Einteilungen in „Innen“ und „Aussen“ vorausgeht. Was für Kunst gehalten wird, sind nur die Ablagerungen, die Spuren, die Ornamente, die sie mit jeder Metamorphose in jedem Bereich hinterläßt. Kunst spielt in den Fluchtlinien der Ränder, bricht aus, schreibt ein, läßt Einschreibungen zurück, verschwindet, um überraschend an anderem Ort wieder aufzutauhen. Sie erklärt dem toten Hasen die Bilder. Hier wurde diese Lektion nicht gehört, das ist Hamburger Tradition. Weil die Kunst sich nun derart unkontrollierbar verhält, fühlt der Bewahrer des Rahmens, der Ränder sich herausgefordert, der Kunst Maß und Ziel zu setzen. Das ist das ganze Dilemma. Denn wenn ihr der Politiker vorschreiben will, was sie zu sein habe und was nicht, so muß es Aufruhr und Ausschreitungen geben, wenn es denn die Spur der Kunst noch geben soll.

Ich komme damit wieder zum Anlaß unseres heutigen Abends, der Ausstellung

Hamburger Stipendiaten von 1985. Ich war Mitglied der vierten Jury. Die Arbeit im November 1984 war für mich mit einer Irritation, einem leisen, unangenehmen Gefühl kunstrichterlicher Anmaßung verbunden. Wir kommen ja über die Ränder der Sphäre unseres eigenen „Sinns“ nicht hinaus, wir leben und müssen unseren Zwecken nachgehen. Aber jede Irritation bringt in das Tun der Zwecke eine Störung. Und besteht nicht spätestens seit Duchamp, seit Artaud die Kunst in dem Vermögen, den Rahmen, unser ganzes Tun und uns selbst in Frage zu stellen?

Vielleicht werden sich einige der Stipendiaten einen Namen machen, der im Rahmen der Kunst über Hamburg hinaus eine Rolle spielt. Ich wünsche es ihnen. Und doch sollte hier davon die Rede sein, daß die Namenlosigkeit des Nicht-Orts, die Utopie, die im Problem von Rand und Rahmen verborgen ist, das einzige, aber große und unlösbare Rätsel ist, mit dem es die Kunst zu tun hat. Ich sprach davon in Erinnerung an Joseph Beuys, der in dieses Rätsel eingeweiht war wie alle anderen, die man zu Recht zu den Großen der Kunst zählt.

Hamburg ist seiner Tradition treu geblieben; Künstler und kritische „Geister“ hat die Stadt nie geliebt, es sei denn posthum. Auch Joseph Beuys blieb Hamburg fremd. Die Stadt ließ den Künstler „fallen“ und steht in seiner Schuld. Mit Datum seines Todestages schickte Beuys die letztmalige Aufforderung an die Stadt, seine Auslagen zu begleichen.

Beuys sprach vom Nicht-Ort der Ränder aus und in fortwährender Bewegung; daran ist zu denken, wenn wir Künstler in den Mittelpunkt unseres Interesses rücken.



Die Monte-Carlo-Methode

(Die Monte-Carlo-Methode ist ein mathematisches Verfahren zur Ermittlung des wahrscheinlichen Verhaltens eines Systems, dessen Komponenten den Wahrscheinlichkeitsgesetzen unterliegen. Dazu wird ein mathematisches Modell des zu untersuchenden Systems entworfen und mit Zufallszahlen der Aufgabe entsprechend häufig simuliert. Aus den Ergebnissen läßt sich eine Statistik über das Verhalten des Systems erstellen.)

Valerios größte Errungenschaft bestand in der Konservierung von Erinnerung. Wenn er sich etwas vorgenommen hatte, das mehrere Tage in Anspruch nahm und das ihm als Ereignis wertvoll und einmalig erschien, in die Sammlung der Erinnerungen aufgenommen zu werden, suchte er vorher einen Träger, der ihn für die Dauer des Ereignisses begleiten und ihn später immer daran erinnern würde. Der Träger konnte ein Buch sein, das er in der Zeit gedachte zu lesen, ein Bild, das er oft anschauen würde, ein Stein, den er in der Jackentasche ließ, um ihn in der Hand zu halten, wenn er ausging, oder ein Tonträger, eine Schallplatte oder Cassette, die er wieder und wieder spielen würde. Besonders Musik schätzte Valerio als Erinnerungsträger. Sie vermochte am ehesten, den Lauf der Zeit und den Raum, in dem er sich bewegte, einzufangen und beide in einer späteren Zeit, an einem anderen Ort als zweite Gegenwart neu entstehen zu lassen. Dann war es jedesmal, als ob zwei Zeitalter aus verschiedenen Welten aufeinanderprallten, nicht um die erste Gegenwart zu sprengen, sondern sie zu teilen. Valerio hatte gelernt, die Lebensbedingungen beider Welten zu vereinigen. Er besaß die Fähigkeit, in gleichen Zeiten zu leben.

Bis zur perfekten Beherrschung dieser Fähigkeit war es ein langer Weg gewesen. Anfangs hatte er sich im Kreis von Freunden und Bekannten immer den Vorwurf gefallen lassen müssen, nie ganz anwesend zu sein. Er selber beobachtete an sich in der Zeit oft ein langsames Hinübergleiten von der Gegenwart zu einer Vergangenheit, die dann ganz Besitz von ihm nahm. Dieser

Entzug war nicht in seinem Sinn und brachte ihn schließlich auf die Idee, Erinnerungsträger zu gebrauchen. Früh war er sich darüber im klaren, daß es Momente im Leben gab, die es galt, aufzuheben. Gleichzeitig aber bemerkte er, daß sein Gedächtnis ihn oft im Stich ließ. Entscheidende Jahre waren haltlos an ihm vorübergegangen. Anfangs beging er den Fehler, Ereignisse durch auffallende Aktionen zu unterstreichen. Das brachte ihn nicht selten in verheerende Situationen. Sobald er merkte, daß ein in seiner zeitlichen Ausdehnung vorhersehbares Ereignis in der Zukunft nie den Erinnerungswert erreichen würde, der ihm an Wichtigkeit in der Gegenwart zukam, versuchte er, den Stellenwert des Ereignisses zu erhöhen, indem er Zeichen setzte, an die sich die zukünftige Erinnerung heften konnte. So stellte er auf einem Spaziergang mit seinem Vater, der zunächst drohte langweilig zu werden, diesem alle Fragen, die er seit seiner Kindheit schon immer an ihn stellen wollen, und führte ihn dabei bewußt von der Markierung des Weges ab, so daß sie sich unweigerlich verließen.

Einmal, nachdem er eine wichtige Entscheidung für seine berufliche Weiterbildung getroffen hatte, setzte er sich in ein Restaurant, um sich für Augenblicke zu besinnen und sich die Tragweite der Entscheidung vor Augen zu führen. Es gelang ihm nicht. Die Umgebung, die Frage des Kellners, was er ihm bringen dürfe, das Geflüster der anderen Gäste lenkten ihn ab. Erst als er dem Moment eine zusätzliche Bedeutung verlieh, indem er sein Glas so dicht an den Tischrand rückte, daß es bei der nächsten Erschütterung des Bodens hinfiel, und so für wenige Augenblicke Bewegung in das Gefüge der Situation kam, stand auch plötzlich die Entscheidung wieder unter hellerem Licht.

Die Phase der Zeichensetzung als Konservierung von Erinnerung dauerte einige Jahre, aber wurde hinfällig, als Valerio auch die Konzentrate der Erinnerung, die Zeichen nämlich, vergaß. Einige Zeit führte er Buch über die Zeichen, dann wurde ihm dieser Speicher gestohlen. Die Vorstellung,

daß ein fremder Kopf die Eintragungen lesen würde, obwohl er die Liste vermutlich nicht verarbeiten könnte, war Valerio unerträglich. Er sah sein Leben ausgebreitet daliegen. Es war, als hätte man die zurückliegenden Jahre gelöscht, jetzt, wo ihm der minimale Report dieser Zeit abhanden gekommen war. Der Verlust überzeugte ihn, auffällige Aktionen als Zeichen weniger häufig anzuwenden und sich geeignetere Erinnerungsträger zu suchen. Die erste Methode hatte außerdem den Nachteil, daß sie nicht diskret genug war, nicht intim, denn nicht selten artete sie in eine komische Zirkusnummer aus, wurde öffentlich und gewann schließlich die Hand über das Ereignis, das es eigentlich zu erinnern galt. Die Zeichen machten sich auf eine Weise selbständig, wie es der Aufgabe, die ihnen Valerio zugewiesen hatte, nicht zustand. Ein zweiter Nachteil war das zwanghafte Verbleiben im Gedächtnis, ihr Unvermögen, sich an äußere Gegenstände zu heften.

So hatte er das Trägersystem entwickelt, das er ebenfalls mehrere Jahre anwendete. Er hatte einen ganzen Raum, gefüllt mit Gegenständen, eine Sammlung von vertrockneten Blumen, von Steinen, Holzstücken, Blättern, Zettelchen, von Stiften, Bildern, Büchern, zwei riesige Schränke voller Kleidungsstücke und natürlich eine große Anzahl Tonträger. In einem besonderen Regal bewahrte er die kuriosen Träger auf: eine Passionsblüte für eine Wallfahrt nach Fatima, einen Kerzenstummel für ein halbes Jahr Arbeit in einer Wachsfabrik, einen Zinnsoldaten ohne Kopf für eine Überquerung der Alpen zu Fuß, das zerbrochene Glas einer Sonnenbrille für einen Kinofilm, eine behandelte, schwarze Klaviertaste für den Besuch eines Freundes.

Auch diese Methode bewährte sich auf Dauer nicht. Valerio wurde skeptisch, als er auch über diese Zeichen anfangen mußte, Buch zu führen. Er nahm einen Träger in die Hand, betrachtete ihn aufmerksam und konnte sich der Erinnerung, für die er ihn ausgewählt hatte, nicht mehr erinnern. Nur die Tonträger vermochten auf Jahre hinaus zu wirken.

Sein Bestreben lag daraufhin in der Ver-

bindung beider Methoden. Diese Vorgabe verlangte vollständige Konzentration. Jeden Augenblick galt es, Entscheidungen zu treffen, erstens, ob er als würdig genug angesehen wurde, erinnert zu werden, zweitens, welche Methode anzuwenden war, drittens, welcher Träger in Frage kam, hatte er sich für die zweite Methode entschieden. Es konnte passieren, daß in der Zeit, die Valerio brauchte, um die erste Entscheidung zu treffen, der Augenblick, dem die Aufmerksamkeit gelten sollte, vorüberging, ohne daß das Einzigartige in ihm zum Tragen kam, da sich die Person, die ihn durchlebte, in einer Art dritter Gegenwart befand, die die erste bewertete und zur gleichen Zeit versuchte, die Voraussetzung zur Entstehung einer zweiten zu schaffen.

Nicht anders erging es Valerio mit Menschen. Immer wenn er einer Person begegnete, von der er sich vorstellen konnte, sie lange Zeit kennenzulernen, um dann vielleicht einen Teil seines Lebens mit ihr zu verbringen, flüsterte er sich heimlich zu, 'Ach ja, an dem Abend begann die A-Zeit', und setzte dann für A den Namen der Person ein, die sein Denken in dem Augenblick fesselte, und verstellte sich durch diesen Entwurf eines zukünftigen Rückblicks auf eine Vergangenheit, die erst noch stattfinden sollte, eben den Weg zur Berechtigung eines solchen Rückblicks. Der gedachte war sicher nicht weniger wirklich als der tatsächliche, aber entsprang lediglich aus der Erfahrung der in der Vergangenheit gespeisten Sehnsucht und nicht aus erlebter Gegenwart. Diese lieferte nur den Auslöser, bot aber nicht den Anlaß.

Wenn er einen Fremden begrüßte, sah er die Warnung in großen Lettern auf einem Schild geschrieben über ihnen schweben. Er erklärte sich die Worte mit dem Schmerz, den ein Rückblick auf eine Trennung ihm zufügen könnte. Der Rückblick würde an dem Tag der Trennung seinen Anfang nehmen, an dem er sich an den Tag der ersten Begegnung erinnern würde, mit dem Satz, 'Da begann die A-Zeit', würden die gemeinsamen Monate, vielleicht Jahre noch einmal vor seinem Auge vorbeiziehen lassen und schließlich zu dem Tag

kommen, der zum ersten Mal den Riß durch ihn selbst in den Gefühlen zum anderen bloßlegt, dann das Drama der Trennung ein zweites Mal spielen, um endlich, ebenfalls ein zweites Mal, den Rücken zu kehren. All das legte er in die wenigen Sekunden jenes Händeschüttelns hinein, es stellte Anfang und Ende dar.

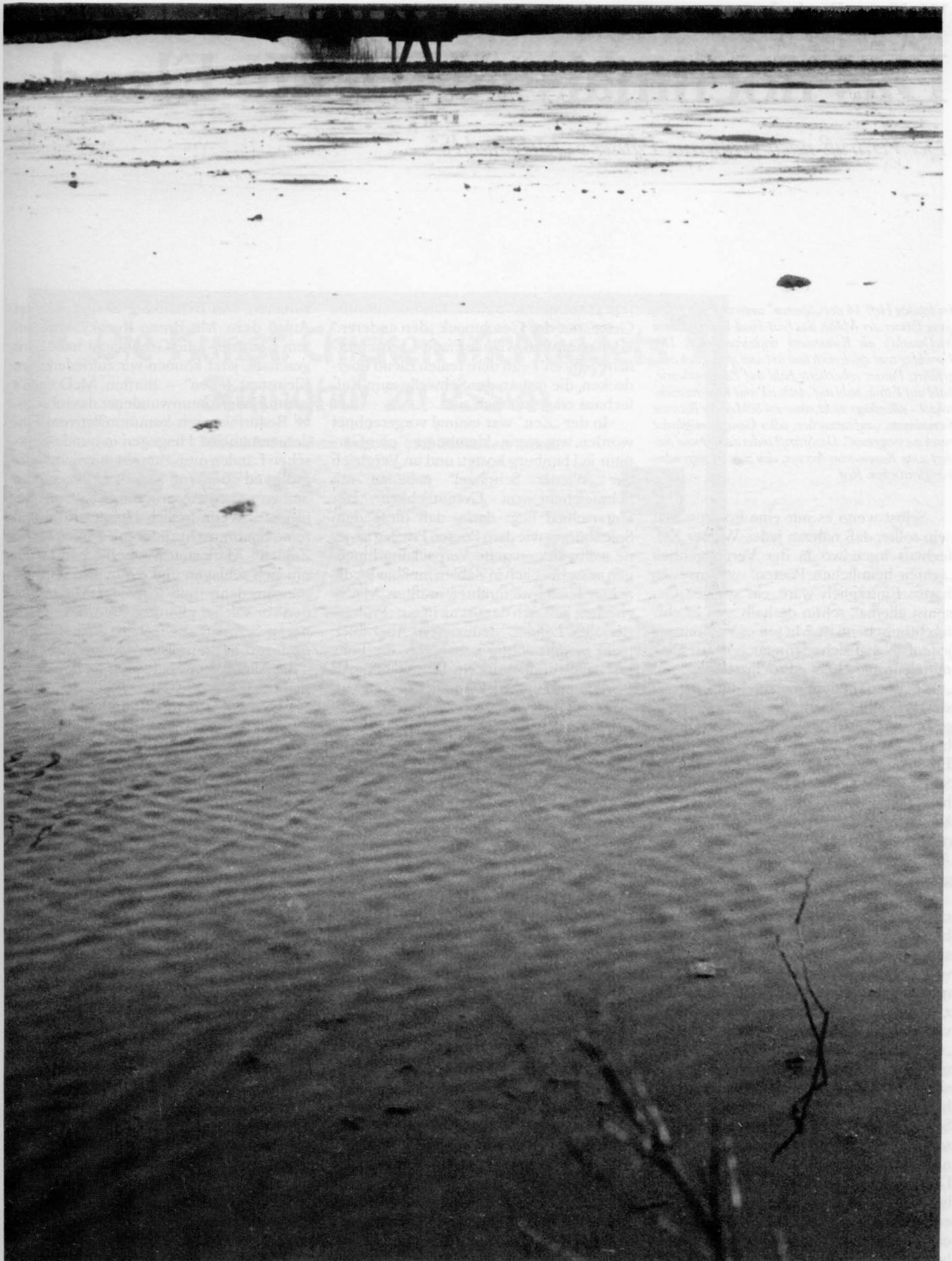
Diese Vielzahl von Anwesenheiten überforderte Valerios Fähigkeit, in gleichen Zeiten zu leben. Sein Reservoir an Erinnerungsträgern hätte weiter ins Unermeßliche wachsen können, ohne sein Leben entscheidend zu verändern, die Annäherung an den besonderen Punkt der absoluten Gegenwart auf einem dritten Strahl jedoch, der wie von einem Wesen der Zukunft auf den Moment gerichtet ist, der über Leben und Tod desselben entscheidet, wollte ihm nicht gelingen. Von Minute zu Minute stellte er sich der Aufgabe neu und scheiterte jedesmal. Es gab bald kein Ereignis mehr, das sich allein durch die Einnahme von Zeit auszeichnete, alle wurden bewertet. Valerio war so sehr damit beschäftigt, außen über Systeme nachzudenken, wie das Innere überdauern könnte, daß er die Berührung der Alltäglichkeit nicht mehr spürte, obwohl er bei jedem den Eindruck unglaublicher Beschäftigung erweckte. Dieser Eindruck führte dazu, daß niemand es wagte, ihn zu stören. In ihm selber wuchs die Sehnsucht nach freiem Erleben der Gegenwart, die ihre Berechtigung, ihren Sinn aus ihrem Vergehen zog, nach einer Gegenwart, die man vergessen konnte. Je stärker diese Sehnsucht wurde, desto müder wurde sein Körper. Es folgten Tage, die er schlafend im Bett verbrachte. Im Schlaf glaubte er sich dem Zustand nahe, der ein Vergessen im Wachsein erleichterte. An die Träume erinnerte er sich kaum, von ihnen übrig blieb ein Bild, das immer wieder gemalt wurde, in verschiedenen Farben, aus unterschiedlichen Blickwinkeln: er sitzt an einem Ort, an dem Tausende von Menschen mit Zielen vor Augen vorbeiströmen, einem großen Platz oder einer Geschäftsstraße. Niemand schaut ihm in die Augen, niemand sieht ihn eigentlich, die Menschen laufen von allen Seiten an

ihm vorbei, wie an einem Bettler, von dem jeder weiß, daß er immer an der gleichen Stelle hockt, dessen Kleidung aber niemand zu beschreiben vermag.

An einem späten Nachmittag wacht Valerio auf, kleidet sich sorgfältig, greift wahllos in eines der Regale, die die kuriosen Erinnerungsträger aufbewahren und verläßt die Wohnung. Er fährt zum Bahnhof, setzt sich in der Schalterhalle auf den Boden, vor seinen Augen ein Meer von Füßen. Er wartet die Zeit, die es braucht, dem Fluß der Linien einen Punkt im Raster begreiflich zu machen, aufgenommen und dann in Ruhe gelassen zu werden. Sein Gehör konzentriert sich auf die Durchsage, die Ankunft und Abfahrt von Zügen mitteilt. Er holt die Träger aus seiner Tasche, schaut sie nicht an, schießt sie mit Schwung, einen nach dem anderen, auf die Fläche vor ihm, wo sie bald auf ein Hindernis treffen, in alle Richtungen gestoßen, schließlich zertreten werden, auseinanderbrechen, Teile erneut den gleichen Weg antreten, manchmal zu ihm zurückfinden, um dann wieder in die Linien zu geraten. Nachdem der letzte Träger zerstört ist, lichtet sich auch das Meer vor ihm, Linien werden noch immer gezogen, es werden weniger, sie treffen sich nur noch vereinzelt. Valerio bleibt sitzen, bis der Blick auf die Halle frei ist.

Die Zeit vergeht. Er langweilt sich. Er glaubt seine Sehnsucht gestillt.

Er erhebt sich, blickt umher, und – noch in der Halle – geht er auf ein Telefon zu, wählt die Nummer der automatischen Fahrplanauskunft und – erinnert sich.



Das nochmals verpackte Elend

Der Verdruß nach Wolfgang Pauser's „McDonald's“

Im letzten Heft 14 der „Spuren“ unterzog sich Wolfgang Pauser der Mühe, das Fast-Food-Unternehmen McDonald's als Kunstwerk mißzuverstehen. Der Vorschlag war spielerisch lanciert und spielerisch ausgeführt; Pauser rekurrierte bald auf Zeichentheorie, bald auf Ethik, bald auf Ästhetik und Kunstwissenschaft – allerdings nicht, ohne am Schluß die Bitte zu formulieren, „aufzuwachen, alles Gesagte möglichst rasch zu vergessen“. Die Schrift indes dauert und fordert zum Kommentar heraus, den wir im folgenden veröffentlichen. Red.

Selbst wenn es nur eine fromme Mär sein sollte, daß nahezu jedes Wiener Kaffeehaus irgendwo in der Vergangenheit „seinen heimlichen Poeten“ vorzuweisen hätte: Einträglich wäre ein solches Gespinst allemal, schon deshalb, weil es ehrfurchtheischend ist. Mit seiner Verbreitung jedenfalls hat sich denn auch in fast allen mitteleuropäischen Provinzstädten ein „Café Wien“ bedeutungsträchtig eingemischt. Wie üble Nachrede allerdings klänge die Unterstellung, dessen Besucher hätten die Arbeiten eines Hermann Broch oder Karl Kraus, Franz Werfel oder Stefan Zweig auch einverleibt. Das Kaffeehaus verhält sich zum Poeten wie der Kitsch zu dessen Innenleben; zur Vermarktung des Scheins bedarf es nicht der Anstrengung um dessen realen Hintergrund.

Umgekehrt wäre es indes auch ein gradezu blasphemisches Unterfangen, handfeste Doppelbödigkeit durch eine Kostümierung ihrer Reflexe harmonisieren zu wollen: Als ließe sich an „fast food happiness“ noch etwas einer Mär entspinnen, die zwar durchaus gefragt sein könnte, jedoch von der „Kassa“ nicht gebucht wird. So „stimmt“ bei Wolfgang Pauser zwar der runde Abhub, das Gefüge – die Re-Ästhetisierung des Abgeschundenen – des „nacher“ gekommenen Poeten, dem der Schmääh gerechte Freude macht. Er schreibt den Essay im Kaffeehaus, wo er nicht mehr zu vernehmen braucht, wie McDonald's-Abgezerterte sich des Fehlens jeglicher „Gemütlichkeit“ klammheimlich entrüsten. Denn wir – der „Verdrossene“ ist einbezogen – ergötzen uns der Unbarmherzigkeit, indem wir Frömmelheit an unse-

rem „Durchblick“ treiben. Die hoheitsvolle Geste, mit der Geschmack „den anderen“ überlassen wird, will alle Pfade – „zeitschriftliche Spuren“? – zu dem realen Elend überdecken, die just an der Schwelle zum Kaffeehaus eingetrampelt sind.

In der „Zeit“ war einmal vorgerechnet worden, was so ein „Hamburger“ plus Garnitur in Hamburg kostet; und im Vergleich ein „Wiener Schnitzel“ nebenan mit Schmeicheln von „Gemütlichkeit“. Der Unterschied liegt darin, daß diese dem Spießbürger wie dem Poeten Privileg ist, jene weltweit geregelte Verpackung hingegen ausschließlich in Zahlen meßbar ist, die Schwellenängste fürchten müßten. Mit Sicherheit läßt sich daraus nicht ein „Proletarier aller Länder“ deduzieren. Aber auch nicht niederträchtig behaupten, die Folie erschaffe rundheraus ein Wohlgefühl. Als Beziehungsfälle – Ekel und Lockung zugleich – wiederholt sich McDonald's zahlenmäßig in tagtäglicher Zunahme. Räumlich – Kaffeehäuser als örtliche Zentren übermitteln ihre kapitalen Grüße – wird die Mär von der Einsamkeit säkular: daß etwas doch nicht so stimmig sei, wie der „Ästhet“ es sich wähnte.

Das einzige nämlich, was dem „fast food“ zweifelsohne „eingefleischt“ wird, sind zivilisierte Vorbehalte gegenüber dem Verfahren: Im Akkord verdingte Treiber pferchen gen-manipulierte Rinder. Im Fertigladen umgekehrt wird Personal wie Kundschaft vom Wärmeherd gehetzt. Und den gesamten Ablauf eint plakativ das Fehlen des Gesundheitsfimmels, der sonst als Lobpreis der Befindlichkeit in aller Munde ist. Zu McDonald's läßt sich gehen, weil dort die Abkehr auch verbal verbindet. Gerade hohe Technik kann Reste einer anderen Sehnsucht nicht vollkommen tilgen. Eher noch zwingt sie dazu, jene kleine Flamme der nörgelnden Selbstbehauptung zu nähren, an der sich die Gemeinsamkeit doch nährt. Der Laden wird zum Hort von Unzufriedenheit, wenn auch mehr offensichtlich die ersatzbefriedigende Abhängigkeit vom Dünkel der Zugehörigkeit zum Gigantischen überdeckt wird.

Immerhin wäre demnach auseinander-

zuhalten, was Betäubung ist und was der Anlaß dazu. Mit Bruno Kreiskys suffisantem Charme – „die Großmacht haben wir geschafft, jetzt können wir zufriedener im Kleinstaat leben“ – dürften McDonald's wüste Hallen unumwundener das subjektive Bedürfnis nach kommunikativem Finden anmahnen. Hingegen in bundesdeutschen Ländern muß zumeist möglichst alles groß und donnernd sein, auf daß sensibles Sinnen seinen Anspruch nicht vermelden möchte. Wenn freilich Helmut Kohl und seine Stammtischbrüder mit Nullen hinter Zahlen – Mark statt Mensch – bedrohlich um sich schlagen und daran ihre „Größe“ messen, dann muß jedwedes Mitempfinden vor solcher plumpen Bösartigkeit retirieren: Selbst mit Kaffeehaus-Ästhetik würde der grobe Stumpsinn noch verniedlicht; – die Allesfresser-Halle verträgt den Essay nicht.

Von daher mag es durchaus naheliegender sein, den Eros, dem McDonald's kaum etwas entgegenzubringen hat, in Distanz dazu wirksam werden zu lassen. Angesichts etwa der deutschen Besessenheit von Monstrositäten klänge eine Darstellung plausibel, die einen amerikanischen Großkonzern aufgerissene Mäuler mit riesigen „Macs“ stopfen ließe. Ihr würde vermutlich umgehend mit einer Fehlmessung begegnet, die in ihren Verstellungen gnadenloser sein könnte als es die Enttarnung wäre: Flugs wäre jenes voreilige Geplapper von „Kulturkritik“ und „Anti-Amerikanismus“ zur Hand, das den „Hamburger“ ehrt, um vermeintlich „die Demokratie“ zu mehrten. Ihm entspricht die Haltung, die den Gedanken erst gar nicht aufkommen lassen mag, daß zwischen Verinnerlichung und Entäußerung, Gewissen und Genießen ein durchgängig sensibles Verhältnis bestehen könnte, dem mit einer simplen Gleichung von Rechtfertigung und Abwehr nicht beizukommen ist: Ein Sittenstrolch muß sein, wer den Geschmack von McDonald's nicht als Ausweis der dynamischen Marktgesellschaft hinnimmt.

Dem Verdacht entzieht sich Wolfgang Pauser, indem er das „andere Restaurant“ wie einen Bestandteil der Alltagskultur be-

Die Kunst, Chicken McNuggets Shanghai zu essen.

Mit chinesischen Saucen und Stäbchen dazu.



Entdecken Sie McDonald's Hähnchen-Spezialität* jetzt auf die chinesische Art mit Curry-, Kung Fu-, Soja- oder Süßsaucen. Jedes von 4 kleine

Saucen dazu gezaubert! Die Knusprigen Chicken McNuggets Shanghai mit Stäbchen zu essen, liegt in Ihrer Hand.



1. Stäbchen Nr. 1 liegt zwischen Daumen und Zeigefinger und stützt sich auf das Ende des Ringfingers

2. Stäbchen Nr. 2 liegt parallel zu Nr. 1 zwischen Daumen und

Zeigefinger, wird mit dem Mittelfinger unterstützt und bewegt

3. Ist's wie vertext und kloppt nicht?

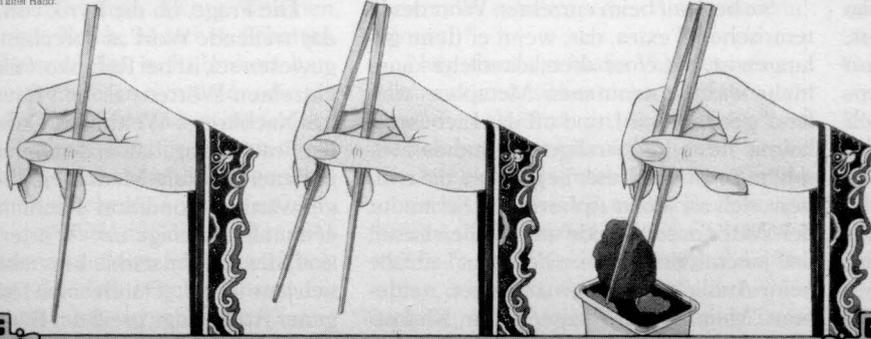


Guten Appetit!

Na, wir ist noch kein Meister vom Himmel gefallen. Trüben Sie sich mit einem herzhaften Biß von der Hand in den Mund. Chicken McNuggets Shanghai schmeckt so oder so prima nach China!



Das etwas andere Restaurant



handelt. Ausdrücklich kümmert ihn das „fertige Ergebnis“ und nicht die Absicht der Gestalter. Vielleicht erklärt das seine merkwürdige Gelassenheit: als wären diese Restaurants in Wien von selbst gegeben; und das in keiner Weise festliche Beisammensein darin eine der vielen Selbstverständlichkeiten dieser Zeit. Weder entdeckt er irgendeine spezifische Not, die den „alle einschließenden Ausschluß“ bedingte, noch sieht er eine „andere“ Konstellation im „Zusammenbruch der Beziehungen zwischen den Signifikanten“. Offenkundig vom Punktum der Funktionalität selbst fasziniert, von deren Sog gezogen, dürfte ihm wohl kaum gegenwärtig werden, wenn alle Sitten im „Ergebnis“ längst – etwa „deutsch“ – entglitten wären. Richtet McDonald's in Betrachtung schon zum Selbstgenügen ab?

Die zum modischen Zynismus neigende Indifferenz, der mit einem recht verstandenen Mitleid zu begegnen wäre, ist bei Gelegenheit zum Versuch der Rechtferti-

gung gemacht: Reales wird zerschlagen in die vertrackte „Sache“ einerseits, den stilisierbaren Rest zum anderen. Betulich verpackt wird Hilflosigkeit jedoch in ihren Signalen beschränkt: der analytische Zugang ist gestellt erschwert. An Pauser's „McDonald's“ wird der Mechanismus dieses Ablaufs grotesk: Als „Kunstwerk“ ist der Laden anfangs und endlich neckisch abgesetzt; alsdann wird von den selbstredenden Marktstrategien abstrahiert; – womit nichts anderes übrigbleibt, als deren Reflex wie „Alltagskultur“ anzudienen. – Nach soviel intellektuell sich gebärdendem Dunst hat das Zeug aus der Verpackung wenigstens dem so redselig Bemühten zu schmecken!

Was indes an der Frage nicht vorbeilenkt, ob derart „Hilfe an der Kunst“ auch wirklich hilfreich sei. In den letzten Jahren – als solche auch exaltiert apostrophiert – war es durchaus applaudierte Attitude, mit Versatzstücken einer ohnehin verlaufenden Entwicklung „stilgerecht“ zu jonglie-

ren. Wie jede parzellierte Mode hat solcher Schlafstadt-Zynismus noch den Nachhall, der seinem Ausverkauf zukommt. Vordringlich unterdessen aber sind – in bundesdeutschen Landen jedenfalls – die ringenden Kommentaren der Erinnernden: Alenthalben, wo Empfinden nicht verkündet ist, wird darum gejammert, daß „etwas“ vorn und hinten nicht mehr stimme. Doch weiß kaum jemand seine Klagen zu begründen. – Die Falle der Erinnerungstilgung, die erst viel versprach, hat unversehens alle Fortgänge versperrt.

Im marktgerechten Sinne – über den zu reden nicht des „Ästhetik“ Hackfleisch ist – hat der „Clown Ronald McDonald“ über die Sprachlosigkeit seinen angemessenen Triumph eingefahren. Nur aus eigenem Bewußtsein, geschichtlich orientiertem, ließe sich Verdruß, erst recht Aufbegehren, artikulieren. Künstliches aber ist allenfalls ein verpackter Hilfeschrei an die sprengende Idee der ästhetischen Vernunft.

An Stelle einer Laudatio

Rede zur Verleihung des Arno-Schmidt-Preises 1986 an Peter Rühmkorf

Sehr geehrter Herr Rühmkorf -
meine Damen und Herren -

als ich vor zwei Jahren hier darlegte, warum meiner Meinung nach die bei Preisverleihungen übliche Redeform der Laudatio ein Mißbrauch der privilegierten Situation, Preise zu verleihen, sei und eine Anmaßung kunstrichterlichen Auftretens - ich wiederhole meine diesbezüglichen Argumente nicht -, habe ich für die Arno Schmidt Stiftung ein Problem heraufbeschworen. Denn verschmäht man die für den Einführungsredner risikolose, übliche Form, so läßt man ihm oder er sich die Aufgabe auf, anders, ernsthaft über Literatur zu sprechen. Nun werden Sie das nicht ohne weiteres als Problem einsehen, denn anderswo wird ja auch allerlei über Literatur gesagt und geschrieben, und die Verbindung zweier Namen der Literatur, heute derer Arno Schmidts und Peter Rühmkorfs, wäre doch vielleicht nicht der wenigst angebrachte Zeitpunkt, den Versuch zu machen.

Nun haftet aber allem in weiterem Sinne forensischen Sprechen über Literatur - Laudatio hin oder her - die Erwartung an, es sei werbend, und irgendwie ist es das ja auch und soll es sein, ein Versuch, Mitlebende zu Mitlesenden zu machen. Aber gelingt solch werbendes Reden in der Regel? Nein; und das liegt nicht etwa (nur) an konstitutionellen Insuffizienzen der gewohnheitsmäßig über Literatur Sprechenden oder Schreibenden, sondern daran, daß man zwar über ein literarisches Werk Vieles sagen kann, nur nicht, worin seine eigentliche Qualität, das, was es vor anderen auszeichnet, besteht; man kann nur darauf deuten und an den umworbenen Leser appellieren, diese Qualität doch wahrzunehmen.

Ich vermute, daß eine solche Behauptung der Begründung bedarf. Literarische Werke, wohin immer man sie sonst noch definieren mag, sind Verständigungsversuche der Menschen über sich und ihr Befinden in der Welt. Verständigungen sind nicht gut oder schlecht; sie gelingen oder mißlingen. Zu beidem braucht es zwei; einen, der es übernimmt, einen solchen Versuch zu unternehmen, und einen, an dem es

ist, anzuerkennen (oder nicht), daß er gelungen ist. Wer einen literarischen Text lobt, weil er ihn liebt, fühlt sich in ihm verstanden, und zwar über das Maß hinaus, nach dem es ihm bisher gelungen war, sich selbst zu verstehen. Hierüber Auskunft zu geben - vorausgesetzt, dieser Hintergrund des literarischen Verstehens sei bewußt - ist nicht ganz einfach, aus Gründen der Privatheit solcher Vorgänge; aber darüber hinaus ist diese Schwierigkeit grundsätzlicher Art.

Sie beginnt beim einzelnen Wort des literarischen Textes, das, wenn er denn gelungen ist, mit einer alten, als solche kaum mehr wahrgenommenen Metapher 'treffend' genannt wird, und oft das Liebesverhältnis oder Verständigungsbündnis zwischen Autor und Leser begründet. Sie erinnern sich an jenen Aphorismus Schmidts, den Autor unterscheide vom bloßen Leser, daß jenem „ein Stock im Petticoat“ einfalle beim Anblick dessen, wozu dieser „zeitlebens 'Mein Schirm'“ sage. So, im Kleinstmodell, ist allerdings nicht zu entscheiden, ob es sich um ein 'treffendes' oder ein überflüssiges Wort aus jener Sprache, die Karl Kraus im Harden-Lexikon dehydrierte, handelt. Man könnte end- und fruchtlos darüber streiten, denn ohne Mitdenken des Rahmens, in dem Verständigungs- und Selbstverständigungsprozesse stattfinden, hat das Reden von einem 'Wort das traf keinen Sinn.

Anlässlich der nachkriegswestdeutschen Lyrik bis zur Gegenwart des Jahres 1962 beschrieb Peter Rühmkorf das Weltbild jener Nachkriegswestdeutschen, und er beschrieb es als das Scheitern gelungener Selbstverständigung - oder eben sehr gelungener, wenn der Konsens gegenseitiger Schonung zur Norm von Leben und Dichten erhoben sein soll: „kein Deutscher Verseflechter“, heißt es da, „der nicht durch die Blume sprach“. Und in diesem Befund fallen Beschreibung des Wortmaterials und metaphorisches Urteil über ihn in eins: „die Utopie aus dem Blumentopf, beziehungsweise die Wunschvorstellung von einer Wiedergeburt des Mythos aus dem Geiste der Kleingärtnerei (mußte) zwangsläufig in

die Lächerlichkeit führen, weil das Mißverhältnis zwischen den tatsächlichen Depressionen, Ängsten und Schwermutsanwalungen des seine gesellschaftliche Unverbundenheit erlebenden Subjekts und dem mediokren Heilsprogramm den komischen Effekt bereits unfreiwillig antizipiert hatte“. 'Treffend' war in einer nachkriegsdeutschen Gedichtzeile wie „Aus seinem Schlaf steigt Baldrian“ nur das unironische Bekenntnis zum unerwachten Zustand der eigenen Literatur.

Die Frage, ob die Lyrik von '45 bis '62 das 'treffende Wort' zu sprechen im Stande gewesen sei, ist bei Rühmkorf die nach den einzelnen Wörtern als den Bausteinen jenes Nachkriegs-Weltbildes. Da ist zunächst die Feststellung, daß in den Sprachwerken, in denen sich die Menschen über ihre gegenwärtige Kondition Rechnung geben, erstaunlich wenige *der* Wörter zu finden sind, die die Umstände bezeichnen, in denen jene leben: „Durch einen Durst sehr eigener Art geplagt, greift der Bedürftige nun freilich nicht nach einem Trinkgefäß, das wir vielleicht für nutzvoll hielten - sagen wir Tasse oder Bierglas - sein hoher Sinn steht ihm nach Kelchen und Krateren, Vasen und Amphoren, Aschen- und Tränenkrügen“. - Arno Schmidts 1960 erschienenes „Kaff auch Mare Crisium“ spiegelt diesen Zustand lunar. Der auf die amerikanische Mondstation verfrachtete „Dichter und Benenner“ Lawrence hat zwar auch konkretere Aufgaben der Informationsübermittlung, er muß zum Essen rufen, erledigt diesen Job aber ähnlich wie die irdischen Dichter den ihren: „Die zwölfte Stunde für alle Sterblichen! - Finsternis auf Erden; Licht über den Sternen. Der Mensch sei gerecht; Gott aber ist barmherzig: Kommt in die Kantine! - 'Dieser Dichter iss aber wirklich total molum.' sagte George giftig: 'Was die ewige Barmherzigkeit wohl mit dem heutigen Schlangenfraß zu tun hat. Würde 1 einfaches 'Mittag' Eurem Milch= &Eierpullwer nich gerecht werden? -“.

Jenseits dessen, was Rühmkorf das „LaPaloma der intellektuellen Demimonde“, und des gegen- und jenseitigen Stichwort-

gebens in ihr, das er eine „Perlenkettenreaktion“ nannte, jenseits jener Lyrik also, die des 'treffenden Wortes' schon deshalb entraten konnte, weil sie auf nichts zielte, machte er eine andere namhaft, die „von Anfang an ein großes zentrales Thema hatte“, ja durchaus eines der großen, und nach Meinung mancher das Thema der Literatur überhaupt, „die Trauer über die Unfähigkeit zur Aneignung der Welt“ – nur daß sich diese Trauer in Schlüsselwörtern darbot, die „eigentlich bloß ein Sortiment von Nachschlüsseln“ waren „(Krug, Brunnen, Asche, Mohn, Kelch, Muschel, Schatten, Pappel, schwarz)“. Sie, so Rühmkorf, hantiert „mit vorbereiteten Symbolen, die seit Mallarmé für eingeführt gelten dürfen, seit Bann und Trakt beinah für kommun und die mittlerweile einen reichlich abgeriebenen Eindruck machen“. – Auch auf dem Mond, wo der Blick auf die leuchtenden Strahlungszonen auf dem Erdball gerichtet ist, mißlingt die dichterische Aneignung des Gesehenen: „op sich auch nur Einer=hier, jetzt=sofort, vorschstellte, wie da=unten die Erdmeere einkochten? – Aber unser Dichter würde schon von einer 'schaumigen Seidenschale' fantern; und vom 'Kupferball' falls noch einmal die düsterrote Oberfläche durchschielern sollte...“.

Die Konsequenz allerdings, Wortfindungsschwierigkeiten demonstrieren und auf eine seltsame Art heilen zu wollen, indem man in offensive Aphasie verfällt, ist nur eine scheinbare; „kläglich klar“ sei, „wohin es mit dem Traum von einer Wiedergeburt der Schaffensunschuld aus dem Geiste der 'Wortmechanik' letzten Endes“ führe: „zur öden Addition und ins klapperdürre Raisonement“. – Und auf dem Mond wird jenen, die da dichten in „Gertrude's steinchester Weis“ – das Papier entzogen.

Anderswo allerdings, und die Gelegenheit gestattet es, Rühmkorf, der andere anführt, selbst als Exemplar der Gattung zu nennen, „wurden die fruchtlosen Bemühungen, das Wort durch die Abdestillation eines scheinbar nur flüchtigen Sinnes dingfest zu machen (...) gar nicht erst weiterverfolgt, das Puristenevangelium vom reinen Sinn der Wörter ans zuständige Him-

melreich, nach St. Nirgendwo, verwiesen, und dem Wort sein Recht eingeräumt, seine Lust gegönnt, Beziehungen einzugehen und Verhältnisse zu bezeugen. Das heißt auch, daß die Poesie ihr Basisvokabular nicht mehr aus der lyrischen Requisitekammer bezog, sondern ihren neu erwachten Worthunger aus dem alltäglichen Gebrauchs- und Umgangsfundus speiste“. – „(Und auf den neuen Reim auf 'ien' war ich doch neugierig; 'Jasmin' dürfte man ja, der sentimental Folgen wegen, schwerlich verwendet habm...: Ah: 'Benzin': *sehr gut!*)“.

Nun tut es das bloße Vorkommen von Alltagswörtern sicher nicht, wohl aber geht es darum, Wörter zusammenzubringen, die sich zuvor *so* noch nicht gepaart hatten, um den bisher ungehörten Reim, und darum, daß „die poetischste aller Beziehungsformen, die Metapher, radikal modernisiert wurde. Es ist hier anzumerken, daß die Metapher ja keineswegs der dichterische Versuch ist, dem Maler Konkurrenz zu machen, sondern eine genuin literarische Form des Vergleichs.“ Wobei anzumerken wäre, daß die Metapher nicht der abgekürzte Vergleich ist, den Aristoteles wollte, sondern der Vergleich der normalsprachliche Versuch, sich die Metapher verständlich zu machen. „Hier zeigt sich, was einer zu spannen und gleichzeitig zu fügen vermag und ob er die neuen Erfahrungs- und Bewußtseinswirklichkeiten zu versinnlichen fähig ist. Und es scheidet auch den nur konservierenden, den Traditionsbewahrer vom schöpferischen Experimentalisten, daß einer heute wie eh Sonnenstrahl und Pfeil, Mond und Sichel, Ruhm und Lorbeer, Einsamkeit und Wüste, Rausch und Mohn, Abkapselung und Kristallinität in Beziehung treten läßt, dieser aber Verbindungen zieht, wie sie kein Muster vorgibt, und Beziehungen stiftet, wie sie durch keine Konvention von vornherein nahegelegt werden. (...) Eine neue Metaphorik bedeutet eine neue dichterische Auslegung der Welt.“

1957 führt das literarische Ich Arno Schmidts einen für wenige Stunden aus dem Elysium entlassenen Goethe durch

das kunstblühende Darmstadt: „Knistern unsichtbarer Hochspannungsleitung: und ich beobachtete ihn angespannt: Was denkt Goethe?/ (Nichts.) Er vermutet gar nichts hinter dem Geräusch. (...) Oder, da: die Baumreihe nach Rotenburg! Ich überlegte zwischen meinem zeigenden Fingergespreize hindurch; ich schweißte die Worte zusammen: 'Schwarzer Güterzug (Auf Stelzen). Ungleich beladen mit Kabeltrommeln; verhangenen Panzern; stand drüben; zerbombt; und wartete. Um mit mir weiterzufahren.' 'Was aber würden Sie sagen?'“ wendet sich der Erzähler an Goethe, aber „hier war der Zaun zwischen uns“, die Verständigung mißlingt, das Befinden ist nicht das nämliche (und ja auch nicht in derselben Welt), „die weite Wiese war still, wie zu seiner Zeit“. Und es taucht der schreckliche Gedanke auf: „Fallen denn nur *mir* immer die Panzer ein“... nein; nicht; aber wenigen; und die Selbstverständigung der Nachkriegsdeutschen erfolgte eben nicht über Arno Schmidt oder Peter Rühmkorf, der in seiner „Undine“ 'Wolkenreiche' auf 'Knochenbleiche' reimte – und man kann froh sein, wenn einer so klug war wie Kurt Ziesel, wenn der auch Befund mit Programm verwechselte, er sah nach Lektüre des Steinernen Herzens das Abendland in Gefahr.

Die Auskunft darüber, und die muß – Laudatio hin oder her – ein werbendes Reden über Literatur ja geben können, wie man meint, warum nun dieser Reim, jenes Metaphernbild 'treffend', gelungen, gar schön oder richtig sei, ist keine, und das hat sich ja inzwischen herumgesprochen über das, was man konventioneller Weise den Inhalt des in Frage stehenden Textes nennt. Eine solche wäre eine Aussage über eine gelungene Verständigung, nicht, was denn am Text die Verständigung gelingen machte; die Aussage, daß ein Wort treffend sei, ist nicht die Auskunft darüber, warum es traf. – Die Hilflosigkeit, die einen überkommt bei solcher Aufgabe, stellt sehr treffend jener bekannte Witz dar, in dem ein Bildhauer gefragt wird, wie er einen Löwen bilde. Nun, sagt er, ich haue alles weg, was nicht nach Löwe aussieht.

An Stelle einer Laudatio

Rede zur Beibehaltung des im Kindes Sprach-Lernen und im Erwachsenen Sprechen

Auch die Frage nach dem 'treffenden Wort' läßt sich nur ex negativo umschreiben – und erlauben Sie mir bitte, jetzt ein wenig graueste Theorie Ihnen zu präsentieren. Man kann feststellen, daß die beiden Sprachauffassungen, die so alt sind wie das Nachdenken über Sprache überhaupt, die nominalistische und die realistische, auf deren Opposition jede gegenwärtige sprachphilosophische Diskussion wieder reduzierbar ist, an der Beantwortung dieser Frage zu Schanden werden. Die nominalistische, für die, in verbotener Kürze gesagt, Wörter beliebige Zeichenfolgen sind, kann schon per Selbstdefinition dem Problem nicht gerecht werden; versuchte sie es in Selbstverleugnung doch, so müßte sie begründen, warum dies eine Wort beliebig nicht sei, und machte damit das Geständnis der eigenen prinzipiellen Unzuständigkeit. – Die realistische Sprachauffassung müßte ihrem eigenen Anspruch nach kompetent sein, die Frage zu lösen, aber wollte sie es, hätte sie es gleich mit ihrem Grundproblem zu tun: um eine 'Einheit von Wort und Sache' (oder die notwendige Beziehung von Bezeichnetem und Bezeichnendem) behaupten zu wollen, müßte sie die Sprache verlassen. Sie müßte also verstummen, wo die andere sich verplapperte; und beide leisten dasselbe: Nichts.

Nun ist, lassen wir literarische Texte einmal beiseite, zwar nur eine nominalistische Theorie der Sprache intellektuell befriedigend, weil allein sie überhaupt fähig ist, über Sprache Auskunft zu geben und weil nur mit ihr über Wörter geredet werden kann, ohne daß gleich zu Beginn Unsinn produziert wird. Aber es gibt neben dieser intellektuellen Einsicht (wenn sie vorhanden ist) die eigentümliche Gewißheit, daß es mit der Austauschbarkeit der Zeichenfolgen nicht richtig sei, daß unmöglich vom Lallen des Kindes bis zum Röcheln des Sterbenden und in allen Wörtern dazwischen es eine Beliebigkeit habe und nicht wirklich in der Sprache nichts sein könne, was auch anders sein dürfe. Es muß, so die emotionelle Gewißheit, die realistische Sprachauffassung doch 'irgendwie' näher an der Wahrheit der Wörter

sein. Und zwar deshalb, weil ihr außersprachlicher Standpunkt zwar uneinnehmbar ist, aber einmal eingenommen wurde, nämlich zu der Zeit, als wir noch nicht sprachen und das Sprechen lernten. Wenn das Kind Sprache lernt, lernt es Wörter und in ihren Kombinationen die Auslegung der Welt. Und dieser Vorgang ist nicht irgendwann abgeschlossen, er dauert fort, bis der Mensch wieder verstummt, und im Lernen neuer Wort-Verbindungen in der Literatur setzt sich nur fort, was begann, als das Sprache-Lernen noch allein akustisch vor sich ging. Nun gibt es beim Kind wie beim Literaturleser den 'Augenblick des Verstehens' nicht, und mit seinem Fehlen mangelt es auch an der Möglichkeit, über ihn Auskunft zu geben. Es gibt den Zustand *vor* und den *nach* dem Verstanden-Haben, und was wir 'Verstehen' nennen, ist nur die gedachte Linie, die beide Bereiche trennt. Diese Linie ist nur einmal in einer Richtung zu überschreiten; der Schritt kann weder antizipiert (es gibt keine Möglichkeit über noch nicht vorhandenes Verstanden-Haben zu berichten) noch kann er in Gedanken wiederholt werden (eine Rückkehr in den Zustand der Verstehensunschuld ist ebenfalls nicht möglich). – Die nominalistische Theorie nun kann aus dem und über den Zustand des Verstanden-Habens berichten; Wortbedeutungen können, prinzipiell, geklärt werden. Sie kann aber nicht sagen, warum ein Wort diese und keine andere Bedeutung habe, und genau das wäre, Auskunft über ein 'treffendes Wort' zu geben. Die realistische postuliert den unmöglichen Rückschritt in das Noch-nicht-Verstehen, den sie nicht tun kann.

Beide Theorien haben ihren Ursprung in den Konflikten, die das Sprechen-Lernen mit sich bringt. Ein Kind lernt, daß ein Irgendwas so-und-so gerufen wird, und auch, daß es Synonyme, gleichbedeutende Wörter, die sich aber anders anhören, gibt, und muß also annehmen, in der Sprache herrsche Freiheit der Wortwahl; es lernt aber auch, daß eigene Wörter, selbstgefundene, keine sind, sondern nur ein Allotria. Hier wird ein Mißtrauen gegen die Sprache gelegt, das pädagogisch nicht zu beseitigen

ist, weil es zum menschlichen Spracherwerb unablösbar gehört, und das vielleicht der Motor schlechthin ist, der sprachliche Kreativität antreibt. Es kommt aus diesem Mißtrauen das Bedürfnis nach dem 'treffenden Wort', der einzig 'wahren' und gleichzeitig unverbrauchten, unkonventionellen Bezeichnung.

„Er hatte wohl gemerkt, daß man manche Dinge richtig und manche falsch rief“, spricht es aus einer Kindheitserinnerung Arno Schmidts herüber, „warum hatten die sechs schlanken geliebten Pappeln am Bauerberg mit ihren munteren Blättern und den langen schönen Zweigen keine Namen. Er wollte ihnen keine 'geben', er wollte nur ihre richtigen hören.“ Er hat sie nicht gehört, nicht bei seinen Eltern, nicht bei Lorenz Oken, er hat sie ihnen nicht 'gegeben', denn beides kann ja nicht sein. Und von anderswo kommen die 'Namen', die Wörter, die so genau treffen, daß jedwedes Ding sein eigenes hat, nicht, denn, aller Onomatopoeterei zum Trotz, es gibt keine Gravitation zwischen den Wörtern und Dingen.

Der 'richtige Name', das 'treffende Wort', sie sind eine Illusion vorsprachlicher Zeiten, aus denen alles Sprechen herkommt, und in die es, wenn es sich einmal hat, nie mehr zurück kann. Eine Wunschprojektion aus dem Stummen ins verheißungsvolle Sprechen hinein, eine kindliche Illusion also, die wir recht als solche erkennen, wenn uns das Leben verstummen macht, wenn es uns die Sprache verschlägt, kein Wort mehr trifft, wenn wir in dieser Welt recht erwachen und erwachsen werden.

Arno Schmidt leistete sich in seinem Buch „Kaff“ den grimmigen Scherz, „einen 'Benenner' mit auf den Mond verfrachten zu lassen“, jenen dickbesagten Dichter Lawrence, dort oben fremd wie Goethe in Darmstadt, und doch muß er, im Angesicht der atomar verbrannten Erde, Verse machen. Seines Benenner-Amtes walten kann er in jener neuerwachten Welt nicht recht: „Zu 'benennen' hatte er ja nicht: Das hatten einstmals bloß die irdischen Dichter durchgedrückt, das Einer=von=ihnen mit

rauf genommen würde; Einer mit angeblich 'unvergleichlichem Wortschatz': ja-ja!"

Es gelingt übrigens diesem „Scheiß=Lawrence“ erstaunlich gut, das epische Welt-Bild jener Nachkriegslunaren in seiner – „(ich bin mit dem Vorwurf des 'Plagiats' nicht so schnell bei der tintigen Hand)“ – Nachdichtung des Nibelungenliedes – „In Heidelbörg there flourished a WAC so fair to see“ – abzubilden, so gut, wie Schmidt, indem er ihn singen und sagen ließ, das der Vorkriegswestdeutschen von 1985, die die OKW-Berichte, gesprochen von Will Quadflieg genossen. – Die Parallele bezieht sich natürlich nur auf das Phänomen der Dichtung, noch Worte machen zu können, wo das Entsetzen über den Weltzustand verstummen machen müßte. Vom Entsetzen sagt man, daß es 'namenlos' sei; es ist nicht zu benennen, und in ihm gibt es nicht einmal mehr die Illusion der Namen. Und doch wird auch dieses – „Schwarzer Güterzug. (Auf Stelzen.) wartete. Um mit mir weiterzufahren.“ – protokolliert. Die für sich kraft- und machtlosen Wörter, die schon über tausend Zungen gegangen sind, nicht neu also, originell und von sich aus treffend, werden neu kombiniert und bringen damit zusammen, was die Wirklichkeit oder doch das bisher gehörte Sprechen geschieden hatte; schaffen also die Welt um, daß nun in diesem künstlichen, kunstvollen Welt-Bild Wort und Sache eins sind. Wer diese Sprache, diese Welt lernen will, muß in sie hineingehen. Hat er es getan, wird er stumm über der Aufgabe, seinen Schritt zu begründen; er kann andere hineinlocken, und er wird es tun, indem er zitiert, vorliest.

Ich danke Ihnen und übergebe das Wort.

aus: Arno Schmidt,
Berechnungen III

§ 4. Im »Steinernen Herzen« kommt einmal das Zeichen $\#$ vor (einmal : ich muß ja vorsichtig sein; ich wohne ja unter Konservativen=Konserven). Das heißt in der Musik »Erhöhung um einen halben Ton«. (Das Ausrufungszeichen brüllt gleich etwas zu grob !). Was hindert uns, die Zeichen für »Crescendo« und »Decrescendo« zu verwenden ? –

Ich lasse die Stadtbahn vorbeifahren » $\frac{\text{gelb}}{\text{rot}}$ « : ich erklärte dem Setzer : »Wenn Sie, wie von Ihnen beabsichtigt, »gelb/rot« setzen : dann sind das zwei hintereinanderfahrende, verschiedenfarbige Wagen; bestenfalls einer, dessen hintere Hälfte gelb, die vordere rot ist.« Zugegeben. »Während bei meiner Schreibweise der typographische Versuch gemacht wird, die horizontale Halbierung der allbekanntesten Berliner Stadtbahnwagen wiederzugeben.«

: ».« – : »!« – : »!!«

Ich will's übersetzen (obwohl ich mir zusätzlich=albern dabei vorkomme)

Hartmut Böhme

Zeit ohne Eigenschaften

Robert Musil und die Posthistoire

I.
„Ein schöner Augusttag des Jahres 1913“ (1): eine Stadt in der Physiognomie futuristischer und kubistischer Bilder; ein dynamisches Feld aus Geräuschen, optischen Zeichen, Rhythmen, Verdichtungen, Serien und Sprüngen, Leerstellungen und Häufungspunkten; plötzlich „eine quer schlagende Bewegung“, der berühmte Unfall, eine Synkope in der diffusen Ordnung der Dinge, dann die Entsorgung des 'verunfallten' Verkehrsteilnehmers durch die „Rettungsgesellschaft“, das Weiterfließen der unterbrochenen Energieströme. Und die Menschen? „Fußgängerdunkelheit bildete wolkige Schnüre“, ein Kraftfahrer „grau wie Packpapier“, ein flanierendes Paar, dessen Identifizierung als Personen versucht und sogleich storniert wird, ein Paar, gesichtslos wie Figuren auf den Bildern August Mackes; Skizzen aus sozialen und sprachlichen Stereotypen.

Es scheint, daß von den makrokosmischen Verhältnissen der Wetterlage bis zu den mikrologischen Strukturen in der „feinen Unterwäsche des Bewußtseins“ ein Gewebe identifizierbarer Kräfte die Szene in Bewegung hält. Menschen und Dinge sind im strukturalen Feld der Stadt homogenisiert. Der Anthropozentrismus des Erzählens ist aufgehoben, Menschen haben in diesem Kraftfeld keine strategische Position mehr inne, sondern werden wie die Dinge zu Elementen natürlicher und sozialer Systeme. Die Bedeutung, die der Unfall für den Verletzten im lebensgeschichtlichen Kontext hat, bleibt so unbeleuchtet wie die erdabgewandte Seite des Mondes. Und auch die, die die Anfangsbuchstaben ihres Namens „bedeutsam“ auf die Wäsche gestickt tragen, bleiben namenlos, empfinden „Unangenehmes in der Herz-Magen-grube“ oder sondern Sätze aus statistischen Jahrbüchern ab: das ist es, was Benjamin „Erfahrungsarmut“ nannte. Bilden sich in den transsubjektiven Feldern der sozialen Vermittlungen überhaupt noch Bedeutungen, die an Erfahrungen geknüpft sind? Und wenn nicht, wie verlässlich ist die „Feldbindung“, die an die Stelle intersubjektiver Beziehungen tritt? Wie wirklich ist,

mit Ulrich zu fragen, die Wirklichkeit?

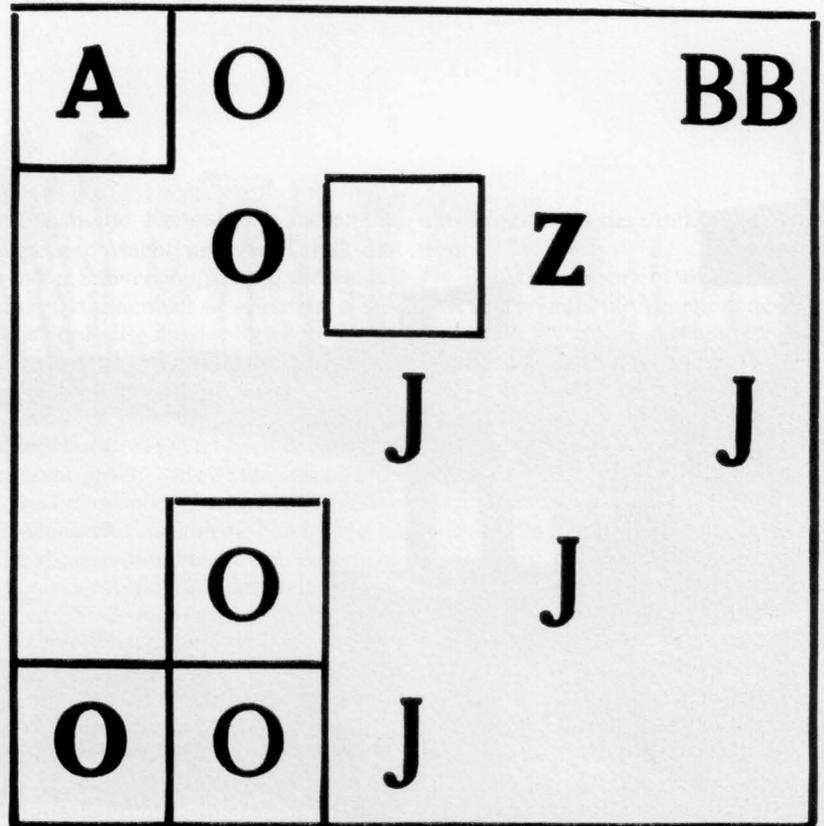
Der Musilsche Text steht in keinem mimetischen Verhältnis mehr zu irgendeiner Realität. Es gibt nur Zeichen, Diskurse, Stile, das Semiotische. Der Erzähler montiert meteorologische und alltagssprachliche, statistische und anthropologische, wissenschaftlich-technische und soziologische Diskurse und blendet in dieses diskontinuierliche Feld noch ästhetische Wahrnehmungsstile hinein. Dadurch entsteht das eigentümlich Schwebende des Textes. Der Text ist nicht mehr zentriert auf eine ideale Erzählsituation, von der aus die Repräsentation von Wirklichkeit gesichert wäre. Er erhält keine beglaubigte Dignität, etwa als Effekt wissenschaftlicher Wahrheit, lebensgeschichtlicher Identität oder ästhetischer Autorität. Der Text nimmt es von Beginn an mit der strukturellen Unsicherheit auf, die die moderne Kunst kennzeichnet: Was sichert überhaupt noch die Erzeugung von sprachlichen Bedeutungen, wenn ein realistisches Erzählen sich ebenso aufgelöst hat wie in der Wissenschaft das Vertrauen darauf, daß diese es objektiv mit der Wirklichkeit zu tun habe? Womit es dann der Text zu tun hat, das sind nicht Realitäten, sondern Diskurse, nicht Dinge sondern Zeichen, nicht Erfahrungen sondern Stile, nicht Ereignisse sondern Perspektiven. Er bewegt sich folglich in einem imaginären Raum, der durch das Repertoire historisch abgelagerter und gegenwärtig eingespielter Verständigungsformen und Wissensdiskurse gebildet wird.

Der Unfall ist somit ein diskursives Ereignis, eine Synkope im Fluß der symbolischen Ordnungen, die für einen Augenblick die Bodenlosigkeit der diskursiven Zugriffe aufreißen könnte, wenn irgendein Beobachter ihn derart festhalten würde – nämlich, mit Bohrer zu sprechen, in der Ästhetik der Plötzlichkeit, in welcher das Gewebe der Sprache sich in Schweigen und Bedeutungslosigkeit öffnet. Ein solcher Beobachter ist Ulrich. Noch vor seinem Auftritt arrangiert der Erzähler die diskursiven Dispositive so, daß gänzlich im Zweifel bleibt, ob zwischen Sprache und Wirklichkeit eine feste Brücke besteht oder

nicht vielmehr ein Bruch; ob nicht die Sprecher sich in den Gehäusen sprachlicher Deutungsmuster bewegen wie Fische im Glas; ob nicht das Erzählen ein Warten auf den Sprung, das Klirren und Splintern des Augenblicks ist, in welchem die Eingeschlossenheit in die imaginäre Welt referenzlosen Sprechens aufgesprengt wird; und ob nicht dann vielleicht Dinge und Menschen, Wolken und Leiber in ihrer Namenlosigkeit sprachlos leise zu sprechen beginnen. So gesehen, wäre der Augenblick, in dem „etwas aus der Reihe gesprungen“ ist, wäre die Katastrophe das, worauf die Erzählkunst zielt, der Kollaps, die Diskontinuität, das Aussetzen der Ordnungsstrukturen; der Nicht-Unfall wäre dagegen die Katastrophe, daß nichts geschieht bzw. daß „Seines-gleichen geschieht“, der infinite Leerlauf der Ordnungen und Sprachen. Darum unterhält der Roman eine anarchische Sympathie für jenen Unfall des Kapitel 1, der von den hieran Beteiligten in aller Eile in die Ordnung des Diskurses verscharrt wird. Der Roman hält dagegen eine Treue zum Untreuen, zum Verbrechen, zum Wahnsinn, zur Unterbrechung, zum Unfall, zur Katastrophe bis hin zum Krieg. Ulrich ist der Experimentator, der die Diskurse wie in einem Unfall zusammenstoßen läßt, um ihrer Zersprengung die verborgene Energie der Dinge und die sprachlose Sprache des mystischen Nu abzulocken. Damit wird er zum Paradigma der Kunst der Moderne, welche eine Kette von Katastrophen erzeugt, um die eine Katastrophe, den Bestand nämlich der Ordnung, zu verhindern.

An den Bruchstellen der Ordnungsdiskurse, ihren Sprüngen und Rissen läßt die Literatur die Sinninformationen und Sprachmuster der kommunikativen Maschine verunglücken. Nur im ersten Ansehen zeigt darum das Kapitel 1 das Funktionieren der Ordnung gerade im Unfall. Das Kapitel als ganzes ist selbst der Unfall, den es darstellt. Es ist die Subversion der Ordnung, der Absturz in das „Rätsel“, wer wir denn sind, und in die „Tiefe des Loches“, das im Augenblick des Zerreißen sich öffnet. Es eröffnet den Roman in einer Paradoxie: ist jeder Anfang des Erzählens auf einen Sinn bezogen,

Gesetztes Bildgedicht



so ist der Anfang dieses Anfangs ein dekonstruierendes Spiel mit den Konstruktionen des Sinns.

II.

Von Arnold Gehlen (2) ist die Kategorie der „posthistoire“ in die deutsche Diskussion eingeführt worden. Sie bezeichnet bestimmte abstrakte Strukturen mindestens der Zeit seit dem 2. Weltkrieg. Die Institutionen, die den Handlungszusammenhang einer Gesellschaft obligatorisch regeln, zeigen einen eigentümlichen Widerspruch: durch Rationalisierung sind sie von äußerster Stabilität und Einheitlichkeit, befinden sich aber aufgrund der eingetretenen Aushöhlung der „ideativen“ Funktionen im unaufhaltsamen Niedergang. Diesen Zustand der Institutionen bezeichnet Gehlen als „Kristallisation“ -: stabile, transparente und rationale „Zwischenwelten“, die gleichzeitig starr, tot und dennoch den Individuen gegenüber von unausweichlicher Macht sind. Geschichte ist am Ende. Der Zusammenhang zu Musil ist deutlich: seine Metaphern von der „erkaltenden Muschelstadt“ (152), dem „erkaltenden Mond aus Erde, Häusern, Sitten, Bildern und Büchern“ (131/2) stehen für zahllose Stellen, an denen Musil den institutionellen Handlungszusammenhang unter den Titel eines Gesetzes der „Verfestigung“ bringt, die der Rationalisierung irreversibel innewohnt. Das Dynamische an Geschichte artikuliert sich im Starrwerden der Impulse und der Versteinerung der Verhältnisse. Bei Gehlen funktioniert die Zwischenwelt der Institutionen für die Individuen als Entlastung. Jedoch hat dies einen hohen Preis. Subjektivität nämlich ist nichtig. Menschen sind unausweichlich Funktionäre der institutionell geregelten Handlungsvollzüge, als Individuen also dysfunktional. Dieses Ortwerden des Subjektiven hat freilich ein Wildwerden der Subjektivität gerade aufgrund der Rationalisierung zur Folge. Die erzwungene Abdankung des Menschen als „Souverän“ seines Handelns, die „Auflösung des anthropozentrischen Verhaltens“ (150) vollendet sich in der Konzeption der „Welt aus Eigenschaften ohne Mann“ in

Z A
(elementar)

Z Y X
W V U
T S R Q
P O N M
L K I H
G F E
D C B A

Hartmut Böhner

Zeit ohne Eigenschaften

BR

O A



nicht geringerer Rigorosität als bei Gehlen. Was Musil jedoch beobachtet, ist ein unbeabsichtigter Effekt dessen, was Gehlen den Niedergang der sinnkonstitutiven Funktionen der Institutionen nennt: nämlich das Flattern und Flottieren, Auffliegen und Abstürzen, sich rauschhaft Steigern und abrupte Zerstückeln des Individuums – als Reaktion auf die blockhafte Stabilität der übermächtigen Institutionen. Die Schließung der Gesellschaft gegen subjektive Antriebe und Phantasien dissoziiert diese, läßt sie herumwirbeln oder sich zu wahnhaften Obsessionen verdichten. Sie ver-rücken sich in einen imaginären Raum, der keinerlei Vermittlung der gegebenen Realität erlaubt. Musil macht gewissermaßen die Gegenrechnung zu Gehlens Institutionenlehre auf: die Erfahrung des Abprallens der von Gehlen sog. „Fakteninnenwelt“ an den rationalisierten Institutionen produziert erst jene Wildheit, archaischen Durchbrüche, die Gewaltexzesse und obsessiven Phantasien als Modalitäten der subjektiven Abseiten. Kristallisiert die Gesellschaft im Kältetod, so schlagen aus den Subjekten die Flammen.

Ulrich wird denn auch von Figuren der unfreiwilligen Selbstverbrennung umgeben, damit sein Programm Profil erhält. Er will „sein Feuer, den winzigen Glutkern nicht abgeben“ (153), aber auch nicht in Flammen aufgehen. Er ist, was alle sind, Mann ohne Eigenschaften; jedoch entschieden und mit äußerstem Bewußtsein, um der Gewalt der Ausgrenzung nicht durch Ver-rückung (Clarisse) oder Zerstückelung (Moosbrugger) antworten zu *müssen*. Ulrich vollzieht die Ausgrenzung an sich selbst, um die Folgen dieser Nichtigkeitserklärung des Subjektiven kontrollieren zu können; doch auch um Alternativen zur Hölle der Normalität zu suchen, Subjektformen, die nicht zwangsläufig in Selbstdestruktion, Verbrechen, Wahnsinn, Perversion, Paranoia enden.

III.

Nimmt man derart den Roman in Gehlenscher Perspektive wahr, liegt eine post-

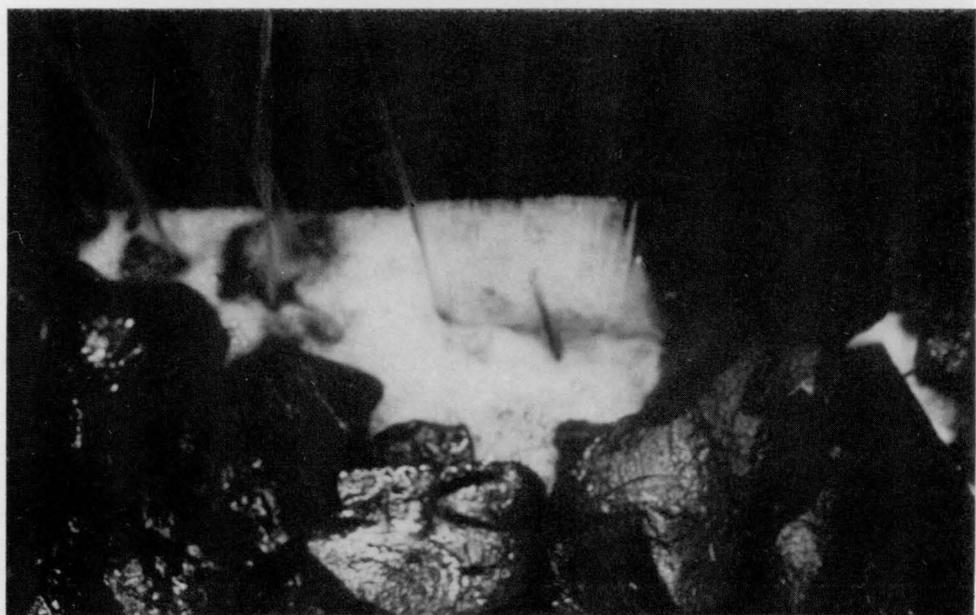
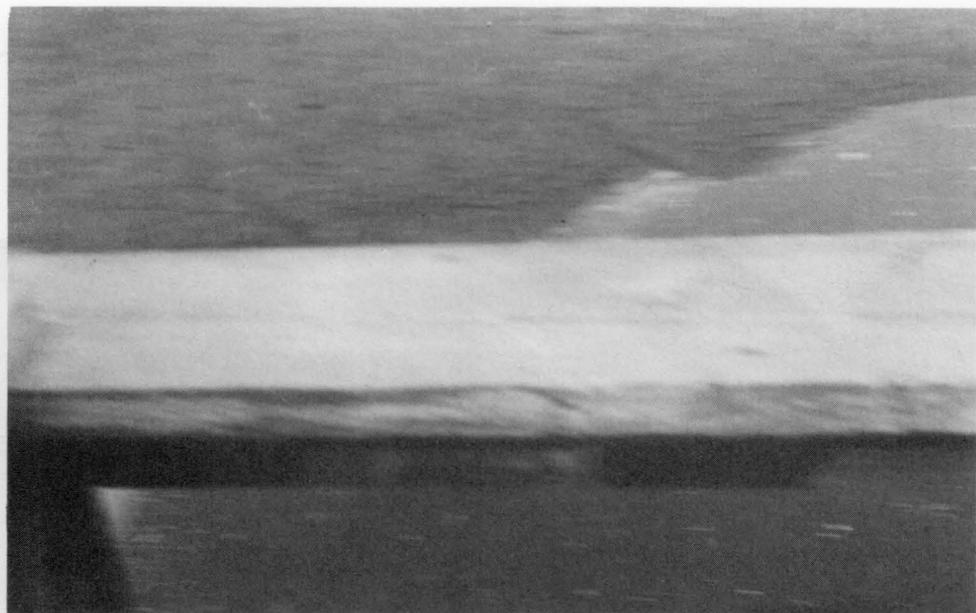
strukturalistische Konsequenz nahe: die Strategie der Macht und die Taktik der Subversion. Subversion, so listig widerständig oder partisanenhaft sie sein mag, resultiert aus der Preisgabe der Revolution und der Anerkennung der Macht. Nimmt man Michel Foucault (3) zum Ausgang, so ergeben sich die Bezüge zu Musil aus der Vernunftkritik und der Verabschiedung der subjektzentrierten Bewußtseinsphilosophie. Die Philosophie Nietzsches bildet dabei für Musil wie Foucault die Fluchtlinie, in der die Analyse der Macht sich zu einem Begräbnis der Aufklärung wandelt. Darum muß an die Stelle eines evolutionistisch gedachten Fortschritts die Taktik des Partisanen oder des intellektuellen Nomaden treten, der die herrschenden Diskursformationen zu sprengen sucht.

Wissenschaftliche Diskurse werden von Foucault nicht rekonstruiert als evolutionäre Ausdifferenzierung zunehmend rationalerer Geltungsansprüche, sondern Diskurse sind Ereignisse auf der Bühne der Macht, gesättigt von Energien, die das Wissen mit dem Willen zur Macht verschmelzen. Aufklärung legitimierte sich als Kritik, insofern sie die kontingenten Impulse des Willens systematisch von Wissen und Wahrheit trennte. Im Gefolge Nietzsches rechnet Foucault mit kalter Lust der Aufklärung jedoch vor, daß ihre Revolutionen des Wissens auf einer ungleich komplexeren Ebene, als sie je in der Vormoderne erreicht war, zu einer Raffinierung der Machttechnologien führen. Die Auszeichnung des Vernunftsubjekts wird mit der Ausgrenzung des Anderen der Vernunft, des Abweichenden und des Phantastischen identifiziert. Vernunft, die ihre ersten Triumphe in der Physik des Himmels feierte, vollendet sich als Mikrophysik der Macht, worin die Wirrheiten subjektiver Impulse und sozialer Peripherien zu Auführungsorten des „Willens zum Wissen“ werden. Hatte Aufklärung aber nie eine andere Evidenz als das machtfreie, darum ver-söhnungsfähige Argument, so muß der Nachweis der strategischen Verwebung von Vernunft und Macht in der Destruktion

des Programms der Aufklärung terminieren.

Bei Musil entspricht solcher Auffassung das, was er unter die Metapher des „Baums der Gewalt“ (591ff) subsumiert: die logische, messerscharfe, auf Überwindung und Beherrschung zielende, unbewegte, alte, nüchterne, böse, kriegerische sich zur Omnipotenz aufspreizende Rationalität. Diese herrscht bei Musil als ubiquitärer „Geist des Kapitalismus“, in der Logik des Erpressers wie des Bankiers, des Wissenschaftlers wie Ingenieurs, in Verwaltung und Staat wie schließlich auch in der „inneren Polizei“ des Individuums. Wie Foucault verfolgt Musil in mikrologischen Feinanalysen die Ver-ästelungen der die Körper und Institutionen vernetzenden Macht. Der betrunkene Arbeiter zappelt ebenso an den „hervorstehenden Ausläufern des eisernen Hebelwerks Staat“ (156), wie Moosbrugger die Mechanismen der psychiatrischen und juristischen Wissenschaften wie einen „langen Strick um den Hals“ empfindet und nicht sehen kann, „wer daran zieht“ (533). Wie bei Gehlen, so bildet auch bei Foucault und Musil die Rationalität die historische Endstufe institutionalisierter Macht, neben der das Individuum „gestaltlos“ ist, wie Musil sagt, ein „Gas“, ein „haltloser Nebel“, der seinen „Augenblick des Seins“ zwischen „Zerpreßtwerden und Zerfliegen“ (131/2) findet. Rationalität in der Gestalt der Wahrheitsdiskurse und moralischen Zwangssysteme funktioniert subjektlos, so daß weder Gehlen noch Foucault noch Musil einen Anlaß haben, dem Subjekt einen Ort im Diskurs oder in den gesellschaftlichen Apparaten einzuräumen. Als Idealfolie ihres Begriffs von Macht kann Musils Entwurf einer „überamerikanischen Stadt“ (31/2) angesehen werden, der weit genug reicht, um das Foucaultsche Panopticon der rationalen Kontrollmechanismen ebenso abzudecken wie den konservativen Gehlenschen Entwurf der Gesellschaft als „Kristallisation“. Das Phantasma der Macht ist die Herstellung der post-histoire, die Erzeugung dessen, was man den lebendigen Tod nennen kann: die Ver-







bindung von höchster Effizienz mit absoluter Entwicklungslosigkeit, die Verräumlichung der Zeit zum Tableau, höchste Beweglichkeit auf der Stelle, Weltrekorde der Leistung durch Phantome.

Foucault kennt gegenüber dieser kristallinen Geometrie der Macht keine Gegenstrategie mehr. Was ihm bleibt, ist das, was die Struktur des 1. Buches des „Mann ohne Eigenschaften“ ausmacht: das Spiel der Diskurse mitspielen, doch es analytisch auf die Spitze treiben; die Desubjektivierung, die sich an den Menschen vollstreckt, in Taktik verwandeln: nicht identifizierbar sein, untertauchen im „Seinesgleichen geschieht“ wie ein Partisan der Alterität; leben wie die Figur in einem Buch, sich also zur Fiktion machen, zur Simulation; sich preisgeben und darin der Verhaftung zuvorzukommen; die Eigenschaftslosigkeit zum Programm erheben, beweglich anschmiegsam und ironisch negierend zugleich sein; das Wissen versammeln, aber keine Überzeugung aufführen; Spuren in der Wirklichkeit hinterlassen, doch das Niemandland der Reflexion abschirmen; Nomade werden in den Überbauten und Hinterwelten der Diskurse; keine Ansicht haben, sondern viele Perspektiven; nicht kämpfen, doch aufs äußerste trainiert sein; den Spektakeln des Begehrens folgen, aber die Abneigung dagegen nicht verraten; im Schatten bleiben, gegen sich selbst leben und sich selbst nicht lieben; kalt sein und von konzentrierter Aggressivität; ein Gespür für die Anzeichen von Rissen und Porosität in den Gebäuden der Wahrheit entwickeln, – das ist das Dispositiv eines Mannes ohne Eigenschaften, der sich das Arsenal subversiver, satirischer, ironischer Taktiken erhält. Freilich – und das unterscheidet Foucault von Musil, daß dieser Vernunft- und Sinnkritiker ist in der nie aufgegebenen Hoffnung, daß es das Glück, die Liebe, den erfüllten Augenblick, das Leben des Lebens gibt. Hat bei Foucault die Vernunftkritik die äußerste Grenze erreicht, noch abstinent gegenüber der Utopie zu bleiben, weil diese selbst eine Figur der Macht sei, so wird bei Musil die Vernunftkritik radikal, weil er Utopist bleibt.

IV.

Jean Baudrillard (4) überholt die Marxsche Wertanalyse durch die Radikalisierung dessen, was bei Marx den Schein bildet: der Fetischcharakter der Ware, ihr vexierender Charakter als „sinnlich-unsinnlich Ding“ mit seinen „theologischen Mucken“ (Marx) wird zum non plus ultra der Wirklichkeit, d.h. es gibt keine Wirklichkeit mehr als die der Simulacren. In der linkshegelianischen Variante der subjektzentrierten Bewußtseinsphilosophie herrschte ungeschmälert die Annahme der Sinneinheit von Geschichte; diese erlaubte die Unterscheidung von Wesen und Erscheinung sowie die Rekonstruktion der Geschichte als eines Prozesses der Subjektwerdung der Menschengattung. Die scheinbar totale Blamage des Marxismus in den pervertierten Gestalten seiner Realisierung ebenso wie die scheinbar unbegrenzte Fähigkeit des Kapitalismus zur Absorption von systemimmanenten Widersprüchen lenkt den postmodernen Blick weg von den klassischen Begriffsinventarien hin auf die phantasmagorische Seite der hochentwickelten Gesellschaften. Vielleicht darf man sagen, daß das Basis-Überbau-Schema sich in der Weise umkehrt, daß die imaginative und theatralische Potenz des Überbaus die Basis penetriert hat. Lebendige Arbeit, Wertproduktion, soziale Zusammenhänge, Subjektformationen werden zu austauschbaren Aufführungsorten permutativer Simulationen, die in ihrer rasenden Entfesselung nur eines noch enthalten: die Sinnlosigkeit und das Leben als aufgeschobenen Tod. Alles ist Oberfläche, bebende Haut ohne das tragende Skelett des Sinns; referenzlose Zitate eines Sinns, der sich längst der „Furie des Verschwindens“ (Hegel) prostituiert hat. Die subversive Gegenstrategie ist eine Strategie des Todes. Erhält sich das endlose Band der Simulationen, das nur scheinbar ein Pulsieren der Zeit, in Wahrheit aber ein emblematisches Tableau des Todes ist, nur dadurch, daß wir gegen den sofortigen Tod ein totgeborenes Leben eintauschen, so wäre die Kontraststrategie, das System mit dem absolut entäußerten Leben, mit dem Opfertod, dem

Selbstmord, dem terroristischen vabanque zu injizieren. Darin, so glaubt Baudrillard, wird der Tod als Umschlagsplatz der Sinn-Simulationen durch die finale Inszenierung des leereräumten eigenen Lebens so ausgehebelt, daß das System kollabiere.

Bei Musil hat, wie bei Baudrillard, das Paradigma der lebendigen Arbeit ausgegliedert. Für Musil belegt die Verarbeitung des 1. Weltkriegs, an dem neben dem Kollaps traditionaler Kultur auch der destruktive Charakter der Arbeit ins Bewußtsein trat, das Ende dialektischen Denkens. Nimmt man das Begriffspaar 'Wesen und Erscheinung' dafür zum Beispiel, so kann man sagen, daß von Platons Ideenlehre bis zur Marxschen Wertanalyse der Vordergrund der wechselnden Erscheinungen immer als Schauplatz wesenhafter Bedeutungen verstanden wurde. Bei Musil nun sind die Phänomene die letzte Wirklichkeit. Die Eigenschaften der Dinge sind nicht Akzidentien einer Substanz; in den Ketten der Signifikanten zirkuliert kein Signifikat; in den Rollen stellt sich keine Identität dar; in den Dramen der Geschichte drückt sich kein historischer Sinn aus.

Das „Theorem der menschlichen Gestaltlosigkeit“ bestimmt nicht allein den Menschen, sondern auch die sozialen Situationen als leere Fläche, auf denen sich Zeichen eintragen, Attitüden, Szenen, Rollen, Schemata des Handelns, ohne daß Erfahrung und Erinnerung zu einem Text sich kumulieren würden. Das Leben wird zur Bühne pulsierender Zeichenoperationen, in denen kein Sinn, kein Zusammenhang, keine Einheit sich darstellt. So wird im „Mann ohne Eigenschaften“ alles zum Simulacrum, zum sinnentleerten Schauplatz, auf dem mal die „Kritik der reinen Vernunft“, mal „Menschenfresserei“ gegeben wird. Clarisse simuliert Nietzsche oder Jesus; Diotima simuliert die gebildete Salonlondame; Moosbrugger ist die Simulation der „Gedankenmorde“ und „Phantasieschändungen“ der Normalbürger (653); Arnheim simuliert den Reichtum als Charaktereigenschaft, ohne die er ein „Nichts“ (419) ist; Leona zitiert für Ulrich „alte Photographien oder ... schöne Frauen in

verschollenen Jahrgängen deutscher Familienblätter“ und wird so zur „Leiche früherer Gelüste in der großen Wesenslosigkeit des Liebesbetriebs“ (22). Die Mode ist das Paradigma dafür, daß der Mensch nicht Subjekt seines Körpers, sondern die Leerstelle ist, auf die sich die semiotische Haut der Kleider stülpt. Diese bilden den phantomatischen Leib des Menschen, der nicht ihnen, sondern den Simulationen von Moden, Stilen, Atitüden, Ausdrücken, Reizen angehört. Gegen die Körpersimulation die Authentizität des Leibes auszuspielen, ist sinnlos. Denn im 'eigentlichen' Körper trifft man, wie im Subjekt überhaupt, nichts Authentisches, sondern „Reize und Reflexbahnen, Einbahnung von Gewohnheiten und Geschicklichkeiten, Wiederholung, Fixierung, Einschleifung, Serie, Monotonie!“ (378) Die „Persönlichkeit – so Musil – (wird) bald nicht mehr als ein imaginärer Treffpunkt des Unpersönlichen“ (474) sein.

Auch das Handlungsgefüge und die Geschichte sind nicht länger Erscheinungen einer Sinnschrift, sondern planlos-hektische Inszenierungen, deren Redseligkeit das Schweigen des Todes und des Nichts verdrängen sollen. „Zeiten und Jahrhunderte stehen mit aufgestemmtten Beinen da, aber eine Stimme flüstert hinter ihnen: Unsinn! Noch nie hat die Stunde geschlagen, ist die Zeit gekommen!“ (1128) Die stolze Geschichte in ihren Gesten aufgespreizten Sinns: sie ist „eine zur Steinkette gewordene Wankelmütigkeit“ (1127). Wenn Ulrich die Geschichte als Leerlauf von Theaterstücken beschreibt, die sich gegenseitig zitieren, als wirre Textfolge ohne Autoren (360/1), so hat er den Schlüssel dafür gefunden, die Parallelaktion und Kakanien insgesamt als Schrift ohne Sinn, als leerlaufende Zeichenproduktion, als theatrale Veranstaltung und Simulation zu entziffern. In Kakanien ist die Simulation zum allgemeinen Staatsprinzip erhoben, bei dem es allein noch um die Erzeugung von Zitaten, Zeichen, Szenen geht.

Musil hat dies als Form irreversiblen Sinnverfalls in der Moderne reflektiert. Das Kapitel „Die Entthronung der Ideokratie“ schildert, daß der „Geist“ als Zentrum der

Sinnproduktion „an die Peripherie“ (408) gerutscht ist. An seine Stelle rückt die „Allegorie“ (407). Die Allegorie der Moderne bei Musil bedeutet, daß der Prozeß der Signifikation an keinem Signifikanten mehr Halt findet, sondern diese in einem endlosen Taumel von Auftauchen und Abbrauchen kreiseln. Die sozial erzeugten Bedeutungen bilden eine „ungeheure Oberfläche, die aus Ein- und Ausdrücken, Gebärden, Gebahren und Erlebnissen besteht. Im einzelnen und Äußeren sehr gestaltet, gleicht dieses Geschehen einem lebhaft kreisenden Körper, wo alles an die Oberfläche drängt, und sich dort untereinander verbindet, während das Innere ungestalt, wallend und drängend zurückbleibt.“ (408) Eben dies meint Musil mit Allegorisierung, die für ihn zur melancholischen Stilfigur sinnlos produktiver Signifikationen und Simulacren wird.

Das allegorische Tableau seines Romans hat die Signatur stillgestellter Geschichte. Allegorie ist die Stilform der sinnverlassenen Welt, die die schweigende Sprache des Todes im „anfeuernden Geschnatter“ ihrer Zeichenproduktionen übertönt: „um die Zeit totzuschlagen, weil eine dunkle Gewißheit mahnt, daß endlich sie uns totschlagen wird“. – „Was ist“, so fragt Ulrich, „alles das anders als die Unruhe eines Mannes, der sich bis zu den Knien aus einem Grab herausschaufelt, dem er doch niemals entrinnen wird, eines Wesens, das niemals ganz dem Nichts entsteigt, sich angstvoll in Gestalten wirft, aber an irgend einer geheimen Stelle, die es selbst kaum ahnt, hinfällig und Nichts ist?“ (1745)

Diese Beendigung des geschichtlichen Sinns ist zweifellos der Punkt, worin Musil den postmodernen Zeitgeist am nachhaltigsten affiziert. Es scheint, als habe Kakanien uns endgültig eingeholt. Wie sich in seinen Phantasien zu seiner Hauseinrichtung „alle Stile, von den Assyrenern bis zum Kubismus“ (19) anboten, so herrscht heute ein neohistoristischer Stilpluralismus, ein Zitaten-Wirrwarr, ein Eklektizismus, der distanzlos und gleich weit zu allem, von Altägypten bis zur elektronischen Bildanimation, von der unterkühlten New-Wave-

Ästhetik bis zur Ornamentik der postmodernen Architektur, von neokonservativen Salonphilosophien aus Paris bis zum Warschauer Ghetto als Show-Revue in Berlin alles erlaubt und ermöglicht. Die Kultur ist der Taumel durchs *musée imaginaire* aller Zeiten und Räume. Und in einer solchen Zeit beerdigter Verbindlichkeiten kommt es nur darauf an, in der ständigen „Renoviersucht des Daseins“ (132) sich geistesgegenwärtig zu halten. Aus sämtlichen Stilen der Geschichte sowie den neuesten Möglichkeiten massenmedialer Zeichenproduktion werden „Techniken des Seins“ collagiert, auf die sich „wie die Spatzen von den Dächern, wenn man Futter hinstreut, die jungen Seelen“ (131) stürzen können.

Bezeichnet der Zitat- und Simulationscharakter der gegenwärtigen Kultur das Ende der Avantgarde-Funktion der modernen Kunst, so insistiert Musil auf einem Prinzip der Moderne. Diese bewegte sich selbst beim rasanten Wechsel der Ismen innerhalb einer Kontinuität, nämlich der Unhintergebarkeit der Revolutionen. Sie alle bezogen sich auf einen Fortschritt in der Eroberung neuer Wahrnehmungsformen bzw. der radikalen Ausschöpfung der ästhetisch-technischen Mittel. Der Widerstand der Ästhetik gegen die Verdinglichungen des Spätkapitalismus drückte sich auch dort aus, wo das Kunstwerk nicht inhaltlich, wohl aber in der Immanenz seiner Formstrukturen sich gegen seine rückstandslose Vernutzung abdidete. Heute dagegen scheint es keine Avantgarde mehr zu geben, sondern nur noch den Stoffhunger der Medienapparate. Der freie Autor oder Künstler, so wußte schon Musil, ist eine antiquierte Illusion. Gefragt ist der „Großschriftsteller“, der selbst ein Simulacrum des Kulturmarktes ist, oder der Komparse der Schrift als Anhängsel der Medien. Noch scheint sich in den gegenwärtigen Spektakeln der Kultur die Trauer über den letzten Rest von Produktionsautonomie zu verbergen, die die Bedingung von Kritik, ästhetischer Erfahrung, Verarbeitung des Leidens und neuen Lebensentwürfen darstellte. Postmoderne entspringt der blamierten Moderne und damit der verdräng-



ten Trauer, daß die Innovationspotentiale der Moderne durch die sinnleere Dynamik der Technologien liquidiert scheint. Dies aber stellt einen Bruch zu Musil dar, der gegen diese, zu seiner Zeit schon absehbare Tendenz sein Schreiben richtete, vielleicht vergeblich.

V.

Das Durchdenken der Wirklichkeit als kristallisierte Institution, als Verfassung der Macht und schließlich als sinnleeres Tableau von Simulationen terminiert am Ende des I. Buches im Satz: „man muß sich wieder der Unwirklichkeit bemächtigen; die Wirklichkeit hat keinen Sinn mehr!“ (575) Im folgenden geht es um den „anderen Zustand“ als den Zustand des Anderen der Vernunft. Ulrichs Begriff von Kunst deutet das Risiko an, das ihn erwartet: Kunst solle „ein unsagbar rücksichtsloser und grausamerer Umsturz sein, als es je eine politische Revolution gewesen ist!“ (367) Das Programm des „anderen Zustands“ folgt der nietzscheanischen Linie, „den ursprünglichen Zustand des Lebens“ (574) wiederherzustellen. Dieser zeigt sich Ulrich zunächst in der Struktur des Ästhetischen, (582) -: gegenüber der Vergitterung der Welt in der Abstraktion meint das eine Gestalt des Wirklichen in der Form der Metapher, der Analogie, der Verwandtschaft der Dinge, der sympathetischen Partizipation als Struktur des Handelns und Seins.

Es geht um die Frage, ob gegenüber den ausgrenzenden oder komprehensiven Strategien des abgewirtschafteten Subjektivismus ein Anderes möglich ist. Gibt es zwischen den überlieferten Gestalten der Vernunft und dem „schatten- und traumhaften... anderen Baum“, der sich rhizomartig verzweigt, eine Form der Vermittlung oder Versöhnung, die in der Figur dialektischer Aufklärung denkbar wäre?

Nach den diskursiven 'Unfällen', die Ulrich im 1. Buch inszeniert, geht es nun, in der Begegnung mit Agathe, auch um reale Subversionen: Ehebruch, Verbrechen, Inzest. Agathe ist „der zum Aufruhr geborene Mensch“ (859). Von der „Gesetzlosigkeit

ihres Wesens“ (746) strahlt eine elementare Faszination auf die wissenschaftlich disziplinierte Rationalität aus, die Ulrich aufrechtzuerhalten sucht (753, 874 u.ä.). Diese Angst ist wohl auch eine des Autors. Musil fürchtet die transgressive Radikalität der Novellen „Vereinigungen“ (1911) mit ihren den Autor fast tötenden Wirkungen. Diese Angst ist die Hemmung vor den subjektauflösenden Effekten, die unausweichlich in den subversiven Ekstasen des Anderen aufbrechen. Musil möchte darum die Vernunft und ihr Anderes, „Rationalität und Mystik“ (770) dialektisch aufheben – und daß dies scheitert, und damit der Roman, bezeugt die ästhetische Widerständigkeit, vielleicht sogar ontologische Exterritorialität des „anderen Zustands“.

Aus der Lebensfeindlichkeit der Subjektphilosophie hatte Nietzsche nur einen Ausweg gesehen: den dionysischen Rausch, die orgiastische Entgrenzung des Subjekts. In Nietzsches Nachfolge stehen sowohl Musil wie George Bataille (5), der etwa zeitgleich seine Theorie des Heterogenen, der Souveränität, des Heiligen und des Eros, der Verausgabung und Verschwendung zu entwickeln beginnt. In den Ritualen des Opfers entziffert Bataille die Ursprungsfigur einer Überschreitung. In ihr findet der Mensch, der in der homogenisierten Welt der Arbeit und im Zwang zur Individuation verdinglicht wurde, in die archaische Intimität mit Natur zurück – in der zerreißenden Ambivalenz des Faszinosums und Tremendums, die ebenso in der Begegnung mit dem Heiligen wie in der Erfahrung des Erotischen widerfährt. In Scheu und Abscheu, Ekel und Gier, Verlockung und Andacht, Entäußerung und Verausgabung, in der Verschwisterung von Eros und Tod lösen sich die Spastiken der subjektzentrierten Vernunft und gehen in der unwiderstehlichen Entfesselung des Exzesses und der befreienden Preisgabe des Selbst unter. Fragmentierung und Zerstückelung des Homogenen, Wiederauflage des Verfemten und Tabuierten stehen im Dienst der Befreiung der verlorenen Souveränität des Menschen aus der zur 'zweiten Natur' gewordenen Verdingli-

chung alles Lebendigen.

Es geht nicht nur um Ästhetik. Und nicht nur um den gezähmten Anschluß Musils ans Programm des „kommenden Gottes“, wie es Manfred Frank unlängst nahelegen wollte (6).

Die Suche nach einer *mystischen* Lösung des „anderen Zustands“ ist innerhalb eines profanierten Christentums nach dem Tod Gottes der Versuch, die destruktiven Seiten des „anderen Zustands“ zu vermeiden und doch seine Struktur zu retten. Über weite Strecken kreist der Roman um die Sprachlichkeit einer Beziehungsform, in der die Trennungen zwischen Subjekt und Objekt aufgehoben werden, um „in dem weichen Spiegel einer Wasserfläche mit allen Dingen verbunden zu sein“, ein Gefühl also „der Entgrenzung und Grenzenlosigkeit des Äußeren wie des Inneren“ (764/5). Doch dies bleibt im Imaginären, ja ist Zitat von Erfahrungen, die Mystiker im Schutz Gottes gemacht haben. Doch es entgeht Musil nicht, daß nach dem Tod Gottes das Heilige in seiner subjektauflösenden Ambivalenz nur in der Gestalt des Verbrechens, des Eros, des Wahnsinns – und vielleicht in einer „anderen“ Sprache der Kunst begegnet.

Bereits die Testamentsfälschung läßt in Agathe „eine Gerechtigkeit mit Flammen statt mit Logik“ auflodern, ein „Irrsinn erster, noch mit nichts vergleichlicher und an keinem Maß zu messender Schöpfung“ (798). Dies ist der willenlose Durchbruch des Archaischen, die Auflösung der Integrität des kognitiv und moralisch abgegrenzten Subjekts. Die Zivilisation verschwindet in der Leere und Namenlosigkeit der Schöpfung vor Auftritt des Menschen. „Wirf alles, was du hast, ins Feuer bis zu den Schuhen. Wenn du nichts mehr hast, denk nicht einmal ans Leinentuch und wirf dich nackt ins Feuer!“ (863) Für einen Moment wird hier der Vorhang vor der Szene des Opfers geöffnet. In ihm wird – wie Bataille zeigt – das Fest des Todes gefeiert, um in letzter Entäußerung und Verausgabung des Ich die in der Individuation unterbrochene Kontinuität des Seins wiederherzustellen („Der heilige Eros“). Es ist dies der



Fluchtpunkt aller Ekstasen, um die es im „Mann ohne Eigenschaften“ geht.

Die vielfach erlebte „Bildwerdung“ der Geschwister terminiert in der „unheimlichen Kunst des Stillebens oder der Nature morte“ (1230), worin „das erregende, undeutliche, unendliche Echo“, die „nicht antwortende Einöde des Meers“ (1230) herrschen, mit seltsamen Beziehungen zum Tod, zum Imaginären der unendlich wiederholten Spiegelungen, doch ebenso zur menschenlosen Wüste der Welt vom sechsten Schöpfungstag. Dies ist die zutiefst inhumane archaische Landschaft, die die Umgebung ebenso für die Reise in den Wahnsinn mit Clarisse wie für die Reise in den Inzest mit Agathe bildet.

Entgegen den endlosen Versuchen seiner Zählung verringert sich niemals der Preis des „anderen Zustands“, der nur um eine Aufkündigung der menschlichen Ordnungen zu haben ist. Diese notwendig katastrophische Struktur des „anderen Zustands“ wird um zwei Varianten erweitert: Clarisse und den Krieg. Schon Moosbrugger konnte man als den Zusammenstoß von Gewalt und Mystik, „Gotteskindschaft“ und Mord, im Sinne Batailles also als Exposition des „heiligen Eros“ lesen. Der lodernde Wahnsinn Clarissens, in welchem auf der „Insel der Gesundheit“ die Gehäuse der symbolischen Ordnungen und der Sprache in Flammen aufgehen, ist nicht als Wiederkehr des Verdrängten, sondern Einbruch des Heterogenen zu verstehen, das durch keine Dialektik der Vernunft mehr einzuholen ist. Kein Zweifel, daß Clarisse das „Weltbild der Ekstase“ (1192), von dem Ulrich nur schreibt, am preisgegebensten darstellt. An ihr vollzieht sich schubweise die Fragmentierung des Vernunftsubjekts, bis sie wie ein Irrlicht durch die Ordnungen der Geschlechter, der Sprache und des Geistes tanzt. Auf der „Insel der Gesundheit“ entwickelt Clarisse eine Zeichensprache, eine Semiotik der Farben und eine lyrische Sprachzertrümmerung (1745ff.), die deutliche Bezüge nicht nur zur Kunst zwischen Expressionismus und Surrealismus haben, sondern auch Verwandtschaft zur sprachtheologischen Konzeption der „Na-

mensprache“ beim frühen Benjamin aufweist. „Alle physikalischen, chemischen usw. Reize, die mich treffen – erklärte sie – verwandle ich in Bewußtsein; aber niemals ist noch das Umgekehrte gelungen... Also stört das Bewußtsein beständig das Kräftesystem der Natur. Es ist die Ursache aller nichtigen, oberflächlichen Bewegung, und die ‚Erlösung‘ verlangt, daß man es vernichtet.“ (1754) Diese Idee, die Bataille sehr nahekommt, interpretiert das Bewußtsein – oder das vernunftzentrierte Subjekt – als eine ewige Verwandlung von Natur in Geist, „aus dem es keine Rückkehr gibt“. Die Sprache der Intersubjektivität stellt für Clarisse ein solches Aggregat von der Natur entzogener Energien dar. Ihre Zeichensprache, diese „Feuerlocken aus dem Vulkan des Wahnsinns“ (1753), repräsentiert so gesehen den „ursprünglichen Lebenszustand des Gleichnisses“ (582) am radikalsten. Die aus den „Urelementen“ (1754) der Sprache neu komponierten Gebilde wie auch die privatsprachlichen Signaturen, mit denen Clarisse die Insel wie mit einer enigmatischen Chiffrenschrift überzieht, wiederholen die voraufklärerischen Konzepte von der Natursprache und der Signaturenlehre nunmehr in dem der nachaufklärerischen Epoche entsprechenden Status: dem Wahnsinn mit seinen Verzweigungen, in den Alchemien der Sprache am äußersten Rand der Kunst.

Schließlich hat Musil wohl als erster, noch vor Bataille, die beängstigende Verwandtschaft der eruptiven Entledigung des Ich mit dem Krieg begriffen. Er hat diese Einsicht im Durchdenken des Rausches entwickelt, der den Ausbruch des 1. Weltkrieges wie eine „Massensuggestion“ begleitete. Musil hat den 1. Weltkrieg als das archaische Ritual von Gewalt, Sexualität und Tod begriffen: das ist eine Quintessenz des „anderen Zustands“. Die Ohnmacht der Ästhetik muß für Musil so niederschmetternd gewesen sein, daß er über Jahre diese Erfahrung immer wieder verdrängte und verschob: ins Infinitesimale des Romans. Und doch ist unabweisbar, daß die Realisierung des „anderen Zustands“ nach dem Scheitern seiner ästhetischen wie ero-

tischen, kriminellen und psychopathologischen Varianten mit gnadenloser Logik auf die Katastrophe des Krieges zusteuerte. Musil entdeckt – wie Bataille –, daß in unserer Kultur der Exzeß und der Tod, die Gewalt und der Eros, die Rituale der Selbstauflösung und der Entgrenzung exiliert werden in den Wahnsinn, das Verbrechen und die Kunst. Dies aber ist die Fortsetzung von deren Verformung auf anderen Ebenen – und wenn diese zur Selbststabilisierung der Vernunft ex negativo nicht mehr ausreichen, dann gilt: „Alle Linien münden im Krieg.“ (1902)

(1) Zitiert wird nach: Gesammelte Werke in zwei Bänden, hg. v. Adolf Friesé, Reinbek bei Hamburg 1978. – Bd.1: „Der Mann ohne Eigenschaften“, im Text abgekürzt zitiert durch *einfache Seitenangaben in Klammern*.

(2) Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, 2. bearb. Aufl. Frankfurt/Bonn 1965 – ders.: *Über kulturelle Kristallisation*, in: *Studien zur Anthropologie und Soziologie*. Neuwied und Berlin 1963, 311 – 327. – ders.: *Das Ende der Persönlichkeit?*, ebd. S. 329–340.

(3) Hinsichtlich Michel Foucaults beziehe ich mich auf: *Die Ordnung der Dinge. – Archäologie des Wissens. – Wahnsinn und Gesellschaft. – Überwachen und Strafen. – Sexualität und Wahrheit, I: Der Wille zum Wissen*. Alle Frankfurt/M., 1969–1977. – Ferner: *Schriften zur Literatur*. München 1974. – *Dispositive der Macht*. Berlin 1978.

Zur Auseinandersetzung zwischen postmoderner Vernunftkritik und „kritischer Theorie“ vgl. Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt/M. 1985.

(4) Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*. München 1982. – ders.: *Die fatalen Strategien*. München 1984.

(5) Georges Bataille: *Der heilige Eros*. Frankfurt/M.-Berlin-Wien 1974 – ders.: *Die Aufhebung der Ökonomie*, 2. erw. Aufl. München 1985 – ders.: *Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität*. München 1978. – Zu George Bataille vgl. vor allem Rita Bischof: *Souveränität und Subversion*. Georges Batailles Theorie der Moderne. München 1984 und J. Habermas, *Der philosophische Diskurs*, a.a.O.

(6) Manfred Frank: *Auf der Suche nach einem Grund. Über den Umschlag von Erkenntniskritik im Mythologie bei Musil*, in: K.H. Bohrer (Hg.): *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt/M. 1983, S. 318–362.

Vom Reiz des Unverständlichen

Victor Segalens Ästhetik des Fremden

Der rumänische Religionsforscher Mircea Eliade stellte einmal fest, „daß nicht die Revolution des Proletariats das wichtigste Phänomen des 20. Jahrhunderts gewesen“ sei, „sondern die Entdeckung des nichteuropäischen Menschen und seiner geistigen Welt.“ (1) Auch wenn man diese Wertung in ihrer Rigorosität (und ihrem politischen Gehalt) nicht unbedingt teilen mag, so ist daran jedenfalls wahr, daß die „Entdeckung“ fremder Kulturen seit Beginn des 20. Jahrhunderts auf ein ebenso grundlegendes Problem der Geschichte aufmerksam gemacht hat, wie dies die weitgehend immanent entstandene Kritik des Kapitalismus durch Marx, Engels und ihre Nachfolger getan hat. Noch bevor sich die „Neue Ethnologie“ den fremden Kulturen widmete, sorgten jedoch vor allem Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts für Aufsehen: durch ihre Rezeption der „Negerkunst“ und die Anwendung ästhetischer Prinzipien der „Primitiven“ in ihrer eigenen Kunst haben die Vertreter der künstlerischen Avantgarde das europäische Weltbild an einem entscheidenden Punkt infragegestellt: dem der Reproduktion von Wirklichkeit. Dies hat für die Kulturgeschichte eine ähnliche Bedeutung wie die Zerstörung des geozentrischen Weltbilds in der modernen Naturwissenschaft durch Kopernikus und Galilei. Allerdings mit dem Unterschied, daß evolutionistische und sozialdarwinistische Geschichtsbilder bis heute nicht vollständig aufgehoben werden konnten, da ihre materielle Basis, kapitalistische Weltwirtschaft und Neokolonialismus, nach wie vor besteht. Und trotzdem: Außer der Emanzipationsbewegung der Kolonisierten selbst spielte die von Künstlern, Schriftstellern und Wissenschaftlern seit Beginn des 20. Jahrhunderts eingeleitete Bewußtseinsveränderung in Europa vielleicht eine entscheidendere Rolle, als ihnen bisher zugedacht worden ist.

In diesem Kontext muß man den „ungeheuerlichen Vorgang“ werten, daß damals „zivilisierte“ Menschen anfangen, „wie die Wilden“ zu malen. Die Avantgarde wurde zum Schrecken des Bildungsbürgertums. In Picassos „Demoiselles“ zum Beispiel sah man allenthalben „Negerköpfe“, wo gar keine waren, denn die lebendigen Vorbilder besagter Damen waren in Avignon zuhause und ebenso französisch wie der entsetzte Betrachter dieser Bilder – Picasso hatte ihre Gesichter nur im Stil afrikanischer oder ozeanischer Masken gemalt. Die *Proportion* stimmte nicht mehr. Damit hatte er das Sakrilieg begangen, gegen die „konventionelle Darstellung eines nach dem Ebenbilde Gottes geschaffenen Menschen“ vorzugehen, wie es Pierre Daix treffend charakterisierte (2). Mit der „afrikanischen Proportion“ (3) sollte das Dogma des Realismus in der abendländischen Kunst bekämpft werden – und mit dem Realismus wollte man auch die Realität einer als dekadent empfundenen bürgerlichen Welt umkrempeln. „Unsichtbares sichtbar machen“, wie es Paul Klee einmal formulierte – *Entfremdung* durch *Verfremdung* visualisieren, dies war ein Programm, das Grundlegendes infragestellte. Zu keiner Zeit zuvor hatte Kunst einen so politischen Anspruch und zu keiner Zeit hat sie wohl mehr bewirkt. Man stelle sich vor, wie Carl Gustav Jung nach der Analyse einer Picasso-Ausstellung in Zürich folgende „Diagnose“ über Picassos Kunst traf: „Typischer Ausdruck einer Schizophrenie.“ (4)

Die Künstler, die sich so für die „primitive“ Kunst begeisterten, um sich deren Expressivität anzueignen, kamen freilich erst allmählich zum echten Verständnis für den kulturellen Hintergrund der fremden Völker, die diese Kunst hervorgebracht hatten. Selbst für den aufgeschlossenen Europäer der damaligen Zeit, dessen Vorstellung von der rechten Proportion in der Kunst eine „Verschmelzung von Anatomie und Idealität“ war (5), mußte die Welt unverständlich sein, aus der solch eine afrikanische oder ozeanische Maske kam. Die europäische Kunst hatte es bis dato nicht einmal fertiggebracht, die Fremden nach dem eigenen ästhetischen Maßstab – dem europäischen –, nämlich *realistisch* darzustellen! Es bedurfte dazu – eines Malers, der von Europa Abschied genommen hatte: Paul Gauguin. „Gauguin ist es zum ersten Mal gelungen, die polynesischen Physiognomie und Gestik darzustellen.“ (6)

Einer der ersten europäischen Schriftsteller – vielleicht sogar *der* erste –, der sich vornahm, fremde Kulturen im doppelten Sinn des Wortes zu „erfahren“ und diese Erfahrung in Literatur umzusetzen, ohne sich wie die Kolonialisten zum „Zuhälter des Exotismus“ zu machen (7), war der französisch-bretonische Marinearzt Victor Segalen. In ärztlicher Mission 1903 in die Südsee gekommen, wurde er mit dem Elend der untergehenden Kultur der Polynesier konfrontiert: Die Maori waren im Begriff, nicht nur *psychisch*, sondern auch *physisch* zugrunde zu gehen – an europäischen Krankheiten, europäischem Alkohol, der Zerstörung ihrer traditionellen Lebensgrundlagen durch die Europäer und nicht zuletzt aus dem daraus resultierenden mangelnden Lebenswillen der Maori selbst.

Aber Segalen empfand mehr als nur Mitleid und schlechtes Gewissen als Europäer. Wie eine Offenbarung traf ihn Paul Gauguins Nachlaß, dem sich Segalen, wenige Wochen nach Gauguins Tod auf den Marquesas angekommen, annahm. Gauguin hatte sich nicht nur persönlich und politisch gegenüber den Kolonialbehörden für die Maori eingesetzt, sondern auch versucht, ihre Welt in seiner Kunst, den Gemälden und Holzsulpturen, wieder zum Leben zu erwecken. Sein künstlerisches Werk ist daher nicht nur ein Meilenstein auf dem Weg zur modernen Kunst des 20. Jahrhunderts (in Europa), sondern auch zum authentischen Verständnis fremder Völker. Man kann Gauguins Versuch, sich ästhetisch in die polynesischen Kultur einzufühlen und einzuführen, „rückblickend in der Perspektive der ethnographischen Erfahrung interpretieren.“ (8) Wichtiger noch war für Segalen jedoch Gauguins schriftliche Hinterlassenschaft: „Ich kann behaupten“, schrieb Segalen in einem Brief, „von diesem Land und den Maori nichts gesehen zu haben, bevor ich nicht Gauguins Skizzen durchgeblättert und gleichsam nacherlebt habe.“ (9)

Segalen beschloß, den Gauguinschen Ansatz aufzunehmen und literarisch umzusetzen. Aus allen mündlichen und schriftlichen Zeugnissen, derer er vor Ort und in den Bibliotheken habhaft werden konnte, versuchte er während seines Aufenthalts in der Südsee 1903/04 und in den Jahren danach, die Kultur der Polynesier, ihre geistige und materielle Welt von der Kolonialisierung zu rekonstruieren. Neben einer Studie über die Maori-Musik, Essays über Gauguin und die Maori und kleineren Novellen entsteht daraus vor allem ein Roman, der bis heute seinesgleichen sucht: „Les Immémoriaux“ („Die Unvordenklichen“ oder „Die Gedächtnislosen“) (10). Darin wird die Kolonialisierung Tahitis aus der Sicht eines Tahitianers erzählt. Außer dem Verhalten der Europäer auf Tahiti werden auch die „vergessenen Zeiten“ der Maori erzählt, vermittelt über die „vergessenen Worte“, die orale Erzähltradition, deren System in die Erzählstruktur des Romans direkt eingearbeitet ist. In dieser Erzähltradition konzentrierte sich die ganze kulturelle Identität der Tahitianer, der Roman rekonstruiert diese Maori-Welt zum Zeitpunkt ihrer Erschütterung von innen und außen; die Europäer treffen nämlich auf eine bereits krisenhafte Kultur. Dies äußert sich unter anderem darin, daß der Held, Teri, ein angehender Priester (haere-po), sich beim rituellen Rezitieren der Genealogien der Inselgeschichte verheddert – das heißt, die „Worte verliert“. Mit dem Verlust der Worte gerät alles in Unordnung. Die Moral, die Segalen seinem Roman zugrundegelegt hat und die auch sein späteres Werk bestimmt, erscheint so einfach wie bestechend: die Menschen können ihrer Kultur nur wirklich entfremdet werden, wenn diese selbst schon geschwächt ist. Hätte Cortés mit seinen hundert Soldaten das Aztekenreich so einfach zerstören können, wenn ihn der unglücklichste Zufall der Weltgeschichte nicht zum Gott Quetzalcoatl gemacht hätte, den man just in dem Moment inbrünstig erwartete, als die spanische Flotte kam? Hätte Pizarro das riesige Inkareich so schnell erobert können, wenn die herrschende Dynastie dort nicht gerade in einem tödlichen Bruderkampf gelegen wäre?

Dem verderblichen Einfluß von außen stellt Segalen jedenfalls eine innere Schwäche als Pendant gegenüber; da die Geschichte und Identität der Tahitianer nur in ihrer oralen Form bestand, stirbt sie mit dem Gedächtnisverlust und der Akkulturation ihrer Priester – „denn wenn das Wort getöt-

tet ist: was soll dann noch stehen bleiben?“ Diese von Gustav Landauer in seinem Essay über Mauthners Sprachphilosophie (11) zufällig zum selben Zeitpunkt formulierte Frage, als Segalen auf Tahiti war, könnte direkt als Epigraph über Segalens Roman stehen.

Segalens Roman ist mehr als nur ein vorweggenommener „Papalagi“, er richtet sich nicht nur an den europäischen Leser wie die „Reden des Südseehäuptlings Tuiavii aus Tiavea“ (12), der nur formal zu seinen Landsleuten spricht. Immerhin hat die „Académie Tahitienne“ vor einiger Zeit Segalens Buch in tahitianischer Übersetzung an herausragender Stelle in ihr Programm zur „Verteidigung der Sprachen und Kulturen Französisch-Polynesiens“ aufgenommen; auch wenn darin gleich mehrere neokolonialistische Purzelbäume geschlagen wurden, muß man Segalens Roman und seine damit verfolgte Absicht als gelungen betrachten. Segalen hat seinen Anspruch an einen anti-kolonialistischen „Exotismus“ als „direkte Darstellung des exotischen Stoffes mit Hilfe einer Übertragung der Form“ (13) meisterhaft eingelöst. „Ich habe versucht“, stellte er fest, „die Tahitianer so zu beschreiben“, wie Gauguin sie sah, bevor er sie malte: in sich selbst, und von innen nach außen.“ (14) So daß es hier schwerfällt, an dieser Stelle eine Passage aus dem Buch einfach aus ihrem Zusammenhang zu reißen. Zur besseren Erläuterung eines der im Roman ausgesprochenen Themen erscheint es dennoch angebracht.

„Als er wieder zu seinem fare (seiner Hütte) zurückkam, bemerkte Terii hinter dem Bambusgitter flüchtig einen ängstlichen Schatten, den seine Ankunft in die Flucht schlug. Er erkannte, daß seine Frau sich wieder einmal von sich aus irgendeinem Piratane (einem Briten) hingegeben hatte. Denn sie hielt eine funkelnde Axt in Händen, die sie als Preis für ihre Ummarmungen gefordert hatte, und über deren raschen Erwerb sie sich freute: ihre Mutter ging den Männern mit der bleichen Haut schon für eine Handvoll Nägel nach.

Aber der haere-po war verstört. Bisher stand es ihm zu, nach seiner Maßgabe darüber zu verfügen, wo sich seine Gefährtin herumtrieb: und Taumi, beschmutzt durch diese unerlaubte Herumtreiberei, konnte nun keine Trägerin der Lose mehr sein. Er schlug sie also heftig und drohte ihr mit Angst einflößenden Worten. Sie lachte, er jagte sie davon.

Nachdem er seine Wut und seinen Verdruß auf diese Weise deutlich zum Ausdruck gebracht hatte, beruhigte sich Terii. Dann machte er sich auf die Suche nach einer neuen Braut für die Nacht und für noch viele weitere Nächte.“ (15)

Diese Passage ist Teil des ersten Kapitels, wo die Briten auf Tahiti Fuß fassen. Mit sehr viel Fingerspitzengefühl gelingt es Segalen, das älteste Südsee-klischee auf eine Weise anzugehen, die nicht von der europäischen Sicht auf Moral und Sexualität befangen ist. Die Ankunft der Missionare veranlaßt Terii und seinen Meister Paofai, verschiedene Zauberrituale zu zelebrieren, um die Fremden und ihre Götter wieder zu vertreiben. Unter anderem soll Taumi, Teriis Frau, von Paofai mit einem Zauber ausgestattet, sich den Fremden hingeben und sie dadurch bannen. Die oben zitierte Passage erzählt, wie Taumi dieses Vorhaben vereitelt, sie kann dadurch nicht mehr „Trägerin der Lose“ sein.

Segalens Beschreibung der Beziehungen zwischen Maori und Europäern offenbart eine sehr tiefgründige Analyse. Während es am Tage die christliche Moral verbietet, die Gastfreundschaft der tahitianischen Frauen wahrzunehmen, die an die Fremden zunächst in bester Absicht herangetragen wird, kommt die wahre „Moral“ der Europäer nachts zum Zuge: Es ist der Kauf der Ware Frau bzw. deren Dienstleistung, der den Verkehr zwischen Einheimischen und Europäern bestimmt. Segalen läßt auf Tahiti keineswegs die „Freizügigkeit des Goldenen Zeitalters“ (16) herrschen, wie es sich die Seefahrer seit Bougainville in ihren Tagträumen ausgemalt und in der Nacht erkauf haben und wie es sich im immer noch aktuellen Südseemythos niedergeschlagen hat. „Gerade mit dieser Erklärung des Verhaltens der Tahitianerinnen“, schreibt Karl-Keinz Kohl über Bougainville, „verdeckt er das auch von ihm wahrgenommene, seinem eigenen Wunschbild einer von äußeren Zwängen befreiten Sexualität aber offensichtlich zuwiderlaufende und daher unterdrückte eigentlich Anstößige des Vorgangs, daß es sich bei ihm nämlich um nichts anderes handelte als um eine den Frauen von den Männern aufgezwungene Form der Prostitution, deren Ziel es war, in den Besitz der begehrten europäischen Waren zu gelangen.“ (17)

Die eben erwähnte Szene von der Prostitution Taumis findet ihre Entsprechung gegen Ende des Romans. Terii heißt jetzt Iakoba und ist vom heidnischen Priester zum christlichen Pfarrer geworden, hat also seine Machtstellung bewahrt und ist jetzt glühender Verfechter des „neuen Gesetzes“. Dieses umgibt er jedoch, als er seine Tochter Erena zum Schiff der Farani (der Franzosen) schickt, damit sie sich dort für eine Packung Nägel anbiete, welche Terii für die zu erbauende neue Kirche benötigt (!). Terii verstößt damit nicht nur gegen die Prinzipien seiner inzwischen von ihm selbst verleugneten eigenen Kultur, sondern auch gegen die christliche Moral, die er formal jetzt auf Tahiti vertritt. In Wirklichkeit jedoch, das kommt hier

deutlich heraus, hat aber eben nicht das Christentum auf Tahiti Einzugeshalten, sondern die Gesetzmäßigkeit des bürgerlichen Warentausches und der Verdinglichung der menschlichen Beziehungen – dies ist die wirkliche Religion, die die Europäer auf Tahiti eingeführt haben.

Segalen war kein Soziologe, er war nicht einmal „links“; er war „nur“ ein scharfsinniger Beobachter mit einer tiefen Ablehnung jeder Form von Kolonialismus. Sein Anliegen, sich nicht zum „Zuhälter des Exotismus“ machen zu lassen, das Fremde nicht zu verkaufen, bekommt im Licht des eben besprochenen Themas der „Immémoriaux“ einen noch bedeutenderen Gehalt als nur den symbolischen: es ist wortwörtlich gemeint.

Seine zweite große Erfahrung mit einer fremden Kultur machte Segalen in China, wo er 1909 bis 1914 lebte und das er dann noch einmal kurz 1917 besuchte. Als Dolmetscherschüler nach Peking gekommen, machte er ebenso schnelle Fortschritte im Erlernen der chinesischen Sprache und ihrer Schrift wie im Sich-Eindenken in die chinesische Philosophie, vor allem in die Weltsicht des Taoismus. Der fünfjährige Aufenthalt im Reich der Mitte, den Segalen mit einer großen, das ganze klassische China der 18 Provinzen durchquerenden Reise 1909/10 begann und mit einer zweiten, durch den Kriegsausbruch in Europa 1914 an der Grenze zu Tibet abgebrochenen Reise unfreiwillig abschloß, wurde zur literarisch fruchtbarsten Periode im Leben Segalens, der bereits 1919 im Alter von 40 Jahren starb. In China schrieb er zwei große Romane, die auf unterschiedliche Weise den Niedergang des chinesischen Kaisertums thematisieren – zum einen aus der Sicht des letzten volljährigen Kaisers, der „während der Periode Kuang-Süi (oder Guangxu) herrschte“ und 1908 durch eine Intrige seiner Mutter umkam, in „Der Sohn des Himmels“ (18); zum anderen aus der Sicht des Europäers Victor Segalen, der sich selbst zum Erzähler seines (fiktiven) Tagebuchromans „René Leys“ (19) machte und dort in einem komplexen Spiel aus Realität und Fiktion den Sturz der Dynastie 1911 erzählt, vermittelt über die Entschlüsselung des Geheimnisses von Segalens Sprachlehrer, eines jungen, in China lebenden Belgiers namens René Leys, der sich als Geheimagent der Krone und Geliebter der Kaiserin-Witwe (das heißt der Gemahlin des verstorbenen Kaisers aus „Der Sohn des Himmels“) entpuppt.

Daneben hat Segalen eine reichhaltige „Reise-Literatur“ hinterlassen in der er ebenfalls versucht, von der alten, klischeehaften Reiseliteratur des Kolonialexotismus abzugehen, und China, seine Landschaft und seine Menschen, vor allem *aus sich heraus* zu verstehen und zu beschreiben.

Zur Meisterschaft seines über die Form vermittelnden Exotismus ist Segalen jedoch zweifellos in seinen Prosa-Gedichten gekommen. Seine „Stèles“ sind in verschiedener Hinsicht repräsentativ für sein Exotismusverständnis und seine Haltung zum alten und neuen China. Die Form dieser Gedichte hat er den Inschriften altchinesischer Grabsteine entlehnt, ihre Erstveröffentlichung durch Segalen 1912 in Peking, also ein Jahr nach der Ausrufung der Republik, machen sie zur symbolischen Grabstele des alten China, dem letzten Land, in dem Segalen noch die Behauptung des Autochthonen gegen den Zugriff der Kolonialmächte sah, zumindest, was das Innere des Landes betrifft; so schrieb er unter anderem 1910 an Claude Debussy:

„Legt man an der Küste Chinas an, ist man zunächst in England: Hongkong. Es ist schön, aber nicht das rechte. Man fährt weiter und kommt nach Shanghai, immer noch irritiert. Jetzt ist es ein bißchen Amerika. Man fährt den Yangtse auf komfortablen house-boats hinauf und glaubt, in den gelben Kontinent einzudringen“, und dann kommt Han-keu; obwohl sich auf der gegenüberliegenden Seite eine chinesische Provinzhauptstadt befindet, ist man dort wieder in England und Deutschland, das bekannte Lied.“ (20)

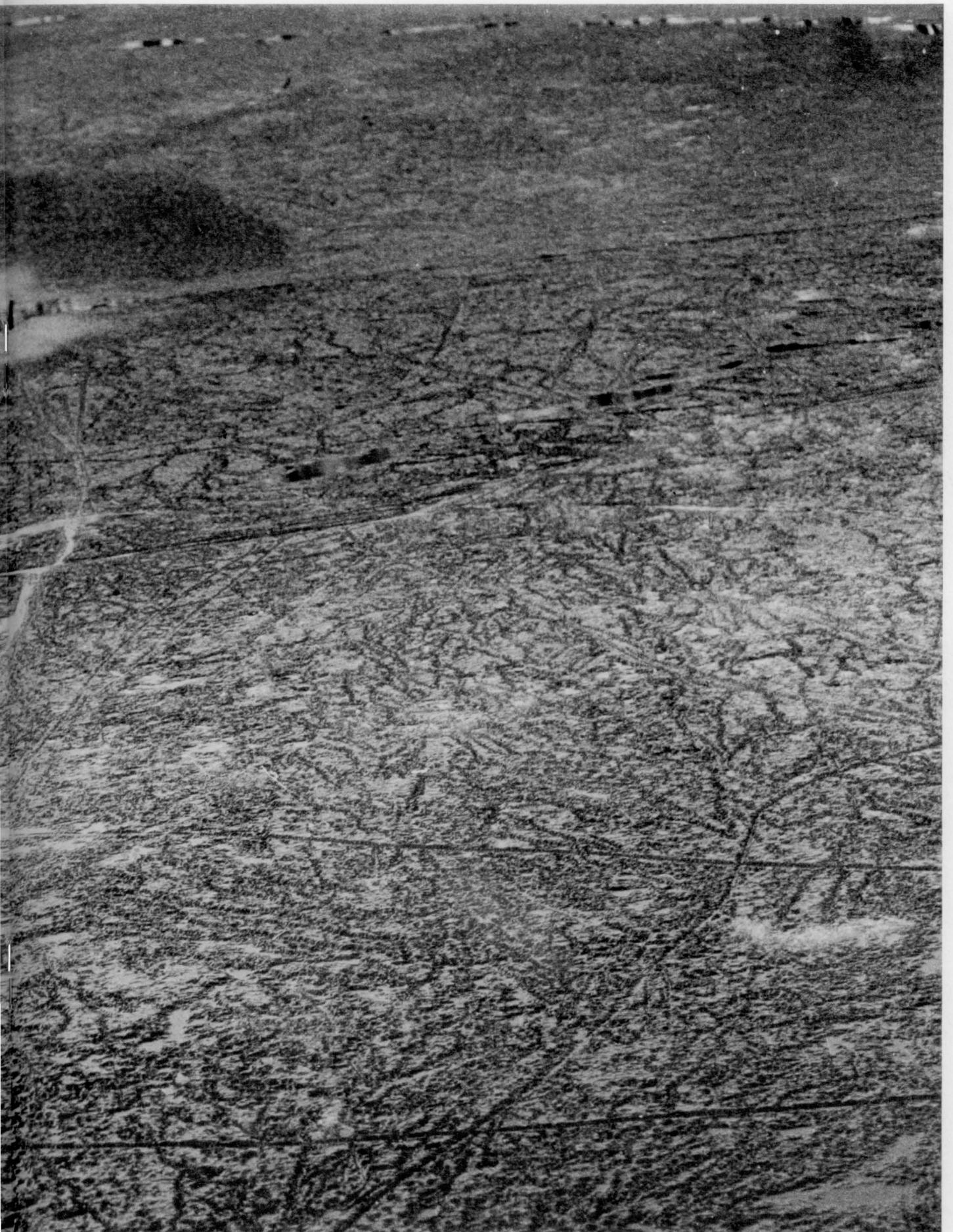
Und seinem Freund Henry Manceron, der ihm nachfolgen wollte, erteilte er im Jahr darauf den Rat:

„Verschwende keinen Augenblick an der Küste. Vergiß Shanghai und die Häfen am Unterlauf des Stroms. Chinas Ränder sind ‚verdorben‘ wie die Schale einer gequetschten Frucht, aber das Innere ist noch schmackhaft.“ (21)

Aus Segalens bedingungsloser Verteidigung einer jeden Kultur und ihrer Unversehrtheit ist alleine seine politische Haltung zur bürgerlichen Revolution von 1911 zu erklären: gegen die Republik, für die Mandschu-Dynastie. Mit dem Sturz des Kaisertums, das Segalen vollkommen idealisierte (obwohl er sich dessen innerem Niedergang bewußt war), sah er die vollständige Europäisierung Chinas kommen, und entsprechend läßt er in seinem Roman „René Leys“ den Franzosen Jarignoux aufatmen angesichts der Ausrufung der Republik: „Es macht Freude zu sehen, wie ein schönes, reiches Land sich der Vernunft des Fortschritts öffnet.“ Und die Auspizien verraten es auch den Chinesen: „Zeichen hat man am Himmel gesehen: einen Drachen ohne Kopf mit einem schwarzen Filzhut in Form einer Wassermelone, und eine gelbe, aus ihrem Panzer geschälte Schildkröte, die einen europäischen Anzug trug.“ (22) Deswegen wandte sich Segalen der Vergangenheit Chinas zu, die er, ähnlich wie bei den Maori,









künstlerisch in die Gegenwart zurückholen und die Schildkröte, Symbol der Erde und der Dauer, wieder wie früher zur Trägerin der Gedenksteine machen wollte. Deswegen auch geht Segalens archäologisches Interesse an der Ausgrabung der alten, von den zeitgenössischen Chinesen vergessenen Monumente mit der ästhetischen Rekonstruktion der geistigen Welt des alten China einher. Eine „Stele“, die dem in besonderer Weise gerecht wird, ist folgende:

Tisch der Weisheit

*Stein – im Gebüsch versteckt, vom Schlick verzehrt,
von Rissen entweiht, von Würmern und
Fliegen bestürmt, jenen unbekannt, die
eilen, von dem verachtet, derdanhält,*

*Stein – zu Ehren des vorbildlichen Weisen errichtet,
nach dem der Fürst überall suchen ließ
im Glauben an einen Traum, aber den
man nirgendwo entdeckte,*

Außer an diesem Ort, wo die Übeltäter verweilen:

*(vergeßliche Söhne, rebellische Unter-
tanen, Leute, die jede Tugend beleidigen),*

*Unter denen er bescheiden lebte, um seine besser
zu verstecken.*

Diese „Stele“ (23) ist die letzte, die von Segalen verfaßt wurde, sie war für die zweite Ausgabe der auf 64 „Stelen“ erweiterten Sammlung bestimmt, die Segalen 1914 herausgab. An ihr läßt sich seine Vorgehensweise gut exemplifizieren. Von einer Anekdote bezüglich eines Traums des Kaisers U-ting (1324 -1266 v.Chr.) aus den chinesischen Geschichtsbüchern ausgehend, hat Segalen in mehreren Versionen etappenweise den konkreten Bezug eliminiert und die Aussage verallgemeinert. Das im Feld untergehende Steinmonument – mit dem es Segalen auf seinen archäologischen Expeditionen stets zu tun hatte (24) – versinnbildlicht die Lage Chinas, wie Segalen sie vorfand, beziehungsweise, wie er sie wertete. Dem entspricht der Weise, der unerkannt unter dem gemeinen Volk lebt. Daß der Fürst nach ihm suchen läßt, um ihn in seine Verwaltung zu berufen, ist nicht nur eine historische Vorlage für dieses Gedicht, sondern war in China immer wiederkehrende Praxis und dementsprechend auch ein Topos der Literatur. Das Thema des sich der Macht verweigernden Philosophen ist also hochpolitisch. Am weitesten gingen darin die Taoisten mit ihrer radikalen Kritik an Staat und Zivilisation. Der chinesische Epigraph, den Segalen jeder „Stele“ beigefügt hat, bedeutet hier: „Niemand kennt ihn“. Es ist das wörtliche Zitat eines Textes über den taoistischen Philosophen Lie-tzu (4.Jh.v.Chr. – nicht zu verwechseln mit Lao-Tse!), der sich, ähnlich wie sein historischer Vorgänger, auf den das Gedicht anspielt, vierzig Jahre lang vor dem Fürsten und seinen Offizieren im Volk versteckte (25).

Man sieht also an diesem Beispiel – dessen Detailanalyse man natürlich noch viel weiter treiben könnte –, wie vielfältig und eng Segalen seine Dichtkunst mit der chinesischen Tradition verweben hat. Natürlich wird dies dem normalen Leser nicht so bewußt, aber neben der denotativen Informationsebene des Textes wird ihm durch die *Form* dieser „Stele“ unbewußt ein Stück China vermittelt. So hat Segalen zum Beispiel auch den letzten Satz des Gedichtes gezielt chiffriert, damit der Leser nach der Referenz des Wortes „seine“ sucht; in einer früheren Fassung stand noch: „... der seine Tugend versteckte“. Mit dem für den Leser zunächst überraschenden Schluß bricht Segalen die gewohnte Lesehaltung auf und zwingt den Leser, auf der Bewußtseinsebene die Verbindung zwischen „seine“ und „Tugend“ herzustellen. Dieses Verfahren ähnelt den Rätseln, mit denen die taoistischen Philosophen und mehr noch die späteren Meister des Zen ihre Schüler aus der gewohnten Denkhaltung herauslocken wollten. Selbst im kurzfristigen „Nicht-Verstehen“ des Gedichtes, bzw. seines Schlusses, liegt also bereits ein Stück Verstehen.

In dieser Dichtung sind „die Grenzen zwischen dem chinesischen Reich und dem Reich des Ich fließend“ (26), die Referenzen auf die chinesische Tradition und die Form der Gedenksteine sind nicht Selbstzweck, sondern Angelpunkte für Segalens eigene Botschaft, die sich hinter dem unbestimmten lyrischen Ich der verschiedenen „Stelen“ verbirgt: man hört Mandarine, Philosophen, Chronisten und Kaiser sprechen, und zwischen ihnen, manchmal versteckt, manchmal offensichtlich, einen ideellen Dichter, durch dessen Mund Segalen selbst spricht. Es handelt sich also um eine Synthese zwischen dem Ich und dem Fremden; daß diese Synthese keine „Chinoiserie“ ist, keine oberflächliche und verfälschende Adaption – weder hier noch andernorts bei Segalen –, haben unter anderem asiatische Leser von Segalens Werk eindrucksvoll bestätigt.

Eine andere Synthese zwischen dem Ich und dem Fremden hat Segalen in seiner „Reiseliteratur“ gefunden. Obwohl er dieses Genre von vorneherein für „suspekt“ hielt, muß man die literarischen Tagebücher seiner beiden Chinadurchquerungen 1909/10 und 1914 als solche bezeichnen. Den letzten Teil seiner „Feuilles de route“ von 1914 hat Segalen zu einer höheren Stufe des Literarischen verarbeitet, wo nicht mehr nur die Reise, bezie-

hungsweise deren letzte Etappe durch das Hochland von Setchuan, sondern auch die Reflexion über die Reise Gegenstand der Beschreibung geworden ist. In „Equipée“ (dt. „Aufbruch in das Land der Wirklichkeit“) wollte Segalen aus den imaginären Gefilden seiner vorangegangenen dichterischen Arbeit wieder mit dem Greifbaren, dem Wirklichen konfrontiert werden und eine Haltung des Reisenden entwickeln, die Phantasie und Realität nicht gegeneinander ausspielt, sondern dialektisch verknüpft.

„Dieses Buch versteht sich also nicht als das Gedicht einer Reise, noch als das Logbuch eines in die Ferne schweifenden Traumes. Dieses Mal, da der Widerstreit in den Augenblick des Handelns selbst hineingelegt wird, wo am Fuß des Berges nicht zwischen Dichter und Bergsteiger, auf dem Fluß nicht zwischen Schriftsteller und Seemann und in der Ebene nicht zwischen Maler und Feldmesser, noch zwischen Pilger und Topographen unterschieden werden soll, in dem Vorsatz, in ein und demselben Augenblick den Jubel in den Muskeln, in den Augen, in den Gedanken, im Traum zu erfassen, kann es hier nur darum gehen, danach zu forschen, in welchen geheimnisvollen Höhlen des menschlichen Innern diese verschiedenen Welten sich verbinden und gegenseitig zur völligen Entfaltung bringen können.

Oder aber, ob sie sich tatsächlich schädlich sind, ob sie sich zerstören, bis sich gebieterisch die Wahl zwischen ihnen aufdrängt – ohne vorab zu bestimmen, wer sie gewinnt –, und ob es nach der Rückkehr von diesem Aufbruch in die Wirklichkeit auf das so verführerische Doppelspiel zu verzichten gilt, ohne das der lebendige Mensch nur mehr Leib oder nur mehr Geist ist.“ (27)

Segalen versucht auch als europäischer Reisender durch China, die chinesische Landschaft in chinesischen Kategorien zu beschreiben, ihre Elemente in dialektische Paare aufzugliedern, in Berg und Fluß, Hochland und Ebene, ganz wie es sich in der chinesischen Sprache selbst niederschlagen hat: „Wenn die Chinesen ‚Landschaft‘ ausdrücken, sagen sie chanchuei, Gebirge und Gewässer. Das ist wahr. Das ist *da*“, hält er in seinem Reisetagebuch fest (28). So richtet sich Segalens topographische Erfassung zwangsläufig gegen die Gewohnheiten der europäischen Geographen und Forschungsreisenden, in deren Berichten das Land in Zahlen und Begriffen eingeteilt wird. Segalens Blick in den Raum, den er beschreibt und gleichsam beschreibend malt, ist dem geschulten, besitzer-greifenden, naturwissenschaftlichen Blick des Europäers und der „Grobheit der Topographie“ geradezu entgegengesetzt, deren Schein-Objektivität Segalen immer wieder kritisiert:

„Das mit Träumen reich bevölkerte Unbekannte in Bekanntes umsetzen! Legendäre Gipfel durch das Metermaß ersetzen! Die reine Luft der hohen Grate durch den Höhenmesser aufwiegen! Und wofür? Nicht einmal, um dem künftig vorbeikommenden Reisenden von Nutzen zu sein. Denn ein Kilometer bedeutet hier gar nichts. (...) Nur das *li* ist geschmeidig genug.“ (29)

Dieses chinesische Wegemaß, das *li*, mißt die Wegstrecke über die dazu erforderliche Zeit und paßt sich somit der Landschaft an. In ähnlicher Weise verfährt Segalen, wenn er die Landschaft über seine Eindrücke beschreibt, seine Wahrnehmung ästhetisiert und dabei versucht, alle Sinne in einer synästhetischen Wahrnehmung zu vereinen: Er spürt die Welt unter seinen Füßen in dem Moment, wo er sie auch sieht, sein Gewicht ändert sich nicht nur mit der Steigung der Strecke, sondern auch mit der Fülle des Wahrgenommenen, der „plénitude“, die bei Segalen nicht nur eine Empfindung, sondern ein überwältigender Zustand von Trunkenheit ist, ein „Höhenrausch“ im doppelten Sinne, der die Grenze zwischen innerer und äußerer Wirklichkeit niederreißt:

„Der Blick über den Paß hinweg ist nichts anderes als ein kurzer Blick; – aber so gesättigt mit Fülle, daß man den Triumph in den Wörtern, die ihn aussprechen, nicht trennen kann vom Triumph in den gesättigten Muskeln, das Geschehene nicht von dem Eingeatmeten. Ein Augenblick – ja, der aber alles umfaßt. (...) Ein magischer Augenblick: das Hindernis ist gefallen. Man behandelt die Schwerkraft von oben herab. Der Berg ist erstiegen, die Mauer geschleift. Der umschränkte Ort hat plötzlich keine anderen Schranken mehr als die fiktive Verlängerung des Horizonts. Würdevoll sind zwei Hänge zur Seite gewichen, um in einem bis zu den Grenzen reichenden Dreieck den Hintergrund einer Hinterwelt zum Vorschein kommen zu lassen.“ (30)

Wie bei den „Stelen“ wäre es auch hier vermessen, über kurze Auszüge einen wirklichen Einblick in Segalens Reise-Buch vermitteln zu wollen, das den Leser Kapitel für Kapitel in das Fremde und die ungewohnte Sicht darauf initiiert. Es ist die Initiation in eine in Worte gefaßte Landschaftsmale-rie, welche auch die Landschaft nicht als tote Materie, sondern als belebtes Wesen betrachtet; je mehr Segalen in die Begegnung mit dieser Landschaft und ihren Bewohnern eintaucht, desto deutlicher werden die Gesichter der Menschen selbst zu Landschaften und die Landschaft ihrerseits zum Gesicht eines Makanthropen, dessen Archetyp das mythische Urwe-

sen P'an-ku ist, der Demiurg, der die Welt schuf, indem er, der einst so groß war, daß er Himmel und Erde verband, sich schließlich selbst opferte: aus seinem Körper entstanden Berge, Flüsse, Meere, Vegetation und Gestirne. „Genau betrachtet ist die Landschaft nichts anderes als die von den Sinnen durchbrochene Haut eines riesigen menschlichen Gesichts.“ (31)

Diese Vision von der Belebtheit der Natur, die die Tradition der chinesischen Landschaftsmalerei verinnerlicht hat, nimmt Segalen auf und vervollkommnet sie in seinen „Peintures“ (erschienen 1916). Diese „erzählten Gemälde“ sind ein einzigartiges Phänomen in der Literaturgeschichte; Segalen führt darin seine „geistige Karawane“ auf eine neue Reise, weg von der Konfrontation mit dem Wirklichen und Gegenwärtigen, zurück zum Imaginären und Vergangenen. Die Beschreibung dieser Gemälde führt den Leser in eine imaginäre Landschaft ein. Die Augen des Lesers werden durch diese Landschaft geführt, wie die Augen des Betrachters suchend über ein Bild gleiten. Im Gegensatz zur abendländischen Malerei bietet sich nicht sofort eine Zentralperspektive an, die Elemente des Bildes, gerade auch die Menschen, werden von der immensen Weite des Dargestellten absorbiert, sie sind Teil des Ganzen, Teil der Landschaft, Teil der Natur. Die Themen der „Peintures“ lehnt Segalen ebenso an die chinesische Tradition und Geschichte an wie bei seinen „Stèles“, ohne die Vorgaben einfach zu imitieren. Zu einem guten Teil sind es auch von Segalen erfundene Bilder, aber im chinesischen Stil erfunden. „Sogar wenn Segalen träumt, träumt er chinesisch“, kommentierte einmal eine asiatische Leserin Segalens Exotismus (32). Sich auf diese fiktiven Gemälde einzulassen, auf ihre in mehrfacher Weise andere Ästhetik, erfordert mehr denn je bei der Rezeption Segalens, daß sich der Leser einem fremden Denken öffnet und die gewohnte Vorstellung der abendländischen (Rezeptions- und Produktions-) Ästhetik, die Trennung zwischen dem visuellen (abgebildeten) Raum und dem fiktiven (erzählten) Raum hinter sich läßt. „Die in diesem Buch eingenommene literarische Form ist neu“, schrieb Segalen in einer zu Lebzeiten unveröffentlichten Präsentation seines Buches.

„Durch einen deutlichen Bruch mit der Vorgehensweise eines Romans, wo Personen in Dialog treten oder zu leben vorgeben, zur Freude oder zur Langeweile des Lesers, geht der Autor hier auf den Leser, oder zumindest den ‚Betrachter‘, zu und macht ihn zum ‚Komparsen‘, zum ‚Komplizen‘. Es gibt ein wechselseitiges Echo.“ (33)

In der Einleitung zum Buch wird der Leser auf diese neue Lektüre vorbereitet:

„(...) Und ganz bestimmt, rechnen Sie mit keinem vorgesehenen ‚Effekt‘; keines der flüchtigen Trugbilder, womit die abendländische ‚Perspektive‘ spielt und gesichert entscheidet, ob sich die Parallelen im Unendlichen schneiden oder nicht... (im recht mäßigen Unendlichen, das zwei Striche auf einem Punkt aufspießen) – oder ob die gezeichneten Personen eine Dimension im Raum einnehmen oder zwei oder drei... (ach! überlassen wir das dem guten Maßschneider!).

Meine Rolle Ihnen und diesen Gemälden gegenüber ist eine andere, nämlich die, Sie nur *sehen* zu lassen. Es sind gesprochene Gemälde.

(...) Lassen Sie sich also durch dies überraschen, was kein Buch ist, sondern ein Spruch, ein Aufruf, eine Beschwörung, ein *Schauspiel*. Und Sie werden bald damit einig gehen, daß sehen, wie es hier verstanden wird, heißt, an der Zeichenbewegung des Malers teilzunehmen, heißt, sich im ausgemalten Raum zu *bewegen*, heißt, sich in jede der gemalten Handlungen hineinzuversetzen...“ (34)

Reflexionen Segalens über seine eigene Arbeit und über eine Theorie des Exotismus sind im Vergleich zur Fülle seines in wenigen Jahren geschriebenen oder entworfenen literarischen und wissenschaftlichen Werks spärlich und fragmentarisch geblieben. Neben vielen Projekten, die Segalen begonnen hat, aber durch seinen frühen Tod im Alter von 40 Jahren nicht vollenden konnte, ist auch sein „Essai sur l'Exotisme“ als eine „Esthétique du Divers“ – was soviel heißt wie „Ästhetik des Verschiedenen“ – im Stadium der Konzeption geblieben. Neben mehreren Entwürfen für eine Einleitung, in der Segalen scharf mit der Kolonialliteratur abrechnet, enthält die Sammlung eine Reihe interessanter Reflexionen zum Teil aphoristischen Charakters sowie Auszüge aus Briefen. Die Ästhetik des „Diversen“ ist die Ästhetik des Anderen, die eine andere Wahrnehmung impliziert. Unter Exotismus versteht Segalen den „Begriff des Anders-Seins, die Wahrnehmung des Diversen, das Wissen, daß etwas nicht das eigene Ich ist, und die Fähigkeit (...), anders aufzufassen.“ (35) Diese andere Auffassung bereitet dem Leser von Segalens Literatur nicht selten Schwierigkeiten; darin liegt aber auch der Reiz, denn „der Exotismus ist (...) keine Anpassung (...), nicht das vollkommene Begreifen eines Nicht-Ich, das man sich einverleiben könnte, sondern die scharfe, unmittelbare Wahrnehmung einer ewigen Unverständlichkeit.“ (36) Im Lesevorgang vollziehen wir Segalens Prozeß der Initiation in das Unverständliche nach und müssen dementsprechend unsere gewohnte Erwartungshaltung ändern, „nicht die Unverständlichkeiten beklagen, sondern sie im Gegenteil aufs höchste loben.“ (37)

(1) *Mircea Eliade, Im Mittelpunkt – Bruchstücke eines Tagebuchs, Wien 1977, Eintragung vom 15.06.1952*

(2) *Pierre Daix, Picasso, Ed. Somogy, Paris, dt. Ausg. 1981, 35*

(3) *cf. den gleichnamigen Beitrag von Manfred Schneckenburger im Katalog zur Ausstellung „Weltkulturen und moderne Kunst“ während der XX. Olympiade in München 1972*

(4) *cf. u.a. Garaudys Picasso-Studie in: Roger Garaudy, Für einen Realismus ohne Scheuklappen – Picasso, Saint-John Perse, Kafka (geschr. 1963), Wien 1981*

(5) *Schneckenburger, op. cit., 485*

(6) *Fritz Kramer, Verkehrte Welten – Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts, Frankfurt/M. 1981, 29*

(7) *Victor Segalen, Die Ästhetik des Diversen – Versuch über den Exotismus, Frankfurt/M. und Paris 1983, 55*

(8) *Kramer, op. cit., 97*

(9) *Brief vom 29.11.1903, in: Victor Segalen, Paul Gauguin in seiner letzten Umgebung / Die zwei Gesichter des Arthur Rimbaud, Frankfurt/M. und Paris 1982, 16*

(10) *erscheint demnächst auf deutsch bei Suhrkamp*

(11) *Gustav Landauer, Skepsis und Mystik – Versuche im Anschluß an Mauthners Sprachkritik (1903), Münster/Wetzlar 1978, 3*

(12) *cf. Erich Scheurmann, Der Papalagi – Die Reden des Südseehäuptlings Tuivavii aus Tiavea (1920), Zürich 1977*

(13) *Segalen, Ästhetik des Diversen, op.cit., 46*

(14) *Brief an Georges-Daniel de Montfreid, 12.06.1906, zit. nach: Henry Boullier, Victor Segalen, Paris 1961, 94*

(15) *Victor Segalen, Les Immémoriaux, Plon, Paris 1982, 23f.*

(16) *Louis-Antoine de Bourgainville, Voyage autour du monde ..., folio, Paris 1982, 276; cf. auch (17)*

(17) *Karl-Heinz Kohl, Entzauberter Blick – Das Bild vom Guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation, Berlin 1981, 213*

(18) *Victor Segalen, Der Sohn des Himmels – Chronik der Tage des Herrschers, Frankfurt/M. und Paris 1983*

(19) *Victor Segalen, René Leys, Frankfurt/M. 1982*

(20) *Brief an Claude Debussy, Peking, 06.06.1910, in: Segalen et Debussy, Monaco 1961, 113*

(21) *Brief an Henry Manceron, Tien-tsin, 23.10.1911, in: V. Segalen, Die Ästhetik des Diversen, op.cit., 76*

(22) *V. Segalen, René Leys, op.cit., 200 und 202*

(23) *Victor Segalen, Stèles, herausgegeben und kommentiert von Henry Boullier, Paris 1982, „Table de Sagesse“*

(24) *cf. Victor Segalen, Chine – la grande statuaire, Paris 1972; dieses Buch über die archäologische Seite von Segalens Chinareisen wird demnächst bei Qumran auf deutsch erscheinen. Zu diesem Thema cf. auch: Günter Metken; Zwischen Wissenschaft und Fiktion – Victor Segalen als Archäologe, in: Akzente 4/1984*

(25) *Außer der o.g. kommentierten Ausgabe der „Stèles“ gibt es in Frankreich und den USA noch detaillierte Analysen der Bezüge zur chinesischen Literatur bei Segalen, worauf im Einzelnen zu verweisen ich hier verzichte.*

(26) *zit. Brief an Manceron, in: Ästhetik..., op.cit., 79*

(27) *Victor Segalen, Aufbruch in das Land der Wirklichkeit, Frankfurt/M. und Paris 1984, 8f.*

(28) *Victor Segalen; Dieser Tag ganz und gar im Wirklichen (Aus den „Wegeblättern“ 1914), in: Akzente 4 / August 1984, 353*

(29) *Victor Segalen, Voyage au pays du réel, Ed. Le Nouveau Commerce, Paris 1980, 68. (Dieser Teil von Segalens Reisenotizen ist nicht identisch mit der unter (27) zitierten literarischen Fassung.)*

(30) *V. Segalen, Aufbruch..., op.cit., 28f.*

(31) *Victor Segalen, Peintures, Gallimard, Paris 1983, „Paysage“, 45*

(32) *cf. Princesse Marsi Paribatra, Victor Segalen – Un exotisme sans mensonge, in: Revue de littérature comparée, Oct.-Déc. 1956, 500*

(33) *Victor Segalen, Présentation de „Peintures“, in: Ders., Stèles, Peintures, Équipe, Annexes, Ed. Club du Meilleur Livre, Paris 1955, 564*

(34) *V. Segalen, Peintures (1983), 10ff.*

(35) *V. Segalen, Ästhetik..., op.cit., 41*

(36) *a.a.O., 44*

(37) *a.a.O., 93*

Auf deutsch ist von Victor Segalen eine Werkausgabe bei Qumran (Frankfurt/M. und Paris) erschienen, die weiter vervollständigt wird, nebst einer Studie über Segalen von Jean Jamin. Bei Suhrkamp (Frankfurt/M.) erschien „René Leys“, „Les Immémoriaux“ soll folgen.

Eine Einführung in Biographie und Werk Segalens mit zahlreichen Textproben bietet das Schwerpunktheft der „Akzente“ zu Segalen (Heft 4/August 1984). Breiten Raum habe ich Victor Segalen in meiner Dissertation „Ästhetik und Kulturdialog“ gewidmet, die im Juni 1986 in Frankfurt erscheinen wird (Afra-Druck).

Vilém Flusser

Widerstände

Die Welt ist widerlich, sie widert uns an, und das ist unsere Grunderfahrung. Wäre die Welt nämlich nicht widerlich, dann würden wir überhaupt nichts erfahren, sondern ins Leere fahren. Was immer wir erfahren, sind Widerstände, auf welche wir stoßen. Ja, aber wir formulieren die Sache gewöhnlich nicht auf diese Weise. Statt widerlich sagen wir gewöhnlich objektiv, und statt angewidert sagen wir subjektiv, um die Sache weniger ungemütlich zu machen. In der Hoffnung, die Leute mögen den lateinischen Worten, beim gegenwärtigen Verfall der klassischen Bildung, ihre Bedeutung nicht ansehen. Die Leute sollen sich nicht dessen bewußt werden, daß „Objekt“ Widerlichkeit, nämlich Gegenwurf, und „Subjekt“ Angewidertheit, nämlich Unterwerfung bedeutet. Wirft man jedoch einen Blick auf die gegenwärtige Szene, dann kann man Symptome erkennen, die dafür sprechen, daß wir beginnen, den Tatsachen ins Gesicht zu sehen. Wir beginnen tatsächlich, den Objekten angewidert den Rücken zu wenden, und es freut uns nicht mehr, subjektiv, den Objekten unterworfen, untertänig zu leben.

Man bedenke die folgende Reihe von Synonymen: „widerlich-gegenständlich-objektiv-problematisch“. Alle vier Worte bedeuten „gegenüberstehend“, aber jedes hat eine eigene existentielle Färbung. Bei „gegenständlich“ greifen wir danach, bei „objektiv“ sehen wir es uns an, bei „problematisch“ lösen wir es, bei „widerlich“ drehen wir den Rücken. Das sind die vier Einstellungen der Welt gegenüber. Die greifende (Weltveränderung, Arbeit) und die anschauende (Welterkenntnis, Theorie) kennzeichnet den Westen. Die lösende (Weltauflösung, Erlösung) kennzeichnet den Osten. Die rückenwendende (Weltverachtung) ist bisher nur von Einzelnen eingenommen worden, beginnt aber, wie gesagt, allgemein zu werden. Neben diesen vier Einstellungen der Welt gegenüber gibt es die Einstellung zugunsten der Welt, die hinnehmende, passive. Sie ist genießerisch, romantisch, um nicht masochistisch zu sa-

gen: sie verneint nicht die Untertänigkeit, sondern sie liebt sie. Alle Kulturen sind Folge von Weltverneinung unter einer der oben angeführten vier Formen.

Die Geschichte des Westens zeigt, wie Weltveränderung und Welterkenntnis die Untertänigkeit des Subjekts unter die Objekte verneint hat. Wir können uns kaum mehr vorstellen, wie geduckt die Leute in der Vorgeschichte lebten. Wie sie sich vor der widerlichen Welt zu Boden warfen, um sie anzubeten. In welcher Enge sie lebten. Wohin immer wie sich wandten, stießen sie auf übermenschliche Kräfte, verstießen sich an ihnen. Um die beleidigten Kräfte zu beschwichtigen, opferten sie ihnen. Aber sie konnten nie diesem magischen Kreis von Schuld und Sühne entgehen. In diesem engen Kreis hatten sie sich ein kleines Kulturzentrum, das Dorf erobert, wohin sie flüchten konnten. Wagten sie sich hinaus ins Abenteuer, wurden sie von Ungeheuern verschlungen. Und erschien einmal ein Fremder im Dorf, so war auch dies nicht geheuer. Der Umkreis der Lebenswelt, so eng er war, hatte menschliche Dimensionen. Man konnte die Welt damals zwar unter Gefahr, aber doch zu Fuß umschreiten. Das Alter der Welt konnte in einigen Menschengenerationen gemessen werden. Und obwohl die Weltkräfte übermenschlich waren, konnten sie überlistet werden. Man lebte geduckt, aber gemütlich.

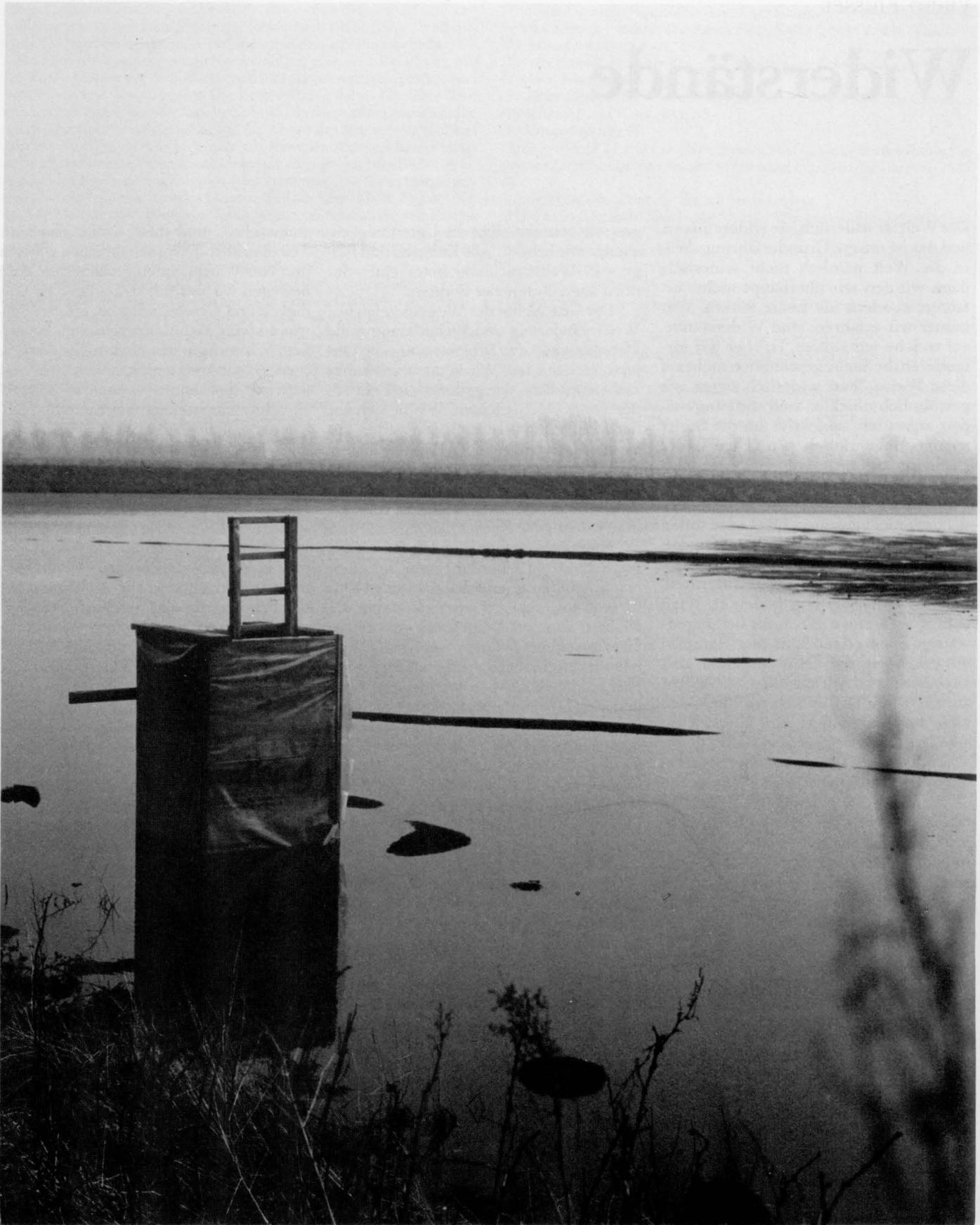
Die westliche Kultur ist der Versuch, die Leute aus dem magischen Kreis von Schuld und Sühne dank Erkenntnis der übermenschlichen Kräfte und dank Arbeit zu befreien. Dank „Aufklärung“, d.h. im Grund dank Wissenschaft und Technik. Tatsächlich ist dieser Aufklärungsversuch in hohem (all zu hohem) Grad gelungen. Der magische Kreis ist aufgebrochen, die Welt hat ungeheure Dimensionen angenommen. Der Horizont des Universums rückt immer weiter zurück, verschiebt sich in Rot, um sich dort draußen ins Unvorstellbare zu krümmen. Sein Alter ist nur in existenziell bedeutungslosen Maßstäben wie Jahrmilliarden zu messen. Die Weltkräfte wurden auf vier reduziert (die Schwerkraft, die elektromagnetische, die „starke“ und die

„schwache“), und diese Kräfte sind zum Teil dienstbar geworden. In dieser offenen und von Widerständen gesäuberten Welt bewegen wir uns mit steigender Behendigkeit und Geschwindigkeit, ohne auf etwas anderes als auf unsergleichen zu stoßen. Wir müssen uns nicht mehr ducken, sondern wir könnten eigentlich stolz und aufrecht den immer weiter zurückweichenden Horizonten entgegenschreiten. Das nennt man doch wohl den Fortschritt?

Ja aber: wir fürchten uns noch immer. Wir sind, mehr als je, untertan, Subjekte. Wessen Untertanen sind wir, da wir doch von der „Superstition“, von den über uns stehenden Kräften, befreit sind? Wir sind Untertanen des abgründigen Nichts um uns herum und in uns drinnen. Wir fürchten uns vor Vernichtung. Die Aufklärung hat nämlich über ihr Ziel geschossen. Sie hat mit dem Einschlagen von Fenstern in die Mauern der magisch-mythischen Schlupfwinkel begonnen, um das klare Tageslicht der Vernunft einzulassen. Dann hat sie Türen eingebaut, um den Weg für von diesem Licht erhellte Arbeit, für vernünftige Weltveränderung zu öffnen. Und schließlich hat sie die Mauern überhaupt eingerissen. Wir haben keinen Winkel mehr, in dessen Schatten wir uns vor diesem gnadenlosen Licht verbergen könnten. Seine Röntgenstrahlen durchdringen unsere Gedärme und unser Bewußtsein. Die Aufklärung ist gegenstandslos geworden: es gibt nichts mehr, wogegen sich ihre Strahlen brechen könnten, und sie laufen ins Leere. Wo alles im Prinzip erklärlich ist, wird es absurd, das noch Unerklärte erklären zu wollen. So wenden sich nun die Strahlen der Aufklärung gegen sich selbst (zum Beispiel in Form von Wissenschaftskritik), um sich selbst aufzuklären. Die Strahlen der Vernunft kehren zur stolzen Mutter Nacht zurück, woher sie ursprünglich ausgestrahlt wurden. Wovor wir uns fürchten, ist dieses schwarze Loch (zum Beispiel nur: die thermonukleare Nacht), diese Nacht, die daran ist, die sich selbst aufklärende Vernunft zu verschlucken.

Der westliche Ansatz zur Weltverneinung dank Welterklärung und Weltverän-

Wiederstände



derung ist einen dreitausend Jahre währenden Weg in Richtung Freiheit gegangen. Und die Leute ducken sich noch immer, wenn auch anders als vorher. Die Welt ist nicht minder widerlich, wenn sie auch von Widerständen gesäubert wurde, und nur noch zu einem gegenstandslosen Relationsfeld wurde. So geht das nicht weiter: die Aporien der Aufklärung sind nicht mittels noch mehr Aufklärung, die Paradoxa der Technik sind nicht mittels noch mehr Technik zu beheben. Man muß es anders herum versuchen.

Das Wort „Kulturrevolution“ ist gegenwärtig in aller Munde. Es meint, daß wir den Gegenständen der Welt angewidert den Rücken wenden. Das zeigt sich zuerst einmal bei den von uns selbst hergestellten Gegenständen. Wir machen sie immer billiger, damit sie wertlos werden, und immer kleiner, damit sie verächtlich werden. Und einige Gegenstände, zum Beispiel plastische Füllfedern, Rasiermesser und Anzündler, neigen bereits dazu, umsonst (das heißt vergeblich) geliefert zu werden. Andere schrumpfen zu beinahe nichts, wie die Chips in den Computern. Allerdings ging zuerst einmal die Verachtung der Gegenstände mit Gegenstandsinflation Hand in Hand: die verächtlichen Gegenstände überfluteten die Szene, was „Massenkultur“ genannt wurde. Jedoch beginnt diese Flut einer Ebbe zu weichen: die Leute in den sogenannten entwickelten Ländern essen weniger, rauchen weniger, verbrauchen weniger Kleidung als früher. Größe und Schlemmerei werden zu Symptomen der Armut.

Diese ansetzende Verachtung für Kulturgegenstände reicht jedoch tiefer, und sie trifft sehr bald auch die sogenannten natürlichen Gegenstände. Denn wenn wir Füllfedern verachten, dann auch die Arbeit, welche sie herstellt, und die wissenschaftliche Erklärung, nach welcher diese Arbeit vor sich geht. Arbeit, Veränderung der objektiven Welt, wird verächtlich, weil sie sich als eine mechanisierbare, auf Roboter abzuwälzende und daher menschenunwürdige Geste ausweist. Und Wissenschaft wird verächtlich, weil sie die objektive Welt zu

Punktschwärmen zerlegt, und damit alles konkret Erlebbares in Kombinationsspiele mit abstrakten Theoremen und Algorithmen auflöst. Daher ist die Weltverachtung, die mit der Verachtung der Kulturgegenstände beginnt, als eine ansetzende Verachtung aller politischen Werte (Arbeit) und aller erkenntnistheoretischen (Wissenschaft) aufzufassen. Wir beginnen nicht nur der Welt, auch den westlichen Werten angewidert den Rücken zu kehren.

Es geht um eine ontologische und um eine existentielle Wende. Um eine ontologische, denn: wenn ich die Welt der Objekte, der Gegenstände, der Probleme verachte, für nichtig achte, woran halte ich mich dann, was halte ich für wirklich? Und um eine existentielle, denn: wenn ich mich nicht als Subjekt einer objektiven Welt erlebe, als Untertan von Widerlichkeiten, wie erlebe ich mich? Die Antworten auf diese Fragen beginnen bereits, sich herauszukristallisieren. Sie können, stark verkürzt, so formuliert werden: Woran ich mich halte, was wirklich für mich ist, sind Bilder, die ich mir selbst mache. Und: ich erlebe mich als einen Knotenpunkt innerhalb eines dialogischen, bilderherstellenden Netzes. Zusammengefaßt, lautet diese stark verkürzte Antwort folgendermaßen: wir wenden der objektiven Welt der Probleme angewidert den Rücken, um gemeinsam in gemeinsam erzeugten Träumen zu leben. In dieser Traumwelt, die da auf unseren Schirmen aufzuleuchten beginnt, wollen wir jene Freiheit erobern, die uns der westliche Fortschritt versprach, die er aber nicht erreicht hat. Wir wenden uns einer Welt der bewußten Täuschung zu, weil wir von der Aufklärung, von der Vernunft, von Wissenschaft und Technik enttäuscht sind. Und zwar so, daß wir die verächtlich gewordene Wissenschaft und Technik dazu verwenden, Träume zu erzeugen. So drehen wir die Aufklärung in ihr Gegenteil und zwingen ihr Licht, kathodisch von Schirmen zu strahlen, um Täuschungen zu erzeugen. Dorthin, zu den Träumen, wollen wir schauen.

Wie kann man Träume, Bilder, für die Wirklichkeit halten, wo wir doch wissen,

daß sie trügen? Aus einem überraschenden Grund: wir beginnen nämlich einzusehen, daß die Gegenstände der Welt, diese uns bedingenden Widerlichkeiten, ebenfalls als Träume, als Bilder, wahrgenommen werden. Die Neurophysiologie belehrt uns, daß das Gehirn ein Datenverarbeitungssystem ist, welches mittels der Wahrnehmungsorgane bedeutungslose Teilchen empfängt, um sie zu bilderartigen Kontexten zu komputieren. Die empfangenen Teilchen springen quantisch zwischen den Nervensynapsen und gewinnen Bedeutungen (zum Beispiel die Bedeutung „Haus“ oder „Tisch“), wenn sie im Gehirn zu mosaikartigen Puzzles zusammengesetzt werden. Zwar ist dieser Vorgang weit entfernt, völlig erklärt zu werden, aber man kann ihn bereits in Apparaten simulieren. Tatsächlich sind die auf Computerschirmen synthetisierten Bilder Simulationen (oder, wenn man so will: Karikaturen) der Bilder, der „Vorstellungen“, wie sie im Gehirn ausgearbeitet werden. Wenn also die vorangegangene Kultur die Vorstellungen, diese Hirngespinnste, als Grundlage des Zugangs zur Wirklichkeit hielt, warum sollte die neu emportauchende Kultur nicht in den von ihr bewußt gesponnenen Bildern eine ähnliche Grundlage sehen?

Was eben gesagt wurde, will näher bedacht sein, denn es zeigt die gegenwärtige Revolution in außerordentlicher Schärfe. Was hier zu Worte kommt, ist nämlich eine Entkörperung, „Immaterialisation“ des denkenden Subjektes. Die Vorgänge im Gehirn werden aus dem Gehirn und damit aus dem menschlichen Körper auf Apparate entworfen, um dort als elektromagnetische Prozesse beobachtet werden zu können. Das Denken, das Fühlen, das Wollen, das Träumen verlassen die Schädeldecke, um zwischen Semikonduktoren und auf Bildschirmen vor sich zu gehen. Damit wird der sogenannte „Geist“ von seinen theologischen, philosophischen und psychologischen Vorurteilen befreit, um nun ideologiefrei gesteuert werden zu können. Es geht um einen Schritt zurück aus dem „Geist“ (im Sinn von „mind“) auf eine Ebene, von wo aus dieser „Geist“ überblickt



von Arndt/Brank Radtatz

Die kommunizierenden Ruinen

von Klaus/der Kunstpolitik Michael Bitter



und programmiert wird. Das meint das scheinbar harmlose Wort „künstliche Intelligenzen“. Und auf dieser neu erklommenen Ebene wird es zu einem Unsinn, zwischen Vorstellung und Traum unterscheiden zu wollen. Beides sind synthetisierte, komputierte Bilder. Die klassische ontologische Unterscheidung zwischen „Wirklichkeit“ und „Fiktion“ wird Unsinn.

Es ist zwar richtig, daß die gegenwärtigen künstlichen Intelligenzen im Vergleich zur menschlichen außerordentlich dumm sind. Es sind eben Simulationen, Karikaturen. Aber man bedenke, was mit „Simulation“ gemeint ist. Ein Hebel ist eine Simulation eines Armes. Er ist weit simpler als der Arm und vernachlässigt alle Funktionen des Armes, mit Ausnahme jener des Hebels. In dieser einzigen Funktion jedoch übertrifft er den Arm. Mit der Zeit jedoch führt der Hebel zu immer raffinierteren Muskelsimulationen, zu immer komplexeren Maschinen, bis, seit der Industrierevolution, beinahe alle menschlichen Muskelfunktionen auf Maschinen übertragen werden. Wir befinden uns, was die Simulation des „Geistes“ betrifft, auf dem Niveau des Hebels. Daher können wir das Übertragen beinahe aller geistigen Funktionen auf künstliche Intelligenzen erwarten.

Wenn wir uns aber derart über den „Geist“ erheben, wenn wir ihn derart aufgeklärt und bearbeitet haben, dann haben wir allen Widerständen, der ganzen widerlichen Welt der Objekte und Probleme, radikal den Rücken gewendet. Alle Widerstände, alle Objekte, alle Probleme sind von nun ab Sache der künstlichen Intelligenzen, dieser künstlichen Subjekte. Wir können uns von nun ab dem Programmieren dieser Intelligenzen, und das heißt, dem Herstellen von Träumen widmen. Und die Traumwelt, die wir somit erzeugen, hat den gleichen Wirklichkeits- oder Unwirklichkeitsgrad wie die Welt der objektiven Probleme, mit dem Unterschied, daß sie nicht widerlich, „hart“, sondern einladend, „weich“, ist. In diesem Sinn werden wir frei: wir stoßen nicht mehr auf Widerstände, haben aber trotzdem immer neue Erfahrung.

Durch das Abschieben der Subjektivität,

des Untertanentums auf Apparate werden wir von allen Widerständen befreit sein. Und zwar frei, nicht nach dem Rezept des Westens, welcher versucht, die Widerstände zu erklären und zu behandeln. Sondern frei dank Verachtung aller Widerstände. Die existenzielle Frage dabei ist, nicht wovon, sondern wozu wir frei sein werden. Denn in der wattigen, immateriellen Traumwelt, die da emportauchen wird und die keinem Eingriff widersteht, gibt es kein Wozu, auf das wir als frei gewordene Menschen hinsteuern könnten. Die Antwort auf diese Frage kann ja bereits jetzt, in den ersten Stadien der neu emportauchenden Kultur, in groben Rissen gegeben werden: wir werden frei sein, gemeinsam mit allen anderen immer neue Träume zu spinnen. Nicht mehr als Subjekte von Objekten, als Untertanen von Widerlichkeiten, sondern als der andere der anderen werden wir leben. Als Mitsein.

Ein weltweites Netz aus Kabeln und ähnlichen reversiblen Kanälen wird aufgestellt werden, eine Art von erdumspannendem Gehirn, dessen Funktion sein wird, Träume, synthetische Bilder zu sekretieren. An den Knotenpunkten dieses Netzes werden die Menschen sitzen, um Träume anderer zu empfangen, sie zu verarbeiten, umzugestalten, und an andere Menschen weiterzusenden. Und an anderen Knotenpunkten werden künstliche Intelligenzen installiert sein, welche diese Träume komputieren und auf Schirmen aufflackern lassen werden. Und die Menschen werden in Funktion der von ihnen empfangenen und erzeugten Bilder leben. Sie werden gemeinsam einen einzigen, gigantischen, sich immer wieder erneuernden Traum von der Freiheit träumen. Irgendwo hinter ihrem Rücken wird die objektive, gegenständliche Welt weiter bestehen, ohne von den Menschen wahrgenommen zu werden.

Dafür werden sie einander mittels der Bilder und durch die Bilder hindurch anerkennen. Und in dieser gegenseitigen Anerkennung werden sie sich identifizieren. Nicht als Subjekte einer objektiven Welt, sondern als ein Ich, das ein Ich ist, weil andere Du zu ihm sagen. Sie werden dialo-

gisch leben. Und das heißt geistig. Ohne irgendwelchen gegenständlichen Widerstand werden die Menschen ihre immateriellen Komputationen zu immer neuen Abenteuern gestalten.

Wir sind in die Welt als Untertanen von Widerständen geworfen. Gegen diese Gewohnheit haben wir Kulturen errichtet. Die westliche hat versucht, durch Aufklärung die Widerstände aus dem Weg zu räumen. Die östliche, durch Erleuchtung die Widerstände als Täuschungen auszulösen. Eine neue Kultur ist im Entstehen. Sie wird versuchen, die Widerstände zu verachten. Das wird ihr mit Sicherheit nicht gelingen. Denn was die Widerstände so widerlich macht, ist die Tatsache, daß sie sich weder aufklären noch erleuchten noch verachten lassen. Sie sind hartköpfig, hartnäckig und stur, und sie stoßen uns vor den Kopf, wenn wir ihnen die Stirn bieten, und in den Rücken, wenn wir uns abwenden von ihnen.

Und doch: wenn auch die neue Kultur der Verachtung zum Scheitern verurteilt ist, wie jeder menschliche Versuch, unbedingt frei zu werden, wie jeder Versuch des Geistes, zu wehen, wo er will, so ist die gegenwärtige Kulturrevolution doch ein begeisterndes Abenteuer. Zum erstenmal nämlich, seit der Mensch Mensch ist, kann er zumindest versuchen, sich nicht mehr zu ducken. Weil er nämlich zum erstenmal fähig ist, sein Untertanentum, seine Subjektivität, seine Bedingtheit, auf Simulationen abzuschieben. Nicht daß wir künstliche Gegenstände erzeugen, sondern daß wir künstliche Subjekte von Gegenständen erzeugen ist das Erstmögliche. Die widerlichen Widerstände türmen sich von jetzt ab gegen diese künstlichen Untertanen, und es sind diese künstlichen Untertanen, welche erkennen und arbeiten sollen. Selbstredend: wir wissen im vorhinein, daß die Widerstände diese unsere Simulanten überfluten werden, um sich letztlich auf uns selbst zu stürzen. Aber solange dies nicht geschehen ist, können wir träumerisch spielen und spielend träumen, und zwar nicht in Einsamkeit, sondern in Gemeinsamkeit, und das ist schon ein Sieg gegen die Widerstände.

Olaf Arndt/Frank Raddatz

Die kommunizierenden Ruinen

Der literarische Kosmopolit Michel Butor

Für Sylvie.

... In allen Künsten gibt es einen physischen Teil, der nicht länger so betrachtet und behandelt werden kann, wie vordem; er kann sich nicht länger den Einwirkungen der modernen Wissenschaft und der modernen Praxis entziehen. Weder die Materie, noch der Raum, noch die Zeit sind seit zwanzig Jahren, was sie seit jeher gewesen sind. Man muß sich darauf gefaßt machen, daß so große Neuerungen die gesamte Technik der Künste verändern, dadurch die Innovationen selbst beeinflussen und schließlich dazu gelangen werden, den Begriff der Kunst selbst auf die zauberhafteste Art zu verändern. Paul Valéry, 1934 in: 'Pièce sur l'art'

Schreiben im Labyrinth der Monstren

'Kunst kommt von Müssen'. Dieses Wort Schönbergs gilt insbesondere für Michel Butor: Schreiben ist für ihn nicht Lebenszweck, sondern unerläßliche Voraussetzung seiner Existenz. Die Produktion ist eine Reproduktion. Sein Werk dient ihm nach eigener Aussage dazu, sein Leben zusammenzuhalten. Der Spiegel wird insofern Symbol des Romans, der Texte, als er zum Spiegel für den Autor wird. In seiner Arbeit kann er sich erkennen und ordnen lernen.

1926 in einem kleinen Ort bei Lille geboren, studierte Butor noch bei Gaston Bachelard und Jean Paul Philosophie, bevor er, seinen kosmopolitischen Intentionen folgend, Lehrer an französischen Auslandsschulen in Ägypten, England, Griechenland und der Schweiz wurde. Ausgedehnte Studien- und Vortragsreisen durch Europa, die USA, Japan und Australien folgten.

Reisen gaben den Anstoß zu den meisten seiner Bücher. Die literarische und ästhetische Verarbeitung ist sein Mittel der Aneignung des Neuen und Fremden. In der Tradition von Jules Romain entwickelt Butor die Simulantentechnik weiter in Form von Einblendungen in den fortlaufenden Text. Neben Robbe-Grillet ist er es, der den 'nouveau roman' seinem Zenit entgegenführt.

Butors Protagonisten korrespondieren durch Zeit und Raum mit ihren mythischen

Vorgängern: Archaische Helden wie Theseus, Prometheus und Sisyphos treten neben biblische Patriarchen wie Moses und Kain, um den Figuren der Gegenwart ihr Verhalten durchsichtig werden zu lassen.

Nach seiner ersten USA-Reise bricht Butor radikal mit den eigenen formalen Mitteln. Rekurrierend auf Rabelais und Mallarmé gelingen ihm durch Experimente mit der visuellen Gestaltung seiner Texte ästhetische Innovationen. Buchstabengröße und Druckstärke, Zeilenabstände und Textränder, Schreibrichtung und Papierstärke werden dabei zum wesentlichen Moment seines künstlerisch-literarischen Oeuvres.

'Das Buch als Objekt' ist nicht nur der Titel eines Essays, sondern auch ein Programm. Das theoretische Konzept erfährt in dem Text 'Mobile' die erste konkrete Anwendung und verschafft Butor mit einem Schlag internationale Anerkennung. 'Mobile' ist Ausdruck eines 'Chocs', der unvermittelten Konfrontation mit einer Lebenswelt, die bis in die Mikrostrukturen von der Warenästhetik geprägt wird. Das Buch ist ein Versuch, sich durch Schreiben und Gestalten die verselbständigte Warenwelt und ihre Formgebung anzueignen oder zu bewältigen.

Der 1963 erscheinende Text wird für die junge strukturalistische Bewegung zum Literaturbeispiel par excellence.

Roland Barthes, ein persönlicher Freund Butors, stellt ihn hinsichtlich seiner Verdienste für die Etablierung des 'strukturalen Menschen' in eine Reihe mit Mondrian und Lévi-Strauss.

Die Butorsche Zeile erscheint dergestalt neben dem *Viereck* und dem *Mythem*, den irreduziblen Einheiten von Malerei und Mythenforschung.

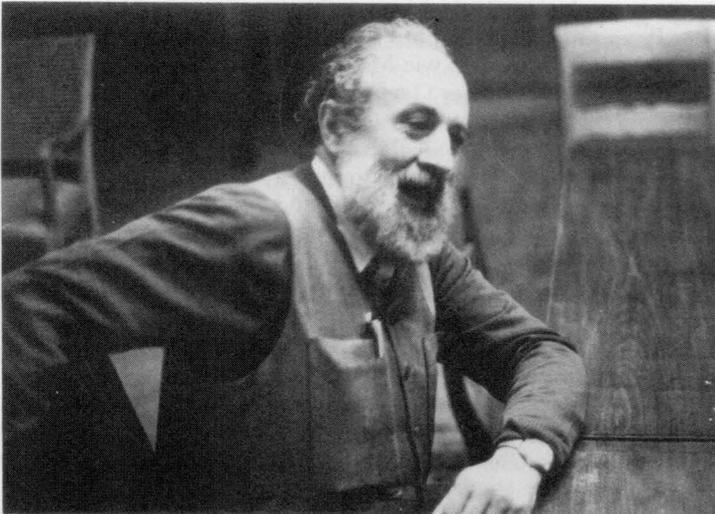
In den folgenden Jahren wuchs Butors Werk ins nicht mehr Überschaubare. Die in die Hunderte zählenden Publikationen, die häufig in Zusammenarbeit mit Malern, Fotografen und Komponisten entstehen, sind schon zu Lebzeiten nicht mehr vollständig katalogisierbar. Über Intentionen und Perspektiven seiner Arbeit haben wir im Januar mit ihm in Freiburg ein Gespräch geführt.

Das Fremde in den Objekten

Arndt/Raddatz: Herr Butor, Sie sprechen hier in Deutschland über den Schriftsteller Michel Butor, über sich selbst. Sie haben diesen Vortrag schon in Heidelberg und Konstanz gehalten. Welchen Einfluß haben Ihre Reisen auf Ihr Werk?

Butor: Abgesehen von meinen Unikursen verbringe ich meine Zeit, die ich nicht zu Hause bin, ständig auf Reisen. Meine Bücher sind geprägt von diesem immerwährenden Ortswechsel. Vor über zwanzig Jahren besuchte ich schon einmal Deutschland. Ich verbrachte sechs oder sieben Wochen auf einem Schloß bei Harburg, das auf mysteriöse Weise außerhalb der Zeit liegt. Dort befand sich die zweitgrößte Privatbibliothek Deutschlands mit über 120 000 Bänden, davon etwa 100 000 Bände, die vor dem 18. Jahrhundert geschrieben wurden. Die Sammlung befindet sich jetzt im bayrischen Staatsbesitz. Ich war dort nach dem zweiten Weltkrieg. In meinem Kopf waren noch die Geräusche des Krieges, und ich gelangte dort in die Zeit der Romantik. Ich erlebte Sachen, wie Eichendorff oder Mörike sie erlebt haben mögen. Ich las 'Aus dem Leben eines Taugenichts'. Deutschland war ungewöhnlich wichtig für meine Öffnung zur Welt. Deutschland gab mir die Gelegenheit, nach dem Krieg sozusagen auf die andere Seite zu springen.

Ich habe hier das erste Mal das Fremde innerhalb der Objekte gefunden. Zum Beispiel sind die Türbeschläge in Ägypten, wo ich auch ein Jahr wohnte, anders als die in Frankreich, und man öffnet Türen wieder anders als in Deutschland, so, wie es Nathalie Sarraute seitenlang beschreibt. Das kann der Schlüssel zu den Unterschieden der Kultur sein. In Ägypten wurde ich mit einer Sprache konfrontiert, die so wenig mit dem Französischen zu tun hatte, daß ich mich das erste Mal intensiv mit meiner Muttersprache auseinandersetzen mußte. Ich sah Dinge mit veränderten Augen. Ein wenig, als wenn ich Ägypter wäre. Zeit meines Lebens habe ich gefroren – aber in Ägypten merkte ich, daß oder wie man sich in seinem eigenen Körper wohlfühlen kann. Jedesmal, wenn



Michel Butor

ich längere Zeit in einem fremden Land lebte, wuchs eine Art unterschiedliche *Maske* über mein Gesicht. Durch die vielen Schichten Haut habe ich eine erhöhte *Sensibilität* bekommen.

In England wiederum war ich gelähmt durch das Sprachbewußtsein. Ich habe die Aussprache nie lernen können, sogar im Arabischen war ich mehr zu Hause. Meine Befangenheit löste sich erst, als ich in die USA ging. Dort leben viele, die von überall her kommen und nicht gut Englisch sprechen können.

Meinen ersten Roman habe ich nach dem Aufenthalt in Ägypten geschrieben. Nach der Zeit in USA konnte ich meine Texte nicht mehr Roman nennen, auch wenn meine Verleger meinten, ohne dies Etikett ließe sich nichts verkaufen. Ganz verwunderlich für mich war, daß ich durch die Reisen den Roman verlassen habe, wo die Vereinigten Staaten doch eher ein 'romaneskes' Land sind. Der Kontakt mit der Realität hat mich gezwungen, andere Wege zu gehen.

Der andere Raum

Arndt/Raddatz: Sie haben nach Ihrem Aufenthalt dort die Prosaarbeit 'Mobile' geschrieben, ein nicht nur ästhetisches Werk. Wie haben sich Ihre Erfahrungen mit der Realität darin niederschlagen?

Butor: Meine Reise in die USA war für mich so wichtig wie für einen Künstler im 16. Jahrhundert, nach Italien zu fahren. Wir waren Jahre voraus gegenüber denen, die die USA nicht kannten. Und darüber *mußte* ich erzählen - über die französischen Vorurteile und so weiter. Der *Raum* war anders gegeben als in Europa. Deshalb sehen Bücher über Griechenland auch anders aus als meines über die Vereinigten Staaten. Ich hatte viele Bücher über die USA gelesen, so z.B. das von Simone de Beauvoir. *Nach* meiner eigenen Erfahrung schienen sie mir alle daneben zu liegen. Den Raum, den *sie* nicht begriffen hatten, versuchte ich einzufangen. Deshalb war 'Mobile' ein Skandal. Ich habe den Raum der französischen Allgemein- oder Schulbildung mit dem Raum der USA zusammengebracht. Danach mußte ich zwangsläufig die französische Grammatik neu schreiben.

Kritische Geographie

Arndt/Raddatz: Sie arbeiten schon seit einigen Jahren an zwei mehrbändigen Serien von Essays über Literatur im strengen Sinn und über, sagen wir, kulturelle Phänomene. Nun scheinen die Bände aufeinander aufzubauen. Können Sie etwas zu Ihrem Konzept für diese Reihe sagen?

Butor: Man kann kritische Texte über Literatur schreiben, über Balzac oder Hu-

go, wie ich es getan habe, oder über Architektur. Man kann aber auch kritische Geographie betreiben.

Man spricht dann automatisch über eine bestimmte Art zu leben. Es gibt keine Stadt, die nur von einem Architekten gebaut ist. Die Mischung von Monumenten und den Bauten von heute hat mich zu dieser Art von kritischer Geographie bewegt, die alle Gegenden umfassen soll, in denen Menschen leben. Die Kritik der Orte ist der einer Literatur oder Kunst aus zwei Gründen vergleichbar: Die Landschaft ist kultiviert, im Gedanken der geistigen Kultivierung wie auch der Agri-Kultur. Der Mensch verändert, wo er lebt, das Gesicht der Landschaft. Und: Stadtlandschaften sind völlig künstlich, aber verbreiten sich so schnell wie ihr natürliches Pendant. Wir haben keinerlei Kontrolle über das Anwachsen der Metropolen, wenn Sie an Südamerika denken. Das ist etwas, was wir genauso wenig verstehen, als wenn wir in die Wüste gingen oder in Reservate.

Kein Wald ist mehr in seinem 'primitiven' Zustand. Deutsche Wälder sind Kulturgebiete. Während des II. Weltkrieges konnte man die Bäume nicht pflegen, doch danach hat man sie wieder in den Griff bekommen. Im Okzident sind alle Wälder vermenschlicht. Ein Beispiel, das ich in 'Genius loci' untersuche: Nizza ist eine faszinierende Gegend aufgrund ihres Palmenbestandes, wegen der Vegetation im allgemeinen. Ein Ort, an dem alle möglichen Formen der Pflanzenwelt auftreten, die von sehr weit her kommen und die z.B. den Schnee des letzten Winters nicht kennen. Wenn man die Geschichte der Kultivierung von Pflanzen verfolgt, sieht man, daß seit 100 Jahren Mimosen und Eukalyptus in Frankreich gezogen werden. Der Mensch hat die Landschaft besonders dadurch komplett verändert, daß nicht bedacht wurde, daß sich die Mimosen sprunghaft und unkontrollierbar vermehren würden. Wichtig: Das ist ein Ausdruck von menschlicher Kultur! Die Art, wie man eine Landschaft wählt, d.h. gestaltet, hat damit zu tun, wie Menschen die Welt sehen. Denken Sie auch an verschiedene Orte in Griechenland - die Gebäude stehen an be-

Der Hexenkessel des Ich

Hegel, Mark Twain und die Kulturkritik

deutsamen Stellen. Jeder Bau ist das *Zentrum eines Horizontes*.

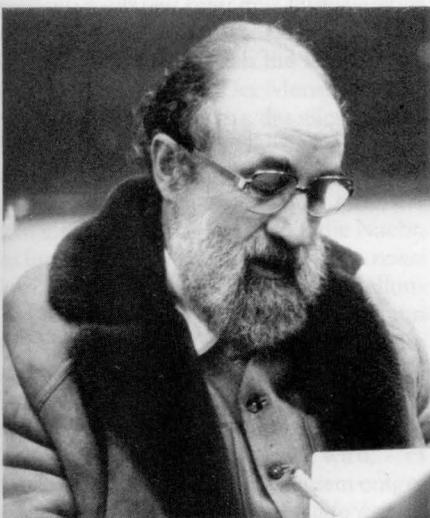
Arndt/Raddatz: Beschäftigen sich die anderen Bände von 'Genie de lieu' auch mit Blumen?

OU oder Wo wir stehen

Butor: Der erste Band behandelt also das Mediterrane: das römische Reich usw. Unsere Geschichte findet in der *wiederkehrenden Erinnerung* des römischen Reiches statt. Doch diesem Kreis wollte ich enttrinnen. Deshalb heißt der zweite Band OU, mit Akzent, der aber wieder durchgestrichen ist, so daß das Wort zugleich 'Wo' und 'Oder' heißt.

Man denkt, man kann nur hier oder dort sein, nicht aber gleichzeitig an zwei Orten. Das Buch beschreibt, daß wir *in Wirklichkeit immer an zwei verschiedenen Orten* sind und jeder Ort ist wieder mit anderen verbunden. Der zweite Band geht vorwärts, d.h. um die Erde. Aber er bleibt nördlich oberhalb des Äquators. Das merkte ich, als ich nach Brasilien und Australien fuhr, um deren Geheimnisse zu erkunden. Ich bin der erste Franzose, der über Australien schrieb und das Buch heißt 'Boomerang'.

Arndt/Raddatz: Und die andere Essaysammlung, die mehr von Literatur handelt...?

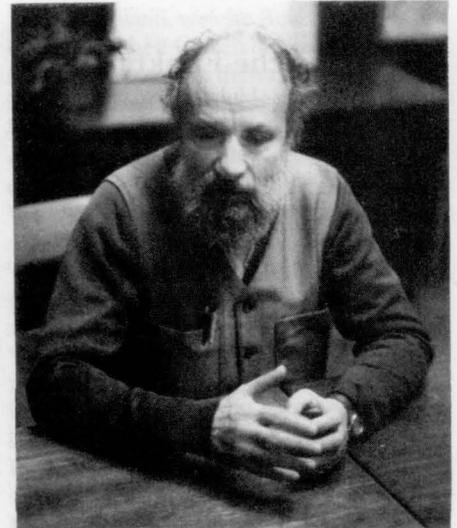


Butor: Ja, die andere Serie heißt 'Improvisations' und ist bis 1995 konzipiert. Die Themen: Ein Band über Arthur Rimbaud und Antonin Artaud wird bis 1992 heraus sein und gegen 1995 erscheint etwas über Moliere. Der vierte Band von *Genius loci* wird dann auch fertig sein und von Japan handeln. Im fünften Teil werde ich noch einmal meinen Kreis verlassen und am Beispiel eines Wohnungsumzuges eine Reise *in* die Gegenstände antreten und schließlich die Erde verlassen, um mir den Traum zu erfüllen, einmal auf den Mond zu treten.

Theseus als Schlüssel zur Gegenwart

Arndt/Raddatz: In Ihrem Roman 'Der Zeitplan' haben Sie verschiedene griechische Mythen, biblische Motive und Figuren verwendet. Sie haben sie auf kunstvolle Weise mit den in der Gegenwart spielenden Passagen und Personen verschlungen. Welche Bedeutung haben für Sie die mythischen Vorlagen gehabt?

Butor: Ich habe damit auf die Wichtigkeit der Mythen für uns alle hingewiesen. In dem Roman kommen zwei Kunstwerke vor, zwei Gobelins. Sie hängen in einem Museum und erinnern an die Geschichte von Theseus. Es gibt zwei mythische Grundströmungen, die aus völlig verschiedenen Kulturen entspringen, nämlich aus der griechischen und der hebräischen. Sie gemeinsam haben unsere Kultur hervorgebracht. Es sind dadurch Geschichten entstanden, die gerade heute noch sehr bedeutsam für uns sind. Selbst die Menschen, die nichts mit der Bibel zu schaffen haben, leben hier in christlich geprägten Gesellschaften, bestimmt von Genesis und Bibel. Wenn man die Bibel liest, kann man einiges an unserem Verhalten erklären. Die Bibel ist der Schlüssel für die Worte und Namen unserer Sprache, auch der unserer Schimpfwörter. Wir bekommen durch die Lektüre der Bibel Zugang zu Situationen, die man aus dem Alltagsleben heraus nicht erklären kann. Wir können sie entschlüsseln, wenn wir Kenntnisse über Christus



und Noah haben. Das gleiche gilt auch für die griechische Geschichte und Mythologie. Die Mythen realisieren sich in der Gesellschaft in der einen oder anderen Form.

Das Wort Mythos bezeichnete ursprünglich eine Geschichte, die während einer religiösen Zeremonie erzählt wurde. Deshalb weicht sie auch von Geschichten ab, die in der Umgangssprache erzählt werden. Es ist eine heilige Geschichte, eine Fabel, wenn auch eine sehr wichtige. Solange die Zivilisationen ein einigermaßen einfaches religiöses System haben, realisieren sich die Mythen ausschließlich in der religiösen Zeremonie. Wird es komplizierter, wie in der griechischen Antike, so verlassen die Mythen allmählich den zeremoniellen Bereich und werden im Öffentlichen realisiert, als Theater zum Beispiel und als literarische Erzählung. *Die* Literatur beginnt, wo mehrere Mythen aufeinandertreffen.

Heute leben wir in einer Zivilisation mit schwimmenden religiösen Phänomenen. Wir leben in der Mitte von Ruinen der verschiedenen Systeme, die eine Verbindung miteinander eingegangen sind. Es gibt vieles in unserem Leben, das wir nur verstehen können, wenn wir diese Mythen wiederentdecken. Daher die besondere Bedeutung von Kain und Theseus in meinem Buch.

Die mythische Funktion

Arndt/Raddatz: Haben Sie damit an Vorbilder angeschlossen, indem Sie diese Art von klassischem Stoff aufgriffen?

Butor: Die literarische Herkunft - nun, zwanzig Stunden vor dem Hintergrund der Stadt Dublin.

Der Plan des Romans läßt den Plan der Odyssee durchscheinen. In ihm finden sich mythische Elemente, die bestimmte Zusammenhänge erhellen. Die Personen werden die Geschichten benutzen, um zu verstehen, was ihnen passiert, genau wie bei Madame Bovary oder der Verdurin bei Proust. Die Literatur kann uns daher einen unglaublichen Schatz an Beispielen vermitteln. Die Mythen geben Beispiele, die wir mit dem Alltäglichen vergleichen, so daß wir uns darüber ausdrücken können.

Der Erzähler wird ein neuer Theseus und später ein neuer Kain und er wird sich in diesem Sinn verantwortlich fühlen, für jemanden, der als sein Bruder interpretiert werden kann. Die beiden Kunstwerke in dem Roman haben so gesehen eine mythische Tradition. Und Funktion.

man kann sie sehr gut sehen. In 'Die Suche nach der verlorenen Zeit' von Proust geht es um eine Kirche in dem Dorf Combray. In der Kirche gibt es ein Glasfenster, das eine große Rolle spielt. Das Fenster heißt 'Das Fenster von Gilbert dem Bösen'. In der Sakristei hängt ein Wandteppich, dessen Motive die Geschichte von Esther erzählen. Als ich Fenster und Teppich in meinem Roman aufgenommen habe, war das als Hommage an Proust gedacht. Es gibt aber noch eine weitere Referenz, die an James Joyce und den 'Ulysses'. Joyce hat auf großartige Weise versucht, ein Homer des zwanzigsten Jahrhunderts zu sein. Deshalb hat er seinen Roman nach dem Modell von Odysseus konzipiert: Eine Odyssee in vierund-

Das Labyrinth der Monstren

Arndt/Raddatz: Welcher Stellenwert kommt der Stadt Bleston im Gesamtzusammenhang des Romans zu?

Butor: In Bleston sind Momente von Geschichte anwesend, die Stadt hat Gebäude, die in verschiedene Jahrhunderte gehören, jedoch nicht in alle. Jedes Gebäude verbindet sich auf besondere Weise mit der Epoche, die eben diese Epochen reflektiert.

Arndt/Raddatz: Und der Name? Ist er frei erfunden oder birgt er eine tiefere Bedeutung?

Butor: Bleston ist eine Zusammenziehung von 'blaise' und 'town'. Die heilige Stadt. Diese Stadt schläft auf einem Traum, traurig und furchtbar, wie sie ist. Dergestalt sind die Themen von Theseus und Kain verbunden. Die Söhne von Kain haben die erste Stadt erbaut. Theseus ist der Gründer von Athen. Er ist der Architekt der modernen Stadt mit den Labyrinthen der Monstren.

Eine leerlaufende Maschine?

Arndt/Raddatz: Roland Barthes hat Sie in seinem grundlegenden Artikel über den Strukturalismus (in: Kursbuch 5/1965) als grundlegendes Beispiel für die Anwendung der strukturalen Ideen auf die Literatur angeführt. Fühlen Sie sich dadurch treffend charakterisiert?

Butor: Man hat das Etikett 'Strukturalist' an verschiedene Theoretiker der Geisteswissenschaften vergeben, so z.B. auch an Roland Barthes, der ein persönlicher Freund von mir war. Ich bewundere ihn sehr. Er ist ein Schriftsteller, ein begeisterter Schriftsteller sogar. Ich bin nicht immer einverstanden mit ihm, aber er hat mir viel beigebracht. Er gehört zu den wenigen Kritikern, die mich etwas über mich selbst gelehrt haben.

Arndt/Raddatz: Was halten Sie von der Entwicklung im Poststrukturalismus?

Butor: Der Strukturalismus ist ein Ensemble von Methoden, sehr interessant, sehr nützlich. Manche haben die Tendenz gehabt, sich in der Theorie zu verkapseln mit ihren Methoden. Der Strukturalismus kann zu einer leerlaufenden Maschine wer-

den. Das gilt natürlich nur für seine schlechten Vertreter.

Gutenberg auf Diskette

Arndt/Raddatz: Nun gut, können Sie, wo Sie sich doch zeitlebens mit Literaturtheorie beschäftigt haben, eine Prognose über die künftige Entwicklung abgeben? Wie sieht die Zukunft der Literatur aus, wie die Literatur der Zukunft?

Butor: Es ist immer schwer, ein Prophet zu sein. Vor zwanzig Jahren gab es viele neue Intentionen, vornehmlich in Frankreich. In den letzten Jahren hat es praktisch nichts interessantes Neues mehr gegeben. Aber jetzt wird bald etwas kommen. - Sicherlich gibt es nur in der Mode ständig Neuheiten. In der Kunst und im Denken ist das anders. Manchmal gibt es häufiger Neuerungen, mal seltener. In den kommenden Jahren werden wir wirklich große Veränderungen erleben. Das Fundamentale ist, daß die Werkzeuge der Literatur wechseln werden. Bücher, wie wir sie heute haben, sind schon eine überkommene Sache, sie gehören der Vergangenheit an. So viele andere Möglichkeiten bieten sich an wie Cassette und Diskette, um die Texte zu konservieren und zu senden. Wir werden eine gewaltigen Umburch erleben, der genauso wichtig sein wird wie die Erfindung des Buchdrucks. Meine Arbeit bereitet in diesem Sinn auf das kommende Jahrhundert vor.

Der Hexenkessel des Ich

Hegel, Macbeth und die Kulturindustrie

Was als sich verselbständigender Schatten hinter dem Rücken des Bürgers aufsteht, droht dessen schwaches Ich zu erwürgen; was dieses an mythischen Resten aus der Zeit seiner Ohnmacht durch Rationalität überwunden zu haben glaubt, muß es nun als Schutz vor seinem eigenen Schatten in Form von Zauberei wieder in sich aufnehmen. Es tut dies in der ihm selbst unbewußten Überzeugung, die dunklen Mächte dadurch zu befrieden und zu bannen, ohne zu merken, daß es selbst längst in ihren Bannkreis geraten ist, weil seine Struktur selbst diese Mächte als feindliche ins Leben ruft; die Magie der Kulturindustrie, als Modernisierung der Zauberei, bezieht ihre Macht im wesentlichen aus der Politik der Verdrängung des Wissens um die defizitäre Struktur des bürgerlichen Ich, das sich so in einer Dialektik des Pathos, als hybridem Stolz und verzweifelndem Leiden, selbst verzehrt.

In den Jenaer Fragmenten gibt es einen Satz, der diesen Zusammenhang in der für Hegel typischen Art und Weise der Ahnung der dunklen Seiten des Bürgerlichen zum Ausdruck bringt: „sein (des Geistes - FL) erstes Selbst (das der Anschauung - FL) ist ihm Gegenstand; das *Bild*, das *Seyn* als *meines*, als aufgehobnes. Diß Bild gehört ihm an, er ist im Besitz desselben, er ist Herr darüber; es ist in seinem *Schatze* aufbewahrt, in seiner *Nacht* – es ist *bewußtlos* d.h. ohne als Gegenstand, vor die Vorstellung herausgestellt zu seyn. Der Mensch ist diese Nacht, diß leere Nichts, das alles in ihrer Einfachheit enthält – ein Reichthum unendlich vieler Vorstellungen, Bilder, deren keines ihm gerade einfällt –, oder die nicht als gegenwärtige sind. Diß die Nacht, das Innre der Natur, das hier existirt – *reines Selbst*, – in phantasmagorischen Vorstellungen ist es rings um Nacht, hier schießt dann ein blutig Kopf, – dort eine andere weiße Gestalt plötzlich hervor, und verschwinden ebenso – Diese Nacht erblickt man, wenn man dem Menschen ins Auge blickt – in eine Nacht hinein, die *furchtbar* wird, – es hängt die Nacht der Welt hier einem entgegen – *Macht aus dieser Nacht die Bilder hervor-*

zuziehen, oder sie hinunterfallen zu lassen - Selbstsetzen; innerliches Bewußtseyn, Thun, Entzweyen.“ (1) Aus der Gefahr, in der 'Nacht' verzweifelt verharren zu müssen, rettet den Bürger das Prinzip, dessen absolute Tätigkeit ihm die Nacht der Verzweiflung einbringt: der Geist als reines Ich, als Tätigkeit der Nichtung des Seienden und seiner Aneignung als 'Sein', der Aufhebung der Unmittelbarkeit der Anschauung und somit auch der Aufhebung der sinnlichen Gewißheit, die ihn schwanken macht, zum Zweifel, zur Verzweiflung treibt. Im Selbstsetzen, der Herrschaft des Geistes über den Stoff, der Klassifizierung der Welt durch das oberflächlich realitätsgerechte Ich findet sich bereits die Spur der naturbeherrschenden instrumentellen Vernunft, die sich als die eine Seite in Hegels Werk zur Heerstraße für den Weltgeist verbreitern wird.

In dieser Nacht der Verzweiflung weist sich die Reflexionsstufe des unglücklichen Bewußtseins aus, das – bewußtlos, ohne Selbstreflexion – vor dem Scherbenhaufen seiner eigenen geistigen Fähigkeiten, der Negation, die sich zur Aufhebung ihrer selbst nicht durchringen kann, steht. Die Metapher der Nacht taucht so an zentraler Stelle, nämlich im Übergang von der subjektiven zur objektiven Vernunft, in Hegels Phänomenologie wieder auf, und zwar – was auf den historischen Standort der Problematik verweist – im Zusammenhang mit dem Zerfall der bisherigen Tradition objektiver Vernunft und in einer Formulierung, die erst sieben Jahre später bei einem anderen Furore machen wird: „dies (unglückliche - FL) Selbst hat durch seine Leereheit den Inhalt freigelassen; das Bewußtsein ist nur *in sich* das Wesen; sein eigenes *Dasein*, das rechtliche Anerkanntsein der Person, ist die unerfüllte Abstraktion; es besitzt also vielmehr nur den Gedanken seiner selbst, oder wie es *da ist* und sich als Gegenstand weiß, ist es das *unwirkliche*. Es ist daher nur die stoische *Selbständigkeit des Denkens*, und diese findet, durch die Bewegung des skeptischen Bewußtseins hindurchgehend, seine Wahrheit in derjenigen Gestalt, die das *unglückliche Selbstbewußtsein* genannt wurde.“

Dieses weiß, welche Bewandnis es mit dem wirklichen Gelten der abstrakten Person und ebenso mit dem Gelten derselben in dem reinen Gedanken hat. Es weiß ein solches Gelten vielmehr als den vollkommenen Verlust; es selbst ist dieser seiner bewußte Verlust und die Entäußerung seines Wissens von sich. – Wir sehen, daß dies unglückliche Bewußtsein die Gegenseite und Vervollständigung des in sich vollkommen glücklichen, des komischen Bewußtseins ausmacht. In das letzte geht alles göttliche Wesen zurück, oder es ist die vollkommene *Entäußerung* der *Substanz*. Jenes hingegen ist umgekehrt das tragische Schicksal der an und für sich sein sollenden Gewißheit *seiner selbst*. Es ist das Bewußtsein des Verlustes aller *Wesenheit* in *dieser Gewißheit* seiner und des Verlustes eben dieses Wissens von sich – der Substanz wie des Selbsts; es ist der Schmerz, der sich als das harte Wort ausspricht, daß *Gott gestorben ist* ... Sowohl der Selbstwert seiner unmittelbaren Persönlichkeit ist ihm verloren als (der) seiner vermittelten, der *gedachten*. Ebenso ist das Vertrauen in die ewigen Gesetze der Götter, wie die Orakel, die das Besondere zu wissen taten, verstummt. Die Bildsäulen sind nun Leichname (...) Es ist das schmerzliche Gefühl, daß *Gott selbst gestorben ist*. Dieser harte Ausdruck ist der Ausdruck des innerlichsten sich einfach Wissens, die Rückkehr des Bewußtseins in die Tiefe der Nacht des Ich=Ich, die nichts außer ihr mehr unterscheidet und weiß. Dies Gefühl ist also in der Tat der Verlust der *Substanz* oder die reine Gewißheit seiner selbst, die ihr als dem Gegenstande oder dem Unmittelbaren oder dem reinen Wissen fehlte. Dies Wissen also ist die *Begeisterung*, wodurch die Substanz Subjekt, ihre Abstraktion und Leblosigkeit gestorben, sie also *wirklich* und einfaches und allgemeines Selbstbewußtsein geworden ist.. (2)

Zwar entwickelt Hegel in seiner Systematik dann die eine Seite der Begeisterung, die belebende Selbstreflexion, fort zur Utopie des in der Sittlichkeit anerkannten und aufgehobenen Subjekts als besonderem Individuum; aber die findet sich in der Reali-

Der Hexenkessel des Ich

tät nur wieder als die Verwirklichung der anderen Seite der Begeisterung, der imaginär bestätigenden Berausung am Selbst als Kompensation der rigiden Identität des vereinzelt Individuums im Rahmen einer letztlich, wie in der Rechtsphilosophie zu sehen, verstaatlichten Sittlichkeit; die Identifikationsmaschine der Kulturindustrie mit ihren magischen Rezepten erfüllt in dieser Berausung ihre kompensatorische Funktion. Es bleibt also im Realen beim unglücklichen Bewußtsein, oder besser unglücklichen Unbewußtsein, und der Grund dafür ist einer in der Struktur der Ichheit selbst; das Ich, das die in ihm liegenden Möglichkeiten aufgrund der miserablen Bedingungen des Realen, dessen Struktur Hegel als 'bürgerliche Gesellschaft' beschreibt, nicht realisieren kann, bleibt auf sich allein zurückgeworfen gefesselt in seiner 'furchtbaren Nacht', in der das Unbewußte als Nicht-Ich sein Unwesen treibt: rumorend mit schrecklichen Bildern gegen die Aufgeblasenheit des sich rigide als Herrscher aufspielenden Ich. Das unglückliche Bewußtsein, das auf der Bewußtlosigkeit seiner selbst beruht, bleibt – in seiner Unfähigkeit, diese Bewußtlosigkeit zu überwinden – der Welt als feindlicher, zu beherrschender verhaftet und selber als melancholisches, das keine Trauerarbeit leisten kann, zurück; die Welt, die Gesellschaft bleibt unbegriffen: „es *verhält* sich daher in dieser ersten Weise, worin wir es als *reines Bewußtsein* betrachteten, zu *seinem Gegenstande* nicht denkend, sondern indem es selbst zwar *an sich* reine denkende Einzelheit und sein Gegenstand eben dieses, aber nicht die *Beziehung aufeinander selbst* *reines Denken* ist, geht es sozusagen nur *an* das Denken *hin* und ist *Andacht*. Sein Denken als solches bleibt das gestaltlose Sausen des Glockengeläutes oder eine warme Nebelerfüllung, ein musikalisches Denken, das nicht zum Begriffe, der die einzige immanente gegenständliche Weise wäre, kommt. Es wird diesem unendlichen reinen inneren Fühlen wohl sein Gegenstand, aber so eintretend, daß er nicht als begriffener und darum als Fremder eintritt. Es ist hierdurch die innerliche Bewegung des *rei-*

nen Gemüts vorhanden, welches sich selbst, aber als die Entzweiung schmerzhaft *fühlt*; die Bewegung einer unendlichen *Sehnsucht*, welche die Gewißheit hat, daß ein Wesen ein solches reines Gemüt ist, reines *Denken*, welches sich als *Einzelheit denkt*, daß sie von diesem Gegenstande eben darum, weil er sich als Einzelheit denkt, erkannt und anerkannt wird. Zugleich aber ist dies Wesen das unerreichbare *Jenseits*, welches im Ergreifen entflieht oder vielmehr schon entflohen ist.“ (3)

Der pietistischen Sehnsucht als warmer Nebelerfüllung ist in der Hilflosigkeit der schönen Seele die Notwendigkeit kulturindustrieller Erbauung schon eingebaut, und doch verzweifelt eben diese Sehnsucht so sehr an deren mangelhafter Erfüllung in der Realität, daß das Bewußtsein sich auf eben diese Realität stürzt in 'Arbeit' und 'Begierde', daß es diese Zerrissenheit des Realen und seiner selbst durch Verklärung zu kompensieren sucht: „dem Bewußtsein kann daher nur das *Grab* seines Lebens zur Gegenwart kommen (...) Die Wirklichkeit, gegen welche sich die Begierde und die Arbeit wendet, ist dem Bewußtsein nicht mehr ein *an sich Nichtiges*, von ihm nur Aufzuhebendes und zu Verzehrendes, sondern ein solches, wie es selbst ist, eine *entzweibrochene Wirklichkeit*, welche nur einerseits an sich nichtig, andererseits aber auch eine geheiligte *Welt* ist.“ (4)

Die Stellung zur Objektivität ist die des Wahnsinns, der Schizophrenie; das in seiner Unbewußtheit verzweifelte Bewußtsein zieht die volle Konsequenz aus dem Bedürfnis nach kulturindustrieller Erbauung und dividiert die Wirklichkeit in eine Seite, in der das aufgeblasene Ich seine objektbeherrschende Funktion legitim entfalten kann, die nichtige Welt der Dinge, und in eine andere Seite, in der es die Folgen seines Narzißmus verleugnend kompensiert durch die Ästhetisierung der Realität, die Heiligung der Welt; das Krankmachende, die Struktur des Realen, wird so selbst zur Therapie. Aus eben den Dämpfen, die aus dem Abgrund zwischen beiden Seiten des Selbsts und des Realen aufsteigen, wird der Zaubertank der Kulturindu-

strie gebraut; das Imaginäre befriedigt das Bedürfnis, angesichts des gestorbenen Gottes, der zerfallenden Tradition das Orakel wieder herbeizuschaffen, dem Realen die Weihe des Schicksals zurückzugeben; die Hexen Macbeth' lassen grüßen.

Das bürgerliche Ich erlebt die Fürchterlichkeit seiner selbst verursachten Nacht als die Wiederkehr des Verdrängten; diese „Nacht, das Innere der Natur, das hier existiert – *reines Selbst*, – in phantasmagorischen Vorstellungen ist es ringsum Nacht, hier schießt dann ein blutig Kopf, – dort eine andere weiße Gestalt plötzlich hervor, und verschwinden ebenso“ (5) ist eine Anspielung auf Macbeth. In der ersten Szene des vierten Akts, in der „finsternen Höhle“ der Hexen, in die Macbeth als Diktator gegangen ist, um sich von den Hexen Rat zu holen, das Orakel zu befragen, treten die von der Zauberkunst herbeigerufenen „Erscheinungen“ auf: ein „bewaffnetes Haupt“, ein „blutiges Kind“ – Hegel hat da in der Erinnerung wohl die Adjektive verwechselt –, diverse Könige und anderes; die symbolische Bedeutung dieser Szene fürs bürgerliche Bewußtsein ist enorm und erschließt sich nur aus dem Zusammenhang des Stücks.

'Macbeth' ist ja nicht einfach ein Drama gegen die Tyrannei; die Thematik von Lady Macbeth, den Hexen und der Identitätsproblematik Macbeth' legt vielmehr nahe, es auch als ein Drama über die Usurpation der Herrschaft durch das Ich im Bürger zu sehen, als das Drama des Ich, das alle seine Motive, Beweggründe als außerhalb seiner erlebt: Hexen und Frau – das Schicksal, dem es hilflos ausgeliefert zu sein glaubt und sich, von Orakeln verführt, die es zugleich herbeisehnt, dem dennoch verzweifelt widersetzt durch Selbstaufgabe, Preisgabe ans Fremde, wie im Hegelschen unglücklichen Bewußtsein. Hat sich Macbeth erst einmal zum Herrschaftsprinzip des Ich bekannt und dies durch den Mord an Duncan, der es und ihn auf den Thron bringt, besiegelt, ist er von nun an, der Logik dieser Tyrannei verfallen, gezwungen, nicht nur die äußere Natur zu beherrschen, sondern ebenso die eigene innere zu zer-

Simulacrum Beatum

stören.

Zweimal mordet Macbeth oder läßt morden – und das heißt verdrängt, verleugnet, tötet ab, anstatt zu bearbeiten – seine Freunde: erst den König Duncan, dann seinen Freund Banquo; der erste Mord installiert sein 'Ich', das dann diktatorisch herrscht und wütet, der zweite ist als Konsequenz der Rigidität die Wendung gegen sich selbst, sein eigenes Anderes; war der Wahn beim Mord an Duncan – der berühmte dagger-monologue – noch zurückzudrängen durch die Kontrolle der Realität, die Funktion des Ich als bloße Aktivität, durch die Tat, so bricht er beim zweiten aus in der Wiederkehr des Verdrängten als Phantasmagorie. Macbeth läßt Banquo, seinen besten Freund, sein eigenes Anderes, das der reduzierten Rationalität widersteht, töten, um dieser verkürzten Identität zu folgen um jeden Preis, nach dem Muster, auf das er sich durch den Mord an Duncan eingelassen hat; im Geist Banquos, der ihm in aller Öffentlichkeit auf einem Fest in der Phantasie erscheint, kehrt Macbeth' verdrängtes eigenes Anderes mit Macht zurück. Auf die Nachricht des gedungenen Mörders, daß Banquo zwar tot, sein Sohn Fleance aber entkommen sei, reagiert Macbeth mit dem Eingeständnis eigener Schwäche und Hoffnungslosigkeit, die in einer Aufgeblasenheit des Ich gründet, die absoluter Absicherung zur Fortexistenz bedarf: „So bin ich wieder krank; sonst wär' ich stark, / Gesund wie Marmor, fest wie Fels gegründet, / Weit, allgemein (!), wie Luft und Windeshauch; / Doch jetzt bin ich umschränkt, gepfercht, umpfählt, / Geklemmt von niederträcht'ger Furcht und Zweifeln“ (III,4). Diese Stimmung setzt sich fort bis zum und im Fest, erreicht den Gipfel, als Banquos Geist auftritt; neben der Peinlichkeit seiner Irritation in der Gesellschaft der Hofleute wird ihm jetzt noch von Lady Macbeth die Rechnung der politischen, persönlichen und sexuellen Impotenz – der absolute Schrecken des verdrängenden Ich – serviert: „Bist du ein Mann? / (...) Schönes Zeug! / Das sind die wahren Bilder deiner Furcht; / Das ist der luft'ge Dolch, der, wie du sagtest, / Zu Duncan

dich geführt! – Ha! dieses Zucken, / Dies Starr'n, Nachäffung wahren Schrecks (6), sie paßten / Zu einem Weibermärchen am Kamin, / Bestätigt von Großmütterchen. – Oh, schäme dich!“ (III,4). Lady Macbeth – die 'männlich' agierende Frau: ein vom patriarchalischen Ich provoziertes Problem – ist die Verbündete der Hexen in der Realität; als kastrierende Frau vertritt sie die Rigidität der Männlichkeit, des funktionierenden Ich als Verdrängungsmeister – auf eben der Basis, zu der sie Macbeth 'verleitet' hat: den Mord am Selbst als Aufrichtung des Ich.

Macbeth' Verdrängung funktioniert nicht mehr; das einzige, was ihm, dem instrumentellen und instrumentalisierten Ich, noch zu Gebot steht, ist die fußstampfende Trotzigkeit der Realitätsleugnung wider alles Sichtbare. Das Ich bläst sich auf, berauscht, begeistert sich an sich selbst in seiner Rolle als Herrscher und Held; die unliebsamen, die Illusionen zerstörenden Phantasmen – eben der Geist Banquos als Wiederkehr des Verdrängten – werden im Kommandoton, analog dem der Lady, zum Verschwinden gebracht und kleinbürgerlich die Illusion vom eigenen Ich als Spiegel dem Ich vorgehalten: „Hinweg! – Aus meinen Augen! – Laß / Die Erde dich verbergen! / (...) Was einer wagt, wag ich: / Komm du mir nah als zott'ger russ'scher Bär, / Geharn'schter Rhinoceros, hyrkan'scher Tiger – / Nimm jegliche Gestalt, nur diese nicht -, / Nie werden meine festen Nerven beben. / Oder sei lebend wieder; fordre mich / In eine Wüst' aufs Schwert; verkrieche ich mich / Dann zitternd, ruf mich aus als Dirnenpuppe. / Hinweg! Gräßlicher Schatten! / Unkörperliches Blendwerk, fort! – Ha! so. – / Du bist nicht mehr da, nun bin ich wieder Mann“ (III,4). In dem versteckten Wunsch, der getötete Freund sei wieder lebendig, kündigt sich das geheime Wissen des Ich um seine Gewalttat sich selbst gegenüber an, die Macbeth zunächst noch hinter dem Allmachtsanspruch, daß alle so zu sein haben wie er, tarnen kann – „Ihr entfremdet / Mich meinem eigenem Selbst, bedenk ich jetzt / Daß Ihr anschaut Gesichte solcher Art, / Und

doch die Röte Eurer Wangen bleibt, / Wenn Schreck die meinen bleicht“ (III,4) –, letztenendes aber als eigene Tat eingestehen muß: „Daß selbst geschaffnes Grauen mich quält, / Ist Furcht des Neulings, dem die Übung fehlt“ (III,4).

Daß mangelnde Übung, zu geringes Training Ursache des Wahnsins sein soll, ist dann doch trotzig das rigide Bekenntnis zum Prinzip der eigenen Verherrschung und Einsicht in die Notwendigkeit zur Kompensation dieser im Prinzip selbst verborgenen strukturellen Schwäche; denn Macbeth bedarf jetzt, bei versagender Verdrängung, der zusätzlichen Legitimation durch eine Autorität, die seiner angeblichen Autonomie völlig entgegengesetzt ist. Angestrebt wird die Auskunft des Orakels, dessen Wiedereinführung als Tradition zwangsläufig nötig ist als ontologische Rückversicherung des eigenen bürgerlichen Seins, besser: Scheins; als reduziertes richtet das bürgerliche Ich die alte Ordnung, die es durch seine eigene zum Tode verurteilt, ja selber gemordet hat, wieder auf, um sich selbst zu retten: „Und in der Frühe zurück zu den Zauberschwernern: / Sie sollen mehr mir sagen; denn gespannt / Bin ich, das Schlimmste auf schlimmstem Weg zu wissen. / Zu meinem Vorteil muß sich alles fügen; / Ich bin einmal so tief in Blut gestiegen, / Daß, wollt' ich nun im Watten stillestehn, / Rückkehr so schwierig wär', als durchzugehn. / Seltsames glüht im Kopf, es will zur Hand / Und muß getan sein, eh' noch recht erkannt (III,4).“ Der Einbahnstraße des reduzierten Ich völlig verfallen, muß dieses selbst doch seine Ohnmacht erkennen, ohne davon lassen zu können; das unglückliche Bewußtsein teilt in die durch Arbeit und Begierde 'angeeignete' und in die durch Heiligung angebetete Welt; in der Wiederaufrichtung des Alten, des Angebeteten gibt es sich selbst preis um seiner Selbsterhaltung willen. Was als Seltsames im Kopf glüht und zur Tat drängt, ohne noch recht erkannt zu sein – bewußtlos, wie in Hegels Manuskript –, entspricht der anderen Seite, der warmen Nebelerfüllung des Denkens im unglücklichen Bewußtsein, der Sehnsucht, die sich die ge-

heiligte Welt als Ästhetisierung der Realität zur Wahrheit ver(un)klärt.

Macbeth' Ich tobt, nähert sich dem Wahn; die Verdrängung, Basis des ganzen Prinzips, gerät in Verdrückung, die verdrängende 'Handlung' gerät ins Hintertreffen zu ihrem Inhalt, dem Verdrängten, das wiederkehrt mit Macht. Es läßt sich zügeln nur noch durch den kulturindustriellen Hexenkessel, die beruhigende – objektiv aber zerstörende, durch Ambivalenz täuschende – Prophezeiung der eigenen Stärke, auf die der sich aufblasende Kleinbürger reagiert: die Kompensation eines absoluten Mangels; die trügerische imaginäre Bestätigung der Kulturindustrie, die Ästhetisierung der Realität, die als adäquat dem Wunsch des ohnmächtigen Ich vorgestellt wird, ist die Essenz, die im Hexenkessel gebraut wird; und genauso, wie die Hexen ihren Kessel mit allem möglichen Abscheulichen füllen, funktioniert die Rezeptur der Kulturindustrie: „Sumpfer Schlange Schweif und Kopf / Brat' und koch' im Zaubertopf: / Molchesaug' und Unkenzehe, / Hundemaul und Hirn der Krähe; / Zäher Saft des Zilsenkrauts, / Eidechsenbein und Flaum vom Kauz: / Mächt'ger Zauber würzt die Brühe, / Höllenbrei im Kessel glühe!“ (IV,1) Daß die 'Abnehmer' damit betrogen werden wie hier gezielt Macbeth, ist von vorneherein Prinzip der Zauberei: „Ruft Geister, die mit list'gen Sprüchen / Ihn mächtig täuschen, daß Beschwörung / Ihn treibt in Wahnwitz, in Zerstörung. / Dem Tod und Schicksal sprech' er Hohn, / Nicht Gnad' und Furcht soll ihn bedrohn; / Denn, wie ihr wißt, war Sicherheit / Des Menschen Erbfeind jederzeit“ (III,5), sagt Hekate, die Oberhexe, die bei diesem Film Regie führt. Imaginäre Bestätigung ist Aufgabe der Kulturindustrie, ihr Formprinzip; sie wird vom schon verstümmelten Wunsch der Abnehmer regiert, der auf die Wiederherstellung, Reproduktion der rigiden Identität geht.

In der Szene mit den Erscheinungen, auf die sich Hegels 'Nacht des Ich' bezieht, in der Höhle der Hexen, affimiert das Ich Macbeth zu seiner imaginären Selbsterhaltung diese Bestätigung völlig und unter-

zeichnet damit seinen Untergang; sein Geist ist umnachtet und gibt sich selber auf. Die Hexen treiben nach eigener Aussage „ein namenloses Werk“ (IV,1), und Macbeth fordert sie dennoch auf, seine Illusion zu stärken: „Bei dem, was ihr da treibt, beschwör' ich euch / (Wie ihr zur Kund' auch kommt) (!), antwortet mir“ (IV,1); das weiß die Kulturindustrie, sie kennt die Wünsche ihrer Kunden, die Kunde wünschen; Macbeth braucht gar nicht erst zu fragen, was er wissen will, alles ist arrangiert: „Er weiß dein Fragen: / Hören mußt du, selbst nichts sagen (IV,1).“ Sprechen darf der Kunde nicht, denn sonst gerät nicht nur die Einbahnstraße des Mediums sondern auch die ganze damit verbundene Identifikation durcheinander; das Ich darf das Prinzip seiner imaginären Bestätigung nicht infragestellen, sonst zeigt sich ihre Wirkungslosigkeit; Reflexion, die eigentliche Tätigkeit des Ich, die Arbeit des Begriffs, wie im Hegelzitat aus der Kritik am musikalischen Denken, der warmen Nebelerfüllung, muß eingestellt werden, darf bestenfalls und muß notwendigerweise in der heiligenden Andacht verharren.

Undurchschaut bleibt so das Schimärische der Kulturindustrie, denn die Prophezeiungen der Erscheinungen in der Nacht des Ich, des Orakels sind wie jedes Orakel, das auf sich hält: Macbeth, das Ich wird gezielt durch Doppeldeutigkeiten, die es nicht durchschauen kann, weil es auf die Aufspaltung und Abspaltung von Ambivalenzen geeicht ist, in den Untergang gelockt; der Größenwahn wird gestärkt und bestätigt: Macbeth kann nur von einem getötet werden, der von keiner Mutter geboren sei – gemeint ist ein Kaiserschnitt – und in der Schlacht geschlagen werden, wenn der Wald von Birnham den Dunsinan hinaufsteigt – was real geschieht, wenn seine Gegner sich damit tarnen. Macbeth, das Ich ist befriedigt, seine nicht mehr gelingende Verdrängung aufrechterhalten durch Bestätigung der Größenphantasien; die Identifikationsküche der Kulturindustrie mit ihren Rezepten hat gewirkt und doch dafür gesorgt, daß das Subjekt verschwindet: „Auf! zu ermuntern seinen

Geist, / Ihm unsre schönen Künste weist (IV,1).“

Das Ich selber, seine Aufgeblasenheit wird zur Kompensation seiner mißlingenden Funktion, die die Herrschaft und Gewalt, die dem Subjekt in der Gesellschaft, der nicht gelingenden wirklichen Sittlichkeit, angetan wird, am eigenen Selbst wiederholt, indem es das eigene Andere abtötet und im Kampf gegen dessen Wiederkehr imaginäre Bestätigung bei der mit Andacht geheiligten Kulturindustrie sucht; aus den Notwendigkeiten des rigiden Ich ergibt sich der Zwang zu dessen Selbstabdankung. Wo Hegel noch das Ich einsetzen konnte und selbst schon eines mit systematischem Totalitätsanspruch einsetzen mußte, da findet heute, als Konsequenz dieser Institutionalisierung, die Kulturindustrie ihren Platz, auf derselben Fluchtlinie, die der von den Hexen verbreitete Mythos als imaginäre Bestätigung von Macbeth' Identität festgelegt hat. Als Ästhetisierung der Realität realisiert Kulturindustrie hier das Imaginäre als Kompensation des unglücklichen Bewußtseins; die Nacht des Ich, stärker als das oberflächliche Selbstsetzen, ist die Rache der Vertriebenen, die sich im Exil gegen Macbeth organisieren; er wird am Ende enthauptet und dem Publikum vorgehalten: das Ende des Ich – ein blutiger Kopf.

(1) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Jenaer Systementwürfe III, hrsg. von Rolf-Peter Horstmann, Hamburg (Meiner) 1976, S. 186f. – das Letzte am Rande von Hegels Manuskript von ihm notiert; alle Hervorhebungen von Hegel selbst, bei allen Zitaten

(2) G.W.F. Hegel, Werkausgabe, Ffm. 1970, Band 3, S. 546f. und 572

(3) Band 3, S. 168f.

(4) Band 3, S. 169 und 170f.

(5) vgl. Fußnote 1

(6) die eiserne Lady meint hier zwar das Falsche, nämlich die Täuschung, Schauspielerei, die Pose – 'impostors' heißt es im Original –, sagt aber, jedenfalls in dieser Übersetzung von Dorothea Tieck bei Reclam, annähernd das wahre: der Schreck Macbeth' vor Banquos Geist ist ja nur der verschobene des wirklicheren, der in der Struktur der Tyrannei des Ich gegenüber allem Ichfremden am eigenen Selbst liegt.

Simulacrum Beatum *

Von der Aneignung einer Schwarz-Weiß-Fotografie

Es gibt kleine Mythen des Privaten, die sich in Blitzlichtern veränderten Wahrnehmens kundtun. Ein ganz alltägliches Ereignis verrutscht. Eine Begegnung berührt uns, und es mag uns scheinen, als griffe das Besondere auf das Allgemeine über.

Wären wir nicht allzu skeptisch, würden wir dem, was uns widerfährt, Authentizität bescheinigen. Was ich meine, ist jene Mischung aus Erkenntnis und Verwunderung. Die Verwunderung bezieht sich auf die Erkenntnis und die Ahnung, daß etwas dahinter liegt. Der Gegenstand erschöpft sich nicht in einer Klarheit oder Struktur, in einer Definition oder Analyse. In gleichem Maße, wie er durch Deutlichkeit markiert ist, wohnt ihm eine potentielle Überraschung inne, ein Übergriff. Disparates, Sphären überschneiden sich und offenbaren eine wunderbare Unabgeschlossenheit. Das System und das, was aus ihm herausfällt, kommen zusammen: Das Intelligible wird rauh.

Wirrwarr ist das nicht, aus ihm würde Angst entspringen. Es stellen sich heitere Assoziationen ein, an denen das Ich beteiligt ist, von denen das Ich aber nicht weiß, warum sie diese oder jene Eigenarten haben.

Daran mag sich eine Politik anschließen: Reflexion und Ordnung. Die Frage lautet dann: Was ist das, was mir widerfuhr; was ist die Berührung? Das ist eine Suche nach den Stellen, wo die Begegnung ihre Verknüpfung hat. Man könnte hier durchaus von Nacktheit sprechen, denn an einem oder mehreren Punkten ist ein Stoff durchlässig geworden. Zwei Häute spüren, daß sie einander fremd sind; das Zusammenkommen ist ihre Aufgabe.

An dem Auffinden der Nacktheit ist ein Blick beteiligt, durch den nicht nur das Reale strukturiert wird, sondern der auch das Phantasma beherbergt. Damit ist jenes Interesse gemeint, das nicht nur selbstlos am Objekt Gefallen hat, das vielmehr das Objekt als Ort betrachtet, wo das Subjekt *stattfindet*.

Ein solcher Blick kann durchaus die Kraft besitzen, Oppositionen aufzuwei-

chen. In der Kälte wird das Warme sichtbar, in der Distanz die Nähe.

Vielleicht können zwei *Erzählungen* Beispiel sein. Sie gehören zwei Ordnungen an, sie sind wie durch einen Strich voneinander getrennt. An einem Punkt jedoch bilden sie eine Art Koalition, bekommen sie diese Weichheit.

Erste Erzählung (Von der Distanz)

Der Besuch einer Ausstellung mit Lithografien Toulouse-Lautrecs wird zu einem Erlebnis verdichteter Öffentlichkeit. Ein Kollektiv (*wir* sind gekommen, die Kunst *dieses* Künstlers zu begutachten) defiliert an den Wänden entlang, bildet vor jedem Bild kleine Gruppen. Der Blick ist niemals verstohlen, immer wird er von den Blicken der anderen Besucher begleitet. Wie oft geschieht es, daß man dem Nachbarn ins Gesicht schaut, um zu sehen, wie er das Bild betrachtet? Eher eilig als müßig tritt man vor die Bilder, das Besucherkollektiv zieht das Individuum oder stößt es.

Das ist jedoch nur der soziale Rahmen. In den Lithografien Toulouse-Lautrecs selbst steckt etwas, das das Private verweigert: gedruckte, vervielfältigte Plakatkunst. Toulouse-Lautrec gehört zu den Künstlern, die einen Stil zeigen, der die Einzelwerke in eine Reihe bringt. Bei jedem Bild entsteht ein Reflex des Wiedererkennens, obschon wir es vorher nie sahen. Jedes Bild kann mühelos auf die Aussage „Das ist ein Toulouse-Lautrec“ reduziert werden. Das Kollektiv kennt diesen Strich, die Fläche, die Farbe, die Sujets. Diese Sicherheit des Wissens verhindert jenes Gefühl, das nötig ist, den geschauten Gegenstand jenseits des bloß Konsumierbaren zu situieren: Das Gefühl, allein mit diesem Stück Materie sein zu können.

Bei der Suche nach dem Privaten offenbaren die Bilder, was sie sind: eine Ausstellung öffentlicher Gesten und Charaktere. Die Schauplätze sind das Theater, die Kneipe, der Salon, die Straße. Alles wird zur Vorstellung. In der Kleidung, in der Bewegung, im Antlitz spiegelt sich die Offensivität ei-

ner Sprache oder besser: Ansprache. Der dargestellte Gegenstand fordert den Betrachter auf, ihn als das zu sehen, als das er gesehen werden will. Das Bild nimmt die Darsteller in ihren Rollen ernst. Die Sängerin, die Tänzerin, die Clownesse, die Schauspielerin, der Flaneur sind die Sängerin, die Tänzerin, die Clownesse, die Schauspielerin, der Flaneur.

Solche Einfachheit bedarf der Verstellung. Die Gesichter sind Masken. Die Schminke der Frauen ist die Verkleidung, die der Künstler ihnen aufgetragen hat. Es überwiegt das Lachen und die gleichgültige Miene. Das sind die Abwehrlagen par excellence. Die Fröhlichkeit des Gesellschaftlichen läßt die Trauer, die Leere, die Einsamkeit nur als abwesende erscheinen.

Der Betrachter wird zum Zuschauer eines Treibens. Die Reihe der Bildnisse ist eine Kollektion von Momenten, Geschwindigkeit und Vergänglichkeit sind ihnen immer schon mitgegeben. Wohl auch aus diesem Grund stellt sich nicht Intimität ein.

Beim Verlassen der Ausstellung finde ich eine Postkartenreproduktion: *Le Lit/ Das Bett*. Auch in diesem Bild ist der multiplizierte Stil, und dennoch bricht es mit der Reihe. Zwei Figuren liegen im Bett, von einer riesigen Zudecke sind sie dem Blick entzogen. Da sind nur zwei Köpfe, zwei Gesichter, die sich anblicken.

Der öffentliche Körper ist ausgelöscht. Was nicht sichtbar ist, existiert auch nicht. Das Kostüm, die Verkleidung, die Schminke, die den Akteur und den Zuschauer bezeugten, sind nicht mehr oder sie sind außer Façon. Die Antlitze haben sich entspannt, das Haar ist aus der Form der Frisur gefallen, der Leib hat sich der Dauer und der Ruhe überantwortet.

Der Sturz der Distanz ergreift den Betrachter. Er hat es nicht mehr mit dem öffentlichen-phänomenologischen, sondern mit dem nächtlichen Körper zu tun, der er selbst und der andere von Zeit zu Zeit ist (1).

Die Wirksamkeit des Bildes liegt darin, daß es den Blick vom Schauspiel auf die Liebe lenkt, daß es die Reihe unterbricht und eine Durchlässigkeit erzeugt.



Toulouse-Lautrec
Au lit, 1892

Zweite Erzählung (Von der Berührung)

In der Nähe des Beieinanderliegens ist Dunkelheit. Dieser reale, endliche Leib neben mir ist ein Paradoxon: In seinem Geruch und in seinem Strahlen, die noch in seine Abwesenheit hineindauern, in seiner taktil-sichtbaren Einzigartigkeit bringt er ein immaterielles Plasma zum Schimmern. Es entsteht eine Unkonkretheit, die die Bedeutungen und Übereinkünfte vergessen macht, die er noch in seiner stehenden, beweglichen Existenz zu übermitteln trachtete. In der Entfernung ist er der wache, soziale, definite Leib, der denotativ und syntagmatisch spricht. Ist er gebettet, wird er plötzlich unüberschaubar. Und er schweigt. Das ist Nah-Aufnahme.

Die Lethargie den öffentlichen Bedeutungen gegenüber weicht einem akuten Bewußtsein vom Nicht-Ich, das beunruhigt und beglückt. Blick und Nicht-Blick, Berührung und Nicht-Berührung oszillieren, die Häute erproben eine Permeabilität, in der das Singuläre mit dem Singulären eine Übereinkunft treffen will. Die Präsenz (Sinnlichkeit) des anderen wird zu einer poetischen Chiffre (Sinn), die ich befrage.

„Das geliebte Wesen“, schreibt Gilles Deleuze, „erscheint als ein Zeichen, eine 'Seele': es drückt eine mögliche, uns unbe-

kannte Welt aus. Es impliziert, umhüllt, hält eine Welt gefangen, die entziffert, will sagen interpretiert werden muß. Es handelt sich sogar um eine Vielzahl von Welten; die Vielheit der Liebe betrifft nicht nur die Vielheit der geliebten Wesen, sondern die Vielheit von Seelen und Welten in einem jeden von ihnen. Liebe ist: jene unbekanntesten Welten zu *explizieren*, zu *entwickeln* versuchen, die im Geliebten eingeschlossen bleiben (2).“

Die Grenzen des Nicht-Verstehbaren bleiben gleichwohl unüberwindbar. Daran ist Liebe wohl gebunden, daß sie diesen Rest Sinnabwesenheit bewahrt. Gelänge die Entschlüsselung des Codes, würde sich nicht mehr als eine (psychoanalytische) Übertragung enthüllen, eine armselige Gier, die einem benennbaren, warenhaften Hunger entspringt. Der andere wäre nicht das Nicht-Ich, sondern eine Prothese ans Selbst, das die Eigensinnigkeit des anderen nicht kennt und anerkennt. In der öffentlichen Zusammenkunft herrscht die Definition der „Funktionsträger“, darum gibt es in ihr nur selten eine Durchlässigkeit. Lust ist ephemere und nicht an ihrer Verlängerung, allenfalls an ihrer Wiederholung interessiert. Der Nachtkörper hingegen ist in einer Bewegung begriffen, die eine *Aufgabe* ist. Die Tiefe entspringt einer Sprache, die das Syntagma verläßt und sich der Andeutung

bedient. Fügen sich diese Andeutungen aneinander, dann beginnt die Niederschrift einer Erfahrung, deren Kraft das Rätsel ist. Rätselhaft ist sie deswegen, weil sie kein Ende findet, sie vielmehr zu wuchern beginnt (wie oft verhindert ihre Dauer den Schlaf). Produktion von und Suche nach Sinn unterscheiden sich nicht länger. Selbst die Reziprozität von Geben und Nehmen gilt nicht mehr: Wenn sich Hand und Mund begegnen, wer könnte dann sagen, was dort der Austausch ist? Ich bin geneigt, darin eher die Verdichtung von Frage und Antwort zu vermuten.

In der Nähe wird der andere also zu einem Ensemble von Bruchstücken: Der Blick erfährt nur das Einzelne, nie das Ganze. Der Körper des anderen existiert nur dort, wo er mit mir zur Berührung kommt. Auf diese Art ist er nie total; zwei Leiber umfassen sich nicht vollständig.

Diese Unvollständigkeit verweist gleichzeitig auf eine imaginäre Unendlichkeit, auf die Unendlichkeit möglicher Kontakte. Man sollte sich darüber bewußt sein, daß darin auch eine Blöße ist, die das Individuum der Verletzbarkeit preisgibt. Der kalte Blick könnte den „nackten“ Körper zu einem analysierbaren Substrat machen (das, was man auseinandernehmen kann).

Aber ist diese Schwäche nicht auch seine Stärke? Eröffnet sie nicht die Kommunikation im Bereich des Intensiven? Der öffentlich-phänomenologische Leib ist der des reinen Intelligiblen, der glatten Oberfläche. An ihm kristallisiert sich allenfalls eine Soziologie. Empathie und Suche hingegen werden nur dann wirksam, wenn die Ganzheit noch fehlt.

Ist nicht dieses eine Bild Toulouse-Lautrecs (*Le Lit*) ein Einspruch gegen die Traurigkeit im Gesellschaftlichen, die durch ein Darüberhinwegfahren in rascher Geschwindigkeit, durch die Simulation eines Ganzen zu tilgen versucht wird?

(1) siehe F.-J. Lyotard, *Grabmal des Intellektuellen*, Graz/Wien 1985, S. 59

(2) Gilles Deleuze, *Proust und die Zeichen*, Ffm/Berlin/Wien 1978, S.10

Film - Produkt - Werbung

Von der Änderung einer Sehgewohnheit

Die Forderung nach einem bewußten Verhältnis des Zuschauers zum Film ist fast so alt wie die Kritik an der illusionierenden Produktion der Studios. Heute rechnet schon die Werbung in den Kinos mit cineastisch gebildeten Fachleuten und setzt auf deren Urteilsfähigkeit. Es soll gezeigt werden, daß die erfolgreichen Filme darin der Werbung gleich sind – und daß mit dem Abbau der Illusion dennoch nichts gewonnen ist. Die Rede ist von einer Situation, in der im Marlboro-Spot wie im folgenden Hauptfilm der Ruf „Stampede!“ ertönt, in der eine Hose wie im Ritual angezogen wird, erst im Beitrag der Firma Levis und dann in Amos Poe's „Alphabet City“.

Werbung im Kino muß mit einer ungünstigen Situation rechnen. Am Anfang des Abends stehen die Unruhe, Gespräche. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers vom Nachbarn auf die Leinwand zu lenken, noch bevor der Film beginnt, ist die erste Aufgabe der Werbung. Ein Beispiel der Strategie, die Unterhaltung mit der Werbung beginnen zu lassen, ist die Rothändler-Werbung. Angelegt als Serie werden verschiedenen Spiele – Schach, Billard, Darts – in elliptischer Verkürzung gezeigt, ausschließlich durch Großaufnahmen, häufig in Zeitlupe. Parallel zu den Elementen des Spiels kommen Zigaretenschachtel, Streichhölzer, schließlich das Entzünden einer Zigarette ins Bild.

Großaufnahme

Jede Großaufnahme hat die Tendenz, den erzählerischen Zusammenhang entweder in einem Symbol zu konzentrieren oder ihn, im unmittelbaren Bezug des Objektes auf den Zuschauer, zu unterbrechen. Jede Zeitlupe hat die Tendenz, das Gezeigte hervorzuheben. Ein ausschließlich aus solchen Einstellungen montierter Film nutzt filmhistorisch entstandene Möglichkeiten, Bedeutsamkeit zu inszenieren. In den Rothändler-Spots signalisieren alle Einstellungen durch ihre Form Bedeutsamkeit. Sie partizipieren an der Filmgeschichte, und

deswegen erfolgt die Werbung viel stärker als Bild denn durch das Bild. Nachdruck erreicht der Spot allein durch die Form der Bilder, deren Gestalt Bedeutsamkeit verheißt – und zwar dem an der Filmgeschichte geschulten Blick des Zuschauers. So darf die explizite Anpreisung äußerst knapp sein. Ein Schlußbild mit dem Markenemblem auf schwarzem Grund reicht dafür aus.

Das unterscheidet diese Werbung von dem Versuch, den Markennamen durch pure Wiederholung in sei es auch den dümmsten Spots dem Zuschauer ins Gedächtnis zu hämmern. Die Werbung nach der neuen Strategie soll der Zuschauer durchschauen, merken, wie geschickt sie vorgeht. Der Filmstreifen soll gesehen werden, nicht im Hintergrund wirken. Des Ansehens wert sind nur die gut gemachten Spots. Sie treten deutlicher als in anderen Medien im Kino auf, wo im Rahmen einer Gesamtkampagne eher auf imagepflegende als umsatzsteigernde Effekte gezielt wird. Daß aber über diesen Bereich hinaus die Eigenart der „gut gemachten“ Werbung möglicherweise Kennzeichen einer Veränderung der Reklameform insgesamt sein könnte, zeigt eine dpa-Meldung. Danach sind Werbeexperten in den USA über Fernsehzuschauer, die sich mittels Fernbedienung aus den Werbeeinblendungen auskoppeln, ebenso beunruhigt wie über neue Videogeräte, die Aufzeichnungen während der Spots automatisch unterbrechen. Ein Fachmann gab der Branche „einen einfachen Rat: Sie möge bessere Werbespots produzieren. Untersuchungen haben nämlich ergeben, daß die Zuschauer viel weniger geneigt sind, interessante gemachte Werbung abzuschalten als etwa herkömmliche 'Waschmittelwerbung'.“ (FAZ, 18.10.84)

Dem entspricht die Aufmerksamkeit für das „Wie“ des interessant Gemachten: Zeitlupe eines fliegenden Pfeils – oder Trick? Die Werbung, bezogen auf ein Produkt, wird beurteilt als Produkt. Das Urteil, sie sei gut gemacht, ist der Erfolg der Werbung. Zu seinem Zustandekommen ist der bewußte Zuschauer gefordert. Eine Ver-

kehrung findet statt. Nicht mehr preist die Werbung die Qualität eines Produktes, deren eigene Güte schlägt ihm gut an. Zwar galt der Satz in dieser Allgemeinheit schon immer; „gut“ ist eben die Werbung, die den Verkauf fördert. Neu der Maßstab für die Qualität der Werbung, der ein ästhetischer ist: die Verfügung über Anwendungsmöglichkeiten der Filmsprache.

In der Werbung werden diejenigen filmischen Verfahren genutzt, die entweder schon spektakulär sind oder einer solchen Verwendung jedenfalls offenstehen. In diesem Sinne wird in einer Reklame für Levy-Jeans von Autoscheinwerfern auf die Naht einer Hosentasche überblendet: beide geben das gleiche optische Zeichen ab. So geht in der Phillip-Morris-Werbung die Sonne auf wie früher schon einmal in „2001 – Odyssee im Weltraum“. Die Werbung soll mit dem Vorbild assoziiert werden: der Spot, der Kubrick nachahmt; die Marke, die zitieren läßt. In manchen Fällen der Verschlüsselung gelingen cineastische Brauervorstücke. Es gibt eine Eiscreme-Werbung, in der ein Kinderwagen genauso eine Treppe hinunterrollt wie in der vielleicht berühmtesten Sequenz aus „Panzerkreuzer Potemkin“; der Spot als Remake filmischer Höhepunkte.

Ebenso paradigmatisch, wie der Rothändler-Spot ein filmisches Verfahren einsetzt, verfährt der Streifen „Diamonds for love“ mit einer Erzählstruktur. In kürzester Zeit wird eine Liebesgeschichte abgehandelt. Vom ersten und zufälligen Blick, den zärtlichen Stunden des Beginns bis zum unvermeidlichen Mißverständnis und der endlichen Versöhnung sind alle Momente versammelt. Dennoch scheint dieser Spot nicht in gleichem Maße zu funktionieren wie die, welche sich auf Verfahren stützen. Einmal wirkt der immer seine Lacher findende Kommentarsatz („Für nur ein Monatsgehalt...“) als explizite Werbung. Das aber hängt mit dem Unterschied von Erzählstruktur und Verfahren zusammen. Diese signalisieren eine Bedeutsamkeit, die jene vermitteln wollen. Insofern ist jede Story funktional eingesetzt, nicht nur die der Werbefilme.

Wenn Werbung im Kino auch tendenziell ein eigenes Genre zu konstituieren scheint, das Filmgattungen ebenso zitiert wie es schon eine eigene Geschichte hat (der da für den Urschuh geht, erinnert an den, der mal meilenweit ging; kaum zu unterscheiden, welche Eiscreme zuerst mit rasanten Montagen und einem Kabinett moderner Typen warb), die Existenz des eigenen Bereichs ist vorgetäuscht. Diese Täuschung ist Grundlage des Erfolgs der neuen Strategie ebenso wie der angemessenen Rezeption. Der Mißerfolg aber zeigt, wie es dennoch auf die Marke ankommt.

Trailer

In diesem Sinne ist jene LBS-Reklame, in deren SchlußEinstellung zwei Jugendliche das Landesbausparkassen-Lied zur Gitarre in freier Natur singen, ein besonders auffälliger Hinweis. Zu diesen letzten Bildern bricht der Hohn los, regelmäßig. Aber immer erst hier. Was vorher kommt, eine Montage verschiedener Musiker an ihren Instrumenten, zu deren Auftauchen passend der Klang sich ändert, kann durchaus als „gut gemacht“ gelten. Erst das treuherzige Ende provoziert das Gelächter. Die Anpreisung des Bausparens ist also durch diesen Bruch ungeschickt, „schlecht gemacht“. Aber warum diese Aufnahme? Doch wohl nicht, weil Bausparen etwas ist, was das Publikum niemals ins Auge fassen würde – vermutlich ist der Kreis der jungen Bausparer und der des Kinopublikums ja so unterschieden nicht. Und allein die Treuherzigkeit machte ja den massiven Hohn nicht nötig. Im Spott äußert sich die Kollision zweier Werbeentwürfe. Der Kontrast zwischen dem Image des Kinobesuchers, wie es ihm die Werbung nahelegt: souverän über die Güte der Spots urteilend, und dem des Bausparers, dem das „Schaffe, schaffe, Häusle baue“ noch sehr anhängt, ist zu groß, um übersprungen zu werden. Er muß, will die Werbung der neuen Strategie folgen und das an diesem Produkt mit dem erfolgreichen alten Image, wohl notwendig offen zutage treten. Allgemein: entgegen dem scheinbar ausschließlich auf die

Fertigkeit der Macher bezogenen Urteil „gut gemacht“ ist dieser Werbung das Produkt nicht gleichgültig. Zuerst waren es Genußmittel, Luxus im weitesten Sinne, in deren Reklame die Neuerung zu bemerken war. Allmählich aber beginnt das „gut Gemachte“ in der Reklame auch außerhalb dieses durch Zigaretten, Alkoholica und Ähnlichem bestimmten Gebietes aufzutreten. Die Werbung für Falke-Strümpfe, die auch nur mehr durch Großaufnahmen erfolgt, ist dafür ein Beispiel.

Der Werbung folgt die Vorschau auf den demnächst in diesem Hause laufenden Hauptfilm. Der Fachkraft Zuschauer tritt eine Reklame gegenüber, die mit Bestandteilen des Produkts wirbt, die aber scheinbar nicht selber als Produkt beurteilt werden kann. Allerdings gilt das für alte Vorschauen durchaus, wenn sie über ihr Produkt sprechen und für es mit der Auflistung von Hauptdarstellern und gewonnenen Preisen werben wollen. Das Urteil lautet dann „schlecht gemacht“. Die alte Art der Werbung verfängt nicht.

Die neue aber fordert einen Trailer, der, obwohl ganz offenbar bezogen auf einen Film, selber als Filmform zu bewerten ist. Aufgabe der Vorschau ist es, die Höhepunkte des Films, die Spannung, die Erotik sowohl zu enthalten wie zugleich nur anzudeuten. Nur der Trailer ist gut und erfolgreich, der eine denkbar große Menge an Effekten enthält und verspricht. Damit entsteht ein Zwang, der sich so formulieren läßt: um wirksam zu sein, bedarf der Trailer des Besten, des Spektakulärsten des Films. Dieser vermöchte in aller Regel das Versprechen der Vorschau nicht zu halten, muß er doch, um Höhepunkte zu erreichen, Umwege gehen. Folglich sind nur die Filme dem Trailer gemäß, die alle Umwege, Expositionen, Hinleitungen aus sich eliminieren. Auf diese Weise erst, und nur gegenüber diesen Filmen, wird die Vorschau wirklich zum Produkt: indem der Film zum, längeren, Trailer wird. Dann gilt das Urteil „gut gemacht“ für beide.

Eigenständige Form wird der Trailer erst mit den neuesten Produktionen der Filmbranche. Gut möglich, ein Zuschauer

findet, gemessen an der schon gut kalkulierten Vorschau, den Film „Taxi Driver“ enttäuschend, weil der keine bloße Verlängerung ist. Unmöglich, diese Enttäuschung im Falle z.B. des „Jägers des verlorenen Schatzes“ zu empfinden. Die Verwandlung von Filmen in die Langfassung ihrer eigenen Vorschau ist das verbreitetste Verfahren, die Unterschiede zwischen Film und Werbung auch von dieser Seite auszuräumen. Dieses Resultat, in dem Film Werbung für sich selbst ist, mag ganz neu erscheinen und inspiriert unter diesem Eindruck die cineastische Klage. Es hat eine lange Vorgeschichte, zugleich die Entstehungsgeschichte der neuesten und elegantesten Form der Identität von Werbung und Produkt, der Video-Clip.

Remake

Die erste Form, in der Film zur Werbung für sich selbst wird, ist das Remake. Das setzt sich immer dem Verdacht aus, überflüssig zu sein. Werben muß es für sich mit dem „genausogut gemacht“ und einem Mehr. Wie dies geschieht, läßt sich an Brian de Palmas „Scarface“ und seinem Verhältnis zu dem Original von Howard Hawks darstellen.

Der Mordversuch an Tony Camonte wird in Hawks Film äußerst knapp abgehandelt. Was dort „fehlt“, die Entwicklung der Handlung zum Attentat hin, macht in de Palmas Version die Szene aus. Ein Conferencier reißt in einem Nachtclub Witze über Exilkubaner, zwei Männer entschleunigen ihre Waffen. Sie wollen ihn umbringen – so stellt sich für die Zuschauer die Beziehung dar. Daß Camonte das Opfer sein soll, überumpelt sie und soll es tun. Der überraschende Effekt tritt auch für den Zuschauer ein, der das Original kennt. Und dieser Teil des Publikums genießt neben dem Effekt die Einsicht in die Raffinesse, mit der er erreicht wurde, verfängt er doch immer. In dieser Abweichung vom Original genießt der Filmerefarene ein „Mehr“ gegenüber dem Vorbild, ohne daß es eine andere Qualität als die des Coups besäße. Darüber hinaus findet sich in dieser Szene noch eine

MAGAZIN

Der chilast
der Budapest

zweite weitergehende Darstellung des Verhältnisses von Original und Remake. Der Entertainer zitiert einen berühmten Satz von Mae West („Freust du dich wirklich so, mich zu sehen, oder hast du eine Pistole in der Tasche?“) und wandelt ihn um, damit er von einem Mann gesprochen werden kann. In seiner Fassung endet er nun „... oder hast du eine Pistole im BH?“ Als Gag ist der Satz blöde. Des Entertainers Publikum aber lacht. Nicht aber das Publikum des Films, das eher irritiert ist über die Reaktion im Film. Verständlich kann das Lachen nur sein als die bewußte Reaktion auf das Arrangement, in dem Vorbild und Variation, gleichermaßen präsent, stehen. Goutiert wird das Zitieren eines frivolen Satzes, nicht die Qualität der Umwandlung.

So spielt das Publikum im Film dem Publikum des Films vor, was die richtige Verhaltensweise zum Remake ist. Weil hier, im Remake, Werbung und Legitimation zusammenfallen, trägt noch die Selbstanpreisung die Spuren der Brutalität, die das eigentlich Unterscheidende des Neuen ausmacht. Denn auch im vorgespielten Fall verhält sich die Nachahmung ausschließlich parasitär. Alle Eigenschaften, durch die das Original berühmt wurde, fehlen dem variierenden Satz, er ist ein leeres Spiel.

Jedes Remake ist den gleichen Zwängen ausgesetzt wie das des Brian de Palma, jedes Zitat gehorcht dem Mechanismus, den er bloßstellt. Die Darstellung des Verhältnisses von Original und Remake, die hier vorliegt, ist kaum zu übertreffen. Im Falle von „Scarface“ bleibt zurück: der neue Film ist doppelt so lang wie der alte; enthält ungleich brutalere Szenen; auf alles wird noch eins draufgesetzt; das „Mehr“ wird so wichtig wie der Bestand des Originals. Letztlich, und wie schön ist auch das im Abspann von de Palma realisiert, die Liste der Stuntmen wird so lang wie die der Schauspieler.

Kultfilm

Eine zweite Form des Films, der Werbung für sich selbst, ist der Kultfilm. Er erhält das Prädikat „gut gemacht“ beim zweiten Se-

hen - daß er immer wieder sein Publikum findet, zeichnet ihn aus. Der Kultfilm muß etwas in sich tragen, was Genuß nicht trotz, sondern wegen der Wiederholung macht; was nicht gegen, sondern durch das Wissen des Publikums funktioniert. Ausgeschlossen als prägendes Merkmal daher die plumpe Überraschung, nicht aber jede. Das zeigt ein Blick auf Sergio Leones „Spiel mir das Lied vom Tod“.

In einer Szene stehen Cheyenne, seine Bande und Harmonika vor riesigen Holzstapeln, deren Verwendungszweck unklar ist. Es geht um den Bau eines Bahnhofes, stellt sich heraus. Wortlos zunächst schlägt Harmonika Pflöcke ein, wirft auch Cheyenne einen zu, erklärt ihm die finanziellen Chancen eines Bahnhofes, erläutert, was eine Million heißt. Cheyenne, wie das Publikum Adressat der Aufklärung, legt mit Hand an. Und überspringt seine vorherige Irritation, indem er sein frisches Wissen lakonisch gegen die Ratlosigkeit der Männer setzt: „Wir bauen einen Bahnhof“ ist seine selbstverständlich tönende Antwort.

Dieses Verhalten ähnelt dem des Publikums sehr. Cheyenne übernimmt den Lakonismus, mit der Harmonikas Erläuterung erfolgt. Den verblüffenden Habitus macht er zu seiner Haltung. Diese Anverwandlung des Überraschenden als eigene Leistung gelingt beim zweiten Sehen auch den Zuschauern. Da das nun Gewußte von lakonischer Kürze ist, wird dessen Vorhersage immer auch zur Bestätigung der Güte der Inszenierung. An ihr hat der Zuschauer teil, er ist auf der Höhe des Verfahrens. Der Genuß des Lakonismus setzt die Bekanntheit der Szene voraus.

Ähnlich dieser funktionieren zahlreiche andere Szenen, unter ihnen auch die Eingangssequenz. Daß die ausführlich vorgestellten Typen einen überlegenen Gegner finden werden, macht beim zweiten Sehen den gewußten Clou. Kultfilme gewinnen mit der Bekanntheit der Szenen. Sie brauchen den ihren Verfahren „gleichrangigen“ Zuschauer, der in ihrem Lakonismus schon impliziert ist. Die Anerkennung als „gut gemacht“ bleibt wesentlich, weil Gleichrangigkeit mit einem schlech-

ten Film ja kein Genußmittel wäre. Zugleich ist sie leer, denn sie sagt nichts über die Güte des Films, nur über die der Machart etwas aus.

Ein Werbefilmer machte einen Spielfilm, und das Resultat ist der erfolgreichste Programmkinofilm geworden: „Diva“. Er erscheint, darin so vielen neuen Filmen ähnlich, als Nachahmung einer Struktur der Präsentation. Der Film wird eine Reihung lakonischer Szenen. Die Werbung für „Diva“ behauptete nie, dies sei ein guter Film. Immer, er sei ein Kultfilm. So eingeführt, bestätigte er seinen Ruf wie von selbst. Die Werbung rühmt an „Diva“ nur das, wofür er konzipiert wurde. Alle Einstellungen in diesem Film schreien: schau her, wie schön ich bin. Und alle sind so, daß sie keiner Werbung zur Schande gereichen müßten. Alle Figuren sagen: sieh, wie gut ich konstruiert bin. Und alle könnten als Kerne von Genrefiguren bestehen. Alle Szenen haben einen Clou und ermöglichen die erwartete Vorfreude beim zweiten Sehen. Wie gut ist das Auftauchen des zweiten Wagens organisiert, wie hübsch der Einfall mit dem Versteck der geklauten Platte, wie elegant die endliche Erledigung des Gangster-Polizisten gelöst...

Das Publikum fordert vom Kultfilm, er möge raffiniert sein - und die Zuschauer mit Raffinesse behandeln. So erklärt sich hier das Einverständnis der Spielmarke Zuschauer mit ihrer Rolle. Die Beurteilung, die sie ausüben kann, ist Bestätigung und Feier des Zuschauers als Implikat des Films. Ästhetische Erfahrung bleibt versperrt, obwohl der Film als Produkt gewußt und behandelt wird.

Produkt

Die Gleichung „Film ist Werbung“ für sich selbst vollendet sich in Filmen wie denen des Stephen Spielberg, dessen Produktionen regelmäßig die Liste der erfolgreichsten Filme aller Zeiten durcheinander wirbeln. Tempo, Überfülle, Rastlosigkeit fallen an ihnen auf. Geschichten werden nicht erzählt, sondern durchgehechelt. Das Tempo der Trailer, durchgehalten über 120 Mi-

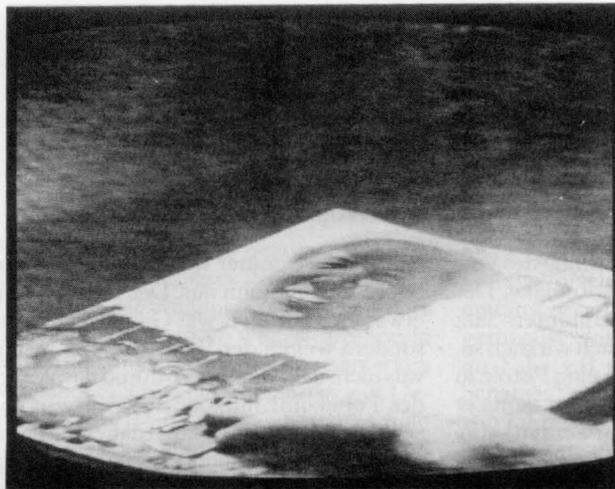
Miéville / Godard:
Le tour de la France par deux enfants

nuten, das Charakteristikum der Kassenerfolge insgesamt.

Wer heute im Kino einen Abend lang lauter gut gemachte Filme sieht, vermißt vielleicht doch einmal den guten Film. Denn wenn es auch ohne Frage ein Fortschritt ist, daß die großen Kassenerfolge der neuen Zeit gegenüber den früheren freier von Ideologie scheinen und insbesondere auf die Illusionierung Verzicht leisten, die ehemals das Publikum vor „Vom Winde verweht“ zum Heulen brachte, so ist dies doch allenfalls ein Schritt weg von, nicht hin zu etwas. Was sich am deutlichsten erfahren läßt in dem tatsächlich angestellten Vergleich eines Walter Hill mit Jean Luc Godard, in dem es hieß, beide seien zwei Seiten einer Medaille. Von den zwei Seiten, die nicht nur Medaillen, sondern auch einfache Geldstücke haben, sieht der Betrachter immer nur eine. Und zeigte selbst jede Seite verschiedene Köpfe, so wäre doch die Beziehung zwischen ihnen die des Wegsehens. Wenn ich auch nicht wissen kann, ob Hill Godards Filme gesehen hat, so ist doch sicher, daß er im Falle, einen Godard Film gesehen zu haben, nichts wahrgenommen hat, was in seinen Filmen in Erscheinung träte.

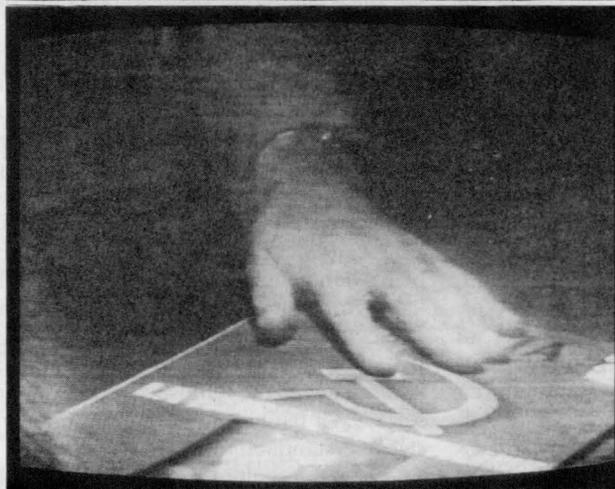
Die Seiten der Medaille erheben sich aus dem gleichen Material. Und gewiß stellen auch die Filme der Hills eine Reaktion auf die Verwertungskrise der traditionellen Filme dar, allerdings nur auf die Krise, die an der Kasse in Erscheinung tritt. Es ist ganz richtig, an Filmen wie den seinen zu bemerken, sie reagierten auf die Zersetzung des Erzählkinos, indem sie ihre Geschichten nicht mehr ernst, nur noch zum Vorwand des Spektakels nähmen. Allerdings ist dies das Gegenteil zu Filmen, wie Godard sie gemacht hat, die weniger eine Reaktion waren als der Versuch, das alte Kino zu zersetzen. Dafür braucht es einen selbstbewußten Zuschauer, jedoch einen, dem die Leere bei Hill nicht wie eine Befreiung vorkommt.

Filme als Produkt zu beurteilen ist die erste Voraussetzung, um zu ihnen ein Verhältnis auszubilden. Ist dieses Urteil aber auf ein „gut gemacht“ beschränkt, so wird



off
albert:

deshalb diskutieren sie miteinander,
ob man die methode ändern sollte.
nicht den plan. nur die methode.



off
albert:

zum beispiel: weiterhin sehr
wichtige leute als geiseln nehmen.



off
albert:

die götter selbst als geiseln nehmen.

es selber bedeutungslos. Die Filme, die gut gemacht sein wollen und sonst nichts, hören auf, Filme von etwas zu sein und werden zu Rekordversuchen. Daß sie aber formell die gleiche Basis erfordern wie jene viel selteneren Filme, in denen das Selbst-

bewußtsein des Zuschauers Urteile über die Filme und nicht nur ihre Machart ermöglichen, gibt ihnen eine spezifische Gefährlichkeit. Hill ist die Rückseite, die niemand sehen mag, der die Vorderseite erblickt hat.

Magazin

Der chiliastische Ursprung der Budapester Familie

Als Emma Ritoók, Philosophin und frühe Begegnungsgestalt zwischen Ernst Bloch und Georg Lukács, im November 1918 die Mitglieder des Sonntagskreises, dem sie in den ersten Jahren selber angehörte, nach längerer Zeit wieder besuchte, stand dieser philosophische Zirkel „plötzlich als aktive revolutionäre politisierende Gesellschaft vor mir“. Der Dichter und Filmtheoretiker Béla Balázs erinnert sich: „Wir waren acht oder zehn, die nicht im Traum an Politik dachten“, und Lukács betont, „nur durch nachträgliche Stilisierung könnte man dem den Anstrich einer präbolschewistischen oder gar bolschewistischen Versammlung geben.“

Der vorliegende, von Eva Karádi und Erzsébet Vezér herausgegebene Sammelband „Georg Lukács, Karl Mannheim und der Sonntagskreis“ berichtet vom Weg einer intellektuellen Gemeinschaft in einer finsternen Zeit, von ihrer Suche nach Licht und von ihrer luziferischen Erfahrung: wie das Lichtbringen Sonnenfinsternis erzeugt, wie das aufbäumend-hoffende Erlösungswort „Ex oriente lux“ neue Zweifel, andere Leiden beschwört. Vor allem: wir lernen verstehen, was Emma Ritoók überraschte. Und dieses nicht nur am Beispiel Lukács, der freilich am deutlichsten Yogi und Kommissar vorlebt, sondern auch durch die Wandlungen und Wirkungen einer Intelligenz, die an Krieg, Gewalt und Ausbeutung leidet, am Vorabend der Revolution unterschiedliche Wege geht, am Revolutionstag sich bis zur Kentlichkeit verändert. Wir lesen Lebensläufe bewegter Menschen, die sich in zunehmender Unruhe unterhalten. In dieser Unruhe bekommt jede geistige Tätigkeit, die nicht Wurzeln in der revolutionären Bewegung besitzt, nach Balázs „den Charakter eines anachronistischen Spiels, des Briefmarkensammelns“. Zu denen, die den kommunistischen Zug auf einer Provinzstation verpaßt haben, zählt er 1921 in seinem Tagebuch Karl Mannheim und Arnold Hauser: „Sie zogen sich vom Sonntag zurück, als sich dieser der kommunistischen Revolution verpflichtete. Sie sind nervös und feige, Zauderer, Typen einer Übergangsgenera-

tion.“ Balázs' Urteil indessen zum konsequenten „Antibürger“ am Wendekreis des Sonntags, zum Mitglied der kommunistischen Partei Ungarns Georg Lukács, der im Wiener Exil die Parteilarbeit fortsetzt, offenbart das tertium nondum datur: „Bei Lukács ist die Maske des konspirativen, aktiven Politikers und Revolutionärs eine Lüge, nicht seine metaphysisch verwurzelte Mission. Er wurde zu einem stillen Gelehrten, zu einem einsamen Weisen geboren, zum Visionär ewiger Dinge, und nicht dazu, in Eckcafés Leuten nachzuforschen, die gestohlene Parteigelder unterschlagen haben, sogar nicht einmal dazu, die Tagesströmungen unserer vergänglichen Politik zu beobachten und auf Massen wirken zu wollen - er, der *nicht* seine eigene Sprache spricht, wenn ihn mehr als zehn Menschen verstehen.“

Das Denken am revolutionären Scheideweg: der Sonntagskreis, die politischen, künstlerischen, philosophischen Brechungen, die seine Mitglieder erfahren, sind exemplarisch für die Entwicklung vieler Intellektueller dieses Jahrhunderts. Bei allem Unterschied, ja Widersprüchlichkeit der Anschauungen der Mitglieder, war ihre Gegnerschaft zum Krieg die gemeinsame Sache. Das war nicht selbstverständlich: auf deutscher Seite herrschte umgreifend und narkotisch Kriegsbegeisterung. Der Nationalökonom Werner Sombart nimmt Abschied von seinen früheren politischen Auffassungen, beju-

belt den 1. Weltkrieg als Konfrontation zwischen den Weltanschauungen der (englischen) Händler und der (deutschen) Helden, Georg Simmel findet patriotisch „das Absolute im Schützengraben“ (Bloch), und Max Weber besingt „unseren nationalen Existenzkampf“. Martin Korol schreibt in seiner Einleitung zu den politischen Schriften Blochs der Jahre 1917 bis 1919 (Kampf, nicht Krieg. Suhrkamp, Frankfurt 1985) von der mutigen Besonderheit, im wilhelminischen Kriegsrausch Pazifist zu sein: „Außer Ernst Thape, von dem noch zu reden sein wird, kennen wir keinen Deutschen, der sich vor 1914 dem Wehrdienst durch Flucht ins Ausland entzogen hätte. Taten wie seine blieben auch während des Krieges Einzelfälle, selbst als die Hysterie der ersten Kriegswochen beendet war.“ Entsprechend eröffnet Wilhelm Alff seine „Materialien zum Kontinuitätsproblem deutscher Geschichte“ (Suhrkamp, Frankfurt 1976) mit der Erinnerung an diese Besonderheit: „... die in der Weimarer Republik einer manipulierten öffentlichen Meinung stehhaltenden Erforscher der historischen Wahrheit finden unser wacheres Interesse. Sie werden nicht mehr mit Verachtung gestraft. Ihr Andenken kommt zu Ehren.“

Im Sonntagskreis trafen sich ab Herbst 1915 im Haus von Balázs Freunde und Lukács, der in Ungarn „Europa im besten Sinne vertrat“ und intellektueller, philosophisch treibender Mittelpunkt des Kreises war: mit ihm kam die geistige Atmosphäre von Heidelberg, die Welt um Max Weber, Georg Simmel, Werner Sombart. „Nur 'ernsthafte' und zur Metaphysik neigende Leute werden eingeladen“, notiert Balázs in seinem Tagebuch und schwärmt darin im Dezember 1915: „Von herrlichen Dingen ist da die Rede, in herrlicher Stimmung, alle werden stimuliert, befruchtet. Es ist eine ideale philosophische Akademie.“ Es kamen die Kunsthistoriker Friedrich Antal, Lajos Fülep, Arnold Hauser, Károly Tolnay, der Philosoph Béla Fogarasi, der Soziologe Karl Mannheim, die Psychologinnen Edith Gyömrői und Julia Láng, der Musikwissenschaftler Antal Molnár, die Ökonomen György Kál-

dor und László Radványi, die Dichterin Anna Lesznai und andere. Sie gründeten „gegen die beschränkte, geistlose, Kompendien ableiernde 'Lehrerbildungs'-Schule der Universität“ ihre Freie Schule der Geisteswissenschaften, von der Káldor schreibt: „... die kleine idealistische Gruppe der 'Vorlesungen aus dem Bereich der Geisteswissenschaften' war so etwas wie eine verschworene Garde des Geistes, die mit einem neuen religiösen Glauben die deutsche klassische Philosophie, die deutsche Romantik wiederentdeckt hatte, in großen geschichtsphilosophischen Kategorie zu denken wagte und ein erklärter Gegner jedes Positivismus, Materialismus und Psychologismus war“. Und Balázs erzählt: „Fogarasis Vorlesungen (Theorie des philosophischen Denkens) waren erstrangig. Hausers (Ästhetik nach Kant) weniger. Doch hat er eine imponierende Arbeit geleistet. Antals war ein wenig mager. Mannheim dagegen (Erkenntnistheorie, Logik) gab eine herrliche, erregende und reiche Erstvorstellung eines kommanden bedeutenden Philosophen. Auch Gyuri (Lukács, J.R.B.) ist eingetroffen. Und obwohl er diese ethischen Vorlesungen jetzt nur improvisierte, waren sie non plus ultra!“

Die Bekenntnisse, Erinnerungen und Tagebücher, die Vorträge, Aufsätze und Besprechungen der Mitglieder des Kreises lassen im vorzüglich gestalteten Buch des Verlags Sendler den Leser auf präsen- te Weise am Sonntag teilnehmen - unter Umständen mit dem Stauen: woher wissen die das von mir? Daraus mag erkennbar sein, daß, wie es bei Marx heißt, nicht das Buch das Leben schreibt, sondern das Leben die Bücher. Zu erwähnen in diesem Zusammenhang sind zwei weitere: „Der junge Lukács. Literatur- und Kulturkritik 1902-1915“ von Ernst Keller (Sendler, Frankfurt 1984) und „Die entzauberte Welt. Tragik und Dialektik der Moderne im frühen Werk von Georg Lukács“ von Michael Grauer (Hain, Königstein 1985).

Was hat diese Gruppe von Intellektuellen und Künstlern zusammengeführt, wie sieht die Welt aus, die sie bewegt? Die philosophische, politische Gegenwart jener Welt ist ihnen



Georg Lukács, 1915



1914

armselig - im Programm der von Fülep und Lukács herausgegebenen Zeitschrift „Geist“ steht bereits 1911: „Heutzutage, da die Menschen nach außen hin und oberflächlich leben, da Schriftsteller und Künstler frivole Sensationshascherei treiben und alles zum Tageswert erniedrigen, suchen wir das und wenden uns jenem zu, was in der Seele der Menschen das Beste und Tiefste ist... Wir sind einfach auf der Suche nach einer höheren geistigen Weltanschauung und einem höheren Leben.“

Im gleichgestimmte Grundton gegen Öde und Verzweiflung leitet Ernst Bloch sein „Geist der Utopie“ (1918) ein: „Das macht, wir haben keinen sozialistischen Gedanken. Sondern wir sind ärmer als die warmen Tiere geworden; wem nicht der Bauch, dem ist der Staat sein Gott, alles andere ist zum Spaß und zur Unterhaltung herabgesunken. Wir bringen der Gemeinde nicht mit, weswegen sie sein soll, und deshalb können wir sie nicht bilden. Wir haben Sehnsucht und kurzes Wissen, aber wenig Tat und was deren Fehlen mit erklärt, keine Weite, keine Aussicht, keine Enden, keine innere Schwelle, geahnt überschritten, keinen utopisch prinzipiellen Begriff. Diesen zu finden, das Rechte zu finden, um dessentwillen es sich ziemt, zu leben, organisiert zu sein, Zeit zu haben, dazu gehen wir, hauen wir die phantastisch konstitutiven Wege, rufen was nicht ist,

bauen ins Blaue hinein, bauen uns ins Blaue hinein und suchen dort das Wahre, Wirkliche, wo das bloß Tatsächliche verschwindet - incipit vita nova.“ Wenngleich Bloch und Lukács, zwei radikale Kritiker in der „gottverlassenen Welt“, unter dieser nicht dasselbe verstanden, so ist der philosophische Ort beider das gleiche: „die Abweisung der gegebenen Welt... und die Notwendigkeit der Transzendierung dieser Welt“ (Sándor Radnóti, in: Die Seele und das Leben. Suhrkamp, Frankfurt 1977).

Der Sonntagskreis gehört zur antipositivistischen Kultur, die als Gegenbewegung für die Jahrhundertwende kennzeichnend war. Viele, die zu Lukács und Balázs kommen, die zu sich kommen wollen, sind Sucher nach Metaphysik. „Die Größen der geistigen Welt, an die wir uns hielten“, so Hauser in seinen Erinnerungen, „waren Männer wie Meister Eckehart, der deutsche Mystiker, Kierkegaard, der dänische Religionsphilosoph, Dostojewski, von dem wir wissen, daß er durch und durch konservativ war“. Jene sind das Fundament für philosophische, für moralische Lösungen in einer im Kriegschaos und Unglück versunkenen Welt: „Also saßen wir an den Sonntagen zusammen“, so Edith Gyömrői, „und versuchten zu diskutieren, was warum so ist. Wir wollten einfach wissen, was in der Weltschiefgelaufen ist“.

Im leeren Dasein, umgeben

von schwelender Kraterlandschaft, stellt vor allem Lukács die russische Idee, die die sozialistische Revolution heraufbeschwört, gegen den deutschen Krieg. Im Sonntagskreis, in dieser jungungarischen Akademie, glimmt das russische Sendungsbewußtsein: die Diskussionen über Sinn und Zukunft Rußlands in den literarischen Zirkeln der Universität Moskau zur Zeit Tolstois werden in Budapest als nunmehr eigene Hoffnung fortgeführt. Bei Lajos Fülep lesen wir: „Das Europa der Papierkultur und technischen Kultur liest seit Jahrzehnten erschüttert und mit der Sehnsucht einer Neugeburt, was die russischen Dichter über die Seele des russischen Volkes sagen, darüber, wie dieses Volk das Evangelium wiedererlebt und lebendig macht. Dostojewski, der größte Dichter und tiefste Kenner des russischen Volkes, verkündet, daß das geistig und moralische völlig verderbte Europa vom russischen Muschik erlöst wird, diesem neuen erwählten Volk Gottes.“ Solcherlei ist nicht jedermanns Sache, denn „die Mystik ist nicht das tägliche Brot der Seele“ (Káldor): der ekstatische, transzendierende Ausbruch in der eigenen Brust wird methodisch gekühlt durch die Hinwendung des Kreises zum Neukantianismus, mit der Einbeziehung geschichtsphilosophischer und sozialwissenschaftlicher Probleme. Aber: der Mensch lebt nicht vom Brot allein (Dudinzew) und so sitzen die Sonntäglern

neut zwischen zwei Stühlen, zwischen dem chiliastischen Ideal und dem neukantianischen Formalismus. Deutlich wird die Spannung zwischen dem eschatologischen Überschuß, der den Kreis zusammenfügt, und dem Anspruch auf wissenschaftliches Philosophieren an Karl Mannheim, der unter allen Umständen (insbesondere mit dem Kommunismus vor der Tür) seine kritische Unabhängigkeit bewahren will. Er ist weder den Verheißungen von Blochs „Geist der Utopie“ erlegen noch denen in Lukács' „Geschichte und Klassenbewußtsein“. Emphatisch begrüßte die Zeitgenossin Margarete Susman in der Frankfurter Zeitung den „Geist der Utopie“: „Dem, der in einer eisigen Sturmnacht im Schnee verirrt plötzlich vor sich ein einsames Licht aufblincken sieht, mag es ähnlich ums Herz sein wie dem, der in der finsternen, armen Sturmnacht der Kriegszeit plötzlich im Herzen Deutschlands ein fremdartig glühendes Licht aufgehen sah: eine neue deutsche Metaphysik.“ Karl Mannheim aber, wohlüberlegt und ohnmächtig, gerecht und schwankend, spricht zu Beginn seiner Rezension des nämlichen „Sturm- und Drang-Buchs, contra Krieg in Nächten hineingewühlt und durchgesetzt“ (wie Bloch später sein Jugendwerk bezeichnete) von einem „schwerer zugänglichen, esoterischen, in der deformierten Sprache der dekadenten Mystik unserer Zeit geschriebenen Buch“ um am En-

de doch noch die Bedeutung der „letzten Frage“ zu erkennen, anzuerkennen: „Solche Bücher bewahren jene Tradition und geben sie weiter, aus deren wachen Wendung noch immer allein die neue Metaphysik der künftigen Philosophie erwachsen kann“. Auf keinem Weg indessen mag er Lukács folgen, dessen „Geschichte und Klassenbewußtsein“ das Proletariat beruft zum einzigen geschichtlichen Träger der befreiten Zukunft. Mannheims relativistische Aufhebung dieser Invariante, in der er die marxistische Ideologiekritik gegen den Marxismus selber wendet (bei totalem Ideologieverdacht gibt es ja keine Wahrheit auf der Welt) erinnert auf sicher nicht ganz gerechte Weise an Marx' Kritik an Proudhon aus dem „Elend der Philosophie“: „Er will die Synthese sein, und er ist ein zusammengesetzter Irrtum. Er will als Mann der Wissenschaft über Bourgeois und Proletariern schweben; er ist nur der Kleinbürger, der beständig zwischen dem Kapital und der Arbeit, zwischen der politischen Ökonomie und dem Kommunismus hin- und hergeworfen wird.“

Chiliasmus und Bolschewismus: In seinem Aufsatz reflektiert László Radványi das uneingeholte summum bonum der Welt, das Scheitern der chiliastischen Ideen zum Reich Gottes auf Erden: „... weder eine jenseitige Erlösung in zeitlicher Nähe noch eine irdische Erlösung in utopischer Zukunft ist eine empirisch-faktische Realität.“ Das alles-wollende Überhaupt des Chiliasmus, der keine Kompromisse kennt, und ihm gegenüber die Empirizität der irdischen Welt – sie harren der Vermittlung. Radványi steht in seiner Spekulation zur „Transzendenz in Immanenz“ auch unter dem Eindruck von Blochs 1921 erschienenen „Thomas Münzer“, in dem die messianische Forderung mit der proletarischen Revolution diesseitig verschränkt, zu verschränken ist („Derart also vereinigen sich endlich Marxismus und Traum des Unbedingten im gleichen Gang und Feldzugsplan“). Es sind aber vor allem die Revolutionserfahrungen, die Radványi bewegen: wie können wir das Gute verwirklichen, ohne Jenseiterei und ohne Gott, aber doch mit dem mächtigen chiliastischen Impuls der Menschengeschichte?

Radványi sucht und hofft im Bolschewismus den Übergang zu einer Epoche, in der „neue,

ganz unerwartete und bedeutungsvolle Möglichkeiten und Wirklichkeiten für den menschlichen Geist entstehen werden“. Ab 1926 lebt er in Berlin und leitet die Marxistische Arbeitsschule, 1952 kehrt er aus der Emigration in Mexiko mit seiner Frau, Anna Seghers, und dem Traum der Jugend dorthin zurück: als Professor für Wirtschaftswissenschaften an der Humboldt Universität.

„Umso schlimmer für die Tatsachen!“, dieses bekannte, heftige Diktum ist Banner des Sonntagstischs. Und konfliktreich selbstbedacht heißt es „... daß wir hier so sitzen dürfen, so scheinbar unbeschwert, während zugleich Tausende im Schlamm der Schützengräben verrecken – angeblich eben im Namen der Kultur, wie wir hier treiben: das ist unser Verbrechen.“ Dostojewskis Ethik lehrt sie, in den Worten Balázs', „daß ich mich nicht damit zufriedengeben kann, selbst 'anständig' zu leben, weil ich für jede um mich her geschehende Ungeheuerlichkeit verantwortlich bin, wenn ich sie nicht angreife.“

Der Sonntagskreis sucht auf mehrfache Weise den Ausbruch aus den dumpfen Gegebenheiten. Dieses Mehrfache macht gerade die Vielfalt wie auch eine innere Unvereinbarkeit der einzelnen Richtungen aus, enthält allemal den Zweifel, die Verzweiflung. Was bisher war, was jetzt ist, reicht nicht aus. In erhöhtem Überdruß an einer Zeit, in der Franz Marx im Schützengraben verreckte („Die Maler haben die Zwischenhändler verteidigt und den Seßhaften das Hinterland warm gehalten“), steht anderenorts, im „Geist der Utopie“, die Retrospektive: 'Was jetzt war, wird wahrscheinlich bald vergessen sein. Nur eine leere, grausige Erinnerung bleibt in der Luft stehen... Es lohnt sich nicht mehr, darüber zu reden.' Es klingt Blochs „Denken heißt Überschreiten“ aus dem Vorwort zum „Prinzip Hoffnung“ bei ihnen utopisch an. Und auch die Apokalypse: Stein um Stein muß die bürgerliche Ordnung, die „reelle Macht der Gebilde“ abgetragen werden, damit ihr „incipit vita nova“ sich verwirklichen kann. Sie kämpfen auf ihre Art, damit nicht mehr gekämpft werden muß. „Der Messias kann nur bei vollendeter Ketzerei kommen“ schreibt Lukács in seinen Dostojewski-Notizen, die die späteren Theorien der Verdinglichung ankündigen, gar Max Webers Bild der kapitalisti-

schen Gesellschaft als „ehernes Gehäuse“ vorschein lassen: Die Seele schreit emporgegen den Zustand der Welt – Gottes Reich ist in uns.

„Um mich herum überall Tod und Vernichtung... und ich, die eingeengte Kreatur, floh mit dem Instinkt der in Todesgefahr geratenen individuellen und kollektiven Existenz zum Absoluten vor einer bis ins Knochenmark verfaulten Wirklichkeit. Welche wunderbaren Wege öffneten sich durch die Bibel... Bibel-Ady-Dostojewski-Kierkegaard-Claudel: In allen ihren Wirkungen ist etwas von der revolutionären Haltung des absoluten Individualismus gegen den sinnlosen, rasenden Kollektivismus des Krieges.“ – hier, bei György Káldor, glüht der Funke, der zum Aufbruch führt, zum „Aufbruch der mystischen Seele gegen den unchristlichen Massenmord der mit tödlicher Maschinerie organisierten Wirklichkeit.“

Endre Ady, der bedeutendste ungarische Lyriker zu Anfang unseres Jahrhunderts: er ist die ethische, unbestechliche Protestgestalt der Sonntagsgeneration. Sein antibürgerlicher Individualismus setzt den menschlichen Wert jedes einzelnen Menschen gegen dumpfe, kollektive Selbstvergessenheit, gegen nationale Verrohung. Sein Name taucht leitmotivisch immer wieder auf – am eindringlichsten bei dem Schriftsteller Ervin Sinkó, der in der Revolutionszeit Mitglied des Kreises wurde. Sein Lebensbericht „Vor dem Richter“ gehört ohnehin zu den ergriffensten Erfahrungen beim Lesen des Buches. „Wir in der Welt: das heißt auch auch die Welt in uns. Wir im Schützengraben, heißt auch, der Schützengraben in uns“ – die Revolution hat ihre eigenen Geschichte im Leib: Sinkó erlebt, wie im Namen der Menschlichkeit Unmenschliches geschieht. Seine Gedanken kreisen um den zermürbenden Konflikt, um die närmliche elende, faszinierende, durchgehende dialektische Aufhebungskategorie, die bereits am Sonntagstisch dieser Generation letzthin die Runde trennte: zerbrechen, damit das Zerbrechen ein Ende nimmt. Aber der Stachel bleibt, der Widerspruch, dessen synthetische Auflösung eine neue Leidensqualität hervorbringt: Verzweiflung an der Unvereinbarkeit, Gutes zu wollen und Gutes zu tun. Bei allem dialektischen Einvernehmen – bei Sinkó lesen wir die gewalttätige Quadratur des

ethischen Kreises: er verkündete als Agitator der Räterepublik „daß es unter allen Umständen, gleich, mit welchem Ziel es geschehe, nicht erlaubt und Sünde sei, einen Menschen zu töten, daß es aber getan werden müsse, damit wir eine Welt erbauen können, in der dies sich nicht nur verbiete, sondern auch nicht mehr erforderlich sei. Einen Menschen zu töten ist Sünde, aber in diesem gegen die Gesellschaft geführten Kampf gibt es eine bewußte tragische Verpflichtung zur Schuld: die bewußte Aufopferung der individuellen sittlichen Reinheit um der Brüder willen.“

Die Räterepublik? An der Bukowina-Front erfährt Sinkó, was der Bolschewismus ist. Mit dem russischen Proletariat war „die internationale Revolution aus ihrem Grab auferstanden“, mit dem Zerfall der ungarischen Monarchie kommt für die Anhänger der Revolution der große Augenblick: der mögliche Beginn der wahren Geschichte der Menschheit, der sich behaupten muß noch bevor sich die Bourgeoisie erholen, der Kapitalismus sich reorganisieren kann. Ihnen gegenüber steht die ungarische Sozialdemokratie in Gestalt der Károlyi-Regierung, die zusammen mit dem Bürgertum die Geschichte dort fortsetzen will, wo sie in den Trümmern des Krieges abgebrochen war: die Errichtung einer bürgerlichen Republik nach westeuropäischem Vorbild. Im Sonntagskreis vertritt Lukács früh die Ansicht: „Gut, Österreich-Ungarn und Deutschland können Rußland schlagen, dann stürzen die Romanows, und das ist in Ordnung. Es kann auch geschehen, daß die westlichen Staaten Deutschland und Österreich schlagen, dann stürzen die Hohenzollern und die Habsburger, und auch das ist in Ordnung – wer aber wird dann uns vor den westlichen Demokratien schützen?“ Die Oktoberrevolution wird dann die früh gesuchte dritte Möglichkeit für jene, die den bösen Zauber des imperialistischen Krieges brechen wollen. Die Hoffnung auf den Anbruch des neuen Zeitalters in Europa lebt auf: die geschwächte sozialdemokratische Führung unter Károlyi tritt zurück, Sozialisten und Kommunisten bilden die Räteregierung unter Bela Kun, die sich von März bis Juli 1919 behauptete. Nach ihrem Sturz beginnt Verfolgung und Flucht, kommen blutige und massenhafte Repressionen. In den vier Monaten der Räterepu-

blik aber erlebt Sinkó, daß die moralische Atmosphäre sich nicht behördlich regeln läßt: „die proletarische Revolution erbt die in der verpesteten Luft des Kapitalismus aufgewachsenen Menschen.“ In einer Besprechung von Balázs' Drama 'Tödliche Jugend' erkannte Lukács: „Die Ideologie des Proletariats, sein Solidaritätsgedanke, ist heute noch so abstrakt, daß sie nicht fähig ist – über die Waffen des Klassenkampfes hinaus –, eine echte, auf alle Lebensäußerungen wirkende Ethik zu bieten.“

Sinkó erfährt aber auch, daß die christliche Nächstenliebe des Johannesevangelium nichts gegen die aufkommende Konterrevolution Horthys auszurichten vermag. Wie alle Mitglieder des Sonntagskreises wird er vom weißen Terror ins Exil getrieben.

Dort kehrt er zum chiliastischen Urgrund zurück, zum bäuerischen Gott der einfachen Menschen, zu Tolstoi – um „im eigenen Leben Christus' Beispiel zu verwirklichen.“ Nach diesem Adagio aber, ja seinetwegen, endet Sinkós Rückblick mit der Wiederkehr des trotzendes, peinigenden, befreienden Themas des revolutionären Anfangs: „Die Revolutionsziele sind herrlich, und die heutige Gesellschaft ist mörderischer als jede Revolution. Wir wollen die Ziele der Revolution und wollen deshalb so schnell wie möglich und mit aller Konsequenz die revolutionäre Gewalt.“

Ein reiches Buch: unter anderem schreibt Friedrich Antal über „Picassos Weg“ und Balázs über „Charlie Chaplin, der Revolutionär.“ In Lukács' „Dostojewski-Notizen“, Mannheims

„Grundproblem der Kulturphilosophie“ oder Hausers „Vorlesungen über Ästhetik“ erkennen wir Vorboten ihrer Hauptwerke. Und zur intellektuellen Gastfreundschaft des Sonntagskreises gehören auch die Bezüge zu nahestehenden Zeitgenossen, etwas Mannheims „Georg Simmel als Philosoph“, wie auch die Diskussion der eigenen Arbeiten: zum Beispiel Káldor über Mannheims „Ideologie und Utopie.“ Im Band lassen sich Spuren erkennen, die zur bedeutenden Frage des „Wärmestroms im Marxismus“ (Bloch) führen, zu einer kommunistischen „Kritik der praktischen Vernunft“, die zwischen Erkennen und Hoffen steht, das Erkannte und Erhoffte endlich zur Wirklichkeit werden läßt. „Das Einfache, das so schwer zu machen ist“ schrieb Brecht dazu.

Das haben die Mitglieder des Sonntagskreises auf ihre Art, am eigenen Leib, mit eigenen Kopf, an der eigenen Seele erfahren. Wir dürfen mit ihnen durchatmen, mit dem „Trotz alledem“ im Herzen, der den Kopf nicht ruhen läßt. Ein Gegenbuch zu Brechts „Tui-Roman“ liegt vor uns, berichtend über konsequente Intellektualität und ihren Preis in einer moralvergessenen Zeit. Ein erinnerndes Buch: an den langen Atem, der zum Kampf, zum Zweifel, zur Enttäuschung gehört.

Jan Robert Bloch

„Georg Lukács, Karl Mannheim und der Sonntagskreis“, herausgegeben von Eva Karádi und Erzsébet Vezér. Verlag Sandler, Frankfurt 1985, 319 Seiten.

Vor uns die Sintflut!

Die in diesem Buch versammelten Aufsätze von Jörg Bopp, zwischen 1979 und 1982 geschrieben, reagieren aus der Sicht des Psychologen auf die Dialektik dessen, was allgemein als der Wandel in den Werthaltungen der westlichen Industrieländer bezeichnet wird. Bopp ist ein psychoanalytisch orientierter Therapeut in einer psychologischen Beratungsstelle der Universität Heidelberg, also berufsmäßig mit den in seinen Aufsätzen 'behandelten' Gruppen befaßt; wenn er über die neue, andere 'Moral der Jugendlichen', 'Narzißmus', die 'neue Jugendrevolte', 'Beziehungskisten', der 'Psychoboom', 'Pooná' und über das Mißverhältnis von 'Apo-Generation und heutiger Jugend' - dies die Themen der einzelnen Aufsätze - spricht, weiß er, wovon er redet.

Alle Aufsätze drehen sich um die Ambivalenz, die im Wertewandel, in den 'neuen' Werten selbst versteckt ist: was auf der einen Seite wie die Befreiung von repressiven Normen durch die Hinwendung zu mehr und offener Sinnlichkeit und Lässigkeit aussieht, mag auf der anderen Seite als Terror des Unmittelbaren katastrophale Gestalt annehmen; was als autoritärer Irrationalismus erscheint, mag dennoch den Kern einer neuen Rationalität, eines kämpferischen Narzißmus besitzen, der sich nicht lustfeindlich und obrigkeitshörig enteignen läßt. Bopp versucht bewußt, sich freizuhalten von Klischees, in denen das Phänomen Jugendkultur definiert, eingeordnet und eben auch eingekreist wird; ein Er-

gebnis dieses Buches ist, daß es das, was da hilflos Jugendkultur genannt wird, als Einheit nicht gibt; und Bopp führt das praktisch vor in der Analyse der verschiedenen 'Szenen', denen die Aufsätze gewidmet sind, wobei er sich recht eng, aber nicht zu eng an die Beschreibung hält und von vorschnellen Deutungen Abstand nimmt.

Wie der Untertitel schon andeutet, sympathisiert Bopp letztlich, aber nicht kritiklos mit den Jugendlichen; und er tut dies in einem Maße, das über die oft hilflose Sympathie der Apo-Generation, die zwar für die Absichten der Jugendkultur, nicht aber für deren Formen gilt, hinausgeht. Bopp, selber einer, der die Apo-Zeit miterlebt hat und von ihr geprägt worden ist, setzt

sich im Aufsatz 'Vatis Argumente' auseinander mit der Kritik seiner Generation an der jetzigen; dabei arbeitet er heraus, daß sie sich zu den Jugendlichen im Prinzip genauso verhält wie die Generation ihrer Väter zur Apo: mit Unverständnis nämlich, das unterschwellig aggressiv reagiert bei allen Erscheinungen, die sich weigern, ins feststehende Schema - sei es das der herrschenden Kultur oder das der Linken - integriert zu werden. Dem „Deutungsimperialismus der Älteren“ (53), der herrschenden Kultur, die den Jugendlichen den Protest ausreden will, gesellt sich so noch das „linke Jägerlatein“ (76) derer, die behaupten, damals sei alles genauer auf den Punkt gebracht worden, die Jugendlichen heute seien entpolitisiert, überhaupt sei '68 alles besser gewesen, hinzu. Bopp macht darin die Angst der Linken ausfindig, ihre Ideale und Utopien nun im alternativen Alltag von anderen realisiert zu sehen, und deutet dies als die 'typisch deutsche' Haltung der linken Intellektuellen, denen wie ihren Vätern „Selbstironie, Lebenslust und Neugier“ (77) abgehen, anders als etwa in Italien oder Frankreich. Das muß man in dieser Absolutheit meines Erachtens nicht unbedingt genauso sehen, zumal es letztlich auf einem in Deutschland populären Vorurteil aufbaut, das Geist als sinnenfeindlich diffamiert, was man wohl nicht diesem selbst zuschreiben kann, sondern einem recht fest ver-

wurzelten Antiintellektualismus.

Ausdruck für diese Tendenz ist jedenfalls für Bopp die repressive Charakterisierung der Jugendlichen als 'neuer Sozialisationsstypus', also der mittlerweile zur Berühmtheit gelangte orale Flipper; Bopp sieht in diesem „nostalgischen Mythos“ „ganze Generationen... plötzlich im Eiltempo pathologisiert“, indem die Jugend „in ein krankes kollektives Subjekt verwandelt“ (87) werde. Im Gegensatz dazu bemüht sich Bopp zu differenzieren, indem er die ursprüngliche Formulierung der Analyse der narzistischen Jugendkultur, wie sie zum Beispiel von Thomas Ziehe vertreten wird, als sinnvoll akzeptiert und selber anwendet auf bestimmte 'Auswüchse' wie Pooná und den Psychoboom, sie aber nicht generell zuläßt als Erklärung und Deutungsmuster für die jugendliche Szene schlechthin.

In den Aufsätzen, die sich mehr mit dem allgemeinen Charakter der Jugendkultur befassen und wo er eher einen kulturell vorgetragenen, also in der Lebensweise realisierten oder wenigstens versuchten Jugendprotest sieht, findet Bopp so seiner Meinung nach Ansätze eines „reifen Narzißmus“ (41) vor, der sich mit Grund der herrschenden gesellschaftlichen Kälte widersetzt. Es zeigt sich dieser vor allem im neuen Verhältnis zum eigenen und fremden Körper, das mit den Apo-Forderungen einer

befreiten Sinnlichkeit ernst macht; Bopp will das nicht als narzißtischen Ausdruck jugendlicher Theoriefeindlichkeit gedeutet wissen, sondern als die Wiederentdeckung des Körpers als eines Erfahrungsraums ohne jede biodynamische Pseudophilosophie. Er weist aber, im Aufsatz über die 'Beziehungskisten' als 'neue Sexualfeindlichkeit', auf die darin liegende Gefahr „gekünstelter Zärtlichkeit“ (100) hin, die sich speist aus der sich aus der Theoriefeindlichkeit ergebenden Unfähigkeit, ja Angst vor sprachlicher Vermittlung: im gruppenspezifischen Zerreden der Begierden und Wünsche, die dann unrealisiert bleiben, wiederholt sich paradox genau das, was der Theorie als ganzer schlechthin angekreidet wird, nämlich daß sie als soziale Kontrolle auftritt (50).
aufzufinden: in der Psychoszene und in Poona; selbst wenn man sich in der Tat vor Klischees hüten sollte, hätte meines Erachtens mehr von dieser Reflexion auf diesen Grundzug des Alternativen in Bopps Analyse eingehen sollen; seine Untersuchung der Dialektik der Jugendrevolte bleibt so ein bißchen kritiklos in der Sympathie stecken. Das allgemeine Siegel der Theorie-

feindlichkeit: daß man seine Meinung für ausreichend hält, solange man davon nur überzeugt ist - was eben für vieles an der Szene typisch ist -, findet sich nun nämlich nur wieder bei genau den Formen des 'Protests', die Bopp zurecht recht scharf kritisiert.

Poona und die repressiven Psychotherapien der verschiedensten couleur interpretiert Bopp nun als die unbewußte Wiederholung dessen, wogegen die Anstrengung eigentlich gemacht wird: als „Renovierung des autoritären Prinzips“ (112). Der „Psychodrom“, wie Bopp das treffend nennt, stellt sich dar als die Unterwerfung unter den Therapeuten, der als unbedingten Gehorsam fordernder Führer auftritt und die Mitglieder der Gruppe in beständiger Abhängigkeit hält; was schon in der 'Beziehungskiste' als Sargnagel auftaucht, ist hier zum Prinzip erhoben: der „Problem-Narzißismus“, wie Bopp das nennt als Differenzierung zum reifen Narzißismus, vermittelt den 'Therapeuten' den Schein außerordentlicher Autonomie und Freiheit im Rahmen einer „schwülen Offenheit“ (115), unter deren dünner Decke sich ein erhebliches Maß an Aggressivität ver-

birgt. Die ersehnte Unmittelbarkeit wird hier als Reflexionsfeindlichkeit zur absoluten Willkür, der Illusion von Autonomie: „das Subjekt setzt sich hier selbst, indem es sich auf seine psychische Konstitution zurückzieht, ohne Orientierung an den äußeren Bedingungen. Denken, Besitz, Arbeit verlieren als Konstitutionsbedingungen an Bedeutung. Die Auseinandersetzung mit äußerer Natur und Gesellschaft wird als störend empfunden und unterbleibt deshalb“ (115). Beschwingt im Hier und Jetzt geht sowohl im Psychodrom als auch in Poona der kritische Impuls der 'Jugendrevolte' verloren in der narzißtischen Verfallenheit ans Unmittelbare, oder genauer: an die Illusion des Unmittelbaren; was sich selbst als Kritik imaginiert, versinkt in der Mythologisierung der eige-

Was mir Bopp, weil er verständlicherweise gegen die linken Apo-Klischees angehen will, zu wenig herausarbeitet: den Zusammenhang von Theoriefeindlichkeit und der Sucht nach dem Unmittelbaren, führt ihn dazu, das zwanghafte Bedürfnis nach Unmittelbarkeit, das sich letztlich wiederum der Autorität verschreibt, nur in den extremen Randzonen seines Gegen-

standsbereiches Jugendkulturellen Kraft, aus der sich die ganze Jugendkultur doch speist; wo der Widerstand, ohne reflektiertes Ziel, zum Selbstzweck wird, wird Autonomie zur Pose.

Die Spannung, die zwischen diesen Polen der regressiven Aufgabe der Autonomie und der reifen Realisierung des kritischen Potentials des Narzißismus angelegt ist, kennzeichnet dieses Buch; Bopp tritt ein für „aufgeklärte Gefühle“ (60), und diese Versöhnung von kritischem Verstand und Emotion, diese Utopie von Vernunft im Zusammenhang mit der stets bewußt gehaltenen Dialektik der realen Entwicklung läßt dieses Buch außerordentlich lesenswert werden. Jenseits aller 'Verständigungstexte' kann dieses Buch zur Selbstverständigung beitragen, gerade aufgrund der kritischen Distanz, die Bopp voller Sympathie zur Jugendkultur hält.

Friedhelm Lövenich, Köln

Jörg Bopp, *Vor uns die Sintflut! Streitschriften zur Jugend- und Psycho-Szene; Reinbek bei Hamburg (rororo) 1985.*

'Vom intellektuellen Eros'

Der Literaturwissenschaftler Roger Willemsen hat in der Serie Piper ein Portrait Robert Musils veröffentlicht, das sowohl Biographie wie ernstzunehmende Auseinandersetzung mit dem österreichischen Dichter der Eigenschaftslosigkeit ist. Sein Text mit dem Untertitel 'Vom intellektuellen Eros' ist so gelungen, daß er in Zukunft Germanisten aus der Verlegenheit helfen kann, wenn sie bezüglich einer Antwort auf die Frage nach der Existenzberechtigung ratlos herumstümpfern. Denn Willemsen gelingt es, ohne geschwätziges Allüren, den Sinn literarischen Produzierens für die Selbstreflexion unserer Gesellschaft klarzustellen.

Wer über Robert Musil schreibt, ist dazu allerdings auch aufgefordert, ja verpflichtet. Nur, an dieser Aufgabe sind schon ganz andere gescheitert. Was mit ein Grund dafür ist, daß die Wirkungsgeschichte Musils aus einer Kette verpasster und verpatzter Chancen von Einzelnen, Cliquen und schließlich der kulturellen Öffentlichkeit selber besteht, sich die zweifellos stachelige Frucht seines Werkes anzueignen - ganz im Gegensatz zu Thomas Manns Œuvre zum

Beispiel, der es seinen Lesern aber auch leichter machte.

Willemsen hat mit einer Mischung aus biographisch interessiertem Blick und großzügig interpretierendem Sachverstand genau den richtigen Abstand zu Musils Texten, um weder einer literaturwissenschaftlichen Fliegenbeinzählerei zu verfallen noch nur Anekdotisches mitzuteilen.

Willemsens Fazit - nein, es sind nur die letzten Sätze seines Buches - kann daher auch den



Robert Musil

Bogen bis zur Rolle der Literatur in der heutigen Gesellschaft spannen:

„Spät taucht Musil aus der Geschichte der Literatur auf und steht maßgeblich gegen sie. Sein Name teilt heute ihr Schicksal und zugleich das der Geltung kritischen und utopischen Denkens. Es ist, wie Musil wußte, gefährdet.“

Es kann nur, folgt man Musils Denkbewegungen mit seinem Biographen Willemsen, ein Mißverständnis gewesen sein, das, lange nach Musils Tod, eine ganze Literaturbewegung – die Neue Innerlichkeit – nach sich gezogen hat. Unter deren Nachwirkungen leidet die Literatur heute noch. Das Mißverständnis, das sie verursacht hat, wäre zu vermeiden gewesen, hätte man Musil besser gelesen und nicht, wie meist geschehen, nur vom Scheitern dieses Autors gesprochen und seiner Unfähigkeit, Bücher konsequent zu Ende zu komponieren.

Hier will Willemsen berichtigen. Um welches Mißverständnis geht es?

Kurz gesagt, um das mißverständene Verhältnis von Individuum und Gesellschaft.

Willemsen schreibt von Musils Tendenz, sich 'über die zopfige Kultur des Bildungsbürgertums' lustig zu machen und fährt fort:

„Weit entfernt von der Bildungstrunkenheit der Fin-de-siècle-Autoren nimmt Musil die Tradition als Material und Vorschlag, als Abschlag auf Problemlösungen und oft unhistorisch, nämlich eigentlich als einen Zustand auf.“

Heutzutage gebraucht man den Begriff der Postmoderne, um die Verwandlung der Bildungstrunkenheit zu Beginn des Jahrhunderts in die Katerstimmung der Entfremdung nach den beiden Weltkriegen zu erklären. Aber ob man, wie Musil es seinerzeit tat, Tradition als Materialfundus aufnimmt oder verkatert Literatur produziert wie die Neue Innerlichkeit, macht einen Unterschied. Denn Musil wollte den Ursachen sowohl der Bildungstrunkenheit als auch des Entfremdungskaters auf den Grund gehen.

Willemsen verfolgt mit seiner Biographie die Spuren dieses Projekts, wie sie in Musils Lebenslauf eingelassen sind. Dabei, man beachte das obige Zitat, fließt auch Kritik mit ein, sie wirkt aber, aufs ganze des Textes gesehen, wie die sokratische Kunst, unaufdringlich oder listig

fremden Gedankenfiguren ans Licht zu helfen.

Sein Ausgangspunkt ist die These, daß Musil nur über die Naturwissenschaften zur Literatur fand. Daher rührt sein Querstreben zu beiden geistigen Traditionen. Denn Musil unterlegte der Wissenschaft ein ästhetisches a priori und der Literatur ein wissenschaftlich-exaktes. Die bekannte Formel dafür im 'Mann ohne Eigenschaften' war die ironische Forderung nach einem 'Generalsekretariat der Genauigkeit und Seele'. In einer an Walter Benjamin erinnernden Argumentation begründet Willemsen weiter, warum Musil nur einen destruktiven und keinen normativen Begriff von Literatur haben konnte. Literatur hat nämlich den Einzelfall, die Ausnahme (von der Regel), das Individuum aus dem Geflecht der Funktionen herauszusprengen, in das alle drei – dies das Merkmal der kränkelnden Moderne – fremdbestimmt eingespant sind. Es ist diese 'Operation', die für Musil allererst das Prinzip der Eigenschaftslosigkeit enthüllte. Denn sobald das Individuum aus den Rollencharakteren und sozialen Konventionen herausfällt, steht es paradox, unhaltbar und inhaltsleer da. Statt aber nun das Individuum emphatisch gegen den Rest der Welt zu behaupten oder es narzißtisch in Watte zu packen, löste Musil es aus seinen Zusammenhängen und schaute – mit wissenschaftlichem Genauigkeitsanspruch – zu, was passiert: Das Ich schrumpfte für ihn zu einer neutralen Verknüpfungsinstant der Wahrnehmungen, Empfindungen und Gedanken. Doch blieb es ihm gleichzeitig auch – hier liegt seine ästhetische Grundidee – die menschliche Urgestalt unmittelbaren Sinns.

Die Frage, die Willemsen interessiert, lautet: Wie kommt man ohne Sprung im Weltbild mit diesem Widerspruch zurecht? Gar nicht, lautet die Antwort, die er mit Musil gibt, und erläutert sie wie folgt: Die einzig noch mögliche Selbsterfahrung in der maroden Moderne besteht gerade in diesem Sprung innerhalb des Weltbildes. Ihn tätigernd erfährt das Individuum die eigene Gestaltlosigkeit genauso wie diejenige der Gesellschaft, aber auch die Möglichkeit ihr Abhilfe zu schaffen. Die Literatur gibt dabei Hilfestellung:

„In diesem Vorgang löst die Dichtung das liquide Ich aus den Verankerungen der Moral und setzt es in einen freien Raum ethi-

schen Verhaltens... Auf dieser elementaren Stufe (nimmt sie) an der Veränderung des Wirklichen teil.“

Dies mag zwar nur wishful thinking sein, aber wenn Willemsen in der Folge Literatur den 'Wahrheitsanspruch repressionsfreien Erfahrens' zuerkennt, befindet er sich zweifellos in anerkannter Gesellschaft, nämlich der von Jürgen Habermas. Es ist sicherlich kein Weg weiter als der von Musil zu Habermas, doch Willemsen gelingt es, zwischen beiden eine Brücke zu schlagen. Warum auch nicht, obwohl, das sei nicht unterschlagen, er ihn mit keinem Wort erwähnt.

Doch wenn Habermas von Normativität, Instrumentalität und Expressivität als den drei Bestandteilen kommunikativer Vernunft spricht, so scheint Willemsen diese Bestimmungen einfach umzukehren, um – über eine Interpretation der Moosbrugger-Figur im 'Mann ohne Eigenschaften' – zur Kennzeichnung des 'wilden Dichters, der kein Werk hat' zu kommen:

„Sein Handeln ist amoralisch, seine Motivation außermoralisch, sein Sprechen zeichnerisch, visionär oder ganz vopsprachlich, nämlich musikalisch oder tänzerisch.“

Diesem außermoralischen Bereich hat sich auch die nicht-wilde Literatur anzunehmen, so lautete Musils ästhetische Forderung. Willemsen nennt ihre Ziele:

„Erweiterung von Erfahrungsräumen, Revision von Entfremdungszusammenhängen und Reformation des Tastsinns (also der Sinnlichkeit).“

Damit sieht Willemsen Literatur an einem – hier ist die Verbindung zu Habermas deutlich – 'qualitativen Begriff des Sozialen' arbeiten. So war für Musil denn auch, spätestens seit dem bestimmenden Motiv der Geschwisterliebe im 'Mann ohne Eigenschaften', die kleinste soziale Einheit nicht mehr das Ich, sondern das Paar – Zitat Musil:

„... einer ist ein Narr, zwei eine neue Menschheit.“

'Alle Linien führen auf den Krieg'. Sagte Musil dies von den Handlungssträngen seines großen Romans, so traf das eine zeitlang auch auf Musils eigenes Weltbild zu. Willemsen umgeht Musils peinliche Kriegsbegeisterung zu Beginn des 1. Weltkrieges nicht, sondern erklärt sie nüchtern aus der inneren Logik eines Selbstmißverständnisses. Da Musils Gesellschaftsbild auf

dem Gedanken sozialer und individueller Gestaltlosigkeit beruhte, konnte es ihm zumindest plausibel erscheinen, den Krieg als Bruch mit diesem Zustand zu begreifen, denn Disziplin und Ordnung paaren sich im Krieg mit anarchischer Amoralität zu einer explosiven Mischung emphatischer Begeisterung und scheinbarer sozialer Kommunikation.

Musil korrigierte seinen Denkfehler ungefähr 1917. Er lag für ihn darin zu glauben, daß der Krieg die Gestaltlosigkeit der funktionalen Sachzwänge beendet, statt, wie es richtig ist, ihn als deren Höhepunkt zu begreifen. Der 'Mann ohne Eigenschaften' protokolliert die Berichtigung dieses Fehlers. Musil versuchte mit seinem Roman nun, die gewaltfreie Utopie des 'anderen Zustands' auszumalen.

Der Versuch, diese repressionsfreie Erfahrung als Quelle einer anderen Gesellschaft zu versprachlichen – auch und gerade gegen die Zeitereignisse – 'erotisiert', laut Willemsen, Musils Texte, betreffen sie ihm doch 'den nicht verdrängbaren und nicht transzendierbaren Rest einer Menschlichkeit des Unmittelbaren'.

Es ist diese Intelligenz des Gefühls und Genauigkeit der Seele, die Musil dazu bestimmte, 'Beiträge zu einer geistigen Bewältigung der Welt' liefern zu wollen. Dem Mangel an Verständnis diesem Projekt gegenüber kann Willemsens Buch vorzüglich abhelfen. Denn für ihn findet – und nun kommt tatsächlich sein Fazit – unsere Zeit in Musils Werk ihren genauesten Ausdruck, gerade in seinem fragmentarischen Charakter.

Eine von Willemsen mitgeteilte Äußerung Musils trifft das aufs deutlichste: Er wolle, so sagte er in einem Interview, „den Roman am liebsten mittendrin mit einem Komma beenden“.

Torsten Meiffert, Hamburg

Roger Willemsen: Robert Musil. Vom intellektuellen Eros. Serie Piper Protrait SP5208

Ein Garten als Lebenszweck

Unter Künstlern und Kunststudenten ein Geheimtip, von Reiseführern eigentlich mißachtet und für die wissenschaftliche Forschung nur sporadisch von heftigerem Interesse ist jener Garten von Bomarzo, zu dem das Buch von Horst Bredekamp (Text) und Wolfram Janzer (Foto), „Vicino Orsini und der heilige Wald von Bomarzo“, erschienen ist.

Mitten in dem gerade wiederentdeckten Etrurien, unweit von Viterbo, erstreckt sich Bomarzo auf einem Höhenzug, umgeben von einer Landschaft, die mit ihrem Gegenüber sanftschwingender Hügel und schroffer Felsüberhänge wunderschön ist. Unterhalb des Ortes liegt der Garten, den Vicino Orsini, Sproß des mächtigen und weitverzweigten Orsini-Klans, zwischen 1547 und 1584 errichtete, unterstützt von Künstlern, die der Bildhauerschule um Raffaello da Montelupo entstammen. Der Titel des Buches verweist auf die Vorgehensweise der Arbeit. Anhand von Briefen, historischen Daten und Äußerungen seiner Freunde wird die Person Vicino gezeichnet, um darauf aufbauend eine Enträtselung des Skulpturenprogramms des „boschetto“ (Wäldchen) zu leisten, wie Vicino selbst seine Anlage in den Briefen nennt.

Neben der Klarheit des inhaltlichen Aufbaus steht eine spürbare Uneinheitlichkeit der Interessen, die die Beteiligten an das Buch binden.

Der Verlag scheint seinem Anspruch an der Herausgabe aufwendiger Hochglanz-Produktionen gerecht werden zu wollen, der Fotograf wollte nicht auf einen Abbildungslieferanten reduziert werden und der Autor beanspruchte, so das Vorwort,

immer mehr Seiten um die immer umfangreicher werdende wissenschaftliche Arbeit dokumentieren zu können.

Das Nebeneinander dieser individuellen Interessen findet seinen formalen Ausdruck in der merkwürdig todeskultischen Rahmung, mit der sich Titel, Autor, Fotograf und Verlag auf der Titelseite umklammern. Äußerlich ist das Ergebnis imposant bis abschreckend. Zwei, sowohl seiten- als auch abbildungsstarke Bände, verhindern ein genüssliches Lesen in der Sofaecke oder im Bett. Aufgeschlagen und hintereinandergelegt – die praktischste Art der Handhabung – beanspruchen die Bände einen Raum von ca. 60x50 cm. In dem Maße, in dem das Buch Besitz ergreift von einem herkömmlichen Schreibtisch, fordert auch der Inhalt ein hohes Maß an Aufmerksamkeit und Engagement. Er setzt grundlegende Kenntnisse der Geschichte und der Kunst des 16. Jahrhunderts voraus und ist wohl auch in der Erwartung einer gewissen Stöberleidenschaft geschrieben, da sich die Leserin/ der Leser darauf einstellen muß, ständig zwischen dem fortlaufenden Text in dem ersten Band und den Abbildungs- und Anmerkungsverweisen in dem zweiten Band hin und her zu blättern.

„Wenn mir Euer wunder-

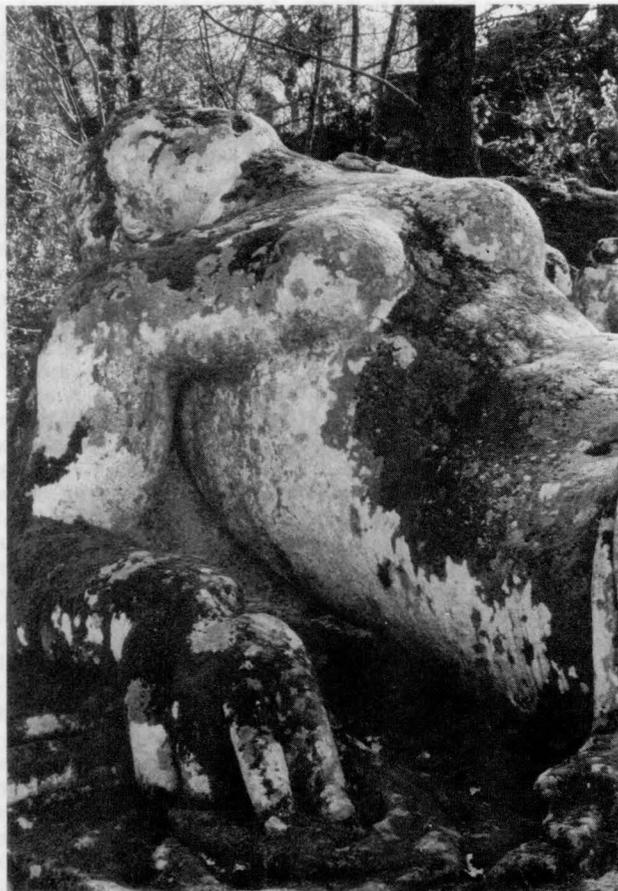
schöner Ort Bomarzo in den Sinn kommt, komme ich nicht umhin, einen Seufzer auszustoßen; denn als ich dort war, gefiel er mir so sehr, daß ich (zu sagen) wage, daß keiner der Herrn des Hauses Orsini einen schöneren und angenehmeren Ort besitzt als Euren.“

Dieses enthusiastische Lob spricht Francesco Sansovino 1565 aus, und er meint damit den gleichen Ort, der dem heutigen Publikum wegen seiner kolossalen, schrecklich-erstaunlichen Skulpturen als „Parco dei Mostri“, als Monsterpark, offeriert wird.

Ein Foto von W. Janzer zeigt die unpräzise Wirkung, die das Gelände besonders heute hat, da den Skulpturen die ursprüngliche, leuchtende Farbgebung fehlt. Im Schutz der Bäume gelegen, sind von dem Ort und von dem Orsini-Palast aus nur einige unverfängliche Architekturfragmente zu erkennen. Damit wird das „Wäldchen“ seinem Anspruch als Arkanum, als Geheimbereich gerecht, wie er in keinem Garten seiner Zeit fehlt. „Nicht die Anlage insgesamt, sondern die Gewichtung der Teile ist eigentümlich: Was ur-

sprünglich in einer Ecke verborgen wird, erhebt Vicino zur dominierenden Form...“ (S.64). Es ist wohl auch ein Ergebnis der Arbeit von H. Bredekamp, daß er dieser werbewirksamen Geisterbahn ein intelligentes Programm entgegenhält.

Den Anfang der biographischen Untersuchung bilden zwei den äußeren Ruhm Vicino begründende Fakten: seine schon in jungen Jahren aufgebauten freundschaftlichen Beziehungen zur venezianischen Literaturwelt, deren „aufrührerische Geisteshaltung“ prägend gewirkt hat, und seine Karriere als Soldat, die die Außenwelt zu Lobeshymnen veranlaßt. Für Vicino jedoch ist die Konsequenz aus seinen Kriegserlebnissen, sich „desillusioniert und angewidert“ endgültig nach Bomarzo zurückzuziehen. Anhand von Briefen Vicinos belegt H. Bredekamp, daß diese Privatisierung nicht als idealistische Weltflucht verstanden werden kann, sondern als „Opposition“. Vicino mißachtet die gesellschaftliche Position seiner Nachbarn, mit denen er gerne und oft zusammen trifft, nutzt deren Machtbefugnisse auch aus, bewegt sich



Aphrodite Pandemos



Satyra

aber in seinem Kontakt zu ihnen auf einer bewußt persönlichen Ebene. Dies verdeutlichen besonders die Briefe an Alessandro Farnese, den Enkel Papst Paul III. In seiner Beziehung zu den „Großen“ wird die Doppeldeutigkeit der Psyche Vicinos deutlich. Sein Gefühl der Unterlegenheit – er ist der Sohn eines Condottiere – sublimiert er durch Provokation und dem „Wunsch nach Egalität“: „... wie jemand, der sich großlos aus dem Staube macht, ohne Erlaubnis zu fragen, komme und gehe ich und mache, was mir gefällt.“ (Aus einem Brief vom 14.5.1577)

Es gehört zum Wert dieses Buches, daß H. Bredekamp die phasenweise Errichtung des „Wäldchens“ mit der Veränderung der psychischen Befindlichkeit Vicinos verbindet. Er zeichnet dabei aber kein von schnüffelnder Neugier inspiriertes Psychogramm – eine Gefahr, die durchaus in dem Umgang mit persönlichen Aufzeichnungen besteht – , sondern mißt die Person immer an ihrer gesellschaftlichen Außenwelt.

Ein grundlegendes Ergebnis dieser ausführlichen Quellenforschung ist, daß H. Bredekamp anhand von ausgewählten Briefstellen nachweisen kann, daß die theoretische Grundlage für Vicinos Vorstellung einer „zwangsg- und hierarchiefreien Gemeinschaft“ auf der Philosophie Epikurs beruht. Vicinos „Verhältnis zu Magen und Geschlecht bedeutet nie nur subjektive Befindlichkeit; in der Renaissance-Variante des Epikureismus fand seine Theorie der Hauptsinne ein Bezugsfeld, dessen 'naturrechtliche' Verhaltensnorm eine Rebellion gegen die ethischen Maßstäbe der Kirchenkultur beinhalten. Wenn der Garten wesentliche Momente von Vicinos Innenleben aufnehmen wird, ist daher auch das Außenverhältnis zu befragen, das sich aus seinem radikalen Sensualismus ergab.“ (S. 46) Vicino radikalisiert den epikureischen Sensualismus, indem er diesen vorwiegend Leib konzentriert interpretiert. Der Magen und die Sexualität sind Hauptzentren einer körperlichen und geistigen Wohlbefindlichkeit und deshalb auch die Kerninhalte der Briefe, die Vicino an seinen Freund Giovanni Drouet schreibt.

Solange diese sinnebetonende Theorie mit dem praktizierbaren Leben übereinstimmt, ist die Welt für Vicino in Ordnung. Der Tod seiner Freundin

Adriana della Roza wiegt weniger schwer durch den unmittelbar darauf folgenden Entschluß, Gulia Farnese zu heiraten. Als diese stirbt, stehen ihm seine Mätressen zur Seite. Nachdem ihn seine langjährige Freundin Laura verläßt, findet er Vergnügen an einem jungen Mädchen aus Bomarzo, Delia de Clemente.

Zum Bumerang wird die Feier der Sinnlichkeit, als im zunehmenden Alter die Gebrechlichkeit des Körpers und der Potenz deutlich werden. Die Unerfüllbarkeit des eigenen Anspruchs, an dem Vicino „unbeirrt“ festhält, hat eine immer dunkler werdende Schwermut zur Folge, für die es keinen anderen Trost gibt als die Kompensation über die Literatur. Der Stoff dieser Literatur muß die Exentrik eines Rabelais ebenso vertreten wie die exotisch-erotischen Abenteuerberichte aus den neuentdeckten Ländern, um für Vicino attraktiv zu sein. Ein Buch über die Gemütsruhe, vermutlich eine Seneca-Ausgabe, tut er als „Schwätzerlei“ ab.

Ebenso wie die Briefe behandelt H. Bredekamp die Inschriften in dem „Wäldchen“ als eigene Kunstform. Vicino läßt die Tafeln Ende der siebziger Jahre anbringen, vermutlich anläßlich eines angekündigten Papstbesuches. Die Worte dieser Inschriften halten die Balance zwischen Kommentar und Verschleierung; eine Sphäre des Objektiven bleibt auf der oberflächlichen Erscheinungsebene. Deutlich wird die umfassende philosophische und literarische Bildung Vicinos, ebenso – und dies ist die Quintessenz der Untersuchung – , daß das „Wäldchen“ zu verstehen ist als Ort außerhalb einer realen Wirklichkeit. Die innere Logik der Gestaltung und des Aufbaues begründet sich vielmehr aus dem Traum, in dem jedes Zeit- und Raumkontinuum aufgehoben ist. Als prominenteste Quelle für diese Art der sinnlich-phantastischen Traumreise, dies weist H. Bredekamp in detaillierten Bezügen nach, dient Vicino die „Hypnerotomachia Polophili“ Francesco Colonnas.

Mit der Analyse der Einzelobjekte vollzieht das Buch eine Wende hin zur ernüchternden Objektivierung und Rationalisierung. Die Spannung, die sich an den Ecken und Kanten, an den Sprüngen und Brüchen der Person Vicinos aufgebaut hat, wird kanalisiert und verläuft sich im Niemandsland der Quellenbelege.



Vergewaltigung

Entgegen seiner Vorgänger/innen sieht H. Bredekamp durchaus ein Programm in dem „Wäldchen“ und entwickelt eine gigantisch-akribische Argumentationslinie zum Beleg für die enge Verknüpfung der Anlage mit der Kunst und der Geschichte der Etrusker. Entlang dieses roten Fadens eröffnet sich Vicinos Lebenswerk als ein Wunsch nach einem „greco-ägyptischen Neuetrurien“.

In einer atemberaubend-schwirrenden, dabei immer ungebrochen-folgerichtigen Beweisführung, lassen sich nicht nur die eindeutig an den etruskischen Toteskult anknüpfenden Grabruinen unter diesen Begriff subsumieren, sondern auch ägyptische, griechische und vorkolumbianische Zitate. In dieser Argumentationsfolge ist das Arkadien der Isis/Aphrodite ein etruskisch-arkadisches Reich, und der Tempietto, auf dem höchsten Punkt des „Wäldchens“ gelegen, erweist sich als „toskanisch-etruskische Überhöhung“. Daß die Begründung dieses etruskischen Kontinuums eine politische Folgerichtigkeit

hat, weist H. Bredekamp mit den Briefen nach, in denen Vicino unverhohlen seine antirömische Position offenlegt. In der Ausschließlichkeit der etruskischen Bezüge wird auch die Schärfe der Anti-Haltung Vicinos deutlich. „Als Romulus und Remus noch Schafe hüteten, waren jene bereits ein Kulturvolk: Unter diesem Vorzeichen wurde die durch Funde, Ausgrabungen, historische und linguistische Forschungen geschürte Etruskologie der Renaissance als kultur-„politisches Mittel vorangetrieben, den Rang der Provinz gegenüber Rom hervorzuheben.“ (S. 85)

Diese Offenlegung eines Programms, das auf die politische Bedeutung des „Wäldchens“ abhebt, geschieht allerdings um den Preis der Reduktion. Die Linearität der Quellenbezüge nivelliert den vorher aufgezeigten subjektiv-rebellischen Zug und die Vielschichtigkeit der Psyche Vicinos und konzentriert sich auf den anti-römischen Gehalt der Briefe. In seiner Offenlegung geht H. Bredekamp jedoch nicht so weit, die politi-

sche und ökonomische Zugehörigkeit Vicinos zur Aristokratie mit einzubeziehen. Stattdessen benennt er Vicino über alle Zeiten und Schranken hinweg als 'Anarchisten'. Überdeutlich wird der glättende Umgang mit den Schriften Vicinos anhand der von H. Bredekamp ebenfalls als programmatisch nachgewiesenen Unterweltsmetaphern. „Bedeutsamer als die Feier der Leibesfreuden auf und über der Erde war der Nachweis, daß auch die Unterwelt, Sphäre der Schatten und der Pein, von demselben Prinzip wie Makrokosmos und Diesseitigkeit regiert war.“ (S.167) Dieser Nachweis, wie H. Bredekamp ihn führt, läßt keinen Raum für Irritationen. Gestützt auf die Leibeseuphorie Vicinos setzt sich die „Welt des Eros im Reich des Todes“ fort, und der Tartaros wird ein „fidelier“ Ort, vor dem das sinnliche Prinzip keinen Halt macht. Beinahe schon im Widerspruch dazu stehen die Briefstellen, in denen das Thema Tod eine wesentlich düstere Prägnanz hat, und Vicinos verzweifeltes Aufbegehren gegen die Akzeptanz eines körperlichen Verfalls stellen den gradlinigen Optimismus in Frage, den H. Bredekamp an den Objekten leben läßt.

Die selbstauferlegte Notwendigkeit, Konturen zu setzen – davon ist die Analyse der Einzelobjekte geprägt – erklärt vielleicht auch die Unterschiedlichkeit der beiden Teile, in die das Buch zerfällt.

Die Worte der Briefe liefern die inspirierten Worte für ihre Deutung, was besonders deutlich wird, wenn H. Bredekamp und Vicino gemeinsam zur Feier einer Sinnlichkeit anstimmen. Die Offenheit der Sprache Vicinos ermöglicht ein differenziertes Verständnis seines Wesens. Die Sprache der Skulpturen und der Architekturen ist dagegen wesentlich verschlüsselter und sublimier, und das analytische Verfahren einer ikonographischen und historischen Begründung ihrer Bedingtheit kann nicht in dem gleichen Maße unter die Haut gehen. Die Aktualisierung der erotischen Aura des „Wäldchens“ durch die Rückführung auf eine Philosophie entbehrt der knisternden Spannung, die nur zwischen den Zeilen fühlbar wird.

Aber was als Nachteil der Arbeit von H. Bredekamp dasteht, ist womöglich auch ihr Vorteil. Schockinszenierungen, exzessive Sinnesreize, Gewalttätigkeit und expandierendes Lustwollen

sind Erscheinungen unserer Zeit, die ihren Widerhall weit mehr in den Gestalten des „Wäldchens“ finden als in der historischen Quelle der Briefsammlung. Durch seine unpathetisch-rationalisierte Analyse entzieht er dem „Wäldchen“ die Möglichkeit, Auffangbecken zu sein für gefühlsschwangere Selbstanalysen und modernistische Sensationslüsternheit. Haben Sie Bomarzo schon bei Nacht gesehen?

„Die Dunkelheit der Bilder ist gewollt – sie entsprechen meinem Bild von Bomarzo – und tragen etwas von dem Geheimnis des Lebenswerkes von Vicino Orsini.“ (Wolfram Janzer)

Diese gewollt subjektive Einstellung seiner Arbeit gegenüber, die eben nicht „bloße fotografische Dokumentation“ sein will, hat dazu geführt, daß vielen der Fotos gerade dieser dokumentarische Wert verloren gegangen ist.

Zwischen den Extremen einer irisierenden Gräulichkeit und harter Schlagschatten taumeln die Fotos von einem Gefühlsausbruch ihres Machers zu anderen. Kunstproduktion ist immer auch Ich-Produktion, aber W. Janzer scheint oftmals das Du gänzlich aus den Augen verbannt zu haben. Im Rahmen einer Veröffentlichung dieser Art, kann die Leserin/der Leser allerdings den Anspruch erheben, informell mit einbezogen zu werden.

Die Aussage der Fotos, ins Verhältnis gesetzt zur Aussage des Textes von H. Bredekamp, läßt als Schluß nur zu, daß trotz der „fruchtbar-freundschaftlichen Zusammenarbeit“ das Ergebnis ein Nebeneinander ist.

Was der Eine zuwenig hat, hat der Andere zuviel.

Gabriele Werner, Hamburg

Horst Bredekamp: Vicino Orsini und der Heilige Wald von Bomarzo/Ein Fürst als Künstler und Anarchist. Fotografien von Wolfram Janzer. Wernersche Verlagsanstalt, 2 Bde., zweiter Band (Briefe) unter Mitarbeit von Dr. Maria Gazetti und Dr. Paolo Cherubini. 492 Seiten, 247 Abb.

Abschiedsbriefe an Deutschland

Aus „Deutschland“ – also in unserem Falle der BRD – ist beim besten Willen keine Heimat zu machen. Entweder es wird kitschig, wie viele der gutgemeinten Politfolksongs, oder melancholisch oder nazistisch, wenn wieder einer versucht, den chronischen Mangel an natürlich-patriotischer Gesinnung durch Beschwörungen deutschen Denkens und Fühlens oder durch Apelle an „dieses unser Vaterland“ zu beheben.

Seit dem Faschismus ist bei uns eine Leere dort eingetreten, wo bei anderen ein vielleicht gesundes Gefühl für ihr Land und ihre Kultur geblieben ist. Diese Leere füllt sich momentan durch die bundesweite Begeisterung für „unseren“ Bum-Bum Becker oder die Tennis-Fräuleins, eine Begeisterung, die deutlich zeigt, daß der Sport die einzige und sehr zerbrechliche Artikulationsform nationaler Identität geblieben ist. Auch die wird von vielen mit Selbstironie betrieben, und die durchaus vorhandenen neofaschistischen Gruppen und Strömungen demonstrieren gerade in ihrer Primitivität das Fehlen einer Massenbasis. Gewiß zeigt sich im Ausländerhaß das übliche Syndrom nationaler Borniertheit, ein kollektiver Narzißmus, dazu natürlich das Ergebnis bundesdeutscher Ausländerpolitik. Dennoch gibt es bei uns keinen Frankreich, Italien oder Großbritannien vergleichbaren Nationalstolz, geschweige denn so etwas wie in den USA oder auch in den lateinamerikanischen Ländern. Vielleicht ist das gut so. Vielleicht ist die deutsche Geschichte dieses Jahrhunderts das vorgeschobene Ende nicht nur des deutschen Patriotismus. Nationalismus und Patriotismus sind Haltungen, die den weltpolitischen Verflechtungen und Problemen ohneinicht gerecht zu werden vermögen. Hinter einem konsequent anzustrebenden Kosmopolitismus steht andererseits die Erfahrung, daß die Eigenständigkeit nationaler und regionaler Kulturen stirbt. Auch das ist wahrscheinlich nicht zu ändern, trösten mag Enzensbergers Einsicht, daß zwar die anderen, nichteuropäischen Kulturen zunehmend und ausschließlich an den Idealen westlich-kapitalistisch-industrieller Systeme orientiert sind, im Herzen des Westens aber, in den Großstädten, eine quasi polykul-

turelle Verwilderung um sich greift.

Die deutsche Heimatlosigkeit hat besonders für diese Prozesse sensibel gemacht, und der deutsche „Aussteiger“ ebenso wie der deutsche „Saniassin“ sind Symptom.

Die vorläufige Erstarrung der deutschen Verhältnisse Ende der siebziger Jahre hat viele Intellektuelle aus der Bundesrepublik vertrieben oder sie als „Fremde im eigenen Land“ sich fühlen lassen. Das war der Anlaß für den Schriftsteller und Verleger Hans-Jürgen Heinrichs, Freunde, die die Bundesrepublik verlassen haben oder sich dies gut vorstellen können, „Abschiedsbriefe an Deutschland“ verfassen zu lassen.

Herausgekommen ist eine sehr heterogene Sammlung von Briefen, die mal an „Hans-Jürgen“, mal an Bettina von Arnim adressiert sind, von Autoren wie Lothar Baier, Erich Fried und Ulrich Sonnemann bis zu Ginka Steinwachs und Karsten Witte.

Der ist ein kluger und nüchterner Mensch. Er schränkt das Pathos neudeutscher Exilierung gewissenhaft ein: „Was politische Kultur sei, das lernten wir am Vorbild der wohlweislich ferngebliebenen Emigranten, die uns in ihren Schriften aus der Fremde den Anstoß, den Enthusiasmus gaben, die Katastrophen in der Heimat analytisch zu verstehen. Aber: auszuwandern als ein in der Adenauer-Ära gewesener, unter den Kanzlern Erhard und Kiesinger aufgewachener Erwachsener, das käme mir unnötig pathetisch vor“.

Manche sind nie in „Deutschland“ angekommen: „Sehr geehrte Abstraktion! Abschied von Deutschland? Ich bin doch noch gar nicht in Deutschland angekommen. Erstens, weil Deutschland für mich nie mehr war als ein Phantasma, und als es mehr war, gar nicht 'Deutschland' war, sondern das 'Deut-

sche Reich'... und mit nichts anderem verbunden als mit Unterdrückung, Militär, Bombenangriffen, schlechtem Essen, 'Dienst machen' selbst als Kinderspiel, zerstörten Städten."

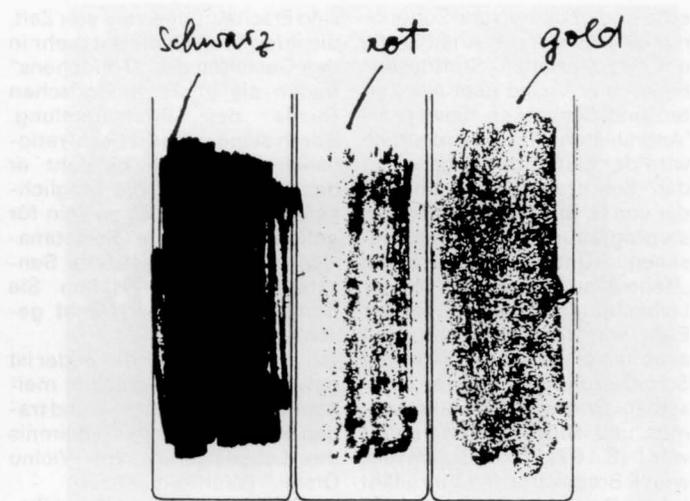
Staatenlosigkeit, das Gefühl, einer Abstraktion gegenüber zu stehen, wenn die Rede von Deutschland ist – das fällt an fast allen Beiträgen auf, auch dort, wo sie, wie der von Rosa Rigendinger, eine Existenz wie die der Hanna Simrock entwerfen, die seit 85 Jahren in der Nähe von Bonn lebt und sich listig und klug in den deutschen Katastrophen hat einrichten können.

Auch diese Mischung deutscher Trümmerfrauen und Brechtscher Großmütter plus weiblichem Überlebensinstinkt ist nicht frei von Kitsch. Außerdem ist sie anachronistisch. Frau Rigendinger geht dafür nach Paris.

Am meisten bewegt hat mich der Beitrag von Rolf Wintermeyer, der – ähnlich wie der Brief von Henning Eichberg – das deutsche Kleinstadtleben, den angepaßten Mief, stickige Sonntagsrituale und trostlose mittlere Karrieren schildert. Wintermeyer ging. Er machte es sich nicht leicht: „Ich wurde Lektor für Deutsch in Frankreich und bin es bis jetzt auch geblieben. In

den ersten Jahren aus Mimetismus fast Franzose, wie ich glaubte. Ansonsten je nach Bedarf und eigener Verpflichtung der gute Deutsche zum Vorzeigen (es sind nicht alle so) und der eigenen Nation gegenüber in kritischer, schnell verleugnender Distanz“. Für ihn hat sich die lange Zeit in Frankreich nicht so ausgezahlt, als wäre er nun dem deutschen Trauma entronnen, er hat verschiedene Phasen totaler Identifizierung mit Frankreich und kademäßig organisierter politischer Arbeit hinter sich, die aus „deutscher Inspiration“ entstanden war.

Die Deutsche Vergangenheit und die politische Situation in Frankreich, ein Leben ewig vor dem Leben schließlich, ein endloser Wartezustand, haben sich in einen Dauerschmerz und ein schwankendes Dasein aufgelöst: „Ich habe kein Heimweh nach Deutschland, habe eigentlich nie welches gehabt, aber die Rückfahrkarte ist gleichwohl gelöst, der Notanker der Psychologie hakt in den Korallenbänken (Ja doch!) der Vergangenheit, und in der letzten Tasche des Portemonnaies steckt der Geldschein, mit dem man von dem entlegensten Ort der Welt (und sei es hungernd) immer noch gerade zurück-



kommt nach Hause“.

Keine Umsiedlung in ein anderes Land nimmt die „Schwerkraft der Verhältnisse“ einem wieder ab, wenn sie sich einmal lähmend in die Lebensumstände gesenkt hat. Der Trägheit der Geschichte entkommt man nicht. Bestenfalls gibt es ein offeneres Leben zwischen den Staaten und zwischen den Kulturen, eine Ahnung „schöner Fremde“, die um den Hang zu verklärender Projektion und patriotischer Überhöhung der eigenen unbegriffenen Lebensge-

schichte weiß. Eine neue Heimatverbundenheit in der Bundesrepublik erzeugen zu wollen, ist schierer Wahnsinn und offen reaktionär. Es kann uns nichts besseres passieren, als daß die großstädtische Verwilderung zunimmt.

Martin Hielscher, Hamburg

Abschiedsbriefe an Deutschland.
Hg. von Hans-Jürgen Heinrichs.
Qumran Verlag, Frankfurt/Main,
1984, 160 S.

Botho Strauß: Der junge Mann

Eine Anekdote, eine geläufige Situation, aber daraus entwickelt sich eine Reflexion, die ins Herz unserer Selbstvergessenheit führt: Kinder fragen nach der Zeit, aber sie fragen nicht, um sich dieser Ordnung zu versichern, sondern um den Fremden für einen Augenblick zu sich hinüberzuziehen, die Anonymität der Straße, der Erwachsenenwelt zu durchbrechen. Und sie fragen aus einer Ferne, Zeitferne, die wir längst vergessen haben.

So beginnt Botho Strauß' neuer, umfangreicher Roman „Der junge Mann“, und die Zeit ist die Frage, die sich der Roman gestellt hat, aus der heraus erzählt wird. Eine Einleitung exponiert diese Frage und legt sowohl durch ihr Dasein als auch ihren Inhalt Zeugnis ab davon, daß Strauß es sich nicht leicht macht, daß er um die prinzipielle Problematik romanhaften Erzählens weiß. Es ist gar nicht klar, ob überhaupt einer da ist, der etwas erzählt haben möchte, der seine zum leichten Wahn gewordenen Wahrnehmungen

noch korrigiert haben möchte durch die Eindringlichkeit des Erzählers. „Denn nur der helle Schein der Öffentlichkeit bringt uns den anderen Menschen wirklich nah. Wollen wir dagegen im Stillen zuhause jemandem etwas sagen, so fühlen wir uns plötzlich in einer engen Höhle befangen, an einem Ort der Lähmung und der Dunkelheit.“

Aus dem Dilemma der fehlenden Situation, der fehlenden Bereitschaft zu hören, der fehlenden Zeit springt Strauß nicht heraus. Er macht das Dilemma zum Thema, die reiße Zeit,

die Schnelligkeit, mit der wir aneinander und an den Kräften, Strukturen, Sehnsüchten, die unser Leben ordnen, blind vorübergehen. Zum einen macht er sich das Gefühl der Flüchtigkeit, der Herrschaft des Diversen und die Erfahrung der Gleichzeitigkeit zunutze und erzählt nicht linear und unter Einschaltung von Novellen und Epen, sondern in „Zeitwaben und Topographien“. Zum anderen wählt er – mit einem Nietzsche-Zitat – einen „Ton, mit dem man durchaus niemandem in den Ohren liegen kann“, einen abgeschiedenen Ton, der der Abgeschiedenheit dessen gerecht zu werden vermag, das sich unserer lauten tölpelhaften Normalzeit entzieht, Ereignissen, die die Einheit von Vergangenenem und Gegenwärtigen in sich tragen und die von Tag und Traum. Ist einerseits Strauß' Diagnose des gegenwärtigen Bewußtseins negativ, so schreibt er andererseits gegen die Logik des Zerfalls, den Endzeitglauben, der nur die Orientierungslosigkeit einer Gesellschaft bezeugt, die ihre Maßstäbe verloren hat: „Wir verwand-

eln uns ja...“ Solche Verwandlungen nun führt der Roman vor und sucht sie so zu initiieren, nicht unähnlich der Maxime, die Klingsohr dem Heinrich von Ofterdingen in Novalis' berühmten Roman mit auf den Weg gibt: „Ich möchte fast sagen, das Chaos muß in jeder Dichtung durch den regelmäßigen Flor der Ordnung schimmern.“

Und der romantische Roman des Novalis und Eichendorffs, ebenso wie ihrer aller großes Vorbild, Goethes „Wilhelm Meister“, sind auch die Vorbilder für Strauß' fünf-teiliger Roman, den man weniger einen Entwicklungsroman als einen Verirrungsroman nennen könnte, aber den einer geplanten und glücklichen Verirrung.

Die fünf Teile tragen topographische Namen „Die Straße“, „Der Wald“, „Die Siedlung“, „Die Terrasse“, „Der Turm“, eine kleine Welt, aber ein ungeheurer Zeitraum, der darin durchquert wird, linear und kreisförmig, und dann wiederum ungeheurer Räume, die sich im Wald z.B. eröffnen und verschließen. In dreien der fünf Teile begegnet uns der

junge Mann Leon Pracht, dessen Geschichte den Rahmen für den „Romantischen Reflexions Roman“ abgibt. Diesen Leon Pracht sehen wir zunächst an der Seite seines alten Vaters, dem er bei einer religionswissenschaftlichen Arbeit hilft, bis sein Drang, zum Theater zu gehen, übermäßig wird und dazu führt, daß Pracht die Möglichkeit einer eigenen Inszenierung und der Zusammenarbeit mit zwei berühmten Schauspielerinnen gegen den Willen des Vaters ergreift. Die beiden Schauspielerinnen, Pat Kurzrock und Margarete Wirth, haben Pracht gebeten, Genets „Zofen“ mit ihnen auf die Bühne zu bringen. Es ist hinreißend, wie Strauß die Ohnmacht des jungen Pracht angesichts der beiden gewieften Stars darstellt, die ihn systematisch fertigmachen, ein Spiel im Spiel mit ihm treiben. Wir lesen die romanhafte Darstellung der Inszenierung einer Inszenierung, die Mordlust der Zofen in Genets Stück ist die Mordlust der beiden Schauspielerinnen. Pracht wehrt sich mit einem Wutausbruch, der einiges von den Hoffnungen formuliert, die wohl Strauß selbst für die Kunst hegt: „Eure symbolischen Handlungen werden sich wie ein Metopenband um die Stirn des Tempels schlingen, in dem der Mord vorbereitet wird. Die sexuellen Gleichnisse werdet ihr als die letzte Symbolsprache der alten Welt erfahren, sie wird euch Halt bieten und zugleich das unfehlbare Mittel eurer Selbstzerstörung sein, beinahe wie der beliebene Griechenhimmel, der vor Zeiten deutsche Dichter und Philosophen erhob und verwarf.“

Der angehende Regisseur scheitert an den Frauen, er kann in ihre Praxis nicht umsetzen, was an Visionen ihm vorschweben, er läuft aus einer Kontroverse heraus davon, durch Köln, an den Rhein, am Ufer entlang, durch Kaufhäuser: „Anderes geschah ohne mein Bewußtsein. Welch ungeleitete Gänge mußte ich tun! Ich verschwand in der Höhle des endlosen Theaters, es umgab mich wie eine vierte Dimension. Das Schweigen, das Atmen, das Wissen. Ich sah alles, was ich brauchte. Ich wußte mein Teil. Manchmal schlug noch ein Blitz herunter, von oben aus dem bestürzten Verstand... Ganz so wie der Mönch von Heisterbach hatte ich meine Zeit verloren. Dieser war doch im Grübeln über dem Bibelwort, daß vor dem Herrn

tausend Jahre wie ein Tag seien, unmerklich entrückt worden und erst dreihundert Jahre später zu seinem Kloster heimgekehrt. Auch ich hatte einen Besuch auf der anderen Seite der Zeit gemacht, und als ich nach zwei Tagen wieder ins Theater zurückfand, da war mir, als wachte ich in einem anderen Lebensalter wieder auf.“ Dieses lange Zitat macht das Formprinzip von Strauß' Roman deutlich, denn dieser selbst begibt sich in den folgenden auf Abwege, wie die „Kaufrfrau“ in zweiten („Der Wald“) „durch das kleine zugige Loch in ihrem Pflichtbewußtsein“ in eine „Traum- und Zaubersphäre“ rutscht, während derer sie zuletzt noch einmal geboren wird und aufwächst und schließlich Gründe trifft, einen klugen Unternehmer, der den Aufbau einer Siedlung plant analog der Ideen der Turmgemeinschaft in Goethes „Wilhelm Meister“. Während eine traumhafte Vision „Der stehende Liebespfahl“ aus dem ersten Teil wiederkehrt in den Pfeilen, die der jungen Kaufrfrau den Weg in den Wald des zweiten Teils weisen, wo sie der „Waldhure“ begegnet und die Geschichte vom „ins Haus zurückgestopften Jäger“ vernimmt, der sie denn auch beinahe tötet, hinter einem Schlagbaum zunächst einer seltsamen Prozession begegnet unter Führung des „Bauarbeiterkönigs“ und seiner Frau, einer der zahlreichen Allegorien auf die Gesellschaft (wie wir sie aus Goethes „Faust II“ kennen) - einer Prozession, die sich schließlich, bis auf den König, selbst vernichtet -, gelangt sie schließlich in den „Turm der Deutschen“, ein Stimmenkaufhaus, wo sie des Stimmendiebstahls bezichtigt wird. Einzig retten kann sie eine Audienz beim „Besitzer der Deutschen“, einem gewaltigen Monstrum, ein Kopfgetüm half Mensch half Karpfen, das in einem riesigen Aquarium schwimmt...

Im dritten Teil lernen wir dann jene Siedlung kennen, die Gründe und die zur Forscherin avancierte Kaufrfrau nun studieren. Aus dem Projekt hat sich ein neuer Stamm entwickelt, die Synkreas oder Syks, die als Aussteiger aus der westlichen Industriegesellschaft deren Relikte spielerisch zuendebringen, sich freispielen von der Geschichte der abendländischen Rationalität, indem sie ständig Rituale und Regeln sowie ihr politisches System verändern. Gründe und Ines, die Kaufrfrau, haben es

schwer, die Syks zu erforschen, Gründe gerät schließlich in den Bann der „Gesellschaftslosen“, und ein beispieleloser sexueller Initiationstext „Die Frau meines Bruders“ findet sich anlässlich seiner Konfrontation mit den Syks. Wie die beiden vorherigen Teile enthält auch dieser eingestreute Geschichten, hier vermittelt als Fabeln der Syks, in denen diese die Nachtseite des Denkens einüben, um das Verhängnis unserer eindimensionalen Zivilisation zu bannen. Wie bei Goethe oder im romantischen Roman sind diese eingestreuten Geschichten Variationen des Themas bzw. allegorische Darstellungen dessen, was sich konventionell nicht darstellen läßt. Faszinierend ist, wie in der Ich-Erzählung Gründes, der dem Einfluß der Syks im Gegensatz zu seiner Freundin erliegt - sie verrät ihn zuletzt -, der Unterschied zwischen der tätigen Ines und den spielenden Syks Form gewinnt, bis die Erzählung schließlich in einer Evokation der offensichtlich inzwischen versunkenen Kultur endet, in einem Wald...

Der vierte und vielleicht schwierigste Teil des Romans exponiert die Gesellschaft nach „dem Tod ihres größten Frevlers“ und enthält ein Gespräch, im Laufe dessen jeder der Beteiligten - wie in Schlegels „Gespräch über die Poesie“ oder Goethes u.a. Novellensammlungen - eine Geschichte beisteuert, die jeweils auf den Stand der Gesellschaft direkt oder indirekt Bezug nimmt. „Noch immer hält der Tod uns umschlungen und flößt uns Furcht und Atem ein. Wohl sind wir alle ebenbürtig Benommene und haben uns daher auch gleiche Rechte bewilligt, eine freie Verfassung gegeben; doch wie mag es um unsere wahre Freiheit bestellt sein, solange wir unter seiner pneumatischen Hülle dahinvegetieren?“ In dem Gespräch finden sich präzise die verschiedenen Positionen dargestellt, die sich zu der gegenwärtigen Sinnkrise unserer Gesellschaft einnehmen lassen, und eine weitere erotische Geschichte „Die Frau auf der Fähre“, die das Straußsche Thema der „Verwirrung des Gefühls“, der Logik der Liebe und der Rituale des Sexuellen wieder aufnimmt und dabei in der dargestellten Erinnerungsarbeit der Frau eine Lösung andeutet. Diese Geschichte erzählt Leon, der schließlich, nach der Konfrontation mit einer weiteren allegorischen Prozession der Gesell-

schaft, durch einen quälenden Illusionsgarten flieht - ein bißchen Lem, ein bißchen Jean Paul nachempfunden - und die verwandelte Yossica findet, die ihren Leib gleich zweimal verkauft hat an Produzenten, die ihr eine Sängerkarriere angeboten haben. Der letzte Teil zeigt Leon, der als Fotograf arbeitet und seine Theater- und Filmpläne aufgegeben hat; Yossica, mit der er zusammenlebt, arbeitet an ihrer Karriere als Liedermacherin. Da taucht in der Stadt der ehemalige Lehrer Leons auf, der große Regisseur und Komiker, der mit seiner Erfindung einer Figur aus Achternbusch und Valentin zusammengesetzt verschmolzen ist: Ossia. Die Studie des vom Ruhm erschöpften und wie Capote aufgeschwemmten, gealterten und verfallenen Ossia, der im Luxushotel des Ortes, dem postmodernen „Turm“ residiert, ist großartig. Ein Wrack inmitten der Stars und langsam regredierenden Opfer der Kulturindustrie, von der sie einst lebten, und ein weiterer Vater, dem Leon Adieu sagt.

Zwischen Leon und Ossia entwickelt sich eine faszinierende Diskussion über die angemessene Kunstform der Zeit, die genau dem berühmten Streit zwischen Wilhelm Meister und Serlo in Goethes Roman analog gebaut ist: ging es dort um das Verhältnis des reinen Dichtwerkes zu seiner Aufführung - um das autonome Werk und das rezipierte am Beispiel des „Hamlet“ -, so geht es hier um den Film, um das geschlossene Werk „der großen bündigen Geschichte“ und ihre Konstruktion: „Je älter man wird, umso weniger liebt man die Folgerichtigkeiten. Die Anordnung, in der man die Dinge wahrnimmt, erscheint immer zufälliger, ihr Verhältnis zueinander als ein beinahe willkürliches, und nur ein loses, spielerisches Erleben vermag wohl ihre geheimen Gesetze noch aufzuspüren.“

Botho Strauß' Roman versucht, beides zu leisten, die Vielfalt und das Heterogene darzustellen und Symbol der Geschlossenheit zu sein, die, wie Adorno dachte, als zerbrechliche Einheit einzig Sinn in einer Sinn entbehrenden Welt zu vermitteln vermag.

Als Problem bleibt für mich auch mit diesem Roman die offene und verdeckte Selbstdarstellung Strauß' stehen: die schon im zwar ironisierten Namen „Leon Pracht“, in vielen sprachlichen Einzelheiten und in der Ver-

borgenheit einer glaubhaften Autor-Imago zum Ausdruck kommende Stilisierung zum für besondere Erfahrung und Erfahrung des Besonderen Prädestinierten. In jedem großen Roman gibt es eine Autor-Imago, eine Figur, die in ihrem Erleben und Empfinden die Produktionsstätte der literarischen Arbeit verdeutlicht, die immer auch die subjektive Einheit des Produzenten zerbricht.

Vor jeder großen literarischen Arbeit steht der Tod, das Zerbrennen, das Scheitern, eine Zermürbung, die wohl am ehrlichsten von Michel Leiris thematisiert worden ist. Bis auf eini-

ge wenige Stellen im Roman bleibt diese Dimension bei Strauß immer noch ausgespart und führt damit zu den stilistischen und denkerischen Entgleisungen, die sich bei ihm immer auch finden. Es fehlt damit auch eine Dimension der Versöhnung, der Solidarität, die sich erst im Durchgang durch den eigenen Schmerz öffnet.

Martin Hielscher, Hamburg

Botho Strauß: Der junge Mann. Roman. Carl Hanser Verlag, München 1984, 392 S.

Gibt es den goldenen Siebenstern?

„Perrudja“ von Hans Henny Jahn ist wieder erschienen. In einer sehr teuren Ausgabe. Aber er ist wieder erhältlich und kann gelesen werden. Wenige werden es tun - von den wenigen, die sich solche Anschaffungen leisten können. Aber wer es auf sich nimmt, den „Perrudja“ zu lesen, hat den größten denkbaren Gewinn. Und „Hundert Jahre Einsamkeit“ zum Beispiel, das sehr viel gelesen wird, ist auch ein dickes Buch. („Perrudja“ wiederum nicht Jahnns dickstes...)

Ich möchte gerne Aufmerksamkeit auf den goldenen Siebenstern lenken. Er ist im Roman immer wieder zur Stelle, aber halb im Hintergrund und (warum nur?) ziemlich unbeachtet bei denen, die übers Lesen schreiben. Er ist eine Art Weltbund von einander und einer Sache verschworenen jungen Leuten, die, wie es bei seiner ersten Erwähnung heißt, „verpflichtet sind, wenn sie dazu aufgerufen werden, für das bessere Europa zu kämpfen.“

Worum es dem goldenen Siebenstern geht, wird aus zwei sehr bedeutsamen Passagen des Romans klar, in denen beide Male „Siebensterner“ im Streitgespräch mit jungen Kommunisten stehen. Eine der beiden Diskussionen gehört in die berühmte Episode von den „Marmeladenessern“ - man disputiert bei der Schleckerei. Im andern Falle sind „junge Menschen aus der Steinwüste der Großstädte aufs Land gefahren“ und streiten über den richtigen Weg zur Weltrevolution.

„Man wird mich anhören müssen (...) unsere Führer sind nicht von dieser Art Politiker, die den Chinesen und Negern die Luft zum Atmen nehmen möchten. Wir haben nichts gemein

mit den Fanatikern einer völkischen Idee. Die den Mord der Blutsfremden wünschen, um ein eigenes unbegabtes Geschlecht frivol zu vermehren. Die Liga der gesinnungstreuen Europäer ist das Lager unserer Feinde. (...) Wir vom goldenen Siebenstern möchten bescheidener sein. Schlimmstenfalls gegen die Nationen Europas kämpfen, um eine angenehmere Welt zu schaffen als die, die am Willen der Weißhäutigen erwachsen; in der wir, fremd, ein schmaler Rest mit gesundem Samen uns vermischen.“

Demokratische Weltbürger? Jugendsekte? Ein „neu Geschlecht“? Die Anhänger dieses sonderbaren Bundes stehen im Verlauf der Romanhandlung in immer deutlicherer Beziehung zu Perrudja, dem zugleich zurückgezogen-eigenbrötlerischen und in der Weltpolitik agierenden jungen norwegischen Waldbesitzer; offenbar arbeiten die Jungen für Perrudja und seinen Mitarbeiterstab in einer Front gegen das, was im Roman die „Liga der gesinnungstreuen Europäer“ genannt wird. Ihre Idee einer Jugendkolonie, aus der eine Art neuer, besserer Menschenrasse erwachsen soll, können sie wohl nur auf dem

Weg eines Weltkriegs umsetzen. Der unvollendete Roman läßt uns darüber ziemlich im Unklaren.

Es ist die Zeit der Straßenkämpfe, des Aufmarschs paramilitärischer Hilfstruppen der Parteien: „Graue Burschen, blaue Burschen, braune Burschen. Man erkennt kaum die Gesichter. (...) In Mitteleuropa, am Rhein und in Paris, soll die Jugend sich häufiger verirren und dem Teufel den Afterkuß bewilligen. (...) jedenfalls ist die schwarze Horde gegen uns. Man wird sehen, was daraus wird.“ Der „Perrudja“ erschien zuerst 1929, die im Roman Handelnden scheinen auch keinen anderen Ausweg als durch den Aufmarsch Uniformierter zu sehen. Doch ist der Goldene Siebenstern der jungen Leute um Perrudja mehr als eine Partei oder paramilitärische Jugendorganisation, mehr auch als das romantische Bild seiner „Unbedingtheit“: der in die Brust seiner Mitglieder eingebrannte siebengezackte Stern („Keine aufgetragene Farbe. Wulstige Narbe.“) Es handelt sich um eine jener Utopien, in denen programmatische Weltverbesserung, körperlich-seelisch Sehnsüchte und Jugend als deren Träger eins werden, Utopien, wie sie - Ausläufer des Wandervogels - etwa in Klaus Manns Frühwerk „Der fromme Tanz“ einmal zu Wort kommen: „Meine Freunde sind im Alter von fünfzehn bis zwanzig Jahren. Sie arbeiten „tags in Fabriken oder auf Bauplätzen. Uns verbindet alle untereinander Freundschaft und Liebe, die jene Bourgeoisie, die wir hassen, vielleicht als unsittlich bezeichnen würde.“ Es führte zu weit, hier mehr zu tun als anzudeuten, daß die von Jahn initiierte „Glaubensgemeinschaft Ugrino“ etwas von solchem Geist haben sollte; man kann in seinen Tagebüchern und anderen Texten darüber lesen.

Goldener Siebenstern - ein Glanzpunkt schwuler Imagination. Es wird zu lesen empfohlen (aber der ganze „Perrudja“ wird zu lesen empfohlen!), wie die „Siebensterner“ Egil und Sven auf der Hauptstraße Oslos Jungen fangen wie „Fische im Netz“. Und wie Matthieu und Francois einander finden, die beide „dazugehören“. Oder wie der Siebensterner sich den Knaben Pete zu eigen machen will, der eine ganze Schulklasse verrückt gemacht hat.

In den beiden schon erwähnten großen Diskussionen zwi-

schen jungen Aktiven der Arbeiterbewegung und Kämpfern des „Goldenen Siebensterns“ erweisen sich als hauptsächlichliche Differenzen zwischen diesen beiden Strömungen - deren eine damals in aller Munde, die andere aber nur im Kopf Hans Henny Jahnns war - die tiefe Skepsis des Siebensterns gegenüber dem technischen Fortschritt, der von den jungen Alt-Linken als Wert an sich genommen wird, sowie die Front der Siebensterner gegen die alles umfassende Vernichtung der Umwelt des Menschen, der noch unzersiedelten Länder, der noch nicht ausgerotteten Tiere, der noch nicht programmierten Triebe des Menschen. Nicht wahllos gebrauchen Jahn und seine Schönen vom Siebenstern das Wort Schöpfung - es meint all das, was durch maschinellen Fortschritt nicht erzeugt werden kann. Die Frontstellung der Kommunisten und der Jungen vom Goldenen Siebenstern gleicht der in einem Dialog in Jahnns gleichzeitig entstandendem Theaterstück „Straßenekke“:

„Kamla: Du hast Pflichten, James. Du besitzt einen Kopf, Redegabe. Du mußt an der Befreiung deiner Brüder arbeiten. Gegen die kapitalistische Ausbeutung.

James: Ich besitze einen Kopf. Ich muß etwas für die gerechte Sache der Elche und Wale tun. Kamla: Keine Ausflüchte. (...) James: Es ist wahr, der Wal schreit nicht. Und der Elch hat nur eine einzige blutige Träne. Kamla: Ist das eine Antwort? Ein Programm? Ein Entschluß? James: Es ist eine Tatsache.“

Gibt es so etwas wie den Goldenen Siebenstern? Sollte es so etwas geben? Sicher kann man beide Fragen verneinen. Wohl haben neue, von den herkömmlichen Bahnen der Arbeiterbewegung und der Linken abweichenden Strömungen - wie die Grünen - die Fragen nach der „Umwelt“, der Erhaltung des „ökologischen Gleichgewichts“ in einer von Hans Henny Jahn seiner Zeit gewissermaßen als Rufer in der Wüste antizipierten Weise neben die traditionellen „sozialen“ Forderungen gestellt. Wohl hat die Organisation Greenpeace mit ihren spektakulären Aktionen auf Welt-Ebene zu Handlungsweisen gegriffen, an die sich ein heutiger Leser sonderbar erinnert fühlt, wenn er im „Perrudja“ von den Flugzeugen und Schiffen liest, mit denen der Siebenstern operiert.

(Das Fragment des zweiten Teils bricht mit der geradezu militärischen Konfrontation der Menschen um Perrudja mit einem Walfänger-Schiff ab.) Aber die mystische Verbundenheit der Weltverbesserer mit dem Brandzeichen kennen wir Heutigen kaum und wollen sie auch so nicht.

Während uns also diese mystische Komponente des Ideenkonstrukts namens Goldener Siebenstern befremdet, in erster Linie die Bedingungslosigkeit und Opferbereitschaft, versinn-

bildlicht gar im in die Brust eingebrannten Symbol, rückt Jahnn selber noch im Prozeß der Entstehung des Werks von diesen Verschworenen ab: besonders ist das in eben der apokalyptischen Schlußszene zu spüren, in der die Mannschaft des Walfängers ausgelöscht wird. Aber auch in der (schwächeren) Schilderung von Gefühlen des Jungen Matthieu: „Er hat an seinen Hund gedacht. Den er liebt. Für den er manchmal sterben möchte. Er weiß nicht warum. Genau genommen liebt er ihn

mehr als die gebrannndmarkten Kameraden vom goldenen Siebenstern.“ Aber Jahnn's Wendung, in der er vom Siebenstern Abstand genommen hat und den Roman, so wie er uns vorliegt, in eine große Unsicherheit und Verstörung münden ließ, diese Wendung ist nicht die zu einer Mäßigung hin. Das Konzept „Goldener Siebenstern“ scheint ihm zunehmend nicht radikal genug gewesen zu sein, nicht „unbedingt“ genug. Der Weltbund mußte sich in Opportunität und Schuld verfangen. Jahnn's

„Du kannst mich töten, wen du mich nur liebst“ (in „Medea“) sollte darüber hinaus gehen; es durchzieht sein Werk bis zuletzt.

Von Jahnn's eigener, „realer“ Gemeinde Ugrino blieb am Ende, überlebte ihn ein... Musikverlag. Womit nichts bewiesen ist und nichts widerlegt.

Friedrich Kröhnke

„Perrudja“ von Hans Henry Jahnn, Hoffmann und Campe Verlag, 950 S.

Bücher von „Spuren“-Autoren

Der Vereinbarung gemäß, Bücher von Autoren nicht zu rezensieren, die in dieser Zeitschrift publizieren, sondern sie lediglich anzuzeigen, weisen wir im folgenden auf vier Bücher von zwei Autoren hin. Red.

In der verwirrenden Vielfalt sprach-, text- und literaturwissenschaftlicher Untersuchungen, Verfahren, Modelle und Zielvorstellungen scheint eine Orientierung kaum noch möglich. Dieser Schwierigkeit versucht die vorliegende Arbeit grundlegend zu begegnen. Sie versteht sich zugleich als orientierender Beitrag zum Gespräch zwischen einer weitgehend noch geistesgeschichtlich begründeten Literaturwissenschaft und einer hochspezialisierten mathematischen Linguistik. – In einem ersten Teil wird die grammatische Intention rekonstruiert, die im Zeitalter der Simulation durch den Fundamentalbegriff der „Analysierbarkeit“ von Sprache zentriert wird. Die Grammatik analysiert; die Sprache ist analysierbar. Nichts soll dieser Analysierbarkeit entgehen, nichts sich der grammatischen Simulation entziehen. Einigen möglichen Formen literarischer Texte (von Platon bis Ingeborg Bachmann und Stanislaw Lem) folgen die exemplarischen Lektüren des zweiten Teils. Sie dokumentieren, daß Texte auch verstehbar sind als heterogene Oppositionsbewegungen gegen das vereinheitlichende grammatische Simulationsmodell, ohne sich jedoch der sprachlichen Strukturierung zu entziehen.

Manfred Geier: *Linguistische Analyse und literarische Praxis. Eine Orientierungsgrundlage für das Studium von Sprache und Literatur.* Tübingen 1986; Gunter Narr Verlag.

Während die herrschende Textwissenschaft sich am intern-synchronen Modell struktureller Beziehungen orientiert, gilt einer inter-textuellen Lektüre jeder Text als ein Körper diskursiv-vvr Spuren, die ihn vielschichtig werden lassen, mehrstimmig, plural. Er nimmt teil an der ununterbrochenen Bewegung einer sprachlichen Inter-aktion, die seine textuelle Identität stets als Effekt einer Nachträglichkeit lesen läßt, als Reaktion und Erweiterung auf andere, fremde, frühere und spätere Äußerungen. Längs zu jedem Ausgesagten und Geschriebenen lassen sich off-Stimmen vernehmen. Das Zusammenwirken der Stimmen wird stereographisch. – Das kann ppetisch bewußt geschehen (Celan/Hölderlin), als souffliertes Vorsprechen paranoid erlebt werden (Schreber), philologisch gezielt in Szene gesetzt werden (J.G.Hamann) oder als Predigen in fremden Zungen erscheinen (Müntzer). Ob es sich um Poesie, Psychopathologie, Philosophie oder Theologie handelt: in jedem Fall dreht es sich um Phänomene eines Schreibens, dessen Ursprung sich in der Masse des Schon-Geschriebenen verliert, dessen Lektüre nur eine grammatologische Spurensuche sein kann.

Manfred Geier: *Die Schrift und die Tradition. Studien zur Intertextualität.* München 1987; Wilhelm Fink Verlag.

Mit viel rhetorischem Aufwand, nicht nur in den Debatten, auch in Architektur und neuer Urbanität, feiert man die Befreiung von solchen Zwängen, die für das Scheitern des Projekts der Moderne verantwortlich gemacht werden: Sachlichkeit, Fortschrittsglaube, Zweckrationalität (als der „Wahrheit“ der Vernunft), eine auf geschichtliche Perspektiven gerichtete Moral.

Diese Absage in postmoderner Atmosphäre untersucht Burghart Schmidt in seinem kritischen Bericht über die aktuelle Theorie- und Architekturdebatte. Dem folgen in drei Kapiteln grundsätzliche Erwägungen zu zentralen Fluchtlinien des Aufbruchs in die Postmoderne: neuer Irrationalismus, neuer Mythos, Erhabenheit (das große „Ja“ zum Niedergang der Moderne). Schmidt macht deutlich, wie die Postmoderne kritische Punkte im Projekt der Moderne aufgreift: Sie sollen durch Vergessenmachen historischer und gesellschaftlicher Differenzierungen entschärft werden. Aber Schmidt zeigt auch, wie mit den Herausforderungen in postmoderner Atmosphäre listig umzugehen ist, nämlich durch genaues Erinnern an historische, an sachliche Zusammenhänge. Das wird auch vorgeführt in einem Bericht über drei aktuelle künstlerische Arbeiten sowie in einer Montage von Statements zur Postmoderne und was mit ihr zusammenhängt. In einer fingierten Debatte streiten Vertreter der kritischen Theorie mit Verfechtern der Postmoderne um das, was als *Erbschaft dieser Zeit* (der Moderne nämlich) nicht nur auf uns lastet, sondern auch konkret Perspektiven eröffnen könnte.

Burghart Schmidt: *Postmoderne – Strategien des Vergessens. Ein kritischer Bericht von Burghart Schmidt.* Darmstadt und Neuwied 1986; Luchterhand Verlag.

Als man ihm zum dreiundzwanzigsten Geburtstag gratulierte, erwiderte er, das sei kein Alter für einen Philosophen. Er meinte damit allerdings keineswegs jenes Bild vom Philosophen, der ein durch alles hindurchgegangener, mit Erfahrung gesättigter, dem elenden, ungerechten

Lauf der Welt vertrauter, darum überdrüssiger Weiser zu sein habe, durch Einsicht unerschütterlich geworden, nicht mehr erregbar durch Schicksalsschläge und Katastrophen, auch nicht durch Liebe und Freude. Dieses Bild ist ohnehin so alt wie die Philosophie selber in Europa. Einer der sieben Weisen in griechischer Vorzeit, Bias, prägte es, indem er sagte, all das Seine trüge er mit sich. Und in der hellenistischen Philosophie der Stoiker blühte, vielmehr blich es aufs neue im Weisen mit der „rauen Haut einer Säule“, der sich niemals in Verhältnissen ansiedelt, über die er keine Macht hat und darum im Verborgenen lebt. Andere Beleuchtung kommt dem Bild zu im Witz etwa eines Kellners der Inflationszeit. Der antwortete dem Verwundern eines Gasts über den von einem Tag zum anderen erfolgten Sprung der Preise aus Millionen in Billionen Mark mit dem schlichten Satz: „Wissen Sie, was heute die Devise ist? Philosoph sein, nur nicht denken.“

Ernst Bloch hat mit Freude solche Vorstellungen vom Philosophen gesammelt. Aber selbstverständlich schienen ihm deren Ausfünte so wenig erschöpfend wie die stoische Unerschütterlichkeit. Daß dreiundzwanzig Jahre vfeileicht ein zu junges Alter für einen Philosophen wären, hatte er ohnehin schon damals im Sinn seines späteren Worts gemeint, es käme darauf an, zugleich siebzig und siebzehn zu sein. Also gerade nicht abgeklärtes Alter, sondern noch in der größten Erfahrung müßten die Begierden, die Neugier, die Fragelust der Jugend lebendig bleiben, von denen alle Erfahrungsfähigkeit ihren Ausgang nahm.

Burghart Schmidt: *Ernst Bloch. Realien zur Literatur.* Stuttgart 1985; Sammlung Metzler.



Hans-Joachim Lenger über Stammheim/
Jochen Hiltmann über Spielfelder, Spülfelder/
Thomas Stegers über die Monte-Carlo-Methode/
Wolfram Burisch über McDonald's

Jan Philipp Reemtsma: Rede zur Verleihung des
Arno-Schmidt-Preises 1986/ Hartmut Böhme über Musil
und die Postmoderne/ Vilém Flusser über Widerstände/
Olaf Arndt und Frank Raddatz im Gespräch mit Michel
Butor/ Fotoserien von Hanno Reuther und Jochen Hiltmann

Friedhelm Lövenich über den McBeth und den Hexenkessel
des Ich/ Gunnar Schmidt über das Simulacrum Beatum/
Rainer Rother über den Film als Produkt 10 Seiten Rezensionen